

# Schütz-Jahrbuch 1993



15.  
1993

Sächsische

MZ 8°

414

Landesbibl.

## Bärenreiter

Säbi	20.9.
BGT	201
Biogr.	<i>[Handwritten signature]</i>



# Schütz-Jahrbuch

Im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft

herausgegeben von

WERNER BREIG

in Verbindung mit

FRIEDHELM KRUMMACHER, EVA LINFIELD, WOLFRAM STEUDE

Schriftleitung:

WALTER WERBECK



15. JAHRGANG 1993



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK · PRAG 1993

Die Drucklegung wurde durch Spenden der Brandkasse – Hessisch-thüringische  
Brandversicherungsanstalt Kassel-Erfurt – und den Magistrat der Stadt Kassel –  
Kulturamt – gefördert.



Gedruckt mit Unterstützung der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft

© 1993 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Alle Rechte vorbehalten / Printed in Germany

ISBN 3-7618-1166-7

ISSN 0174-2345



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK



# INHALT

Abkürzungen . . . . .	4
-----------------------	---

## VORTRÄGE DER HEINRICH-SCHÜTZ-TAGUNG INNSBRUCK SEPTEMBER 1992

Arno Forchert (Detmold): Heinrich Schütz und die Musica poetica . . . . .	7
Walter Salmen (Kirchzarten): Der Tanz im Denken und Wirken von Heinrich Schütz . . . . .	25
Konrad Küster (Grafenhausen): Madrigaltext als kompositorische Freiheit: Zu Schütz' Italienischen Madrigalen und ihrer Umgebung . . . . .	33

## FREIE BEITRÄGE

Petra Bockholdt (Hohenkammer): Die lateinische Sprache im Werk von Heinrich Schütz . . . . .	51
Michael Kube (Kiel): Motivische Verknüpfungen und ästhetisches Urteil: Zu Georg Muffats »Apparatus musico-organisticus« . . . . .	63
Peter Wollny (Somerville, Massachusetts): A Collection of 17th-Century German Vocal Music at the Bodleian Library . . . . .	77
Zusammenfassungen (deutsch, englisch, französisch, italienisch, schwedisch) . . . . .	109
Register für die Jahrgänge 1-15 des Schütz-Jahrbuchs	
1. Die Beiträge . . . . .	117
2. Die behandelten Werke von Heinrich Schütz . . . . .	122

## ABKÜRZUNGEN

- ADB *Allgemeine deutsche Biographie*, München und Leipzig 1875-1912
- AfMw *Archiv für Musikwissenschaft*
- Bd., Bde. Band, Bände
- bearb., Bearb. bearbeitet, Bearbeiter
- CEKM *Corpus of Early Keyboard Music*
- DDT *Denkmäler deutscher Tonkunst*
- DTÖ *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*
- Faks. Faksimile
- hrsg., Hrsg. herausgegeben, Herausgeber
- HS-WdF *Heinrich Schütz in seiner Zeit*, hrsg. von Walter Blankenburg, Darmstadt 1985 (= Wege der Forschung, Bd. 614)
- Kgr.-Ber. Kongreßbericht
- Mf *Die Musikforschung*
- MGG *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*
- Mk *Die Musik*
- MuK *Musik und Kirche*
- NSA *Heinrich Schütz, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hrsg. im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft (Neue Schütz-Ausgabe), Kassel 1955 ff.
- New GroveD *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980
- NHdb *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*
- Schütz GBr *Heinrich Schütz, Gesammelte Briefe und Schriften*, hrsg. von Erich H. Müller, Regensburg 1931 (= Deutsche Musikbücherei, Bd. 45; Reprint Hildesheim 1976)
- Schütz-Konferenz  
Dresden 1985,  
Tl. 1, 2 *Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts – Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz ... Dresden ... 1985*, hrsg. von Wolfram Steude, Tl. 1, 2, Leipzig 1987 bzw. 1988 (gleichzeitig Jahrbuch Peters 1985 bzw. 1986/87)
- Schütz-Konferenz  
Kopenhagen 1985 *Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV. – Bericht über die wissenschaftliche Konferenz in Kopenhagen ... 1985*, hrsg. von Anne Ørbæk Jensen und Ole Kongsted, Kopenhagen 1989
- SGA *Heinrich Schütz, Sämtliche Werke*, Bd. 1-16, hrsg. von Philipp Spitta; Supplement 1, 2, hrsg. von Arnold Schering bzw. Heinrich Spitta, Leipzig 1885-1894, 1909, 1927, Reprint Wiesbaden 1968-1974
- Sjb *Schütz-Jahrbuch*
- StMw *Studien zur Musikwissenschaft* (Beihefte der DTÖ)
- SWV *Schütz-Werke-Verzeichnis – Kleine Ausgabe*, im Auftrage der Neuen Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner Bittinger, Kassel 1960; Supplement von Werner Breig in Sjb 1 (1979), S. 63 ff.









## Heinrich Schütz und die Musica poetica

von

ARNO FORCHERT

Die Ausnahmestellung, die Heinrich Schütz, der »Vater unserer modernen Musik«, wie ihn schon die Zeitgenossen rühmten, unter den deutschen Künstlern seines Jahrhunderts einnahm, hat uns Günter Grass in seiner Erzählung vom *Treffen in Telgte* in höchst eindrucksvoller Weise in Erinnerung gerufen. Er läßt den Dresdner Meister plötzlich und unangemeldet bei jenem fiktiven Treffen der Gruppe 47 des 17. Jahrhunderts erscheinen, zu dem sich am Ende des Dreißigjährigen Krieges Poeten wie Simon Dach, Weckherlin, Buchner, Gryphius und andere zusammengefunden haben, um künstlerische Bilanz zu ziehen nach so vielen Jahren der Zerstörung, des Mordens, des allgemeinen materiellen wie geistigen Niederganges. Der zu dem Treffen geladene Königsberger Domorganist Heinrich Albert – so erfahren wir<sup>1</sup> –

»brachte mit sich seinen Vetter, den kursächsischen Hofkapellmeister Heinrich Schütz, der ohnehin nach Hamburg und weiter nach Glückstadt wollte, wo er die ersehnte Einladung an den dänischen Hof zu finden hoffte: in Sachsen hielt ihn nichts mehr. Anfang der Sechziger, in Weckherlins Alter also, doch straffer als der vom Staatsdienst verbrauchte Schwabe, war Schütz ein Mann von entrückter Autorität und strenger Größe, die niemand (auch Albert nur annähernd) fassen konnte. Sein nicht etwa herrischer, eher der vermeintlichen Störung wegen bekümmertes Auftreten hob die Versammlung der Dichter in Telgte und gab dem Treffen andererseits kleineres Maß. Jemand, den keine Gruppe aushalten konnte, war zu ihnen gekommen.

Ich will nicht klüger als damals sein – doch das wußten alle: So unangefochten Schütz seinen Gott begriff und so ergeben er sich, trotz wiederholter dänischer Angebote, seinem Fürsten bewiesen hatte, war er dennoch einzig dem eigenen Anspruch untertan geblieben. [...]

Da keiner wie er aufs Wort setzte und seine Musik einzig dem Wort zu dienen hatte, es deuten, beleben, seine Gesten betonen und in jede Tiefe, Weite und Höhe versenken dehnen erhöhen wollte, war Schütz streng mit Wörtern und hielt sich entweder an die überlieferte lateinische Liturgie oder an Luthers Bibelwort. Dem Angebot der zeitgenössischen Dichter hatte er sich in seinem Hauptwerk, der geistlichen Musik, bis auf die Ausnahmen des Beckerschen Psalters und einiger Texte des jungen Opitz, bisher versagt; die deutschen Poeten hatten ihm nichts zu sagen gehabt, so dringlich er uns mit Wünschen nach Texten gekommen war. Deshalb erschrak Simon Dach, bevor er sich freuen konnte, als er den Namen des Gastes hörte.«

So weit Günter Grass. Trotz aller künstlerischen Freiheit, mit der Schützens Auftreten hier geschildert wird, ist doch das Bild, das der Erzähler von ihm entwirft, nicht aus der Luft gegriffen. Nicht nur entspricht die »entrückte Autorität«, mit der Schütz hier den versammelten Dichtern gegenübertritt, der Bewunderung und Verehrung für den Menschen und den Künstler, die aus den zeitgenössischen Quellen zu uns spricht, richtig ist auch, daß Schütz einerseits zwar seinen Kompositionen überwiegend biblische Texte zugrundelegte, sich aber zugleich auch über

1 Günter Grass, *Das Treffen in Telgte*, Darmstadt und Neuwied 1979, S. 55 f.



die Schwierigkeiten beklagt hat, zur Vertonung geeignete deutsche Verse zu erhalten (wir werden darauf noch zurückkommen). Und daß der Dresdner Kapellmeister hier als ein Komponist dargestellt wird, dem es in besonderer Weise um die enge Verbindung von Musik und Text ging, ist auch die allgemeine Ansicht der Schütz-Forschung, für die gerade dieser Aspekt schon seit Jahrzehnten im Mittelpunkt der seinem Schaffen gewidmeten Untersuchungen steht. Wenn er aber bei Grass in der Folge fast wie ein Übervater nicht nur der deutschen Musiker, sondern auch der deutschen Poeten erscheint, als einer, der kraft seines musikalischen Schaffens befugt ist, auch über die Werke der Dichter das Urteil zu sprechen, so kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß hier eine Vorstellung im Spiel ist, die zwar ebenfalls aus der Schütz-Forschung hervorgegangen ist, inzwischen aber sich von ihrem Ausgangspunkt weitgehend entfernt hat: ich meine die Vorstellung von Schütz als Verkörperung des *Musicus poeticus*.

*Heinrich Schütz – Musicus poeticus* war bekanntlich der Titel eines 1959 erschienenen Buches von Hans Heinrich Eggebrecht<sup>2</sup>, einer Veröffentlichung von großem Einfluß und weiter Verbreitung, die sich anhand einer Vielzahl von ebenso eindringlichen wie einleuchtenden Detailanalysen mit dem Vorgehen des Komponisten bei der Vertonung seiner textlichen Vorlagen auseinandersetzte. Der Untertitel *Musicus poeticus*, ein Begriff aus der deutschen Kompositionslehre des 16. und 17. Jahrhunderts, die in den Traktaten auch als »*Musica poetica*« bezeichnet wurde, wies darauf hin, daß der Verfasser für seine Untersuchung als Ausgangspunkt die Unterweisung der Schütz-Zeit gewählt hatte. »Sie ist der Weg«, so schrieb er. »Damals war sie der Weg zum Erlernen der Komposition, heute weist sie den Zugang zu ihrem Verständnis.«<sup>3</sup> Nicht zuletzt war es dieser Ansatz, der Versuch, die Analyse der Werke auf die Regeln und Begriffe ihrer eigenen Zeit zu gründen, der den durchschlagenden Erfolg des Buches ausmachte. Im Vordergrund stand dabei die Lehre von den musikalisch-rhetorischen Figuren, die, als Teil der deutschen Tradition der Kompositionslehre, für Eggebrecht gleichsam den Schlüssel zum Verständnis von Schützens Schaffen bildete.

Heute kann man sich oft des Eindrucks nicht erwehren, als seien, wenn die Rede auf Schütz kommt, *Musicus poeticus* und Poet, *Musica poetica*, Poetik und Rhetorik zu einem Begriffskomplex zusammengewachsen, in dem die Termini, die im 17. Jahrhundert alle noch ihre eigene spezifische Bedeutung hatten, sich nur mehr wechselseitig durch ihr umgangssprachliches Verständnis erklären. So etwa, wenn man in einer Biographie unseres Meisters liest, daß Schütz den Text nicht nur singbar, sondern auch seiner Bedeutung gemäß komponiert habe, woraus dann gefolgert wird: »der Musiker wird zum Poeten, der das Wort in 'seiner definitiven Fülle' bringt, wird zum *Musicus poeticus*«<sup>4</sup>. In solchen und ähnlichen Wendungen, wie man sie in der jüngeren Literatur nicht selten findet, wird der ursprünglich fest umgrenzte Begriff zu einer leeren Formel, in die jeder seine eigenen Vorstellungen projizieren kann, ohne sie verbindlich festlegen zu müssen. Es scheint mir deshalb

<sup>2</sup> Hans Heinrich Eggebrecht, *Heinrich Schütz – Musicus poeticus*, Göttingen 1959 (im folgenden stets: Eggebrecht 1959).

<sup>3</sup> Ebd., S. 33.

<sup>4</sup> Otto Brodte, *Heinrich Schütz – Weg und Werk*, Kassel 1972, S. 36.



an der Zeit zu sein, einmal mehr – denn das geschieht nicht zum ersten Mal<sup>5</sup> – dem Begriff der »Musica poetica« nachzugehen, diesmal allerdings mit dem ausdrücklichen Ziel zu prüfen, inwiefern die heute häufig unreflektiert gebrauchte Formel von Schütz als »Musicus poeticus« wirklich geeignet ist, zur Charakterisierung seiner Schaffensweise, zur Bezeichnung der Tradition, auf die sie sich stützt, und zum Verständnis seiner Werke beizutragen.

Gestatten Sie mir daher, hier zunächst einige Fakten zum Begriff der »Musica poetica« in Erinnerung zu rufen. Er erscheint in den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts zuerst bei einigen humanistisch gebildeten Musikern aus dem Umkreis der Reformatoren und bezeichnet jenen Teil der Musikpraxis, der, im Gegensatz zur unmittelbaren musikalischen Tätigkeit, zum Singen und Spielen also, sich mit dem Herstellen, dem Machen – lat. *facere*, gr. *ποιεῖν* – eines musikalischen Werkes beschäftigt. Zwar versteht man unter dem Begriff des Poeten – des *ποιητής* – von alters her auch den Dichter, im 16. und 17. Jahrhundert speziell den Reimdichter, aber mit dem humanistischen Rückgriff auf die griechischen und römischen Quellen – hauptsächlich auf Autoren wie Aristoteles, Quintilian und Boethius – wird auch sein ursprüngliches Verständnis als eine Tätigkeit mit dem Ziel des Herstellens oder Verfertigen einer Sache erneuert. Es gibt in dieser Zeit also zwei verschiedene Bedeutungen, die nebeneinander herlaufen: einerseits ist der Poet Dichter und die »Ars poetica« die Lehre von der Dichtkunst, und andererseits ist der »Musicus poeticus« der Hersteller eines Musikstücks (der Komponist also) und die »Musica poetica« die Anweisung dazu (die Kompositionslehre), die ebenfalls eine »Ars«, die »Ars musicae poeticae« nämlich, ist. Festzuhalten ist dabei vor allem, daß beide Bedeutungen bis weit ins 17. Jahrhundert hinein weitgehend voneinander getrennt bleiben. Noch 1643 ist für Johann Andreas Herbst der »Musicus poeticus« weder ein »dichterischer Musiker« noch ein Komponist, der sich durch eine besondere Haltung seinem Text gegenüber auszeichnet. Auch er erklärt die Begriffe noch ganz in der Tradition der Reformationszeit: »Musica poetica« ist für ihn »so da im componiren bestehet wie man nemlich einen newen Gesang oder wol klingende liebliche harmoniam setzen vnd machen soll. daher kompt Musicus poeticus, oder Componist / welcher [...] ein new Opus oder Werck an ihm selbst zu verfertigen weiß daher es auch von etlichen Fabricatura oder Aedificium, ein Baw genennet worden.«<sup>6</sup>

Streng im Sinne der zeitgenössischen Wortbedeutung verstanden, wäre also die Bezeichnung Schützens als »Musicus poeticus« nichts anderes als eine allgemeine Tätigkeitsbeschreibung. Mit Eggebrechts Buchtitel ist allerdings mehr und anderes

5 Vgl. u. a. Wilhelm Martin Luther, *Gallus Dressler – Ein Beitrag zur Geschichte des protestantischen Schulkantorats im 16. Jahrhundert*, Kassel o. J. (1941) [= Göttinger musikwissenschaftliche Arbeiten 1], S. 95 ff.; Martin Ruhnke, *Joachim Burmeister – Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600*, Kassel 1955 [= Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel 5], S. 100 ff.; ders., Art. *Musica theorica, practica, poetica*, in: MGG 9 (1961), Sp. 952 ff.; Carl Dahlhaus, *Musica poetica und musikalische Poesie*, in: AfMw 13 (1966), S. 110 ff.; Walter Wiora, *Musica poetica und musikalisches Kunstwerk*, in: Heinrich Hüsch (Hrsg.), *Festschrift Karl Gustav Fellerer zum 60. Geburtstag*, Regensburg 1962, S. 579 ff. Die informativste und zugleich sachlichste Darstellung der in der Musica poetica behandelten Gegenstände bietet nach wie vor Ruhnkes MGG-Artikel.

6 Johann Andreas Herbst, *Musica poetica*, Nürnberg 1643, S. 1.



gemeint. Denn für ihn verbinden sich mit dieser Apostrophierung unausgesprochen zwei Nebenbedeutungen: erstens der Hinweis darauf, daß Schützens Schaffen aus der spezifisch deutschen Tradition der »Musica poetica« hervorgegangen und zweitens, daß die Lehre von den musikalisch-rhetorischen Figuren ein wesentlicher Teil dieser Tradition gewesen sei, ein Teil, dessen Kenntnis erst das volle Verständnis von Schützens Schaffen zu erschließen vermag. Beides sind denn auch die zentralen Thesen, die Eggebrechts Buch von 1959 ebenso zugrundeliegen wie den einschlägigen Kapiteln seiner erst im vorigen Jahr erschienenen *Musik im Abendland*<sup>7</sup>. Beide aber sind nicht so außerhalb jeden Zweifels, als daß man sie ohne weitere Nachprüfung hinnehmen müßte. Es soll deshalb zuerst danach gefragt werden, ob es gerade um 1600, zu einer Zeit also, die für die deutschen Musiker wie keine andere im Zeichen Italiens steht, überhaupt möglich und sinnvoll ist, das Schaffen eines weltoffenen und gleichwohl selbständigen Künstlers wie Schütz wesentlich nur aus der Perspektive der deutschen Tradition verstehen zu wollen. Daran wird sich die Frage anschließen, welchen Status die Figurenlehre innerhalb dieser Tradition einnimmt.

Die Frage nach den Wurzeln von Schützens Schaffen ist in der Vergangenheit unterschiedlich beantwortet worden. Carl von Winterfeld, der in den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts auf der Suche nach Vorläufern für die von ihm geliebte italienische Kirchenmusik der Lotti, Caldara, Marcello oder Durante letztlich auf Giovanni Gabrieli und dessen bedeutendsten Schüler Heinrich Schütz stieß, sah in dem Deutschen noch in erster Linie einen Vertreter des italienischen Stils<sup>8</sup>. Und auch Philipp Spitta, der Herausgeber der ersten Schütz-Gesamtausgabe, charakterisierte unseren Meister in ähnlicher Weise als den »genialsten Pionier der italienischen Kunst« in Deutschland<sup>9</sup>. Erst Friedrich Blume und Wilibald Gurlitt bemühten sich, die Bedeutung des spezifisch deutschen Anteils, die seinem Schaffen zugrundeliegende lutherisch-protestantische Geisteshaltung, die Anknüpfung an die polyphon-motettische Schreibweise seiner deutschen Vorgänger, stärker in den Vordergrund zu stellen<sup>10</sup>. Diese Tendenz hat Eggebrecht konsequent weiterverfolgt. Für ihn stellt sich Schütz als »Repräsentant der deutschen, der humanistischen, der lutherischen Musiktradition«<sup>11</sup> dar, bei dem die italienischen Neuerungen, die er in seine Kompositionen übernimmt – das konzertierende Prinzip, der Sologesang, das Streben nach musikalischem Ausdruck – nur eine Oberflächenschicht seiner Werke betreffen, während ihr Fundament durch den überkommenen kontrapunktischen Satz gebildet werde, der zusammen mit der Verwendung musikalisch-rhetorischer Figuren im Mittelpunkt der »Musica poetica« stehe. Als »Musi-

7 Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland*, München 1991 (im folgenden stets: Eggebrecht 1991), S. 360 ff., 373 ff., 390.

8 Carl von Winterfeld, *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, Berlin 1834, Reprint Hildesheim 1965, 2. Teil, S. 168 ff.

9 Philipp Spitta, *Händel, Bach und Schütz*, in: ders., *Zur Musik. Sechzehn Aufsätze*, Berlin 1892, S. 85.

10 Friedrich Blume, *Heinrich Schütz in den geistigen Strömungen seiner Zeit*, in: *MuK* 2 (1930), S. 245 ff.; Wilibald Gurlitt, *Heinrich Schütz. Zum 350. Geburtstag am 8. Oktober 1935*, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 42 (1935), S. 64 ff. Beide Aufsätze wurden wiederabgedruckt in *HS-WdF*, S. 49 ff. und 74 ff.

11 Eggebrecht 1991, S. 389; vgl. auch Eggebrecht 1959, S. 14.



cus poeticus« aber ist Schütz für Eggebrecht sowohl Höhepunkt als auch Vollender dieser spezifisch deutschen Tradition.

Es ist allerdings nicht einfach, diese Sicht durch positive Beweise zu stützen. Denn bekanntlich hat Schütz erst ernstlich angefangen, sich der Musik zuzuwenden, als er, schon vierundzwanzigjährig, mit einem Stipendium seines Fürsten versehen nach Venedig in die Lehre Giovanni Gabriellis kam. Noch 1648 pries er – in der Vorrede zur *Geistlichen Chormusik* – Italien als die rechte hohe Schule der Musik, wo auch er in seiner Jugend erstmals die »Fundamenta in dieser Profession zulegen angefangen«<sup>12</sup>. Und in einem Brief aus der gleichen Zeit drückt er die Hoffnung aus, daß Marco Scacchi, der aus Italien stammende polnische Hofkapellmeister, einen von ihm angekündigten Traktat über die »Ars Contrapuncti«, die von ihm noch immer so gelehrt werde, wie er sie einst durch seinen Lehrer Gabrieli kennengelernt habe, möglichst bald veröffentlichen möge, weil er damit vor allem in Deutschland großen Nutzen stiften werde<sup>13</sup>. Geht aus alledem schon zur Genüge hervor, daß sich Schütz selbst jedenfalls nicht der deutschen Lehrtradition verpflichtet fühlte, so bestätigt auch die Überlieferung seiner Werke, daß er vor der Lehre bei Gabrieli allenfalls nur rudimentäre Kenntnisse der Satzlehre hatte. Denn die ersten sicher datierbaren Werke sind die *Italienischen Madrigale*, die 1611 in Venedig gleichsam als Zeugnisse für den Abschluß des Studiums bei seinem italienischen Lehrmeister veröffentlicht wurden.

Das alles betrifft allerdings nur die Seite seiner fachlich-musikalischen Ausbildung. Durch sie ist Schütz selbstverständlich nicht zum Italiener geworden. Daß er seiner geistigen Grundeinstellung nach ein deutscher Protestant war und blieb und daß auch seine Vorstellungen von der Funktion seines Amtes und vom Endzweck seines Komponierens sein Leben lang durch Herkunft, Glauben und durch eine Bildungstradition geprägt blieben, wie sie ihm durch Elternhaus, Schule und Universität vermittelt worden war, ist unbestreitbar. Und daß sich die Ausdrucksmittel der neuen italienischen Musik besonders gut dazu eigneten, die evangelische Botschaft, dem protestantischen Schriftverständnis entsprechend, musikalisch zu verdeutlichen und zu verlebendigen, war offenbar eine gerade unter den Komponisten seiner Generation weit verbreitete Ansicht. Ein Komponist wie Michael Praetorius war nicht zuletzt deshalb ein so begeisterter Bewunderer der Italiener, weil er in ihrer Musik ein Mittel sah, seine Vorstellung zu verwirklichen, nach der eine »Cantio« auch »Contio« – der Gesang gleichzeitig eine Predigt – sein sollte<sup>14</sup>. Hier scheint sich nun in der Tat eine Verbindung zwischen den deutschen Anhängern der italienischen Musik und der »Musica poetica« anzudeuten, die Eggebrecht unlängst so definiert hat: »Die Musica poetica lehrte auf dem Boden der Rhetorik das Hervorbringen der Composition in Analogie zum Schaffen des Sprachkunstwerks.«<sup>15</sup>

12 Schütz GBr, S. 194.

13 Schütz GBr, S. 189 f. (Brief an Christian Schirmer aus dem Jahre 1648).

14 Michael Praetorius, Vorrede zur *Polyhymnia Caduceatrix* (1619), in: *Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius*, Bd. 17,1, hrsg. von Wilibald Gurlitt, Wolfenbüttel 1930, S. VII.

15 Eggebrecht 1991, S. 367.



Wir fragen also nach der Tradition der »Musica poetica« und nach ihrem Bezug zum Schaffen unseres Meisters. Dabei müssen wir als erstes feststellen, daß keineswegs alle in der protestantischen Lehrtradition stehenden Kompositionstraktate als »Musica poetica« bezeichnet werden. Es gibt auch zahlreiche Kompositionslehren, die andere Titel tragen: »Ars musica« etwa, »Compendium« bzw. »Synopsis musices«, »Ratio componendi cantus« oder ähnlich. Ihnen allen liegen als Hauptteile die Kontrapunktlehre, die Tonartenlehre und die Klausellehre in einer Form zugrunde, die sich nur sehr allmählich verändert und nicht selten sogar von einem Autor zum anderen in längeren Passagen wörtlich übernommen wird. Anders verhält es sich bei den sich an diese Hauptteile anschließenden Schlußkapiteln, in denen die Dinge behandelt werden, die sich einer nur auf Regeln gestützten Unterweisung entziehen. Hier, wo es um Fragen geht, die nicht in der Alternative von richtig und falsch entschieden werden können, Fragen etwa nach der abwechslungsreichen Gestaltung einer Komposition durch die angemessene Verwendung von Klauseln oder von Pausen, oder den Einsatz verschiedener kontrapunktischer Mittel, von fugierten und homophonen Abschnitten etwa, um Fragen schließlich auch, die das Verhältnis der Musik zum Text betreffen – hier wird auf die Exempel berühmter Meister verwiesen, die die Schüler studieren und in deren Nachahmung sie sich üben sollen. Diese Schlußkapitel nun sind der Teil der Kompositionslehren, der sich am deutlichsten verändert. Denn in ihnen schlägt sich eine Entwicklung der kompositorischen Praxis nieder, mit der die auf Regeln gegründete Lehre immer weniger Schritt halten konnte.

So verweist etwa Lampadius am Schluß seines 1537 erschienenen *Compendium musices* zwar bewundernd, aber nur mit wenigen Worten auf Josquin als Musterautor<sup>16</sup>, während Gallus Dreßler nur knapp dreißig Jahre später in dem entsprechenden Kapitel seiner *Musica poetica* die Autoren, die sich seine Kompositionsschüler zum Vorbild nehmen sollen, bereits in vier Gruppen einteilt: Josquin und seine Zeitgenossen sollen hier den Schülern als Beispiel für einen vergleichsweise wenig geschmückten Satz mit Imitationen zwischen jeweils einzelnen Stimmpaaren dienen, für die cantus-firmus-Komposition wird das Studium der Werke Isaacs und Senfls empfohlen, für den durchimitierenden Satz die von Clemens non Papa und Gombert<sup>17</sup>. Während aber alle diese Komponisten als Muster für die Anwendung von Techniken herangezogen werden, die in den vorangehenden Kapiteln schon Lehrgegenstand gewesen sind, wird Lasso, als Meister, der alle anderen überragt, für Dreßler zum Exempel für eine Art des Komponierens, die im Grunde nicht mehr auf Regeln zurückzuführen ist, weil ihre Wirkung, die sie vor allem ihrem sinnlichen Wohlklang und der Tatsache verdankt, daß sie sich in jeweils angemessener Weise den Worten anpaßt, sich nicht auf den Einsatz technisch bestimmbarer isolierter Kunstmittel reduzieren läßt<sup>18</sup>. Damit ergab sich für das Studium der Exempel das Problem, daß es nun nicht mehr genügte, sich nur einzelne Stellen, wie es auch noch Gallus Dreßler empfahl, zur genaueren Betrachtung in das für

16 Auctor Lampadius, *Compendium musices*, Bern 1537, fol. G3 ff.

17 Gallus Dreßler, *Praecepta Musicae Poeticae* (1563), hrsg. von Bernhard Engelke, in: *Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg* 49/50 (1914/15), S. 249 f.

18 Vgl. ebd., S. 250.



solche Zwecke gebräuchliche Zehnliniensystem mit einer Art Partituranordnung zu übertragen<sup>19</sup>. Denn im Grunde wurde nun eine Analyse des ganzen Stückes erforderlich, für die freilich vorerst alle Begriffe für jene besonderen Bildungen fehlten, die nicht bereits durch formalisierte Verfahren geregelt waren. Dreßler mußte deshalb die Frage, auf welche Weise und mit welchen Mitteln eine solche Analyse sinnvoll durchzuführen sei, unbeantwortet lassen.

Sie hat mehr als dreißig Jahre später Joachim Burmeister in seinen zwischen 1599 und 1606 erschienenen Traktaten zur »*Musica poetica*« wieder aufgegriffen. Auch für ihn war noch immer Lasso der unerreichte Meister, der nach wie vor eine Ausnahmestellung unter all den Komponisten einnahm, die Burmeister, ähnlich wie Dreßler, wiederum in vier Gruppen einteilte, wobei abermals Lasso als einziger Vertreter des sogenannten »genus mixtum« der vierten Gruppe zugeordnet wurde. Charakterisiert wurde das »genus mixtum« als eine Vereinigung aller Stilmittel der vorangehenden drei Gruppen mit dem Ziel, durch ihre Verwendung die wechselnden Textinhalte jeweils angemessen in der Musik wiedergeben zu können<sup>20</sup>. Anders als Dreßler unternahm Burmeister nun den Versuch einer genaueren Untersuchung der von Lasso eingesetzten Gestaltungsmittel, indem er erstmals ein ganzes Stück vollständig analysierte, wobei er die analysierten Sachverhalte mit Begriffen benannte, die er zum größten Teil aus der Rhetorik entlehnt hatte, wo sie seit dem Altertum zur Bezeichnung der Redefiguren eingeführt waren<sup>21</sup>. Es ist nicht unwichtig, die enge Verbindung im Auge zu behalten, die zwischen diesem Rückgriff auf die Figurenlehre und den Problemen bei der Analyse von Werken Lassos bestand. Denn ihre Termini erfüllten die Funktion, die Beschaffenheit einzelner Abschnitte oder satztechnischer Einzelheiten der Komposition zu benennen, aber sie erklärten sie nicht. Sie kodifizierten die bereits geschaffene Musik, ohne Handlungsanweisungen für das Schaffen neuer Kompositionen zu geben. Das macht begreiflich, warum Burmeisters Vorgehen zwar in einer Anzahl gelehrter Abhandlungen, kaum aber in den deutschen Kompositionslehren des 17. Jahrhunderts eine Fortsetzung gefunden hat. Seine Traktate stehen denn auch nicht am Anfang, sondern am Ende jener Entwicklung, die man, sofern man die aus dem Geist der Reformationszeit hervorgegangene Tradition der Kompositionslehre unter einem einheitlichen Begriff zusammenfassen will, als Tradition der »*Musica poetica*« bezeichnen kann. Schon mit der erstmals 1592 erscheinenden *Melopoia* von Seth Calvisius dagegen, die an die Kontrapunktlehre Zarlinos anknüpft, beginnt der Einfluß Italiens sich auch in den deutschen Traktaten bemerkbar zu machen<sup>22</sup>. Das zeigt sich vorab an der veränderten Perspektive, unter der der Stoff abgehandelt wird. Stand in den deutschen Traktaten des 16. Jahrhunderts der pädagogische Aspekt und damit die Vermittlung handwerklicher Fertigkeiten an erster Stelle, so tritt nun die Ableitung der Lehre aus allgemeinen Prinzipien mehr in den Vorder-

19 Vgl. ebd., S. 249.

20 Joachim Burmeister, *Musica Poetica*, Rostock 1606, Faks.-Nachdruck, hrsg. von Martin Ruhnke, Kassel 1955 (= Documenta Musicologica 1/X), S. 75.

21 Vgl. ebd., S. 73 f.

22 Sethus Calvisius, *Melopoia*, Erfurt 1592 (2. Aufl. Magdeburg 1630).



grund, wobei der Zusammenhang der Kompositionslehre mit der »Musica theoretica« zeitweilig wieder stärker betont wird.

Schütz hat, daran zu zweifeln gibt es keinen vernünftigen Grund, erst in der Lehre Gabriellis mit einem ernsthaften Kontrapunktstudium begonnen. Was dabei behandelt wurde, wissen wir von ihm selbst. In der aufschlußreichen Vorrede zur *Geistlichen Chormusik* hat er die ihm in Italien vermittelten »Requisita« einer »Regulierten Composition« benannt: die »Dispositiones Modorum; Fugae Simples, mixtae, inversae; Contrapunctum duplex: Differentia Styli in arte Musica diversi: Modulatio Vocum: Connexio subiectorum, &c. Vnd dergleichen Dinge mehr«<sup>23</sup>. Es ist, wenn man nur nach den Lehrgegenständen gehen wollte, kaum etwas anderes als das, was er in der Tradition der deutschen »Musica poetica« auch hätte lernen müssen. Mit dem Unterschied allerdings, daß die italienische Kontrapunktlehre sehr viel ausgefeilter war, daß sie mehr Wert auf die Begründung und auf das Begreifen ihrer Regeln als auf deren unreflektierte Befolgung legte. Der wichtigste Unterschied war aber natürlich, daß Gabrieli ein Meister war, der in der Beherrschung seiner Kunst turmhoch über den Kantoren stand, bei denen Schütz in Deutschland hätte Kompositionsunterricht erhalten können.

Dinge, die nicht in Regeln zu fassen waren, gab es aber auch in der italienischen Lehre. Auch dort bildeten sie den Abschluß des Kontrapunktstudiums, wie man es etwa schon an Zarlinos *Istitutioni harmoniche* sehen kann, deren letzte sieben Kapitel hauptsächlich Fragen des Verhältnisses von Text und Musik gewidmet sind<sup>24</sup>. Fragen dieser Art waren in Italien dann gegen Ende des Jahrhunderts vor allem im Zusammenhang mit der Madrigalkomposition besonders aktuell geworden. Denn das Madrigal galt als die Gattung, in der wie in keiner anderen der Text dem Musiker die Art seines Komponierens vorschrieb. Ratschläge, mit welchen musikalischen Mitteln die im Text behandelten Dinge angemessen abgebildet werden könnten, hatte es aber ebenfalls schon bei Zarlino gegeben, und spätere Musiktheoretiker haben sich ihm weitgehend angeschlossen. Fragen dieser Art sind selbstverständlich auch im Unterricht Gabriellis behandelt worden, und auch hier am Ende der gesamten Ausbildung. Das geht eindeutig aus der sonst eher befremdlich anmutenden Tatsache hervor, daß die Schüler eines Mannes, der als Kirchenmusiker vor allem mit prunkvoll-repräsentativen Motettenkompositionen hervorgetreten war, in der Regel ihre erfolgreich absolvierte Lehrzeit gleichwohl mit der Veröffentlichung von italienischen Madrigalen nachzuweisen hatten. An ihnen konnten sie zeigen, daß sie gelernt hatten, mit der Beherrschung des Kontrapunkts auch den Gebrauch jener bildlich-affektiven Darstellungsmittel zu verbinden, die sich, als bewußte Abweichungen von seinen strengen Regeln, in den Madrigalkompositionen des ausgehenden 16. Jahrhunderts entwickelt hatten und dabei gleichsam zu einer Art musikalischer Sprache geworden waren. Schützens Madrigale von 1611 zeigen, daß er sich diese Sprache völlig zu eigen gemacht hatte, und noch vierzig Jahre später hat er in einem Rückblick auf seinen Werdegang sich stolz des Lobes erinnert, mit dem



seine erste Veröffentlichung bei ihrem Erscheinen von den vornehmsten Musikern Venedigs bedacht worden war<sup>25</sup>.

In der Tat finden wir hier schon alle jene den Text veranschaulichenden Wendungen, die uns auch späterhin in seinen Werken begegnen: von den chromatischen Wendungen und harten Dissonanzen zum Ausdruck von Schmerz und Verzweiflung bis zur Vertonung des Seufzens durch die Pause, von der Fuge als Bild des Fliehens bis zu den lebhaften Koloraturen zur Darstellung von Freude und Leben. In so gehäufte Form wie in den *Italienischen Madrigalen* tauchen sie allerdings in den geistlichen Werken der Dresdner Zeit nur noch vereinzelt auf – etwa in der Vertonung des 116. Psalms oder in einer Reihe von Kompositionen aus den *Cantiones sacrae* –, während ihr Gebrauch in den Werken der späteren Zeit einerseits seltener und in der Art der musikalischen Ausdrucksmittel gemäßiger, ihr Einsatz aber planvoller und gezielter wird. Friedrich Blume hat darin – sicher mit Recht – eine Rückwendung zur Formen- und Ausdruckswelt des Renaissancezeitalters gesehen<sup>26</sup>. Gegen seine Annahme, daß Schütz damit an eine spezifisch deutsche Tradition anknüpfte, ließe sich allerdings einwenden, daß dieser in der schon zitierten Vorrede zur *Geistlichen Chormusik* – die sein Bekenntnis zur älteren motettischen Praxis ohne Generalbaßbegleitung enthält – sich zwar ausdrücklich auf seine Lehrzeit in Italien, mit keinem Wort aber auf deutsche Vorbilder beruft.

Gleichwohl ist der Widerspruch nicht zu leugnen, der zwischen Schützens wiederholten Bekenntnissen zur italienischen Musik und einem Schaffen besteht, das zwar in seinem Niveau weit über, aber nicht außerhalb der Kompositionsweise seiner deutschen Zeitgenossen steht. Denn daß seine Kompositionen nicht etwa nur Nachahmungen italienischer Vorbilder waren, daß seine Musik »deutsch redete«, wie Thrasylulos Georgiades in seinem Buch über *Musik und Sprache* einmal gesagt hat<sup>27</sup>, war auch schon denen bewußt, die ihn damals als den »Vater unserer modernen Musik« oder den »allerbesten Teutschen Componisten« bezeichneten. Folgerichtig haben denn auch jene Arbeiten, die den Nachweis der Verbindung von Schützens Schaffen mit der deutschen Tradition der »Musica poetica« zum Ziel hatten, zunächst bei der Analyse der Werke angesetzt<sup>28</sup>. In übertreibender Zuspitzung könnte man sagen, daß aber weniger der Versuch unternommen wurde, die Werke von ihren Prämissen her – von ihren zeitlichen Gegebenheiten, von biographischen Daten oder nachweisbaren Einflüssen – zu verstehen, als daß man vielmehr umgekehrt verfuhr, indem man die für das Zustandekommen der Werke und ihr Verständnis, wie man meinte, notwendigen Prämissen zu rekonstruieren versuchte. Daraus erklärt sich, warum nicht selten die Untersuchungen einzelner Kompositionen – und das gilt in besonderer Weise für Eggebrechts Analysen – zu erhellenden und überzeugenden Interpretationen führen, während ihre Begründung durch die Lehre der »Musica poetica« eher fragwürdig ist.

25 Vgl. Schütz GBr, S. 209 f.

26 Friedrich Blume in HS-WdF (s. oben Anm. 10), S. 57.



Um diesen Vorwurf zu begründen, lassen Sie mich auf das zurückkommen, was ich vorhin zur Überlieferung der deutschen Kompositionslehre im 16. Jahrhundert gesagt habe. Ich hatte dabei erwähnt, daß Burmeisters Traktate am Ende einer noch unmittelbar aus dem Geist der Reformationszeit hervorgegangenen Tradition der »Musica poetica« ständen. Das ist eine Behauptung, die dem meisten widerspricht, was bisher über die Geschichte der deutschen Kompositionslehre dieser Zeit geschrieben wurde. Denn die Aufmerksamkeit, die Burmeister entgegengebracht wurde, galt in den meisten Fällen nicht der vergleichsweise retrospektiven Grundhaltung seiner Musiktraktate, sondern konzentrierte sich von Anfang an nur auf deren enge Anlehnung an die Terminologie der Rhetorik. Mit diesem Vorgehen galt er aber als der Begründer jener »Lehre von den musikalisch-rhetorischen Figuren«, die in der Tat von ihrem Anfang bis zu ihrem Ende eine Eigenheit der deutschen, und nur der deutschen Musiktheorie geblieben ist. Man sollte sich freilich davor hüten, die Figurenlehre mit der Tradition der »Musica poetica« gleichzusetzen. Denn erstens gibt es die Figurenlehre vor Burmeister noch nicht, zweitens erscheint der Begriff der »Musica poetica« nach Burmeister während Schützens Lebenszeit im protestantischen Bereich nur noch einmal im Titel einer Kompositionslehre, nämlich 1643 bei Johann Andreas Herbst<sup>29</sup>, dort aber ohne den Rückgriff auf Figurennamen, und drittens sind die Schriften, in denen ausdrücklich auf musikalisch-rhetorische Figuren Bezug genommen wird, im allgemeinen keine für den Kompositionsunterricht bestimmten Handwerkslehren, sondern gelehrte Abhandlungen, meist nicht von Komponisten verfaßt, sondern von musikalisch interessierten Theologen, gekrönten Poeten oder gelehrten Enzyklopädisten. Die einzige Ausnahme ist Christoph Bernhards um 1660 entstandener *Tractatus compositionis augmentatus*<sup>30</sup>, dessen auf spezifische Dissonanzbildungen beschränkter Figurbegriff jedoch rein musikalisch-technisch definiert ist. Gerade Bernhard aber ist der Hauptgewährsmann für jenen »Figurbegriff der Musica poetica«, der zur Begründung der Schützeanalysen und zum Nachweis von Schützens Bindung an die Tradition der deutsch-protestantischen Kompositionslehre herangezogen zu werden pflegt. Sein Kompositionstraktat knüpft indessen weniger an deutsche Vorbilder als vielmehr an die italienische Musiktheorie an: an Zarlinos Kontrapunktlehre, an die Stillehre Marco Scacchis und im Dissonanzkapitel an Beispiele italienischer Komponisten der »Seconda prattica«, deren Werke er auf Italienreisen in den fünfziger Jahren des Jahrhunderts kennengelernt hatte<sup>31</sup>. Er taugt weder zum Nachweis von Schützens

29 Herbst (s. oben Anm. 6). Als Untertitel erscheint er darüber hinaus bei Calvisius ([...] *Melodiae condensae Ratio, quam vulgo Musicam poeticam vocant*), aber auch hier gibt es keine Beziehung zur Figurenlehre, wie ja auch schon der Haupttitel *Melopoia* viel eher auf die platonisch-italienische als auf die aristotelisch-deutsche Tradition hinweist. Bei Nucius dagegen, dessen *Musices poeticae* [...] *Praeceptiones* 1613 erschienen, handelt es sich um einen katholischen Autor.

30 Joseph Müller-Blattau (Hrsg.), *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel 2/1963, S. 40-131; vgl. auch Arno Forchert, *Musik und Rhetorik im Barock*, in: Sjb 7/8 (1985/86), S. 13 ff.

31 Man vergleiche dazu die in Müller-Blattaus Edition auf S. 90 unter Ziffer 6 und 7 genannten Komponisten: Als Vorbilder für den »Stylus luxurians communis« zählt Bernhard 15 Italiener und drei Deutsche (darunter Heinrich Schütz) auf, für den »Stylus theatralis« benennt er



Anschluß an die Lehre der »*Musica poetica*« noch zur theoretischen Begründung eines Interpretationsansatzes auf der Basis einer musikalisch-rhetorischen Figurenlehre.

Sucht man nach einem Schlüssel zum Verständnis für Schützens Vorgehen bei der Vertonung von Texten, so wird man besser, statt von der Zugehörigkeit zu einer Tradition auszugehen, deren Fortleben bis ins 17. Jahrhundert kaum zu beweisen und deren Bedeutung für Schütz sich weder durch Selbstzeugnisse belegen noch durch konkrete biographische Fakten stützen läßt, versuchen müssen, an das anzuknüpfen, was uns aus seinem künstlerischen Werdegang zweifelsfrei bekannt ist. Und da wir wissen, daß er in Italien und anhand von italienischen Madrigalen gelernt hat, die Erfordernisse des Textes in der Musik zur Geltung zu bringen, liegt es nahe, zunächst auch in der italienischen Musiktheorie nach Anhaltspunkten für die musikalische Textbehandlung Ausschau zu halten. Wir finden sie wieder bei Zarlino, der, ausgehend von Platons Definition des Melos als Einheit von Logos, Harmonia und Rhythmus, sich mit der Frage beschäftigt, mit welchen Mitteln die Übereinstimmung von Sprache und Musik zu erzielen sei<sup>32</sup>. Die gleichsam elementaren und schon seit Jahrhunderten genutzten Möglichkeiten, zeitliche Abläufe oder räumliche Vorstellungen durch schnelle oder langsame Tonfolgen, hohe oder tiefe Tonlagen musikalisch abzubilden, werden von ihm zwar nur gestreift, aber doch als selbstverständlich vorausgesetzt. Weitaus wichtiger aber ist sein Hinweis auf den Ausdruckscharakter bestimmter Harmonien und Intervallfortschreitungen, die für sich selbst affekthaltig sind: auf den Unterschied im Ausdruckscharakter von Ganz- und Halbtonschritten, von Dreiklängen mit unterschiedlicher Position der großen Terz – also modern gesprochen von Dur- und Mollakkorden – sowie von natürlichen Tonfolgen und solchen, die durch Alteration einzelner Töne aus der natürlichen Ordnung fallen, Zarlino nennt sie »*movimenti naturali*« und »*accidentali*«. In ihnen drücken sich nicht einzelne und genau bestimmbare Affekte, sondern Affektgegensätze aus: heiter-traurig, hart-weich, bitter-süß. Zeitlichkeit, Räumlichkeit und Affektivität werden also von der Musik nicht dargestellt, sondern sind Eigenschaften der Musik: des Zeitcharakters ihrer Rhythmik, der räumlichen Differenzierung ihrer Töne und des Harmonieprinzips ihrer Tonordnung. Mit ihnen kann sich die Musik ihre eigene Sprache schaffen, die sie befähigt, anstelle der Worte, aus denen ihr Text besteht, die Dinge zu vertonen, die mit den Worten bezeichnet werden. Denn nicht die »*imitazione delle parole*«, also die korrekte Wiedergabe des Wortkörpers, ist ihre eigentliche Aufgabe, sondern die »*imitazione del soggetto delle parole*«<sup>33</sup>.

In Italien wurde diese Ansicht zwar schon bald von der Forderung verdrängt, daß die Musik Dienerin des Wortes zu sein habe, im wesentlich konservativeren Deutschland hingegen, wo Zarlinos Lehre am Ausgang des Jahrhunderts durch die Vermittlung von Calvisius' *Melopoia* Verbreitung fand, blieb sie noch mehr als ein

---

ausschließlich Italiener, und zwar abgesehen von Monteverdi nur Meister der jüngeren Generation.

32 Zarlino (s. oben Anm. 24), 4. Teil, cap. 32.

33 Vgl. den Abschnitt *Imitation and Expression* in: Maria Rika Maniates, *Mannerism in Italian Music and Culture, 1530-1630*, Manchester 1979, S. 194 ff.



halbes Jahrhundert lang lebendig. Auch für Calvisius war die Musik nicht Dienerin des Wortes, sondern seine gleichberechtigte Partnerin. Auf die Frage, ob die Musik der Rhetorik zu vergleichen sei, antwortet er 1611 in der *Exercitatio Musica Tertia*, nicht mit dieser müsse sie verglichen werden, sondern mit der Poesie und der Malerei<sup>34</sup>. Denn er sieht keinen prinzipiellen Unterschied in der Art, wie alle drei ihre Gegenstände darstellen, abgesehen davon, daß die Poesie sich an den Verstand, die Malerei an die Augen, die Musik an das Gehör wende. Gleichberechtigt sind demzufolge auch die Mittel, deren sich die drei Künste zur Darstellung bedienen: die Poesie der Worte, die Malerei der Farben, die Musik der Töne. Die Trennung der Gegenstände von dem Medium, in dem sie ihre künstlerische Form erhalten, war in der Malerei eine Selbstverständlichkeit, in den Sprachkünsten als Unterscheidung der Dinge von den Wörtern – der *res* von den *verba* – von alters her üblich. Übertragen auf die Musik bedeutete sie aber, daß auch der Komponist von Vokalmusik es primär nicht mit den Wörtern, sondern mit den ihm durch die Wörter lediglich vermittelten Dingen zu tun habe (also mit den »*soggetti delle parole*« der italienischen Musiktheorie), die er in einer Sprache *sui generis* darstelle.

Die Vokabeln dieser der Musik eigenen Sprache sind, im Anschluß an Zarlino und Calvisius, in einer Reihe deutscher Kompositionslehren des 17. Jahrhunderts zusammengestellt worden. Gegliedert in drei Hauptgruppen – »*Verba affectuum*«, »*Verba motus et locorum*« und »*Adverbia temporis et Numeri*« – geben sie eine Aufzählung von Begriffen, die im Medium der Musik konkreter und insofern eindrucksvoller wiederzugeben sind als durch Worte. Noch 1643 hat Herbst diese Tabelle, die sich 1613 bei Johannes Nucius zum ersten Mal nachweisen läßt<sup>35</sup>, ins Deutsche übertragen<sup>36</sup>. Er nennt hier, um nur einige Beispiele zu geben, in der Gruppe der Affektwörter: freuen und trauern, weinen und lachen, zürnen und flehen; als reine Bewegungswörter: stehen und laufen, ruhen und tanzen, als reine Ortswörter: Höhe und Tiefe, Himmel und Abgrund; und als »Bewegungswörter von einem räumlichen Ort«: erheben und erniedrigen, aufsteigen und absteigen. Aus den musikalischen Affekt-, Orts- und Bewegungscharakteren und ihren möglichen Kombinationen ließen sich nun neben den in solchen Tabellen gesammelten Grundbedeutungen eine praktisch unbegrenzte Zahl anderer Bedeutungen per analogiam ableiten, was in einer Zeit, deren Vorstellungswelt wie in keiner anderen vom Denken in Vergleichen, Gleichnissen, Metaphern und Allegorien beherrscht war, besonders nahekam. Die Bedeutung dieses Vokabulars darf jedoch nicht mißverstanden werden. Es bezieht sich nicht auf feststehende Formeln, die zur Illustration eines Textes zu verwenden wären, sondern auf Vorstellungsfelder, die dem Musiker als Ansatzpunkt für seine Erfindungen dienen konnten. Mit ihnen schafft er sich eine eigene Bildersprache, die auch die Bilder von Affekten einschließt, die aber, da sie sich auf die *res* und nicht auf die *verba* bezieht, durchaus nicht immer mit dem Text zu kongruieren braucht.

34 Sethus Calvisius, *Exercitatio Musica Tertia*, Leipzig 1611, Reprint Hildesheim 1973, S. 34.

35 Johannes Nucius, *Musices poeticae [...] Praeceptiones*, Neisse 1613, Faks.-Neudruck Leipzig 1976, fol. G3<sup>v</sup>.

36 Herbst (s. oben Anm. 6), S. 111 f.



Es gibt keinen Grund anzunehmen, daß Schütz seine Aufgabe als Komponist von textgebundener Musik anders aufgefaßt haben könnte. Sie mußte sich allerdings modifizieren nach der Art der Texte, mit denen er es zu tun hatte. Hatte er der bilder- und affektreichen Sprache seiner italienischen Madrigale nur zu folgen brauchen, weil sie ihm die Verwendung seiner musikalischen Mittel weitgehend vorschrieb, so verlangte die Komposition geistlicher Texte von ihm, in seiner Musik nicht nur Wörter, sondern auch das Gestalt werden zu lassen, was als tiefere Bedeutung hinter ihnen stand. Nur ein Beispiel will ich dazu anführen: Einer der von Schütz vertonten Madrigaltexte endet mit den Worten »uscir di vita« – aus dem Leben gehen<sup>37</sup>. Das ist dem bloßen Wortverstande nach dasselbe wie das »So fahr ich hin« am Anfang der gleichnamigen Motette aus der *Geistlichen Chormusik*<sup>38</sup>. Doch während das »uscir di vita« ganz im Zeichen der melodischen Abwärtsbewegung, des In-die-Grube-Fahrens, steht, bildet die gleiche Abwärtsbewegung in der Motette nur den Kontrapunkt zu der in festen Schritten nach oben strebenden Hauptstimme: »So fahr ich hin (zu Jesu Christ)«. Wir haben es nicht zuletzt Eggebrechts Analysen zu verdanken, daß wir die außerordentlich differenzierte und oft alles andere als naheliegende Art zu verstehen gelernt haben, in der Schütz zuweilen auf eine Bedeutungsschicht seiner Texte eingegangen ist, die ihr Wortlaut kaum andeutet, geschweige denn ausspricht. Gleichwohl bleibt die Frage bestehen, ob dieses Verständnis die Kenntnis der Figurenlehre unbedingt voraussetzt. Denn es ist nur schwer einzusehen, was sich an dem – gleichgültig ob unmittelbar oder nur mittelbar verständlichen – Ausdruck einer abwärtsführenden melodischen Phrase ändern sollte, wenn sie als Katabasis bezeichnet wird, als eine Figur, die ihrerseits der Gruppe der Hypotyposis-Figuren angehört, von der Quintilian, schlechthin die Autorität für die Rhetorik des 16. und 17. Jahrhunderts, sagt, sie sei eine Figur, in der die Dinge so ausgedrückt würden, daß es den Anschein hat, als ob man sie mehr sehen als hören würde<sup>39</sup>. Arnold Schmitz, einer der Väter der musikalisch-rhetorischen Figurenlehre, hat die Hypotyposis denn auch geradezu eine »Sammelfigur für viele bildhafte Madrigalisten« genannt<sup>40</sup>. Und wenn Eggebrecht jüngst sogar noch einen Schritt weiter gegangen ist, indem er »die ganze Figurenlehre als eine Hypotyposis-, eine 'Abbildungs'-Lehre« bezeichnete<sup>41</sup>, sollte eigentlich jeder sachliche Grund entfallen sein, für diese Bildlichkeit eine Herkunft von der Rhetorik anzunehmen, die gerade bei Schütz so viel schwerer zu belegen ist als die von den italienischen Madrigalkompositionen des Cinquecento.

Die Anknüpfung an die Figurenlehre, für Eggebrecht das Hauptstück der Musica-poetica-Tradition, ist allerdings zum zentralen Argument für Schützens Zugehörigkeit zu jener Tradition protestantischer Kirchenmusik geworden, die, ausgehend von Johann Walter, ihren Abschluß und Höhepunkt im Schaffen Johann

37 SSA 1, S. 81-83 (*Italienische Madrigale*, Nr. 13: *Io moro, ecco ch'io moro*).

38 SGA 8, S. 49.

39 »[...] ut cerni potius videantur quam audiri«. Vgl. Marcus Fabius Quintilianus, *Institutionis oratoriae Libri XII*, hrsg. von Helmut Rahn, Darmstadt<sup>2</sup>/1988, 2. Teil, Liber IX, 2,40, S. 286.

40 Arnold Schmitz, *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs*, Mainz 1950 (= Neue Studien zur Musikwissenschaft 1), S. 32.

41 Eggebrecht 1991, S. 379.



Sebastian Bachs erreicht hat<sup>42</sup>. Aber es muß die Frage erlaubt sein, ob diese Tradition, die, wie ich vorhin schon erwähnt habe, im wesentlichen auf der Glaubenslehre des Protestantismus und den aus ihr abgeleiteten Vorstellungen von der Bedeutung und der Funktion der Musik und dem Amt des Musikers beruhte, wirklich in nennenswertem Umfang über die musikalische Handwerkslehre vermittelt werden konnte. Das gilt in besonderem Maße für Schütz, der seine musikalische Lehrzeit erst so ungewöhnlich spät begann, also als ein längst in seinen Anschauungen gefestigter und vielfältig gebildeter, zu selbständigem Urteil fähiger Mann. Was den spezifisch deutschen und protestantischen Charakter seiner geistlichen Kompositionen ausmachte – die unvergleichlich einfühlsame und gleichzeitig überaus differenzierte Behandlung der prosodischen Eigenschaften der deutschen Sprache, die Überzeugung, daß es sein Auftrag sei, seine geistlichen Texte nicht nur verständlich darzubieten, sondern sie im Sinne seines Bibelverständnisses zu interpretieren, das damit verbundene Bewußtsein von der Würde seines Amtes, hinter dem er als Person zurückzutreten hatte und nicht zuletzt die Solidität seines Komponierens –, so handelte es sich bei alledem um Einsichten, Anschauungen und Fähigkeiten, die in ihm sehr wohl durch seine deutsche Herkunft, seinen protestantischen Glauben, durch Erziehung und Bildung entwickelt worden waren; Gegenstand der Kompositionslehre aber waren sie nicht – weder der deutschen noch der italienischen.

Hier könnte vielleicht eingewendet werden, daß Schütz zumindest mit der für die »Musica poetica« charakteristischen Vorstellung, daß die Musik mit der Rhetorik und das Komponieren mit dem Entwurf einer Rede zu vergleichen sei, schon in seiner Kasseler Schulzeit bekannt geworden sein mußte, in einem Unterricht, zu dem die rhetorische ebenso wie die musikalische Ausbildung gehörte. Nur, was sollte er dabei für den späteren Umgang mit den Texten seiner Kompositionen gelernt haben? Hinweise auf Ähnlichkeiten von Musik und Rhetorik, die es in vielen Musiktraktaten gab, gehörten schließlich nicht zur Substanz der Lehre, sondern dienten lediglich als didaktische Hilfsmittel für ihr besseres Verständnis<sup>43</sup>.

42 In seinen seit 1985 erschienenen Bach-Aufsätzen hat Eggebrecht allerdings seine früher vertretene Ansicht über die Bedeutung der Musica-poetica-Tradition und der Figurenlehre für Bachs Schaffen in bemerkenswerter Weise modifiziert. So kommt es, daß in dem unlängst erschienenen Sammelband *Bach – wer ist das?*, München 1992, einerseits (in einem Aufsatz von 1957) zu lesen ist, daß die zu Bach hinführende Tradition die der »Musica poetica« und der mit ihr verbundenen Figurenlehre sei (S. 32), wobei von den Komponisten »die musikalischen Phänomene systematisch in die Figurengestalten, -namen und -definitionen hineingedacht wurden, um ihnen mit dem Ziel der Explicatio textus bedeutungsbestimmte Sprachfähigkeit zu geben« (S. 54). Andererseits aber warnt Eggebrecht in einem im gleichen Buch abgedruckten Vortrag von 1987 vor einer Überschätzung des Erkenntniswerts der musikalisch-rhetorischen Figuren für die Musik des Barocks und so auch Bachs, die »im Zuge der humanistischen Schultradition des Protestantismus gewissen musikalischen Erscheinungen, die alle vor und jenseits von ihr entstanden waren, nachträglich übergestülpt worden« seien (S. 130 f.). Die Gründe für einen so entschiedenen Sinneswandel erfährt der Leser allerdings nicht.

43 Über die Art des Musikunterrichts während Schützens Schulzeit in Kassel ist nichts Genaueres bekannt. Man weiß allerdings, daß am Mauritianum nach dem ramistischen System unterrichtet wurde (vgl. Hartmut Broszinski, *Schütz als Schüler in Kassel*, in: *Heinrich Schütz – Texte, Bilder,*



Selbst Burmeisters so viel enger an die Terminologie der Rhetorik angelehnte Traktate gingen nicht wesentlich über dieses Ziel hinaus. Nicht das Interesse an ihren Wirkungsmöglichkeiten war denn auch das eigentliche Motiv für Burmeisters Orientierung an der Rhetorik, nicht die Absicht, von ihr Antworten auf die Frage nach der Verbindung von Musik und Sprache zu erhalten, einem Problem, für dessen Lösung von der Rhetorik schon deshalb nichts zu erwarten war, weil es für sie ja nicht existierte. Das eigentliche Interesse Burmeisters galt vielmehr ihrem planvoll aufgebauten Lehrgebäude, nach dessen Vorbild er, wie sein bester Kenner Martin Ruhnke ausgeführt hat, versuchen wollte, auch in der »*Musica poetica*« die vagen Umschreibungen der für kunstvolle Kompositionen verwendeten Mittel durch ein exaktes Lehrsystem mit präzisen Definitionen zu ersetzen<sup>44</sup>. Auch andere Autoren, die nach ihm noch auf die Figurenlehre zurückkamen, bezweckten damit kaum etwas anderes, als ihren Ausführungen ein streng wissenschaftliches Aussehen zu geben. Nimmt man Christoph Bernhards Traktat aus, von dessen Sonderstellung ich schon gesprochen habe, so ist denn auch das Festhalten an der Figurenlehre weder ein typisches Resultat der protestantischen Lehrtradition gewesen – mit Nucius' und Schonsleders Schriften gab es schon bald nach Burmeister auch zwei solcher Lehrwerke von katholischen Autoren<sup>45</sup> –, noch ist sie jemals ein wirklich substantieller Teil der Kompositionslehre gewesen, ein Gebiet, dessen Beherrschung für einen angehenden Komponisten von entscheidendem Nutzen hätte sein können. Calvisius, Johann Crüger und Johann Andreas Herbst, die Autoren der im 17. Jahrhundert einflußreichsten Kompositionslehren auf protestantischem Gebiet, sind alle ohne die Berücksichtigung der Figurenlehre ausgekommen<sup>46</sup>.

Ist denn aber nicht die Verwendung musikalisch-rhetorischer Figuren längst durch zahllose in den vergangenen Jahrzehnten entstandene Arbeiten, in denen Vokalwerke deutscher – aber nicht nur deutscher – Komponisten von der Mitte des 16. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts eingehend analysiert wurden, unwiderleglich bewiesen worden? Hierauf will ich zunächst mit einem logisch-systematischen Argument antworten: nämlich dem, daß empirische Befunde keine Aussagen über die Ursachen gestatten, die ihnen zugrundeliegen. Wenn also mit einer gewissen Regelmäßigkeit zu beobachten ist, daß in den untersuchten Kompositionen

<sup>44</sup> *Dokumente*, Kassel 1985, S. 39). Die der ramistischen Logik folgenden Musiktraktate gliedern in der Regel jedoch die Musiklehre auf allen Ebenen dichotomisch (einen knappen Überblick über das ramistische System gibt Eckhard Nolte, *Johannes Magirus (1558-1631) und seine Musiktraktate*, Marburg 1971 [= Studien zur hessischen Musikgeschichte 4], S. 68 ff.). In diesem System hat deshalb die *Musica poetica* keinen Platz. Schütz ist also zumindest während der Schulzeit nicht mit der an Listenius anknüpfenden Tradition der *Musica poetica* bekannt geworden, die auf dem trichotomen Gliederungsmodell von *Musica theórica, practica* und *poetica* beruhte.

<sup>44</sup> Ruhnke, *Joachim Burmeister* (s. oben Anm. 5), S. 143.

<sup>45</sup> Zu Nucius s. oben Anm. 35; Volupius Decorus (= Wolfgang Schonsleder, *Architectonicae Musicae Universalis*, Ingolstadt 1631).

<sup>46</sup> Zu Calvisius s. oben Anm. 22; Crüger, *Synopsis Musica*, Berlin 1630; zu Herbst s. oben Anm. 6. Die Ansicht, daß die Figurenlehre das »Hauptstück« der protestantischen *Musica-poetica*-Tradition sei (Eggebrecht 1991, S. 370), ist indessen so verbreitet, daß sich selbst im New Grove D 12, S. 825 unter dem Stichwort *Musica poetica* lediglich der lapidare Hinweis findet: »Composition in close relationship with the sound, structure and meaning of a text; see FIGURES, DOCTRINE OF MUSICAL.«



etwa bei Wörtern wie fallen, versinken, untergehen, vielleicht auch bei Abend oder Tod, eine melodische Abwärtsbewegung stattfindet, so ist damit noch nicht die Frage beantwortet, was den Komponisten dazu bewogen haben könnte, einen solchen Zusammenhang herzustellen; vor allem dann nicht, wenn es dafür konkurrierende Erklärungsmodelle – in unserem Falle also neben der musikalisch-rhetorischen Figurenlehre auch das italienische Nachahmungskonzept – gibt. Um musikalisch-rhetorische Figuren in irgendwelchen Kompositionen finden zu können, müssen wir daher bereits voraussetzen, daß der Komponist sie benutzt hat. Daß dieses Problem ein prinzipielles ist und selbst bei einwandfrei rhetorisch-figürlich konzipierten Sprachtexten wiederbegegnen kann, hat Roland Barthes übrigens einmal – und zwar in seinem Überblick über die »Ancienne rhétorique« – festgestellt. »Die Wörterbücher der Rhetorik«, so heißt es dort, »ermöglichen es uns leicht [...], vom oft sehr hermetischen Namen (einer Figur) zum Beispiel zu gelangen; aber kein einziges Buch ermöglicht es, den umgekehrten Weg zurückzulegen, von dem (im Text gefundenen) Satz zum Namen der Figur zu gelangen [...]. Es fehlt uns ein induktives Instrument, das uns hilft, wenn wir die Texte auf ihre Metasprache hin analysieren wollen.«<sup>47</sup>

Es ist deshalb kein Zufall, wenn unter den Figuren, die durch Analysen nachgewiesen werden sollen, vor allem solche mit bildhaftem Charakter sind. Sie sind aber nicht deshalb identifizierbar, weil sie Figuren sind, sondern nur, weil die Musik die Fähigkeit zu erkennbar bildhaftem Ausdruck besitzt. Bildlichkeit ist jedoch auch nicht eigentlich ein typisches Merkmal der Figuren, die ja ihrer rhetorischen Definition nach viel eher durch Veränderungen der gewöhnlichen syntaktischen Ordnung oder durch Erweiterungen, Verkürzungen und Wiederholungen von Satzteilen oder einzelnen Wörtern gebildet werden. Bildlichkeit ist eine Eigenschaft der Tropen und hier insbesondere der Metapher, die in der Rhetorik definiert ist als die Ersetzung einer, der eigentlichen, Bezeichnung durch eine andere, uneigentliche, oft bildhaft-anschauliche. Einen Text durch die bildhaften Möglichkeiten der Musik nicht nur sinnlich eindrücklicher zu machen, sondern ihn auch um Vorstellungsinhalte zu bereichern, die über das, was er vordergründig bezeichnet, hinausgehen, ist daher im Grunde ein metaphorisches Verfahren. Schütz nennt, worauf übrigens auch Eggebrecht hingewiesen hat, seine Tätigkeit als Komponist von Vokalmusik gern ein »Übersetzen« des Textes in die Musik<sup>48</sup>. Das Übersetzen, Versetzen oder einfach nur, wie er es auch zuweilen bezeichnet, Setzen von Sprache in Musik aber ist für ihn allemal mehr als ein bloß additives Zusammenfügen. Es ist immer auch Sinnübertragung, Translatio, Metaphora. Und offen bleibt allemal, wenn sich Sprache und Musik verbinden, welche von beiden Ebenen der Träger der eigentlichen, welche der uneigentlichen Bedeutung ist.

Schütz war achtundsechzig Jahre alt, als er in einem Brief an Caspar Ziegler, der im Begriff stand, eine Schrift *Von den Madrigalen* herauszugeben, sich über die deutschen Dichter beklagte, weil »dasjenige genus Poeseos, welches sich zu Aufsetzung einer künstlichen Composition am allerbesten schickete/ nemlich der

47 Roland Barthes, *L'ancienne rhétorique* (1970), Teilabdruck in: Josef Kopperschmidt (Hrsg.), *Rhetorik*, 2 Bde., Bd.1: *Rhetorik als Texttheorie*, Darmstadt 1990, S. 85.

48 Eggebrecht 1991, S. 400.

Madrigalien bißhero von ihnen nicht angegriffen/ sondern zurück geblieben were«. Er habe zwar selber versucht, solche Madrigale zusammen zu raspeln, aber was es ihn für Mühe gekostet habe, ehe er ihnen »nur in etwas eine gestalt einer Italianischen Musik geben können« wisse er selbst am besten<sup>49</sup>. Sein Interesse am Madrigal war also, während er Werke wie die *Kleinen geistlichen Konzerte*, die *Geistliche Chormusik* oder die drei Teile seiner *Symphoniae sacrae* schrieb, niemals erloschen. Und es galt nach wie vor nicht nur dem Madrigal als Textgattung, sondern auch, wie seine eigenen Worte sagen, der italienischen Musik. Indessen steht die fortdauernde Hochschätzung einer Kunst, der er die Beherrschung seines musikalischen Handwerks verdankte, nicht im Widerspruch zu dem explizit deutschen Charakter seiner großen geistlichen Werke. Sie ist vielmehr die dankbare Erinnerung an das, was diese erst möglich machte. An dem Bild des »Musicus poeticus«, verstanden in seinem strengen Wortsinn als dem eines Mannes, dessen Kunst nur aus einer spezifisch protestantischen Tradition der Musiklehre in ihrem Wesen zu verstehen ist, läßt sich darum, so meine ich, nicht festhalten. Aber es könnte sein, daß der Titel des »Musicus poeticus« deshalb mit dem Namen Schütz verbunden bleibt, weil er in der Regel mißverstanden wird.

49 Schütz GBr, S. 236 (Brief vom 11. August 1653 an Caspar Ziegler).





# Der Tanz im Denken und Wirken von Heinrich Schütz

von

WALTER SALMEN

Göttin der Tänzte.

Ein anmuthigen Reyhen

Wil ich hier fangen an /

Damit ich mög erfrewen /

Lust schaffen jedermann

Die Najades

Vnd Dryades

Sind willig vnd bereit

Hier aufzuwarten all mit Höfflichkeit.

Mehrmals huldigte in seinem langen, arbeitsreichen Leben Heinrich Schütz während höfischer Festlichkeiten mit gesungenen und getanzten Versen wie diesen aus dem Jahre 1621 der Muse Terpsichore, der Göttin der Tänze. Mit etlichen durch ihn als dem »untterthenigsten gehorsambsten diener« und Hofkapellmeister »in die Music vbersetzten« Strophen besang er in Dresden, Kopenhagen und anderswo anmutige Tänze und »schöne Reihen«, das »Tantzen vnd kurzweilen« im Rahmen von »solenniteten«, bei denen er sich als Dienstnehmer im Bereich »der freyen Künste« zum erfreuenden Handeln aufgerufen wußte<sup>1</sup>. Obenan in seiner Werteskala der den Zwecken einer absolutistischen Herrschaftsform dienlichen »hoffmusic« stand gewiß zeitlebens die Maxime, sein ganzes Können »dem Lobe Gottes« zu widmen. Daneben freilich war es für ihn ebenso selbstverständlich, mit Fleiß auch »für die Tafel, oder wo sonst ihm hinbefohlen werden möchte« und damit der für die fürstliche Repräsentation zu wirken, im Alltag wie an Festtagen dienstbereit zu sein, und zwar entweder als persönlich die geforderten Aufwartungen Leitender oder als die Oberaufsicht führende Autorität. Schütz hatte so wie andere Hofkapellmeister in seiner Zeit auch sich um das Einstudieren zu bemühen, Musiken für die jeweilige Lokalität einzurichten und gegebenenfalls zu schreiben, seine kompositorischen Fähigkeiten waren somit ebenso gefragt wie die inszenatorischen Einfälle. Daß letztere nicht zur Veröffentlichung im Notendruck übergeben wurden legt zwar nahe, daß diese vom Autor geringer eingeschätzt wurden, nicht jedoch, daß es diese gemessen an den vielen Anlässen während einer langjährigen Tätigkeit an mehreren Höfen nicht gegeben habe. Daß dazu unabdingbar der Tanz, das Ballet de cour, als ein integraler und nicht lediglich attributiver Teil jeder damaligen höfischen Festkultur gehörte ist fraglos zu unterstellen, wengleich bislang die Schütz-Forschung nur selten diese Seite des Wirkens angesprochen oder gar zureichend erhellt hat. Wenn beispielsweise der Sagittarius 1628 aus Venedig seinem kurfürstlichen Herrn in Dresden den Ankauf »vieler newer schöner musikalischen Sachen« anzeigte, die »zu fürstlichen Taffeln, Comedien, Balleten vnd der-

1 Schütz GBr, S. 54 und 56.



gleichen representationen dinlichen« zu sein vermöchten<sup>2</sup>, dann belegt dies sowohl seinen pflichtgemäßen Einsatz für die »Verbesserung«, d. h. die Erneuerung aller Sparten des Musizierens, als auch sein ständig waches Augenmerk für den Wandel der »sitten und Manier«<sup>3</sup>, der in der Tanzmusik damals rascher vonstatten ging als in der liturgisch gebrauchten Musik »für das Pulpet«.

Wenn Schütz 1647 in einem dem Hof zu Weimar dedizierten *Danck-Lied*<sup>4</sup> ein Lob anstimmt auf:

...  
 Proteus konte sich lustig verstellen:  
 wenig Personen, und doch viel Gesellen,  
 lächerlich hüpfften und sprungen am Tantze:  
 Halbe Gebäwde, und schienen doch gantze

...

dann belegt auch dies – zuzüglich zu den eingangs zitierten Versen –, daß neben dem praktischen Umgang mit Tänzen auch das Weltbild von Heinrich Schütz – hier in Gestalt von Allegorien der Planeten – mit besetzt war von Vorstellungen, die den Tanz in kosmischen wie auch in mythischen Regionen einbegriffen haben. Der Tanz und das Tanzen war somit nicht einer puritanisch, orthodox oder anderswie motivierten Verwerfung wegen verdrängt oder gar als prinzipiell sündhaft von ihm negiert worden, im Gegenteil, dieses stilisierte Tun war bei Aufwartungen unerlässlich, allerdings nur dann, wenn dies »mit Höflichkeit«, also ehrbar und anmutig erfolgte. Den 1636 im Widmungsgedicht der *Musikalischen Exequien* angesprochenen »Bäuerischen Thon«, also das Grobianische, hat er gewiß im Singen wie auf dem Tanzboden gemieden, den Zweck mit Musik und Tanz »anmutig sich [zu] erfreuen« hingegen stets hochgeschätzt und mit seiner Kunst befördert<sup>5</sup>. Schütz, der seine Aufgaben als Hofkapellmeister im Rahmen der höfischen Festkultur des 17. Jahrhunderts vorbildlich erfüllte, war somit nicht nur der Gestrenge, der Bekennende, der regressiv gerichtete Kantor, auch die lustvoll spielerische Seite im Mitgestalten von allerlei »fürstlichen Ergötzlichkeiten« sind zu beachten. Das um diese Aspekte bereicherte Bild vom Wirken dieses Großen muß mangels zureichender Quellen zwar bruchstückhaft bleiben, dennoch sollte es wenigstens in Andeutungen nachgezeichnet werden.

Hat Schütz selbst getanzt, ist er mit den diversen Praktiken des Tanzens aufgewachsen? Nur Vermutungen anhand der spärlichen Dokumente sind möglich. Er wuchs in einem Gasthof »Zur Sackpfeife« auf, den in Weißenfels ab 1615 ein Dudelsack spielender Esel als Hausmarke zierte. Da Wirtshäuser im frühen 17. Jahrhundert in der Regel Orte des mehr oder weniger gepflegten Tanzens waren, kann man annehmen, daß auch im Hause »Zum Schützen« der Dudelsack aufspielte. Ob der an der Universität Marburg immatrikulierte Jurastudent zu jenen gehörte, die regelmäßig an den Exercitien in der »ars saltatoria« teilnahmen, ist ebenfalls nicht

2 Ebenda, S. 96.

3 Ebenda, S. 215.

4 SGA 15, S. XVII.

5 Schütz GBr, S. 49.



eruiert, zumal der erste dort nachweisbar tätige maître de danse, der Franzose Jean Cérésier, erst im Jahre 1615 dort civis academicus wurde<sup>6</sup>. Am Hofe des Landgrafen Moritz (1592-1627) zu Kassel übte er sich als Sänger wie als Organist in die Praktiken des fürstlichen Alltags wie jenen der »celebrierten festage« ein, wozu dieser Fürst selbst als Komponist Intraden und andere Tänze beisteuerte.

Bemerkenswerterweise zierte den Erker des in Dresden 1629 am Neumarkt/Ecke Fürstenstraße erworbenen Wohnhauses ein Fries mit tanzenden Putten<sup>7</sup>. Dieser signifikante Fassadenschmuck weist bedeutsam auf die Eingebundenheit in traditionelle allegorische Vorstellungen von Bildtopoi hin, die damals häufig vornehmere Wohnstätten von humanistisch gebildeten Eigentümern zierten. An seiner hauptsächlichen Wirkungsstätte, dem überaus gern und aufwendig Feste inszenierenden kurfürstlichen Hof zu Dresden, nahm Schütz die ihm zufallenden Aufgaben in der Kirche ebenso wahr wie bei »der Weltlichen Tafelmusik« sowie »der Weltlichen Academischen und Theatralischen Musik«. Zu seinen Obliegenheiten gehörte es selbstverständlich auch, sich um »die Company der Instrumentisten« zu kümmern. In diesem Zusammenhang erkundigte er sich z. B. 1629 in Venedig über die Befähigungen des Discantgeigers Tobias Grünschneider, der vom Kurfürsten 1614 nach Italien gesandt worden war. Schütz brachte in Erfahrung, »das Er gemelter Grünschneider weiter nicht als in den tantzgeigen guet, hingegen aber in der Music ganz imperfect vndt ohngewis sein soll«<sup>8</sup>. Das »Tantzgeigen« bewertete Schütz somit als eine eigenständige Sparte im Bereich des »qualificirten« höfischen Musizierens. In einem Memorial betreffs einer »bevorstehenden fürstlichen Kindtauffen« von 1642 bemühte er sich um dessen Verbesserung gemäß der »neuren Manier«, d. h. einer zunehmend vollstimmigeren Besetzung anstelle der vorher üblichen kleinen Ensembles. Er bittet »Ihre Churf[ürstliche] Durchl[aucht] um die zusätzliche Bestallung von »ein bahr Instrumentisten« aus dem Bereich der Stadtpfeifereien (»auch von Halla oder Leibzig«), damit dem Anlaß angemessen »die tantzmusic desto volstimmiger bestellet werden könte«<sup>9</sup>. Der Vorschlag, auch städtisch bedienstete Musikanten zu engagieren, macht deutlich, daß es in der funktionalen Tanzmusikpraxis keine Differenzen zwischen Hof und Stadt gab. Dies lag im Trend der Zeit entgegen den auch bei Fürstentänzen geübten »alten Sitten und Manier«, also der früheren Bescheidung mit nur wenigen Begleitinstrumenten<sup>10</sup>.

Die Tänze des 17. Jahrhunderts und damit auch die »nützlichen Fürstlichen Tantz« wurden klassifiziert in theatralische und gesellschaftliche, sowie – laut Michael Praetorius und anderen Autoren – in solche, »so auff gewisse Paß und

6 Hans Engel, *Die Musikpflege der Philipps-Universität zu Marburg seit 1527*, Marburg 1957, S. 20; vgl. auch Walter Salmen, *Tanz im 17. und 18. Jahrhundert*, Leipzig 1988 (im folgenden zit.: Salmen, *Tanz*), S. 134 f.

7 Richard Petzoldt, *Heinrich Schütz und seine Zeit in Bildern*, Kassel 1972, Abb. 40; zum Vergleich siehe u. a. Walter Salmen, *Katalog der Bilder zur Musikgeschichte in Österreich*, Innsbruck 1980, Bildanhang S. 43.

8 Schütz GBr, S. 98.

9 Ebenda, S. 151.

10 Details dazu bei Salmen, *Tanz*.



Tritt gerühret« und andere, »so nicht auff gewisse Paß vnd Tritt gerichtet«<sup>11</sup>. Man unterschied zwischen englischen, französischen, italienischen, deutschen und polnischen Tänzen, aber auch zwischen »Bauerntänzen« oder den solistischen Springerkünsten der ambulanten englischen Komödianten nebst deren deutschen Nachfolgern (z. B. der Freiburger Gaukler), die ihre »freykunst des Springens« als Teil von dramatischen Darbietungen oder vor der Tafel anboten<sup>12</sup>. Sie zierten entweder als Vorführnummern oder als gesellschaftlich vollzogene Spielhandlung das Festwerk bei Hofe neben den Aufzügen, Turnieren und Ritterspielen, den Ringrennen und Roß-Balletten, den Masqueraden, Bauernhochzeiten, Schlittenfahrten, Lustschießen, Illuminationen, Opern und Comödien.

Tänze »da ballo« waren in Tempo und Phrasierung nicht identisch mit der Ausführung von Tänzen »da camera«, die man später als »Galanterietänze« konzipierte. Mit dem vom jeweiligen »goût« und Hofanzmeister abhängigen Repertoire mußte jeder Hofkapellmeister vertraut sein, also mit den Spielarten von Passamezzi, Paduanen, Galliarden, Sarabanden, Passacaillen, Gigueen, Märschen, Branslen, Couranten, Allemanden, Mascheraden oder Intradan für die streng formalisierten Fest- und Aufzüge. Bei »solennen Festwochen« befriedigte man damit die Eitelkeit absolutistischer Selbstdarstellung wie auch die Schaulust von aristokratischen Gesellschaften und baute dafür langgestreckte Räume wie etwa den Riesensaal im Dresdner Schloß (100 Ellen 8 Zoll lang und 23 Ellen breit) oder 1602 in Wolfenbüttel die sogenannte Kommissse<sup>13</sup>. Inwieweit Schütz an dieser differenziert praktizierten Tanzkultur mit seinen Wirtschäften, Mascaraden und Tanzspielen mitgestaltend teilgenommen hat, ist ungewiß. Sicher hingegen ist, daß er mehrere Festmusiken sowie »Opern oder singende Ballets« komponiert hat und damit »aufwartete«, bei denen er die zeitüblichen Tanzarten aufzubieten hatte<sup>14</sup>, sowie Texte »in die Music vbersetzte«, in denen mythologisch eingebundene Vorstellungen vom Tanz und von Tänzen verherrlicht werden sollten. Das früheste Beispiel hierfür liefert der 1617 erschienene Druck des Festgedichtes »Henrici Schützens / Musices in Aulam Electorali Saxon. Directoris«<sup>15</sup>. In diesem Festspiel werden zum Ruhme des »Princeps Mattia« (= Kaiser Matthias) »Apollo, mit den Musis sein« aufgeboten, um »ein Intrad auff neue art / Deßgleichen nie gehört sonst ward« zu spielen. Die am Fest teilnehmende erlauchte Gesellschaft reihte sich dabei in die Schar der Ausführenden ein, um »diß Ballet mit frewden« zu präsentieren. Die Muse Terpsichore wird besungen als Ahnherrin von »Tantzen vnd kurtzweilen / Andern auch lust mittheilen«. Daß Schütz zumindest in diesem frühen und mittleren Lebensabschnitt sich der von der Gesellschaft geforderten jeweils »newen art«, die von französischen oder norditalienischen Mustern abhängig sein konnte, ver-

11 Michael Praetorius, *Syntagma Musicum* III, Wolfenbüttel 1619, Faks.-Nachdruck, hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel 1958 (= Documenta musicologica I/15), S. 23 ff.

12 Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Dresden 1861, Bd. 1, S. 90, 108 u. ö.

13 Salmen, *Tanz*, S. 170; Friedrich Thöne, *Wolfenbüttel. Geist und Glanz einer alten Residenz*, München 1963, S. 214.

14 Werner Breig, *Heinrich Schütz als Komponist höfischer Festmusik*, in: *Daphnis* 10 (1981), S. 711-733; Wiederabdruck in: *HS-WdF*, S. 375-494.

15 Schütz GBr, S. 41 ff.



pflichtet wußte, erhellt sein Schreiben vom 6. November 1628, worin er dem Kurfürsten aus Venedig mitteilt, daß er dort »viele newe schöne musikalische Sachen« einkaufen wolle, da sich seit seinem letzten Aufenthalt in Italien die Musik »welche zu fürstlichen Taffeln, Comedien Balleten vndt derogleichen representationen dinlichen ist, sich itzo merklichen verbessert vndt zugenommen hatt«<sup>16</sup>.

Im Jahre 1621 schrieb Schütz zum Geburtstag des Kurfürsten nach eigenem Text das Ballett *Glückwünschung des Apollinis und der neun Musen* und 1627 zur Trauung des Landgrafen Georg II. von Hessen-Darmstadt die sogenannte Oper *Dafne*. Ballette waren Tanzerzählungen (»ballet de cour«, Singballette), die musikalisch aus »entrées« zusammengesetzt waren und entweder mythologischen, allegorischen, phantastischen oder komischen Inhalt haben konnten. Die *Dafne* war für Schloß Hartenfels als Singballett eingerichtet, wo während der Hochzeitsfeier 16 »englische Komödianten« auftraten, wo man »sich vf den saal zum Tantz« mehrmals einfand und neben anderen »fürstlichen Ergötzlichkeiten« auch diese Balletoper in fünf Akten, textlich gefaßt von Martin Opitz, vernahm, worin Nymphen und Hirten in Ballettnummern tanzend auftraten sowie nach dem Vorbilde Rinuccinis mythologisches und pastorales Eingedenken huldigend zur Darbietung zu bringen waren<sup>17</sup>. Der Aufzug der mit stattlichem Gefolge sich zum Fest einfindenden fürstlichen Gäste war exorbitant. Die prunkvollen Ausstattungen der Reiter vermittelten Politisches wie Gesellschaftliches, und zwar zu einer Zeit, als das Reich in weiten Teilen in Flammen stand, Not und Elend das Umfeld der Festtagsstätte bestimmten. Verdrängend oder gar verachtend reiste man an den Zügen der drangsalierten Exilanten aus Böhmen und Mähren vorbei, die dem gegenreformatorischen Eifer Kaiser Ferdinands II. weichen mußten. Kein geringerer als Andreas Hammerschmidt zählte zu diesen von Böhmen nach Sachsen Ausgewichenen. Statt die Not der Verjagten wahrzunehmen, betrieben der Kurfürst und der Landgraf unbekümmert ihr Räuberspiel um Erbe und Besitz und betrieben Heiratspolitik. In Torgau boten sie den »hohen Standespersonen« allerlei »Wunderwerke« und Divertissements mit der Lust an der Fülle an, als da waren eine sadistisch angelegte Tierhatz auf freiem Feld sowie im Schloß, Ringrennen, Feuerwerke am Elbeufer, Auftritte von »16 englischen Comödianten« und 8 sächsischen »Bergksängern« sowie am Freitag den 13. April »nach der Abendmahlzeit eine Sing Comoedi von der Churf. Cantorey gehalten«, eben jener *Daphne* mit der Musik von Heinrich Schütz.

1634 verfaßte Schütz in seiner Funktion als königlich-dänischer Hofkapellmeister für Hochzeitsfeierlichkeiten des Kronprinzen im Stadtschloß Kronborg zu Kopenhagen die Musik zu einem Singballett von Alexander von Kükelsom, welcher Librettist ebenfalls ein mythologisches Szenarium in der Abfolge von Tableaux benützte, um den hohen Herrschaften – reich gespickt mit Anspielungen an die Regierenden – zu gefallen<sup>18</sup>. Nach der Abendmahlzeit wurde das Festspiel im großen Saal mit einem Ballett eröffnet. Zuerst wurde von den Musikanten ein Stück

16 Welche Szenerie Schütz damals in Venedig auf den Tanzböden antraf, erhellen etwa Bilder bei Salmen, *Tanz*, Abb. 126, 131, 140.

17 Rudolf Mielsch-Hainichen, *Dafne, die erste deutsche Oper*, in: *Mk XIX/8* (1927), S. 586 ff.

18 Mara R. Wade, *Heinrich Schütz and »det Store Bilager« in Copenhagen (1634)*, in: *SJb 11* (1989), S. 32-52.; vgl. auch Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985, S. 39 ff. und 69 ff.



gespielt und gesungen, womit die Götter zum Tanz eingeladen wurden. Darauf kam der Gott Pan mit seinen Satyrn in satyrischer Kleidung tanzend hervor. Der Gott Pan tanzte sodann in einer Höhle, worin er in Abwesenheit des Hercules die Deiamira schlafend fand. Angesichts ihrer Schönheit entbrannte er derart in Liebe, daß er sich zu ihr zu legen wagte. Indem kommt Hercules, ertappt den Gott Pan, führt ihn auf den Tanzboden und traktiert ihn schändlich wie einen Einbrecher. Hier nun brach der Chor in einen »schönen« Gesang aus, mit dem die Musen ihre Freude kundtun wollten über die Bestrafung, die dem unzüchtigen Pan seiner Geilheit halber zugefügt worden war. Bei noch während der Musik kam ein Berg Parnaß hervor, auf dem die neun Musen saßen; der Berg wurde im Saal herumgeführt, bis sich die Göttinnen herunterließen und allesamt einen Reigen ausführten. Alsdann kehrten sie zu ihrem Parnaß zurück; dieser retirierte mit ihnen hinter das Gezelt auf seinen angestammten Platz. Als Orpheus zu Ohren kam, daß sich die keuschen Göttinnen über die Strafe für den Ehebruch hoch erfreut hätten, erinnerte er sich seines verlorenen Ehegemahls, setzte sich auf einen Hügel, der ihn um den Saal fährt, stimmte ein trauriges zehnstrophiges Klagegedicht an über sein aus der Gewalt des Pluto beinahe erlöstes Ehegemahl, die Euridike, mit kläglichem, das heißt klagendem, denn ebenso als lieblich und anmutig empfundenem Stimm: »Auf meiner Geige, ich will's wagen,/ auf meiner Freude, meiner Zier,/ weil mein Licht ist weit von hier,/ will ich heben an zu klagen/ von dem Tod und Todes Macht/ die sei schleunigst umgebracht.« Der herzergreifende Klagegedicht erfaßte selbst die grimmigsten Tiere, wie Löwen und Bären, die Bäume kamen hervor und wurden gegen jedes Gesetz der Natur zum Tanz getrieben, bis endlich die »Mißgunst« genannte allegorische Figur dem Orpheus eine solche Linderung seiner Schmerzen nicht länger gestatten wollte. Deshalb erschien sie nun selber tanzend auf dem Plan und berief alle Bacchen und Teufelsweiber zu sich, die, in seltsamer Kleidung auftretend, mit dem Getöse ihrer Cymbeln, Becken und Zangen den lieblichen Laut seiner Geige dämpften und zuerst die fromm tanzenden Tiere und schließlich den Orpheus auf offener Bühne zerrissen und töteten. König Christian IV. machte dabei in der Gewandung eines Hofkavaliers mit. Nach der Vorführung des Balletts schlossen sich »etzliche Bransles« an, die den Übergang vom allegorischen Spiel zur gesellschaftlichen Kurzweil in der Gegenwart herstellten<sup>19</sup>.

1638 präsentierte Schütz in Dresden zur Hochzeit des sächsischen Kurprinzen Johann Georg mit einem Libretto von August Buchner abermals ein Singballett zum Thema »Orpheus«. Der Komponist wandte dabei bemerkenswerterweise die italienische Manier an, Tanzmeister Gabriel Mölich choreographierte 10 »Ballette« auf stattliche Weise<sup>20</sup>. Im Text ist ohne Spezifizierung von »Tantz« und »Reyen« die Rede, was eine Rekonstruktion nicht einmal in Umrissen möglich macht. Dies gilt ebenso für die nachfolgenden theatralischen Festmusiken: 1647 für den Hof zu Weimar, 1650 auf ein »Hochf. Beylager« in Dresden mit »ein singend Ballett«, 1652

19 Zur Veranschaulichung solcher Tänze vgl. etwa Salmen, *Tanz*, 1988, Abb. 128; dazu vgl. auch Charles Ogier, *Det Store Bilager i Kjøbenhavn 1634*, Reprint Kjøbenhavn 1969.

20 Fürstenau (s. Anm. 12), S. 103; Friedrich Sieber, *Volk und volkstümliche Motive im Festwerk des Barocks dargestellt an Dresdner Bildquellen*, Berlin 1960, S. 15 f.

(möglicherweise) zum Sujet *Der triumphierende Amor*<sup>21</sup>. In letzterem sollten neben anderem Dargebotenen »etliche bestimbte von Capell-Meister Heinrich Schützen uff diese Hochf. Beylager componirte stückgen«, ein »Grand Ballet« der Götter und Göttinnen sowie Tänze von Nymphen, Hirten und Hirtinnen choreographiert werden und zwar zu einer Zeit, als in Dresden französische Tanzmeister mit ihren »Inventionen« gefragt waren und die Pagen bei Hofe »zu informiren« hatten, sowie »französische Geiger« den Ton im Tanzsaal angaben. Während Schützens Aufenthalt und Wirken am Weimarer Hof im Jahre 1647 gab es ebenfalls am 6. Februar als Geburtstagsgratulation »Musika beneben ein pallet« zu hören, wie Herzog Wilhelm in seinem Schreibkalender vermerkt, am 9. Februar »Ein Balett« und am 12. des Monats »hat Hr. Schütz Und M. Dufft ein sonderbar Dancklied [...] thuen lassen«<sup>22</sup>. Schütz dürfte im höheren Alter diese Amtspflichten seinen jüngeren Kollegen im Kapellmeisteramte überlassen haben, wahrscheinlich auch deswegen, weil er die neuesten »Manieren« im Tanze nicht mehr nachzuvollziehen vermochte. Eines der letzten Zeugnisse aus seiner Feder, welches tanzgeschichtlich betrachtenswert ist, ist ein 1650 in Wolfenbüttel gedrucktes Gedicht auf den dortigen Herzog August mit dem Titel *Der Musen Glückwünschung*. Darin sind die Zeilen enthalten:

...  
Die Najades  
Die Driades  
Gezieret und gekrenzet einher springen ...

Vergleicht man diese mit den eingangs zitierten Versen aus dem Jahre 1621, dann ist leicht ersichtlich, daß es sich hierbei um eine Variante handelt aus dem Felde der Allegorie, der Verehrung der antiken Musen, die Schütz neben Apoll, die Nymphen, Pan und die Hirten Arkadiens immer wieder aufgeboten hat zum Lobpreis des »anmutigen« Tanzes im Rahmen einer vornehmen »Höflichkeit«, der er zeitlebens mitgestaltend angehört hat<sup>23</sup>.

21 *Festschrift zur Ehrung von Heinrich Schütz*, hrsg. von Günther Kraft, Weimar 1954, S. 62 ff. und 81 f.; zu diesem Thema vgl. auch Erdmann W. Böhme, *Die frühdeutsche Oper in Thüringen*, Giebing 1969, S. 26.

22 Fürstenau (s. Anm. 12), S. 128 ff. und 195, *Festschrift zur Ehrung von Heinrich Schütz* (s. die vorige Anm.), S. 63.

23 *Heinrich Schütz (1585-1672) in seinen Beziehungen zum Wolfenbütteler Hof* – Ausstellungskatalog der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 1972, bearb. von Hans Haase, S. 16.





## Madrigaltext als kompositorische Freiheit: Zu Schütz' Italienischen Madrigalen und ihrer Umgebung

von

KONRAD KÜSTER

**T**ext und Musik im Madrigal der Zeit um 1600: In welchem Verhältnis sollen sie zueinander stehen? Die Antwort auf diese Frage scheint klar zu sein: Regel ist offenbar, daß, wie Giulio Cesare Monteverdi es ausdrückte, »oratione sia padrona dell'armonia e non serva« – daß also der Text, nicht aber die Musik im Vordergrund dessen stehe, was als Komposition erklingt<sup>1</sup>. Und man wird auch darüber informiert, was geschieht, wenn die »parola« ein Stück ihrer scheinbar ureigenen Herrscherinnen-Funktion an die Musik abgibt; nach Giulio Caccini kommt dabei anscheinend fast zwangsläufig ein »laceramento di poesia« zustande, eine Zerstückelung der Dichtung. Auf den ersten Blick betrachtet, kann man Caccini restlos beipflichten: Tatsächlich wird Text »zerstückelt«, wenn man ihn komponiert, denn jede Form von Motivbildung oder musikalischer Abschnittsbildung zergliedert einen Text. Doch das meint Caccini nicht einmal; der Feind, den er vor Augen hat, steckt in der alten kontrapunktischen Kunst, in der es möglich sei, eine Komposition ohne Rücksicht auf den Text anzufertigen und die Silben dem musikalischen Satz nur nachher irgendwie zu unterlegen. Man kann dies wörtlich nehmen; nur an dieser Musik übt Caccini eigentlich Kritik<sup>2</sup>.

Die Konsequenz, die die Musikgeschichtsschreibung daraus gezogen hat, lautet: Nicht nur Caccini, sondern jeder modern empfindende Musiker jener Zeit verdammt all die Vokalmusik, die ohne Textbezug komponiert ist und die beim Erklingen den Text in seinem Verlauf und seinem Gehalt nicht mehr erlebbar werden läßt. Auch Giulio Cesare Monteverdi räumt ja in Vokalmusik der »oratione« den klaren Vorrang ein. Der Vorzug in jener Zeit läge demnach bei einer Musik, die der rezitativischen Schreibart zumindest nahesteht – oder, in Caccinis Worten, bei einer Musik, die ein »in armonia favellare« leiste.

Ob mit einer derartigen Sicht aber die moderne Musik der Zeit um 1600 tatsächlich beschreibbar ist, ist fraglich<sup>3</sup>. Zudem: Wenn jene unbedingte Unterordnung der Musik unter den Text tatsächlich angestrebt wurde und dies nur in einer einzigen musikalischen Gattung wirklich erfüllt wurde, konnte es – überspitzt

1 Vorrede zu den *Scherzi musicali a tre voci* Claudio Monteverdis (1607), Abschnitt zu »Ho nondimeno scritta la risposta per far conoscere ch'io non faccio le mie cose a caso«. Vgl. Claudio Monteverdi, *Tutte le opere*, Asola 1926-1942, vol. X, S. 69 f.

2 Caccinis Vorrede zu *Le Nuove Musiche* (1601), zitiert nach Angelo Solerti, *Le origini del melodramma – Testimonianze dei contemporanei*, Turin 1903 (Nachdruck Hildesheim 1969), S. 56: »[...] ora allungando et ora scorciando le sillabe per accomodarsi al contrappunto, laceramento della poesia«.

3 Zu Kritik an derartigen Gleichsetzungen von »Monodie« und »modern« sowie »Madrigal« und »konservativ« vgl. bereits John Whenham, *Duet and Dialogue in the Age of Monteverdi*, Ann Arbor 1982 (= *Studies in British Musicology* 7), Bd. 1, S. 3.



formuliert – für jeden Text nur genau eine einzige ideale Vertonung geben, und jeder Komponist mußte versuchen, seine Komposition diesem einen, eindeutigen Ziel anzunähern. Nur darin, daß man als Komponist entweder den Sänger eindringlich deklamieren lassen oder in der Musik Affekte darstellen kann, scheint dieses Ziel um 1600 variabel zu sein. Richtig ist zweifellos, daß dies zwei wesentliche Ausdrucksformen einstimmigen Musizierens über einem Instrumentalfundament sind<sup>4</sup>. Die Vielfalt der Vertonungen gleicher Texte zeigt aber, daß die Idee, es habe strenggenommen nur jenes eine, einzig richtige Ziel des Vertonens gegeben, in dieser Form nicht haltbar ist. Und die überwältigende Menge an zwei- und mehrstimmiger Vokalmusik des 17. Jahrhunderts zeigt, daß die Idee, die generalbaßbegleitete Einstimmigkeit sei damals die einzige innovative Gattung der Vokalmusik gewesen, ebenfalls nicht richtig sein kann.

An diesem Maßstab werden aber die Kompositionen der Schüler Giovanni Gabriellis gemessen: Man fragt sich, ob der Unterricht, den Gabrieli seinen nord- und mitteleuropäischen Schülern erteilte (gerade auch denen, die nach 1600 zu ihm kamen), eigentlich auf der Höhe der Zeit stand<sup>5</sup>. Diese Schüler gaben am Ende ihrer Ausbildungszeit Vokalwerke in Druck, deren satztechnische Grundlage Vier- bis Sechsstimmigkeit ist<sup>6</sup>, die also überhaupt nichts mit »Monodie« oder »Rezitativ« zu tun haben; und mit Ausnahme der einzigen geistlichen Gabrieli-Schülerwerke dieser Zeit, den *Motecta* des bayerischen Hofmusikers Gallus Guggumos (1612)<sup>7</sup>, ist in ihnen nicht einmal eine Generalbaßbeteiligung vorgesehen. Man hat diese Kompositionen, in der großen Masse bekanntlich fünfstimmige Madrigale, als Repräsentanten alter kontrapunktischer Kunst bezeichnet<sup>8</sup>; somit müßte Caccini auch für sie den »laceramento«-Vorwurf bereitgehalten haben. Das erhöht aber die Probleme, mit diesen Kompositionen zu arbeiten: Ziel des Unterrichts muß es doch gewesen sein, daß die betreffenden jungen Musiker eine besondere Zusatzqualifikation erlangten, und in den Kompositionen müßte diese in aller Breite erkennbar werden; es kann sich auch nicht mehr um einen elementaren Unterricht gehandelt haben, gewissermaßen um eine Lehrzeit, denn eine solche hatten die Komponisten in der Regel bereits andernorts absolviert<sup>9</sup>, so daß auch ihr normalerweise als

4 Zu dieser Differenzierung vgl. auch Sabine Ehrmann, *Claudio Monteverdi. Die Grundbegriffe seines musiktheoretischen Denkens*, Pfaffenweiler 1989 (= Musikwissenschaftliche Studien 2), S. 42.

5 Werner Braun, *Schütz und der »scharfsinnige Herr Claudius Monteverde«*, in: Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 2, S. 16-24, hier S. 21.

6 Zuzüglich eines einzigen achtstimmigen Werks, Schütz' Madrigal *Vasto mar, nel cui seno*.

7 Konrad Küster, *Wer war Giovanni Gabriellis »letzter Schüler«? Zu Christoph Klemsee und Gallus Guggumos*, in: Sjb 13 (1991), S. 124-130, hier S. 127-129.

8 Besonders deutlich etwa Rudolf Gerber in seinem Vorwort zur Edition *Nordische Schüler Giovanni Gabriellis: Johann Grabbe, Mogens Pedersøn, Hans Nielsen. Neun Madrigale zu 5 Stimmen*, Wolfenbüttel/Berlin 1935 (= Das Chorwerk 35), S. 2.

9 Die beiden Dänen Hans Nielsen und Mogens Pedersin waren »Lehrlinge« des Hofkapellmeisters Melchior Borchgrevinck, Johann Grabbe hatte vor dem Venedigaufenthalt bei Cornelius Conradus Orgelunterricht gehabt, Christoph Klemsee ähnlich bei Caspar Haßler, und Gallus Guggumos bekleidete bereits zuvor eine Stelle als bayerischer »Instrumentist«. Vgl. hierzu im einzelnen Konrad Küster, *Opus primum in Venedig – Traditionen des Vokalsatzes, 1590-1650*, Habilitationsschrift Freiburg im Breisgau 1992 (Zweiter Teil: Analysen, Einleitung: Das Repertoire und die möglichen Analyse-Ansätze). Auch für Schütz ist zumindest mit gewissen musikali-



Gesellenstück apostrophierter Erstlingsdruck<sup>10</sup> in der Bedeutung viel eher einem Meisterstück vergleichbar sein dürfte. Wie veraltet darf aber ein Meisterstück bei seiner Entstehung sein?

Aus der musikgeschichtlichen Gesamtsicht heraus scheint es also nach wie vor rätselhaft zu sein, weshalb ausgewählte Musiker von nord- und mitteleuropäischen Fürsten der Zeit nach 1600 zur Krönung ihrer Ausbildung gerade nach Venedig geschickt wurden, in jenen »Sumpf des Konservativismus«<sup>11</sup>. Da eine solche Sicht aber nur möglich ist, wenn man jene zuvor als fragwürdig bezeichneten Maßstäbe an die Werke anlegt, muß man auch jene Bewertung der venezianischen Musik insgesamt als höchst bedenklich bezeichnen.

Die Behauptung, der im folgenden nachgegangen werden soll, läßt sich daher so formulieren: Die Werke, die die Schüler Giovanni Gabriellis jeweils als Meisterstück in Druck gaben, basieren auf einer Kompositionstechnik, die die Musikwissenschaft eher vernachlässigt hat. Diese Technik hat mit Rezitieren nichts zu tun, sehr wohl aber mit Textbezug, und zwar einem solchen, der zugleich eine weiträumige musikalische Ausarbeitung ermöglicht. Dieser Textbezug übersteigt die Möglichkeiten von Madrigalisten und »Bildern« bei weitem; die hohen Ausdrucksqualitäten der Musik sind mit ihnen aber garantiert. Aus dem Motiv (oder *soggetto* bzw. »Bild«) an sich heraus ist die Komposition freilich noch nicht genauer determiniert – nur bedingt in ihrem Aufbau als homophone oder polyphone Verknüpfung von Stimmen, vor allem aber noch nicht in ihrer zeitlichen Erstreckung. Gerade die zeitliche Erstreckung ist aber ein zentrales Element dieser Kompositionstechnik: Mit ihr wird nicht nur der einzelne Textbegriff musikalisch angemessen umgesetzt, sondern die Musik bezieht auch Stellung zum formal-äußerlichen Verlauf des Textes – gewissermaßen in Anlehnung an das Sprechen als einen abstrakten Vorgang. Diese Technik ist in einstimmigem Vortrag undenkbar, sondern nur in mehrstimmiger Musik anwendbar, und zwar sowohl im sogenannten »traditionellen« fünfstimmigen Madrigal als auch im sogenannten »konzertierenden« zweistimmigen; sie ist eine spezifische Technik zunächst der Vokalmusik, weil sie ohne die Existenz eines fortlaufenden Textes ohne Sinn bleibt.

Das Standardphänomen, das die musikalische Analyse für diese Technik konstatiert, lautet »Doppelmotivik«<sup>12</sup>, womit ein simultanes Zusammentreffen zweier Motive gemeint ist, aus dem heraus der Text stets in seinem Sinngehalt interpretiert wird. Die kontrapunktische Verknüpfung ist aber nur Mittel zum Zweck: Anders

---

schen Vorkenntnissen zu rechnen; vgl. Anna Amalie Abert, *Die stilistischen Voraussetzungen der »Cantiones sacrae« von Heinrich Schütz*, Wolfenbüttel 1935 (Reprint Kassel etc. 1986, = Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 29), S. 59-87 (besonders S. 59), sowie die Überlegungen zur Datierung von Schütz' *Ach wie soll ich doch in Freuden leben* SWV 474 bereits in die Zeit um 1608/09; vgl. Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz – Sein Leben und Werk*, Kassel 1936, S. 240, und zuletzt Adolf Watty und Werner Breig, *Zu Heinrich Schütz' weltlichem Konzert »Ach wie soll ich doch in Freuden leben«*, in: *SJb* 9 (1987), S. 85-104.

10 Moser, *Schütz* (s. Anm. 9), S. 59; vgl. auch Werner Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, Wiesbaden und Laaber 1981 (= *NHdb* 4), S. 131.

11 Denis Arnold, *Gli allievi di Giovanni Gabrieli*, in: *Nuova Rivista Musicale Italiana* 5 (1971), S. 943-972, hier S. 943.

12 Vgl. etwa Moser, *Schütz* (s. Anm. 9), S. 231.



als in mittelalterlichen Motetten oder in Renaissance-Doppelliedern werden hier Glieder eines einzigen Textes einander gegenübergestellt<sup>13</sup>; daher handelt es sich nicht allein um eine Tropierung eines Textes mit sich selbst<sup>14</sup>, sondern die Textglieder stehen zugleich zwangsläufig in einem zeitlichen und inhaltlichen Spannungsverhältnis zueinander (beispielsweise ist von zwei Ausschnitten eines bestimmten Madrigaltexts natürlich stets einer der frühere, der andere der spätere, und sie können zudem in einer syntaktisch-inhaltlichen Beziehung zueinander stehen). Da nun eine Vokalkomposition vom Anfang eines Textes zu dessen Schluß fortzuschreiten hat, läßt sich dies im kleinen auch für jeden Teilabschnitt reproduzieren, in dem mehr als ein textlich-motivisches Glied behandelt wird. Auf diesem Wege wird jene bloße Gegenüberstellung von Motiven zugleich zu einem Mittel transformiert, aus dem heraus charakteristische musikalische Abschnitte gebildet werden können: Abschnitte, in denen der vertonte Text als etwas Fortschreitendes greifbar wird, also anders als in einer motettischen – statischeren – Reihung von kompositorischen Teigliedern, in denen jeweils nur ein Textaspekt enthalten ist. Auf diese Weise ergibt sich aus jener »zeitlichen Erstreckung« des Textes zugleich ein Ansatzpunkt zur musikalischen Formbildung.

Textverlauf an sich ist gerade in der literarischen Gattung des italienischen Madrigals um und nach 1600 etwas überaus Komplexes; dort gibt es vertrackte Schachtelsätze mit eingeschobenen Adverbial- und Infinitivkonstruktionen, die es den Komponisten schwer machen, den Textsinn überhaupt zum Hörer »hinüberzubringen« – es sei denn, sie komponieren den Text eben rein deklamatorisch und lediglich Wort für Wort. Daher erfordert jenes »erweiterte Vertonen« vom Komponisten ein tiefes Eindringen in den Text und in dessen Binnenkonstruktion; dies ermöglicht dem Komponisten aber auch, die Komplexität eines Textes nicht nur vorzutragen, sondern dem Hörer allmählich plausibel zu machen – auch dies als ein Prozeß. Je komplexer der Text ist, desto größer ist diese Herausforderung für den Komponisten, und desto länger kann seine Komposition werden, ohne an Spannkraft zu verlieren. Somit konnte der Komponist den originalen Textverlauf etwa aus einem gedichteten Chaos heraus in einzelnen, langsam aufeinander folgenden Schritten detailliert rekonstruieren, oder er konnte den Text selbst, wenn er ihn zunächst in originaler Form vorgestellt und lediglich ein Detail »offengelassen« hatte, noch anschließend variieren. Textliches Chaos und Variation eines Textes setzen »Textbezug« zwingend voraus, erweisen sich aber als extreme Freiheit im Umgang mit Text – und sie stehen hier im übergeordneten Dienst der musikalischen Abschnittsbildung. Diese musikalischen Freiheiten, die sich für einen Madrigalkomponisten der Zeit um 1600 aus Textsinn, Textverlauf und Textform ergeben, seien im folgenden betrachtet an Madrigalen der späteren Gabrieli-Schüler, und zwar an Anfangsabschnitten von Werken Heinrich Schützens und des lippischen

13 Reinhold Hammerstein, *Über das gleichzeitige Erklängen mehrerer Texte – Zur Geschichte mehrtextiger Kompositionen unter besonderer Berücksichtigung J. S. Bachs*, in: AfMw 27 (1970), S. 257-286, und Wendelin Müller-Blattau, *Tonsatz und Klanggestaltung bei Giovanni Gabrieli*, Kassel etc. 1975 (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 4), S. 101 (beide zu den Beziehungen zur frühen Motette); Moser, *Schütz* (s. Anm. 9), S. 62 (zu den Doppelliedern).

14 Hammerstein, *Über das gleichzeitige Erklängen mehrerer Texte* (s. Anm. 13), S. 270.



Hofmusikers Johann Grabbe<sup>15</sup>; schließlich soll es einen Ausblick geben auf die Möglichkeiten zur Umsetzung des Beobachteten auf geringstimmig-konzertierende Musik der Zeit um 1620.

Das erste Werk, in dem ein kompositorisches Detail näher betrachtet werden soll, ist Johann Grabbes Vertonung von Giambattista Marinos Gedicht *Alma afflitta, che fai*. Grabbe gilt gewissermaßen als der Exzentriker unter den Gabrieli-Schülern; bisweilen wirft man seinen Kompositionen Zusammenhanglosigkeit oder Äußerlichkeit der Wirkung vor<sup>16</sup>. Grabbe brachte es allerdings in den angesprochenen Aspekten zu einer Virtuosität, die im Vergleich mit all seinen Mitschülern – einschließlich Schütz – beispiellos ist. Dem Madrigalbeginn liegen die ersten drei der nur fünf Gedichtverse zugrunde<sup>17</sup>:

1	Alma afflitta, che fai?	7
2	Chi ti darà più vita,	7
3	se colei, per cui vivi, oggi è partita?	11

(»Betrübte Seele, was machst du? Wer wird dir noch Leben geben, da diejenige, für die du lebst, heute weggegangen ist?«)

Marinos verklausuliertes Rasonieren enthält keine »Bilder« im Sinne eines Madrigalismus; musikalisch läßt sich allerdings die »Grundstimmung« bildlich umsetzen. Daß Grabbe die Stimmung trifft, ist keine Frage – nicht zuletzt durch die Wahl des phrygischen Modus, freilich auch durch Details der Motivik, der Stimmführung und der klanglichen Disposition<sup>18</sup>. Doch er »deklamiert« den Text im eigentlichen Sinn auch nicht, sondern er verarbeitet ihn; er kommt dem Text damit noch näher als beim Deklamieren, und er holt vielleicht sogar noch mehr aus ihm heraus, als es sich selbst der Dichter vorgestellt hatte.

Dennoch: Auf den ersten Blick wirkt Grabbes Vorgehen in den Eröffnungstakten tatsächlich zusammenhanglos. In ihnen sind zwei der drei Verse vertont; aus ihnen gewinnt Grabbe drei musikalische Gebilde, eines für die Anrede »Alma afflitta«, ein zweites für die Frage »che fai«, ein drittes für die weitere Frage »chi ti darà più vita«. In keiner Stimme aber treten die Textgedanken in richtiger Reihenfolge ein: Der Canto singt »chi ti darà più vita, alma afflitta«, der Alt singt zweimal »chi ti darà più vita«, der Quinto singt zweimal »Alma afflitta, che fai«, der Baß hingegen das gleiche einmal. Besonders abstrus wirkt schließlich der Tenor, grotes-

15 Den Ausführungen liegen folgende Notenausgaben zugrunde: Heinrich Schütz, *Italienische Madrigale*, hrsg. von Siegfried Schmalzriedt, Neuhausen-Stuttgart 1984 (= SSA 1); Johann Grabbe, *Werke*, hrsg. von Heinrich W. Schwab, Kassel etc. 1971 (= Denkmäler norddeutscher Musik 2).

16 Paolo Emilio Carapezza, *Schützens Italienische Madrigale – Textwahl und stilistische Beziehungen*, in: SJB 1 (1979), S. 44-62, hier S. 53; daraufhin auch Martin Gregor-Dellin, *Heinrich Schütz, sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, München und Zürich 1984, S. 61.

17 In den Textwiedergaben werden jeweils die Verse durchgezählt (linke Spalte) und die Silbenzahl-Umfänge angegeben (rechte Spalte).

18 Insofern übernehmen »bildliche Qualitäten« etwa die Überdehnung des Einsatztons, der nachfolgende Sextsprung und die Fortführung von dessen Zielton gis' mit c'' im Quinto, daneben der Frage-Charakter des Quartsext-Vorhalts und dessen Auflösung (T. 2) oder auch die Vorbereitung des Begriffs »vita« mit Achtelnoten.



kerweise die einzige Stimme, die alle Textbestandteile vorträgt: Er tut dies in der Abfolge »che fai, alma afflitta, chi ti darà più vita«. Dann geht Grabbe zum dritten Vers über, den er von den drei tiefen Stimmen des Ensembles musizieren läßt. Sie kadenzieren auf der 17. Semibrevis der Komposition; nach nur achteinhalb »Takten« hat Grabbe also drei der fünf Textverse in die Komposition eingeführt – oder anders: Er hat 25 Silben des Texts bereits vertont, nur 18 sind noch übrig (ein Siebensilbler und ein Elfsilbler). Somit kommt zu der scheinbaren Zusammenhanglosigkeit des Anfangs noch ein völlig unklares Bild der kompositorischen Zielsetzung hinzu. Doch Grabbes Vorgehen ist kompositorisch nicht nur außerordentlich ökonomisch, sondern auch textlich besonders sinnvoll, und seine Komposition wird insgesamt viereinhalb Mal so lang wie jene so ungeschickt wirkende Eröffnung.

Der entscheidende Aspekt, der Grabbe dieses Vorgehen ermöglicht, liegt im Text der ersten beiden Verse. Sie enthalten eine Anrede und zwei Fragen, die inhaltlich nicht voneinander abhängig sind, syntaktisch also den gleichen Rang haben. Die Fragen sind unterschiedlich lang und beanspruchen deshalb auch unterschiedlich viel musikalischen Raum; dies führt Grabbe zu einem besonderen textlichen Ergebnis.

»Alma afflitta« ist eindeutig das erste Textglied des Werks, auch in der Komposition; doch welche der beiden Fragen folgt auf diese Anrede? Der Komposition und ihrem Erklingen zufolge drängt sich der Eindruck auf, daß die Frage ersten Ranges »chi ti darà più vita« ist, also die zweite Frage in Marinos Text. Der Grund hierfür ist ein satztechnischer: Offenkundig will Grabbe beide Fragen auch musikalisch als gleichrangig behandeln und sie daher beide gleichzeitig schließen lassen; weil nun die richtige erste Frage nur drei Silben umfaßt (»che fai«), die richtige zweite Frage aber sieben (»chi ti darà più vita«), ist unvermeidlich, daß die zweite vor der ersten einsetzen muß.

Das ist eine erste, schwerwiegende Interpretation des Textes; die Musik baut auf ihm ganz gezielt auf, geht aber über ihn hinaus und führt zu einem Ergebnis, zu dem sie bei einem bloßen Deklamieren des Textes nicht in der Lage wäre. Auch eine Kombination der Anrede und der zweiten Frage ergibt – im Kontext des Gedichts – einen inhaltlichen Sinn: Es ist keineswegs falsch, zu fragen: »Betrübte Seele, wer wird dir noch Leben geben?« Zweifellos: Schon Marino hat die Fragen als gleichrangig angelegt; aber für die formale Ordnung seines Gedichts mußte er sich entscheiden, welche Frage zuerst eintritt. Grabbe hingegen kann – weil er mehrstimmig komponiert – beide Fragen gleichzeitig eintreten lassen. Der Längenunterschied der beiden Fragen dürfte ihm dabei gerade recht gekommen sein: Daß die zweite Frage in der Komposition vor der ersten einsetzen muß, läßt Grabbes Hinweis auf den ambivalenten Charakter der eröffnenden Anrede deutlich hervortreten – nicht nur für denjenigen unter seinen Hörern, der das Gedicht etwa bereits kennt und nach »Alma afflitta« auf »che fai« wartet, sondern auch für den, der das Gedicht nicht kennt und nur das Durcheinander wahrzunehmen in der Lage ist.

Grabbes Verfahren hat daneben einen zweiten Aspekt: Er gelangt mit ihm zu einer Uminterpretation nicht nur der poetischen Aussage, sondern auch der poetischen Form. »Alma afflitta, che fai« ist ein Siebensilbler, ebenso »chi ti darà più



vita«. Der erste Siebensilbler besteht aus der viersilbigen Anrede und der dreisilbigen ersten Frage. Indem Grabbe außer diesen von Marino selbst vorgesehenen Textzusammenhängen auch einen fiktiven Vers »Alma afflitta, chi ti darà più vita« vorsieht, zerstört er – objektiv gesehen – die Versstrukturen des Gedichts. Doch bei seinem Kunstvers handelt es sich um ein elfsilbiges Gebilde im Rahmen der italienischen Verslehre<sup>19</sup>. Grabbe versteht und benutzt die Ambivalenz der Anrede also bis zur letzten Konsequenz: Je nach Fortführung läßt sich Marinos Anrede zu einem Siebensilbler oder einem Elfsilbler ergänzen; beide Konstruktionen ergeben zudem inhaltlich einen vollgültigen Sinn. Grabbes Textinterpretation grenzt also an Umdichtung – und zwar im engsten Sinn einer Verwendung von auch poetisch denkbaren Formen.

Grabbe erläutert also in seiner Musik die Ambivalenz der Anrede; zudem zeigt er, daß deren beide Fortführungen poetisch gleichermaßen sinnvoll sind. Irgendwann aber hat Grabbe zu den originalen Verlaufsformen des Gedichts zurückzukehren; und damit erreicht man den dritten Aspekt seines Verfahrens. Grabbe zögert diese Richtigstellung des Textes weitestmöglich hinaus; noch dort, wo die drei Unterstimmen mit dem Text »oggi è partita« erstmals kadenzieren (Takt 8), ist unklar, wie der Gesamttext eigentlich tatsächlich lauten soll. Deshalb kann Grabbe nochmals auf den Textbeginn zurückkommen und zugleich auf das zugehörige musikalische Material. Doch dieses erklingt nun nur noch in einer Stimme exakt in der Form, in der es auch zu Anfang erklungen ist: im Baß zwischen Takt 10 und 14. Dort aber treten zugleich die Motive erstmals überhaupt in textlich richtiger Reihenfolge ein; und sie werden – in musikalisch freier gehaltenen Gestalten – in ebenfalls richtiger Reihenfolge begleitet, von Alt und Tenor. Damit ist das textliche Chaos aus den Anfangstakten des Werks bereinigt (ähnlich wie satztechnische Freiheiten, etwa ein Trugschluß, nach einer Auflösung verlangen), und die Behandlung der ersten beiden Verse ist damit unwiderruflich abgeschlossen. Doch zugleich hat die Werkeröffnung damit eine respektable Ausdehnung erhalten: Zusammen mit dem anschließenden »se colei, per cui vivi, oggi è partita«, mit dem das »Versprechen« des zuvor nur dreistimmigen Vortrags nun vollstimmig »eingelöst« wird, kommt der gesamte Eröffnungsabschnitt nun erst nach der 41. Semibrevis zum Abschluß.

Grabbes Verfahren läßt sich also folgendermaßen zusammenfassen: Er erfährt den Sinngehalt und die formalen Potenzen seines Textes derart umfassend, daß er zu dessen Umdisposition in der Lage ist, und zwar ohne den Sinngehalt zu verletzen, sondern eher noch als dessen besondere Hervorhebung. Verletzt wird hingegen die Form des originalen Textes; doch auch die neue Ordnung ist formal sinnvoll. Grabbe benötigt ein volles kompositorisches Teilglied, um diese textlichen Manipulationen darzulegen; er zögert die Richtigstellung hinaus, indem er einen

19 Als »Abweichung« von der Regel könnte primär nur erscheinen, daß der zweite Hauptton des Verses nicht erst auf der vierten Silbe (im Sinne eines »Endecasillabo a minore«) steht, sondern auf der dritten; vgl. hierzu Wilhelm Theodor Elwert, *Italienische Metrik*, Wiesbaden <sup>2</sup>/1984, § 23, sowie zu jener »Abweichung« § 24. Zur Möglichkeit eines Wechsels des Versfußes vgl. Andrea Bombi, *Sul ruolo dei ritmi versali nel procedimento compositivo del madrigale*, in: *Rivista Musicale Italiana* 26 (1991), S. 173-204.



zusätzlichen Textabschnitt in die Komposition aufnimmt, den dritten Vers, der als Nebensatz syntaktisch vom vorausgehenden Text abhängig ist. Auch dieser musikalische Abschnitt kann aber als unvollständig erscheinen, weil er nicht vollstimmig ist. Somit »erzwingt« Grabbe mit der »chaotischen« Eröffnung eine umfassende Richtigstellung, und da diese die Grundlage eines eigenen formalen Gliedes ist, erreicht er damit insgesamt eine größere Ausdehnung der Komposition. Die Richtigstellung erfolgt vom Baß aus, der damit für den Satzverlauf den Rang einer normativen Stimme übernimmt. Erst nach dieser Richtigstellung kann eine vollstimmige Version des dritten Textverses folgen.

Die Frage, ob hier die Musik oder der Text »dienend« sei, läßt sich nicht schlüssig beantworten: Zwar ist die Musik in ihrer Aussage auf diejenige des Textes abgestimmt, doch der Text wird aus der Musik heraus fortentwickelt; die Textform der Vorlage wird obendrein nicht nur damit, daß aus ihr eine andere poetisch sinnvolle Form abgeleitet wird, in Frage gestellt, sondern dieser Textform wird eine musikalische Form übergestülpt (übrigens eine solche, die in traditioneller motettischer Reihung kaum denkbar ist): Die Länge des gesamten musikalischen Abschnitts ergibt sich direkt aus textlicher »Interpretation« (oder: »Manipulation«) und »Korrektur«; dabei sind »textlicher Abschnitt« (Vers) und »musikalischer Abschnitt« nicht mehr gleichbedeutend, sondern in der Musik entstehen versübergreifende Zusammenhänge. Marinos Madrigaltext eröffnet also Grabbe kompositorische Freiheiten, die das Paradox einschließen, daß Grabbe einen Text durch seine Verletzung besonders sinngerecht interpretieren kann.

*Alma afflitta, che fai* ist mit dieser Technik kein Einzelfall. In anderen Fällen verfährt Grabbe noch radikaler – in einer Uminterpretation von vorgegebenem Text, ohne daß mit dem Neugeschaffenen wiederum korrekte Vers-Formungen zustandekommen. Besonders verwirrend wird die Situation in seinem Madrigal *Vero non è, che l'anima mi parta*<sup>20</sup> – bei folgendem Text:

1	Vero non è, che l'anima mi parta	11
2	E mi faccia morire,	7
3	anima mia, il partire.	7

Auf deutsch, der italienischen Konstruktion möglichst nahe: »Es ist nicht wahr, daß mich die Seele [= das Leben] verlasse und daß mich sterben lasse, meine Seele, das Scheiden ...« Der Dichter spielt zunächst mit dem Begriff »anima« und dessen Koppelung mit »mi« bzw. »mia«. Daneben zögert er die Erwähnung des Schlüsselbegriffs »il partire« weitestmöglich hinaus: Erst sagt der »Erzähler« (das »lyrische Ich«), daß das alles nicht wahr ist (»Vero non è«); dann sagt er, was angeblich passieren werde (»che l'anima mi parta E mi faccia morire«). Dann redet er einen fiktiven Gesprächspartner an (»anima mia«), und erst dann erwähnt er, was überhaupt der Anlaß dafür sei, daß *jenes* Geschehen, das Sterben, ihn angeblich ereile (»il partire«).

<sup>20</sup> Vgl. das verderbte Textincipit (»Vero non è, anima mia, che l'anima mi parta«) in: Emil Vogel, Alfred Einstein, François Lesure, Claudio Sartori, *Bibliografia della Musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700: Nuova edizione* (»Il nuovo Vogel«), Pomezia 1977, Nr. 1264.



Um dieser poetischen Intention gerecht zu werden, ist die Position des »il partire« auch in der musikalischen Syntax gebunden: Auch musikalisch läßt sich eine Erwartungshaltung bis hin zum Eintritt dieses Schlüsselbegriffs anstauen. Syntaktisch unantastbar ist andererseits das Abhängigkeitsgefüge zwischen dem Hauptsatz »Vero non è« und dem zweigliedrigen Nebensatz. Über die eingeschobene Anrede »anima mia« hingegen kann Grabbe frei verfügen; für sie entwickelt er daher eine Motivik, die gegen die beiden Teilsätze des ersten Verses eintritt, und er führt dabei das Spiel des Dichters mit den »anima«-Verbindungen fort. Hier bleibt die originale Textgestalt ungeklärt<sup>21</sup> – sei es weil Grabbe mit der Verlagerung des »anima mia« keine poetisch reguläre Ersatz-Gestalt geschaffen hat, sei es weil er den Eintritt des »il partire« sonst zu weit von seinem Sinnbezug hätte abtrennen müssen. Das zweite ist wahrscheinlicher: Der Textsinn wäre kaum mehr wahrnehmbar, wenn das »il partire« auch in der mehrstimmigen Vertonung an der Stelle einträte, an der der Dichter dies vorgesehen hat (statt dessen geht das Motiv in einer Koppelung mit dem Reim-Partner »morire« auf). Nur ein striktes Deklamieren könnte dieses Problem umgehen; eine textgerechte mehrstimmige Vertonung dieses komplexen Gebildes zwingt also geradezu zu derartigen musikalischen Uminterpretationen, und vielleicht war dies überhaupt ein Phänomen, weshalb Gedichte Marinos und seiner Kunstgenossen bei Komponisten der Zeit so beliebt waren. Dennoch: Die Verlagerung der Anrede ist eine Verletzung der Textvorlage, die deren Sinn freilich in geeigneter Weise unterstützt; sie erleichtert die mehrstimmige Vertonung einer poetisch überspitzten Syntax und überhaupt deren Verständlichkeit, und sie ermöglicht die Anreicherung des kontrapunktischen Satzes um ein Motiv, das auch dem Textsinn nach universell verwendbar ist und zudem kurz genug, um aus ihm einen Bewegungskontrast zu den schnelleren Notenwerten eines anderen Motivs herstellen zu können.

Alle diese Techniken bauen auf einem elementaren Aspekt auf: darauf, daß der Komponist mit zwei und mehr Textgliedern im gleichen musikalischen Abschnitt arbeiten kann – mit Doppelmotivik im erweiterten Sinn, der neben dem Simultankontrast auch den Sukzessivkontrast innerhalb eines einzigen Abschnitts einschließt. Die Motive haben untereinander eine poetisch vorgegebene Reihenfolge, der sich auch der musikalische Vortrag in irgendeiner Form anpassen muß; aber die Etablierung dieser originalen Abfolge der Textglieder kann aus der Musik heraus in einer logisch faßbaren Weise verzögert werden, wobei dann zwangsläufig der Text interpretiert wird, aber zudem die Bildung musikalischer Abschnitte zu einer zentralen Herausforderung wird. Dies läßt sich daher auch nicht nur mit »Doppelmotivik« erreichen: Im insgesamt viergliedrigen Anfangsabschnitt von *Alma afflitta, che fai* legt Grabbe den Satzablauf in festen Blöcken an, so daß die Ausbreitung einer freien Textinterpretation und deren poetische Richtigestellung deutlich voneinander getrennt sind. Das tatsächlich »doppelmotivische« Verfahren

21 Im Gegensatz zu einem ähnlichen, aber weniger spektakulären Fall in *E tu parti, ben mio* (wobei allerdings – unter Auslassung der Anrede »ben mio« zu Anfang im Alt – aus dem viersilbigen Versbeginn und dem nachfolgenden Siebensilbler wiederum ein »künstlicher« Endecasillabo entsteht: »E tu parti / senza pur dirmi addio«).



wendet eher Schütz an – und zufälligerweise besonders klar im Anfang von *Alma afflitta, che fai*, seiner Vertonung des Marino-Madrigals.

Schützens Madrigal wird besonders wegen seiner Harmonik bewundert – wegen der Synkopensissonanzen<sup>22</sup>; sie entstehen aus einer besonderen Verbindung der fünf Stimmen des Satzes, in der nun auch Schütz Überlegungen realisiert, aus dem musikalischen Ablauf des Textes heraus die Ausdehnung eines Satzes zu definieren.

Anders als Grabbe vertont Schütz im Anfangsabschnitt nur die ersten beiden Verse (nicht die ersten drei). Ebenfalls anders als Grabbe entwickelt er für jeden der beiden Verse nur ein Soggetto: Den großen Notenwerten für »Alma afflitta, che fai« stellt er in sehr viel kleineren den zweiten Vers gegenüber, der aber fast nie in originaler Form eintritt, sondern in der Regel in textlicher Verdoppelung – prinzipiell eine erste Verformung des Textes. Aus dem Vorgang des Sprechens heraus ist klar: Schütz hat die Komposition mit dem ersten Vers zu beginnen; er hat den Abschnitt mit dem zweiten Vers zu beschließen. Wie gelangt er aber mit seinen fünf Stimmen über eine doppelmotivische Konstruktion vom Anfangs- zum Schlußtext? »Doppelmotivik« bedeutet ja, daß schon zu einem frühen Zeitpunkt der Komposition in irgendeiner Stimme der Schlußtext erreicht sein muß; ist das Vorgehen also willkürlich?

Der Tenor und der Quinto setzen als erste Stimmen ein – mit dem Anfangstext. Während dann auch der Sopran mit diesem Text in den Satz eintritt, musiziert der Tenor erstmals den Schlußtext; eine ähnliche Koppelung (musikalisch allerdings anders) ergibt sich zwischen dem Alt bei dessen erstem Einsatz und dem Quinto. In den ersten fünf Takten der Komposition sind dann also vier Stimmen auf korrekte Weise mit dem Anfangstext in den Satz eingeführt worden, zwei von ihnen bereits zum Schlußtext des Abschnitts übergegangen. Eine Stimme schweigt noch: der Baß. Ähnlich wie in Grabbes Komposition wird nun gerade er zur normativen Stimme des Satzverlaufs, obgleich er die geringsten musikalischen Anteile an ihm hat: An der Stellung des Basses läßt sich somit das Regelwerk ablesen, mit dem Schütz die Abschnittsausdehnung und zugleich die doppelmotivische Konstruktion garantiert. Das Regelwerk lautet: Solange eine der Stimmen noch nicht zum Schlußtext übergegangen ist (oder dessen Vortrag erstmals vollendet hat), kann jede andere Stimme nochmals vom schon erreichten Schlußtext zum Anfangstext zurückspringen; von der Anlage jener »letzten« Stimme hängt also die Ausdehnung der Komposition und zugleich die Möglichkeit zur Verdichtung des polyphonen Satzes ab.

Auf diese Weise kehrt nun zunächst der Tenor zum Anfangstext zurück – um den Alt bei dessen erstem Einsatz mit gleichem Text zu begleiten; kurz darauf begleitet er ebenso auch den Baß bei dessen erstem Einsatz. Danach geht der Tenor endgültig zum Schlußtext über (T. 9); seine Funktion im doppelmotivischen Satz scheint erfüllt zu sein. Während der Baß noch zum ersten Mal »Alma afflitta, che fai« singt, setzt der Alt mit diesem Text neuerlich ein (T. 8); für ihn ist es ebenfalls noch der erste Textdurchgang – er hat bis dahin noch nicht »chi ti darà più vita« erreicht. Zur Begleitung des Alts setzt daraufhin mit gleichem Text der Sopran ein

22 Moser, *Schütz* (s. Anm. 9), S. 64; Carapezza, *Schützens Italienische Madrigale* (s. Anm. 16), S. 53.



– doch dieser kehrt damit bereits zum Anfangstext zurück, er hat den Schlußtext zuvor schon gesungen.

Bis zum Schlußton der ersten Baß-Phrase (T. 9) ist also folgendes geschehen: Der Tenor als erste einsetzende Stimme hat beide Verse vorgetragen, ist daraufhin zum Anfangsvers zurückgekehrt und hat auch den Schlußtext bereits wiedererreicht. Der Quinto als die zweite einsetzende Stimme hat einmal den Anfangsvers gesungen und danach dauernd am Schlußtext festgehalten. Anders der Sopran, die dritte Stimme: Er hat eben einen zweiten Textdurchgang eröffnet. Der Alt hingegen hat noch nicht einmal seinen ersten Textdurchgang abgeschlossen, ebenso der Baß als die fünfte Stimme des Satzes. Wenn nun also Baß und Alt den Schlußtext erreichten, wäre das Ende des Abschnitts nicht mehr weit: Auch der Sopran könnte binnen kurzem den Schlußtext wieder erreichen, und weder Tenor noch Quinto dürften diesen nochmals verlassen. Doch Schütz greift zu einer Variante: Wie zuvor im Alt wiederholt er nun auch im Baß »Alma afflitta, che fai« und eröffnet damit auch dem Quinto noch den Raum für einen zweiten Textdurchgang. Erst danach dann schließt der Abschnitt in der erwarteten Weise.

Folglich garantiert Schütz Abschnittsausdehnung und Doppelmotivik damit, daß er mit prinzipiell obligaten Stimmen arbeitet: Jede Stimme übernimmt eine eigene Funktion. Zwei Stimmen durchlaufen den Gesamttext nur einmal (Alt und Baß), drei hingegen zweimal (Sopran, Tenor, Quinto); doch selbst Stimmen mit gleicher Anzahl von Textdurchgängen erschließen den Text auf unterschiedliche Weise: Der Tenor garantiert damit schon früh die Doppelmotivik, der Quinto hingegen erst in einem späten Abschnitt der Komposition – und noch nachdem der Sopran, an sich erst die dritte Stimme des Satzes, einen zweiten Textdurchgang begonnen hat.

Wie Grabbe faßt also auch Schütz die Anrede und die beiden ihr nachfolgenden Fragen in einen Abschnitt zusammen, allerdings auf eine »konventionellere« Weise. Die Konfrontation der aus dem Text abgeleiteten Motive führt zu einem Bewegungskontrast und zu harmonischen Reibungen, woraus dem Text bildliche Qualitäten erwachsen. Das Rückgrat der Komposition ist aber ein musikalischer Formbegriff, der aus elementaren Bedingungen des Sprechens abgeleitet ist; der Satz entsteht aus der Überlagerung unterschiedlicher Sprech-Prozesse in den Einzelstimmen und ist dort »erfüllt«, wo der Textvortrag auch in der letzten Stimme abgeschlossen ist. Wo das genau ist, bestimmt der Komponist: Sonst wäre eine Wiederholung des »Alma afflitta, che fai« im Baß unmöglich. Dessen Versetzung auf eine andere Tonstufe zeigt, wie das Verfahren musikalisch ausgebaut werden kann: damit, daß die Komposition dort eine offenkundig »nicht schlußkräftige« Tonstufe erreicht, wo der Textvortrag eigentlich abgeschlossen ist, und deshalb weitere Zeit zur Korrektur auch der Harmonik nötig ist. Dies kann also Anlaß sein, den Textvortrag unabhängig von der Deklamation noch fortzuführen – ein Mittel, das insbesondere im Generalbaßmadrigal Bedeutung erlangt.

Grabbe und Schütz: Ein Vergleich ihrer Vertonungen von *Alma afflitta, che fai*<sup>23</sup> zeigt ein tendenziell ähnliches Vorgehen mit zwei völlig verschiedenen Ergebnis-

23 Umfassendere Ausführungen hierzu, die auch die übrigen Werkteile einschließen, in: Küster, *Opus primum in Venedig* (s. Anm. 9; zweiter Teil: Analysen, Kapitel 2).



sen. Gemeinsam ist beiden Konzeptionen der Sinnbezug und die Kontrapunktik: Die jeweils entwickelten Motive treffen die Grundstimmung des Textes und genügen den Anforderungen des polyphonen Satzes. In ihm soll aber nicht nur ein Motiv pro Abschnitt aufgehen; damit eröffnet sich der gewaltige kompositorische Freiraum, der jene Text-Interpretationen ermöglicht, zugleich aber auch ein abstrakt musikalisches Mittel bietet, um die »motettische Reihung« von Abschnitten zu überwinden bzw. mit neuem Leben zu füllen. Hier trennen sich Grabbes und Schütz' Wege: Grabbe benutzt – allgemein gesagt – die Verformbarkeit des Textes dazu, größere musikalische Abschnitte als etwas Zusammenhängendes darzustellen. In Schütz' Satz ergibt sich der musikalische Abschnitt aus den abstrakten Anforderungen des Sprechens, das ja (unabhängig vom Inhalt<sup>24</sup>) stets eine Entwicklung von A nach B enthält; diese Entwicklung prägt das Aussehen jeder Stimme für sich. Die unterschiedlichen Sprech-Prozesse überlagern einander nach einem ausgeklügelten System, mit dem der Komponist die Ausdehnung des musikalischen Abschnitts bestimmen kann.

Allerdings handelt es sich damit nicht um einen prinzipiellen Unterschied zwischen den Zielsetzungen Grabbes und denjenigen Schützens: Auch in Schütz' Madrigalen finden sich musikalische Text- und Wortspiele – wiederum auch unter den Vorzeichen, einen großräumigen musikalischen Abschnitt zu »definieren«. Als Beispiel diene der Anfang von *Tornate, o cari baci*; Marinos Gedicht beginnt folgendermaßen:

1	Tornate, o cari baci	7
2	a ritornarmi in vita.	7

Hintergrund von Marinos Text ist ein Wortspiel, das im Deutschen kaum nachvollziehbar ist: Der Dichter stellt »tornare« und »ritornare« einander gegenüber; beide sind prinzipiell gleich zu übersetzen, als »wiederkommen« oder »zurückkehren«. Das Grund-Wort »tornare« verbindet er mit dem Wirken eines Einflusses von außen: »Kehrt wieder, ihr lieben Küsse«. Das erweiterte, verstärkte Wort »ritornare« verbindet er mit den Wirkungen auf das »lyrische Ich« und versieht es daher mit dem angehängten Reflexivpronomen »-mi«: »... um mich zurückzubringen ins Leben«.

Schütz komponiert den Text zunächst scheinbar so, wie Marino ihn gedichtet hat: Er läßt den ersten Vers einmal dreistimmig erklingen, den zweiten daraufhin zweimal vierstimmig; jeder der Abschnitte kadenziert, und zwar der erste und letzte auf a, dem Grundton des gewählten äolischen Modus, der mittlere auf C, dessen III. Stufe. Dann folgt eine vollstimmige Version, wiederum mit drei Abschnitten; wieder enden der erste und der letzte mit einer Kadenz auf dem Grundton, der mittlere hingegen mit einer Kadenz auf d. Was diesen zweiten Durchgang allerdings fundamental vom ersten unterscheidet, ist die Behandlung

24 Daher handelt es sich nicht um eine Realisierung des Caccini-Prinzips »in armonia favellare«, weil nicht das »Erzählen«, sondern der rein zeitliche Vorgang (also derjenige des »parlare«) im Vordergrund steht.



des zweiten Verses: Schütz multipliziert den Eintritt des Textbegriffs »a ritornar«<sup>25</sup>. Dies hat aber zwei Seiten – neben einer abstrakt musikalischen auch eine konkret textliche.

Zunächst zur textlichen. Das Motiv, das Schütz derart sequenziert, verändert den Bedeutungshintergrund des Wortes: Dem Wort fehlt das angehängte Reflexivpronomen; folglich kann das Wort auch eine andere Bedeutung übernehmen<sup>26</sup>. Da nun aber diese Verkürzung überhaupt an einem Begriff ansetzt, der hier im Zentrum des dichterischen Interesses steht, kommt dem Gesamtverfahren eine gesteigerte Bedeutung zu. Schütz arbeitet also nicht nur mit den zwei Begriffen »tornate« und »ritornarmi«, sondern zudem noch mit »ritornar«, und er potenziert damit das von Marino angelegte Wortspiel. Und wenn man diesen Eingriff konstatiert, hat man auch noch einen zweiten zu berücksichtigen: Bereits im allerersten Takt des Werks läßt Schütz das Ensemble ohne jeden praktischen Nutzen das Wort »tornate« zweimal musizieren. Auch die Verdoppelung dieses Begriffs läßt sich nur mit Blick allgemein auf das »tornare«-Wortspiel verstehen; weder der Text noch eigentlich die Musik (auch nicht in der Wiederholung) »zwingen« tatsächlich zu dieser Operation. Der Text des zweiten Durchgangs lautet also strenggenommen in deutscher Übersetzung: »Stellt euch ein, stellt euch ein, teure Küsse, um zurückzukehren, um zurückzukehren, um zurückzukehren, um mich zurückzubringen ins Leben« (und die zweite Verszeile wird daraufhin wiederholt). Textlich ist dies nichts anderes als Grabbes »Interpretieren« zu Beginn seines »Alma afflitta, che fai«; in beiden Fällen erfaßt ein Komponist das, was der Dichter wollte, restlos, so daß er es – als Komponist – noch über die Intentionen des Dichters hinaus fortführen kann. Beide Komponisten sind also auf die Wiederholungs-Möglichkeit angewiesen: Erst in der Wiederholung kann Schütz den Text – im Sinne einer Steigerung – variieren<sup>27</sup>; erst in der Wiederholung kann Grabbes Varianten richtigstellen. Doch Schütz erschließt sich den Raum dazu, etwas überhaupt wiederholen zu können, obwohl zuvor alles bereits »richtig« war, dadurch, daß er beim ersten Mal eine Stimme pausieren läßt – typischerweise den Baß.

Zugleich entsteht dabei ein musikalisch außerordentlich modern anmutendes Gebilde: trotz des Vorhandenseins mehrerer Textbegriffe nicht etwa eine simultandoppelmotivische Konstruktion im engeren Wortsinn, sondern ein Sukzessivkontrast – und zudem mit dem Profil einer musikalischen Phrase, deren Verlaufskurve wesentlich von der Harmonik definiert und deren motivischer Gehalt vom Aufstellen eines Vordersatzes, von dessen Fortführung in einem Fortspinnungsteil und einem kadenzierenden Schlußglied geprägt wird. Jede dieser beiden Phrasen, sowohl die drei- bis vierstimmige zu Beginn als auch die des fünfstimmigen zweiten Durchgangs, erhält damit ein Aussehen wie das, das aus barocken Themenbil-

25 Auch beim ersten Durchgang spaltet Schütz bereits das »-mi« von »ritornar« ab, und zwar in Quinto und Alt (T. 4); da beide Stimmen aber in ihrem Textvortrag jeweils an eine andere Stimme gebunden sind, die den unverkürzten Text singen (Tenor und Canto), kann der »Eingriff« zunächst unbemerkt bleiben.

26 Das gleiche begegnet in Grabbes *E tu parti, ben mio* bei »senza pur dir / senza pur dirmi addio« (T. 10/11).

27 Die Steigerung zeigt sich auch in der Harmonik: in den Binnenkadenzen beider Textdurchgänge, die zunächst auf C (Takt 4) und daraufhin auf d (eine Sekund höher, Takt 9) stehen.



dungen bekannt ist<sup>28</sup> – und zugleich gelangt Schütz damit zu einer großräumigen Abschnittsbildung, wie sie an späteren geringstimmigen Werken Monteverdis bewundert worden ist, etwa an *Interrotte speranza* aus dem VII. Madrigalbuch von 1619<sup>29</sup>.

Monteverdi übersteigert dort das allgemeine Verfahren einer »Phrasenbildung«: Er dehnt die musikalischen Abschnitte so weit aus, daß sie jeweils eine Strophe des Sonett-Texts einnehmen können. In »Interrotte speranza« findet man zudem das bei Grabbe beobachtete Verfahren, ein Textglied aus seiner Umgebung zu isolieren und dieses – zwar als Mittel der Interpretation, aber zugleich als Verletzung von Text – an anderer Stelle wieder einzufügen (»donna crudel«, der Beginn des vorletzten Verses, wird bereits erstmals nach »questi« musiziert, dem Anfangswort des zweiten Terzetts). Für den Schlußvers »saranno i trofei vostri e'l rogo mio« löst Monteverdi die musikalische Gliederung vom Strophenbau; in dem damit entstehenden, eigenständigen Schlußteil findet man schließlich das Verfahren angewandt, aus der Zahl der Textdurchgänge in den beteiligten Stimmen heraus die Länge eines Abschnitts zu definieren. Der erste Tenor eröffnet den Abschnitt; nachdem er die erste Hälfte des Texts vorgetragen hat (»saranno i trofei vostri«), setzt der zweite Tenor ein. Der erste Tenor kann den Textvortrag also dort abschließen, wo der zweite Tenor erst den ersten Textteil gesungen hat; die führende Stimme kann daher einen zweiten Durchgang beginnen. Sie eröffnet – gestützt von der harmonischen Entwicklung, einer Folge steigender Quinten – auch noch einen dritten und führt damit den Text-Prozeß bis dorthin fort, wo auch der harmonische Prozeß einen Abschluß ermöglicht. Doch die nachfolgende Stimme verharrt bei »e'l rogo mio«, beläßt es also bei einem einzigen Textdurchgang.

Die betrachteten Verfahrensweisen lassen sich also sowohl in fünfstimmiger Musik ohne Generalbaß anwenden wie in zweistimmiger mit Generalbaß; die Fünfstimmigkeit erscheint dabei als ein traditioneller Durchschnittswert mehrstimmiger Techniken, Zweistimmigkeit dagegen als ein Minimalbesetzung für deren Anwendung: Wer jeweils das eine beherrscht, der kann es auch auf andere Besetzungsverhältnisse übertragen. Somit berührt man an dieser Stelle einen musikalischen Traditionszweig zwischen Fünfstimmigkeit und geringstimmig konzertierender Musik, der in üblichen Entwicklungs-Modellen außer acht bleibt. Betrachtet man etwa zweistimmig-konzertierende Musik als »reduzierte Doppelchörigkeit«<sup>30</sup>, müßte man ein Musizieren wie das fünfstimmige in Schütz' und

28 Wilhelm Fischer, *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*, in: StMw 3 (1915), S. 24-84, hier S. 29; vgl. daraufhin auch Alfred Dürr, *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs*, 2/Wiesbaden 1977, S. 124.

29 Silke Leopold (*Claudio Monteverdi und seine Zeit*, Laaber 1982, S. 87f.) konstatiert ein »An- und Abschwingen« ähnlicher Anlage am Beispiel von *Ardo e scoprire ahi lasso* (*Madrigali guerrieri et amorosi*, 1638).

30 Vgl. Adam Adrio, *Die Anfänge des Geistlichen Konzerts*, Berlin 1935 (= Neue deutsche Forschungen, Abteilung Musikwissenschaft 1), S. 43f.; Friedrich Blume, *Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik*, Leipzig 1925, S. 59f. Eine zentrale Funktion für dieses Verständnis liegt bei Michael Praetorius' *Concerto-Etymologie*, vgl. *Syntagmatis musici ... tomus tertius*, Wolfenbüttel 1619, Faksimile, hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel etc. 1958 (= Documenta musicologica I/15), S. 5.



Grabbes Madrigalen prinzipiell als reduzierte Fünfhörigkeit bezeichnen, denn jede der musizierenden Stimmen ist für sich, gegenüber anderen und im Satz ebenso frei und selbständig geführt, wie wenn es sich um ein Musizieren einer geringeren Stimmenzahl über einem Generalbaßfundament handelte<sup>31</sup>. Daher bereitete Gabrieli Unterrichten die Kompositionsschüler wohl viel universeller auf die sich stellenden Herausforderungen vor, als man zu glauben geneigt ist: Die Regeln zur Führung der Einzelstimme und zur Verknüpfung der Stimmen zum Satz, wie Gabrieli sie offenbar unterrichtete, unterscheiden sich nur im Umfang des Satzapparats von geringstimmigem Konzertieren; aber sie unterscheiden sich in der Individualisierung der Einzelstimmen von »klassischer Vokalpolyphonie«. Man kann sogar zu dem Ergebnis gelangen, daß es eine Erleichterung war, fünfstimmig komponieren zu dürfen anstatt zweistimmig komponieren zu müssen: Wenn es tatsächlich das Ziel der Arbeit mit mehr als einem Soggetto pro Abschnitt war, die Länge des musikalischen Abschnitts zu vergrößern, so fällt dies natürlich wesentlich leichter, wenn man fünf Stimmen »unter einen Hut zu bringen« hat, als wenn es nur zwei sind. Dann nämlich benötigt man zusätzliche Mittel, um eine größere Abschnittsausdehnung legitimieren zu können, etwa aus der Harmonik heraus. Doch sogar darauf hatte Gabrieli – wie erwähnt – seine Schüler vorbereitet.

Man hat sich hier also von schroff klassifizierenden Perspektiven zu lösen, aus denen heraus die Vokalmusik um 1600 bisweilen betrachtet wird. Deklamation und Rezitieren sind nur zwei der modernen Ansätze, die anstelle von durchimitierter Polyphonie denkbar sind; der Stil einer gewissermaßen »konzertanten« Führung der Singstimmen auch im fünfstimmigen Satz (ohne Generalbaß) ist ein weiterer gangbarer Weg, den die Musik der Zeit sich erschließt<sup>32</sup>. Grabbes und Schütz' Madrigal-Polyphonie jedenfalls hat mit Durchimitation nur noch wenig gemein. Man war sich um 1600 offenkundig dessen bewußt, daß Text nicht unbedingt naturbelassen in Musik übertragen werden müsse; Text ermöglicht vielmehr eine freie kompositorische Aufarbeitung, die zugleich – wie bei Grabbe im Spiel mit zwei Fragen – gewissermaßen dramatische Qualitäten erhalten kann. Daß dabei der Text »zergliedert« wird, bedeutet strenggenommen nicht das, was Caccini als textfernen »laceramento di poesia« bezeichnet hat, sondern ist extrem textbezogen, und zwar selbst dann, wenn die originalen Strukturen zeitweise nachhaltig verletzt werden – durch Umstellung von Versbestandteilen, Neugruppierung des Texts in erstaunlich sinnvolle poetische Einheiten, Fortführung von syntaktischen Parallelismen (Grabbe) oder Wortspielen (auch Schütz), jeweils noch über das hinaus, was dem Dichter sprachlich möglich war. Dies aber geht zugleich auf in Grundprinzipien musikalischer Abschnittsbildung: Die innere Fortentwicklung und die Aus-

31 Prinzipiellere Äußerungen über einen Traditionsbruch zwischen fünfstimmigem und zweistimmig-konzertierendem Satz erweisen sich daher als kaum haltbar; vgl. besonders deutlich Julia Liebscher, *Das italienische Kammerduett (ca. 1670-1750)*, Tutzing 1987 (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 42), S. 41: »Eine direkte Verbindung des Kammerduetts zu Satzformen des 16. Jahrhunderts ... ist auszuschließen.«

32 Das Verfahren ist bereits um 1580 in Grundzügen zu erkennen und befindet sich daraufhin in fortschreitender Entwicklung. Zu Details vgl. Küster, *Opus primum in Venedig* (s. Anm. 9; zweiter Teil: Analysen, Kapitel 5: »Doppelmotivik«, »Motivkontrast« und »Mehrtextigkeit« in der Literatur und in der Geschichte).



dehnung eines Abschnitts in der Komposition ergibt sich nach spezifisch musikalischen Kriterien – aus schematisch anwendbaren Verfahrensweisen zur allmählichen Zusammenführung von Stimmen oder zur Abfolge von Teilabschnitten (mit gleicher Textgrundlage). Die Zusammenführung der Stimmen orientiert sich am abstrakten Vorgang des Sprechens; die sukzessive Folge von Teilabschnitten richtet sich nach dem Grad inhaltlich-musikalischer Vollkommenheit des Textvortrags. Man täte den Werken also Gewalt an, wenn man dem Kompositionsverfahren seine rein musikalischen Komponenten absprechen und es ausschließlich im Dienste der Textinterpretation sehen wollte<sup>33</sup>; Textbezug an sich war in Gabriellis Unterricht allerdings selbstverständlich, und das Ausmaß der denkbaren Textinterpretation war außerordentlich groß. Da in diesem Komponieren jener »abstrakte Vorgang des Sprechens« von immenser Bedeutung ist, ist das Gesamtverfahren nur in Vokalmusik denkbar; deshalb wären die Madrigale der Gabrieli-Schüler ohne ihren Text ebenso schlecht verständlich wie die textbezogenen satztechnischen Freiheiten in den Werken aus Claudio Monteverdis V. Madrigalbuch<sup>34</sup>. Auf beiden Feldern, dem des Textbezugs und dem der modernen abstrakt-musikalischen Techniken, erscheint Kritik am Unterrichten Giovanni Gabriellis als unbegründet; er lehrte beides als etwas Zusammenhängendes. Die zeitgenössische Musiktheorie schweigt sich über diese Verbindung aus, und in Überlegungen wie derjenigen Caccinis bleibt sie unberücksichtigt; das aber ist allenfalls der »Fehler« der Theorie, nicht der der Praxis. Vielmehr handelte es sich offenbar um eine zeitübliche Technik, die obendrein universell anwendbar war, und zwar über die »Epochengrenze« zwischen Renaissance und Generalbaßzeitalter hinweg; wenn sie sich also im fünfstimmigen Madrigal äußerte, so war dies nur eine ihrer denkbaren Spielarten.

33 Abert, *Cantiones sacrae*, (s. Anm. 9), S. 28; im gleichen Sinn auch Whenham, *Duet and Dialogue* (s. Anm. 3), Band 1, S. 88f. (zu Monteverdis *Si ch'io vorrei morire*). Daß der Hinweis auf den Textbezug als Teilaspekt der Kompositionen dennoch berechtigt ist, sei allerdings nicht bestritten.

34 Giovanni Maria Artusi (*L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica*, Venedig 1600, Faksimile Bologna 1968, = *Bibliotheca musica Bononiensis* II, 36) kritisiert Ausschnitte aus Monteverdis Madrigalen, ohne deren zugehörigen Text wiederzugeben, ein Verfahren, gegen das sich Giulio Cesare Monteverdi wendet (Vorrede zu den *Scherzi musicali*, Abschnitt »Ho nondimeno scritta la risposta ...«).







# Die lateinische Sprache im Werk von Heinrich Schütz\*

von

PETRA WEBER-BOCKHOLDT

Für R.

Wenn wir nach der lateinischen Sprache im Werk von Heinrich Schütz fragen, so müssen wir zunächst einige Prämissen bedenken. Es ergibt sich von selbst, daß wir als erstes einen Vergleich des Lateinischen mit der deutschen Sprache anstellen, weil diese, und nicht das Lateinische, Schützens zentrales Arbeitsfeld gewesen ist.

Das Deutsche ist im Gegensatz zum Lateinischen eine Vulgärsprache, eine Muttersprache. Schütz tritt als erster großer Komponist mit der Vertonung von Psalmen und anderen Bibeltexten *in seiner Muttersprache* hervor; er verwendet nicht mehr die eine umfassende, alle nationale Kultur übersteigende Sprache der Kirche. Dieser Schritt muß für die Vertonung gravierende Folgen haben, denn eine Muttersprache wird ja im Gegensatz zum Lateinischen lebendig gesprochen, und der Sinn ihrer Worte steht schon darum ganz anders – plastischer und zugleich schneller vergänglich – vor dem Ohr des Hörenden. Insofern besteht zwischen jeder Vulgärsprache und dem Lateinischen ein Verhältnis wie zwischen dem Sprechen und der Sprache. Es besteht nun zu Schützens Zeit eine musikalische Kunstform, die sich die aus dieser Kontrastierung ergebenden Implikationen für die Realisation ihrer ästhetischen Ziele zunutze macht: die Oper, das szenisch-musikalische Sprechen auf Italienisch. Die Oper will ja nicht Text vertonen, sondern Handlung sprechend, im Sprechen darstellen. Sie kann darum gar nicht das Lateinische, sondern muß eine Vulgärsprache, eben das Italienische, zu ihrer Sprache machen.

Wolfgang Osthoff hat 1980 gezeigt<sup>1</sup>, wie Heinrich Schütz das italienische Sprechen in den zeitgenössischen Kompositionen studiert hat und was er davon für das Deutsche seiner Kompositionen profitiert hat. Wir wissen seitdem, daß es sehr wichtig war, daß das, was Schütz in den italienischen Vorbildern als zentral erkannte, nämlich das Sich-Äußern der Person, die Spontaneität, Freiheit und im Affekt gebundene Beseelung des Sprechens<sup>2</sup>, bei ihm auf das klare und gerade Deutsch Martin Luthers traf. Die unverschnörkelte Luther-Prosa bringt ja von sich aus eine Qualität des Spontanen mit sich, die die musikalische Gestaltung anregen, ja inauguriert konnte. Damit waren die beiden geistigen Säulen des Protestantismus in der Musik zueinander in Beziehung getreten: das Wort und die Person, die es bekennt und ausspricht. Thrasybulos Georgiades spricht daher in *Musik und*

\* Habilitationsvortrag, gehalten vor der Philosophischen Fakultät I der Universität Würzburg am 24. Juni 1991.

1 Wolfgang Osthoff, *Heinrich Schütz – die historische Begegnung der deutschen Sprache mit der musikalischen Poetik Italiens*, in: *SJb* 2 (1980), S. 78 ff.

2 Ebenda, S. 87.



*Sprache* im Zusammenhang mit Schütz von einer »persönlichen Vertonung« der Bibeltexte im Gegensatz zu einer »liturgischen«<sup>3</sup>.

Mit dem Stichwort der »liturgischen Vertonung« meint Georgiades nicht so sehr die Vertonung liturgischer Texte, sondern vor allem die geistige Haltung, die vor Schütz und der italienischen Oper der Vertonung christlicher Texte zugrunde lag. Bis tief ins 16. Jahrhundert hinein waren dies lateinische Texte, und sie wurden nicht von einer Person gesprochen, sondern von der Musik vorgetragen. Diese Tatsache des Vortrags meint das Stichwort »liturgisch«. Ich werde darauf zurückkommen.

Die bedeutende Veränderung, die um 1600 statthabte, ist sofort schon von den Musikern und Musiktheoretikern jener Zeit erkannt worden<sup>4</sup> und war bis heute niemals ernstlich in Frage gestellt, ebenso wie im Bewußtsein dieses vollzogenen Wandels das, womit man brach, nämlich die ältere Musik, zum ersten Mal in der Musikgeschichte in einer kompositionsgeschichtlich wirksamen Erinnerung blieb: man erinnerte sich der alten Satztechnik im Gegensatz zur neuen, und man pflegte sie auch weiter. Ich möchte die folgende Zuordnung im Sinne einer Beschreibung eines Idealtyps vornehmen: Seit dem 17. Jahrhundert dient die Vulgärsprache (zunächst nur das Italienische) Personen dazu, sich zu bekunden, und gehört dem Bereich der neuen Satztechnik zu, das Lateinische hingegen hütet den Wortsinn in den Formen seiner sprachlichen Struktur und gehört dem Bereich der alten Satztechnik zu.

Heinrich Schütz hat in Italien nicht nur die neue Satztechnik studiert, sondern er brachte mit Hilfe des Gelernten seiner Muttersprache das musikalische Sprechen bei. Dabei hat er jedoch nicht einfach nur konzertierende deutsche Stücke geschrieben, sich dieser neuen Art gleichsam im Eifer des Neuerrungenen ganz hingebend, sondern er sah in magistraler Distanz die Errungenschaften der neuen Satztechnik den Verlusten der alten gegenüber, wie viele seiner Äußerungen, darunter die prominenten in der Vorrede zur *Geistlichen Chormusik* von 1648, zeigen.

\*

Die lateinischsprachigen Kompositionen sind in Schützens Werk gar nicht so selten, wie man zunächst vermuten möchte. Zu ihnen gehören die 1625 gedruckten *Cantiones sacrae*, die *Symphoniae sacrae* I (1629), sowie eine nicht zu datierende, aber wohl eher frühe Magnificatvertonung als die drei größten musikalischen Komplexe. Daneben gibt es in den *Kleinen geistlichen Konzerten* I (1636) drei, in den *Kleinen geistlichen Konzerten* II (1639) elf lateinische Kompositionen sowie acht weitere

3 Thrasybulos Georgiades, *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik, dargestellt an der Vertonung der Messe*, Berlin, Heidelberg und New York: Springer<sup>2</sup>/1974, S. 62.

4 Das bekannteste und ein sehr deutliches Beispiel dafür stellt Monteverdis Vorrede zu seinem 5. Madrigalbuch, Venedig<sup>2</sup>/1606, dar, in der es heißt: »[...] SECONDA PRATICA, ovvero PERFETTIONE DELLA MODERNA MUSICA, delche forse alcuni s'ammireranno non credendo che vi sia altra pratica che l'insegnata dal Zarlino; ma siano sicuri, che intorno alle consonanze & dissonanze, vi è anco un'altra consideratione differente dalla determinata, la qual con quietanza della ragione, & del senso diffende il moderno comporre [...]«



verstreute Stücke<sup>5</sup>. Mindestens zehn Kompositionen lateinischen Titels sind nicht erhalten<sup>6</sup>. Es fällt auf, daß die beiden großen Sammelwerke früh entstanden sind und Schütz nach 1630 nur noch einzelne Stücke lateinisch komponierte. Das hat mit den äußeren Umständen ihrer Entstehung zu tun: Anna Amalie Abert hat für die *Cantiones sacrae* festgestellt, daß sowohl die Tatsache, daß die Texte überhaupt lateinisch sind, als auch die ungewöhnliche Textauswahl – etwa der Hälfte der 41 Stücke liegen freie Gebetstexte aus einer Sammlung von Andreas Musculus<sup>7</sup> zugrunde – auf die Person des Adressaten gemünzt sind<sup>8</sup>. Dieser, ein Fürst Eggenberg, war zum Katholizismus konvertiert. Und für die in Italien erschienenen *Symphoniae sacrae* I wäre Luthers Deutsch als Text selbstverständlich völlig abwegig gewesen.

Reicht dies aber als Begründung aus? Hat Schütz nicht vielmehr das Lateinische als ein seinen kompositorischen Zielen nicht mehr adäquates Medium bei Seite gelegt<sup>9</sup>? Es möchte so scheinen, wenn man das Lateinische dem Deutschen gegenüberstellt. So hat es auch Reinhard Gerlach gehalten in seinem sehr gründlichen Vergleich des *Paratum cor meum* aus *Symphoniae sacrae* I mit *Mein Herz ist bereit*

5 Hierzu muß differenziert werden. Wie Werner Breig gezeigt hat, erweisen sich die parallel existierenden deutschen Texte der drei Stücke des I. Teils sowie von SWV 333/334, 316 und 326 aus dem II. Teil der *Kleinen Geistlichen Konzerte* als die primären. Genuin lateinisch, d. h. von vornherein mit der lateinischen Sprache komponiert, sind wohl nur die verbleibenden 10 Stücke des II. Teils. Vgl. Werner Breig, *Zur Werkgeschichte der »Kleinen geistlichen Konzerte« von Heinrich Schütz*, in: Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985, S. 95-116, bes. S. 111 ff.

6 In Joshua Rifkins Artikel *Schütz* in *New Grove* 17, S. 32, sind folgende Titel aufgelistet: *Anima mea liquefacta est; Aquae tua Domine; Audite coeli; Benedicite omnia opera Domini; Canite, psallite, plaudite; Confitebor tibi; Domine, exaudi orationem; Ego dormio; Factum est praelium magnum; Renunciate Johanni quae audistis*. Zu welchen Zeitpunkten man deren Komposition anzusetzen hätte, bleibt bisher unbeantwortet. Es läge nahe, in ihnen vielleicht verworfene Stücke aus dem Umkreis der lateinischen Stücke der *Kleinen Geistlichen Konzerte* II zu sehen.

7 Philipp Spitta gibt in seinem Kommentar (SGA 4, S. XI f.) als Quelle für die meisten dieser freien Texte an: Henricus Sommalius ed. 1594, *Meditationes Divi Augustini, Soliloquia und Manuale Divi Augustini*; weiterhin zieht er für einige als Quelle daneben Musculus in Betracht. Anna Amalie Abert konnte 1935 (s. Anm. 8) nachweisen, daß alle in den *Cantiones sacrae* verwendeten freien Texte aus der Sammlung von Andreas Musculus stammen: *Precationes ex veteribus orthodoxis doctoribus [...] collectae*, Leipzig 1553, 1571 u. ö. Schütz hat nämlich einige leichte Textabweichungen dieser Ausgabe (abweichend gegenüber Sommalius) übernommen. Daß die Texte nicht von Augustin, sondern von verschiedenen Autoren meist des hohen Mittelalters stammen, unter ihnen Anselm von Canterbury, Bernhard von Clairvaux und Hugo von St. Victor, und daß es sich bei den *Meditationes* um eine vermutlich spätmittelalterliche Kompilation handelt, wurde zuerst in einer Gesamtausgabe der Schriften Augustins festgestellt, die 1679 ff. in Paris erschien, wie Spitta a. a. O. mitteilt. – Andreas Musculus (1514-1581) war ein streng lutherischer Theologe, der in Frankfurt/Oder als Professor und Generalsuperintendent der Mark wirkte.


8 Anna Amalie Abert, *Die stilistischen Voraussetzungen der »Cantiones Sacrae« von Heinrich Schütz*, Wolfenbüttel 1935 (Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft 2; Reprint Kassel 1986 als Bd. 39 der Kieler Schriften zur Musikwissenschaft).

9 Breig macht in seinem in Anm. 5 genannten Aufsatz wahrscheinlich, daß Schütz die vermutlich bereits früher komponierten lateinischen Stücke des II. Teils der *Kleinen geistlichen Konzerte* nicht mehr zu einem selbständigen ausschließlich lateinischsprachigen Opus ergänzte, da für diese Stücke keine Publikationsmöglichkeit mehr bestand. Diese plausible Annahme begründet das Versiegen der lateinischen Kompositionen mit äußeren Umständen.



aus *Symphoniae sacrae* II<sup>10</sup>. Methodisch birgt jedoch der ständig beibehaltene Seitenblick auf das Schütz'sche Deutsch die Gefahr in sich, in den lateinischen Kompositionen stets Uneigentliches zu sehen. Wir sollten daher den deutschen Schütz für eine Weile ganz vergessen. Wenn wir dies tun, werden wir die Aspekte sich verwandeln sehen und den lateinischen Kompositionen ihre Andersartigkeit und ihren hohen Rang gerne zuerkennen.

Ich wähle als Beispiel die einzigen textgleichen Stücke aus den beiden lateinischen Sammlungen, die den Beginn des 31. Psalms vertonen. Er lautet: »In te Domine speravi, non confundar in aeternum.« In der Übersetzung Luthers: »Herr / Auff dich trawe ich / Las mich nimer mehr zu schanden werden.«<sup>11</sup> Die Vertonung in *Cantiones sacrae* Nr. XIV zeigt einen dichten vierstimmigen Satz; von dem Basso seguente im untersten System dürfen wir absehen<sup>12</sup>.

Die Stimmen setzen nicht nacheinander imitierend ein, den *soggetto* gleichsam weiterreichend, sondern sie bauen vom Quintton aus rasch den A-Dur-Dreiklangsräum auf und tragen in ihm die erste Halbzeile vor. Bevor es zu einer Zäsur kommen kann, ergreifen die beiden mittleren Stimmen bereits den nächsten Satzteil »non confundar«. Im Gegensatz zu »In te Domine speravi« wird »non confundar« in unmittelbaren Wiederholungen vorgetragen, und während dies in den drei untersten Stimmen geschieht, wiederholt der höhere Sopran die erste Satzhälfte. Erst jetzt, in der 5. bis 7. Brevisseinheit<sup>13</sup>, haben wir den Eindruck, daß uns der *soggetto* des »In te Domine speravi« rein zu Gehör gebracht wird. Er ist melodisch durch Tonrepetitionen und die Halbtonausweichung auf »speravi« (—) gekennzeichnet. In den ersten vier Breves war der vorrangige Eindruck der eines in sich bewegten Klanges, und mit der inneren Bewegtheit war ein Durcheinandersprechen verbunden gewesen. Das wird im weiteren Verlauf auf Grund der kürzeren Notenwerte noch stärker werden, außerdem treten der Vortrag des ganzen zweiten Satzteiles, des »non confundar« in unmittelbarer Wiederholung und des ersten Satzteiles nunmehr zusammen auf. Auch hier steuert der sich in längeren Notenwerten über die anderen Stimmen erhebende erste Sopran die Zäsur an, die nunmehr erstmals vollständig ausgeführt wird. Damit ist der Vortrag des ersten Satzes beendet, der die 1. Person des Singular zum grammatischen Subjekt hatte, und es folgen die drei Imperative »(in justitia tua) libera (me)«, »inclina (aurem tuam)«, »accelera (ut eruas me)«. Dieses Stück repräsentiert wie selbstverständlich den – wie auch immer »personalstilistisch« differenzierten – alten Satz, trägt die Tradition des 16. Jahrhunderts weiter.

10 Reinhard Gerlach, *Lateinische und deutsche Komposition bei Heinrich Schütz – Eine vergleichende Interpretation zweier Psalmvertonungen*, in: *Convivium musicorum, Festschrift Wolfgang Boetticher zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Heinrich Hüschen und Dietz-Rüdiger Moser, Berlin 1974, S. 83 ff.


11 Zit. nach: D. Martin Luther, *Biblia: das ist: Die gantze Heilige Schrift: Deudsch/ Auff's new zugericht*, Wittenberg 1545, hrsg. von Hans Volz, 3 Bände, München: dtv 1974.

12 Ausgaben: SGA 4, S. 49-52; NSA 8, S. 86-92. – In NSA ist das Stück um eine große Terz nach unten transponiert; dies führt zu einer generellen Vorzeichnung von 4  $\flat$  und damit zu einer empfindlichen Verunklarung der ursprünglichen tonartlichen Verhältnisse.

13 Stets liegt Philipp Spittas Notentext in SGA (s. Anm. 12) zugrunde. Die Einheiten, ob eine, zwei oder drei Breves umfassend, werden nach der Position der Partiturstriche in dieser Ausgabe gezählt.




Die Vertonung in *Symphoniae sacrae* I, Nr. 3<sup>14</sup> ist gesetzt für Generalbaß und Altstimme sowie die konzertierenden Instrumente Violine und Fagott oder Posaune. Wir bemerken einen erstaunlich scharfen Unterschied zu der *Cantio sacra*. Plötzlich sind wir mit den musikalischen Merkmalen der neuen Zeit konfrontiert. Der neue Satz bekundet sich zunächst in der Selbständigkeit der Instrumente: sie werden konkret genannt, sind von der Vokalstimme getrennt und musizieren allein in den *Sinfonia* bezeichneten Abschnitten.


Aber was musizieren sie? Das, was die Stimme singen wird: In te Domine speravi, non confundar (sechs mal) in aeternum. Einiges aus der *Cantio sacra* erscheint auch hier: die Halbtonausweichung auf »speravi« (  ) und die unmittelbare Wiederholung des »non confundar«; rhythmisch sind auch die Worte »Domine speravi« gleich behandelt:

Cantio: 

Symphonia: 

Nicht so jedoch der Anfang »In te«. In der *Cantio sacra* haben die Stimmen zugleich mit der Deklamation die Mühe des Anfangens zu vollbringen: »In te« (  ); in der *Symphonia sacra* haben die Instrumente das Anfangen bereits besorgt.

Die Stimme kann unmittelbar beginnen zu sprechen:

  
In te, Do - mi-ne, spe - ra - vi,

und sie verleiht dem Ziel sowohl ihrer Aussage als auch ihrer Anrede im lebhaften Quintsprung Nachdruck: »in te (Domine)«. Zwar wird der instrumentale Beginn legitimiert, indem die Instrumente sich auf die Stimme und ihren Text beziehen, aber sie erklingen als erste und ermöglichen damit der Stimme genau diese musikalische Gestalt und genau dieses musikalische Sprechen.

Wir halten fest, daß dieses Latein ebenfalls sprechen kann. Wie spricht es? Zunächst einmal beredt, es macht eher viel als wenig Worte<sup>15</sup>: »Non confundar, non confundar, non confundar, non confundar, non confundar, non confundar in aete\_\_\_\_\_rnum.« Eine solche Reihe muß man gestalten, zum Beispiel in drei und drei gliedern, und man sollte sie zwar rasch, aber auch intensiv, zum Beispiel steigend oder belebend, vortragen. Überlegungen zur Rhetorik werden wichtig. (Im Rahmen der fünf Teile der Schul-Rhetorik des 17. Jahrhunderts – inventio, dis-

14 Ausgaben: SGA 5, S. 15-19; NSA 13, S. 27-37 (hier um eine Quarte noch oben transponiert).

15 Vgl. auch die insgesamt lebhafter sprechende, von kleineren Notenwerten bestimmte lateinische Version des *Ave Maria* SWV 334 im Gegensatz zum deutschen *Gegrüßet seist du, Maria* SWV 333 in den *Kleinen Geistlichen Konzerten* II (1639). Weitere Beispiele aus den *Symphoniae sacrae* I: in Nr. 2 (SGA 5, S. 14); in Nr. 4, die den Text ganz wiederholt; Nr. 5: »venite«; ebenda S. 28; Nr. 6 das »et non« S. 32; etc.



positio, elocutio, memoria und actio [pronuntiatio] – bezieht sich mein Begriff von Rhetorik nur auf den fünften Teil.) Und wir erinnern uns, daß Schütz auch Jurist war und sein Latein, selbstverständlich ein bis zum Fluß der Rede beherrschtes, nicht zuletzt ein rhetorisches Medium. Hier kommt es mir jedoch beim Stichwort der Rhetorik nicht auf die Figurenlehre an, die als ein lehr- und lernbarer Teil der Redekunst wohl kaum das Individuelle Schützschens Komponierens in den Blick bringen hilft<sup>16</sup>. Ich möchte vielmehr fragen, wie Schütz das Lateinische hörte und es musikalisch sprach.

Die *Cantio sacra* lehrt uns, daß Schütz die traditionelle Vertonung des Lateinischen beherrschte. Sein Satz ist zwar deutlich von Palestrinas vierstimmigem Satz entfernt, worauf bereits Philipp Spitta im Vorwort zur Ausgabe der *Cantiones sacrae* ausdrücklich hinweist<sup>17</sup> – man spürt wohl eher den Einfluß Lassos, der härter mit dem Stimmenverband verfuhr –, aber es handelt sich doch um das, was Georgiadès »liturgische Vertonung« nennt. Wir nehmen hier die Sinnentfaltung des Textes nicht in der Aufeinanderfolge seiner Worte wahr: das ist unmöglich, weil, wie ich es nannte, durcheinandergesprochen wird. Es ist aber so auch gar nicht nötig und vom Komponisten nicht beabsichtigt. Vielmehr nimmt der Hörer einen im motettischen Satz vorgetragene Text gleichsam aus der Vogelperspektive wahr; er vergegenwärtigt sich den Text je in Abschnitten als Sinneinheit in Übereinstimmung mit einer sprachlichen Einheit, etwa einem Kolon. Das bedeutet, daß er den Text kennt und nicht in der Motette zum ersten Mal hört. Die Motette *feiert* den Text wie die Liturgie Texte und Handlungen feiert, wobei der Wiederholung und Vergegenwärtigung von Gekanntem, dem erneuten *Begehen* des Textsinns die zentrale Rolle zukommt. Der Text kann im Verständnis der Motette und ihrer Hörer nicht entstehen und verklingen, sondern er steht geschrieben, er wird gelehrt, daher auch gekannt und als dieser unabhängig von der Motette gekannte Text vorgetragen. Diese Vorstellung von dem christlichen Text als dem nicht gesprochenen, sondern geoffenbarten Wort hat auch den Gebrauch und das Verständnis seiner Sprache, des Lateins, von Grund auf bestimmt. Das Latein beherbergt und trägt einen Sinn, den der Gläubige zu begreifen sucht, indem er die lateinischen Worte wiederholt. Dies tut für ihn in kunstvoller Weise die Motette.

Schütz aber, der bei der italienischen Musik in die Schule gegangene Protestant, erkannte anderes in den Texten. In der *Symphonia sacra* steht der Psalmist in Person da und beschwört Gott den Herrn mit den Mitteln seiner Sprachkunst, er möge ihn nicht zu schanden werden lassen: »non confundar, non confundar, non con-

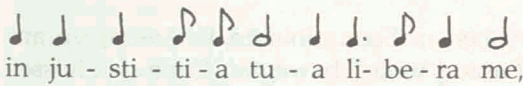
16 Zur Beurteilung der Figurenlehre im Kontext der Kompositionslehren des späten 16. bis 18. Jahrhunderts vgl. Arno Forchert, *Musik und Rhetorik im Barock*, in: *SJb* 7/8 (1985/86), S. 5 ff., bes. S. 11-18.



17 »Der Stil dieser Motetten ist ein gänzlich neuer; er unterscheidet sich von dem des 16. Jahrhunderts ebenso sehr, wie von dem des 18. und der Neuzeit. Der Periode Palestrinas zeitlich nahe stehend, könnten die *Cantiones sacrae* die Annahme natürlich erscheinen lassen, dass auch die Art ihrer Ausführung von der einer Motette des 16. Jahrhunderts nicht erheblich verschieden sei. Allein es verhält sich anders. Die musikalischen Bewegungen, welche um 1600 in die Erscheinung traten, haben zwischen den Jahrhunderten eine tiefe Kluft gerissen.« (Vorwort zu SGA 4, 1887, S. XXIII.)

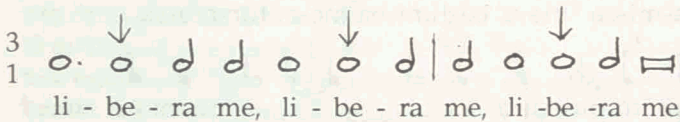


fundar ...«<sup>18</sup>. Die Konzentration auf das Sprechen impliziert die Frage: wie sage ich am deutlichsten, was ich zu sagen habe? Und diese Frage verlangt eine ad hoc im Sprechen zu treffende Entscheidung. Der Hörer weiß nicht, für welche Ausdrucksweise sich der Sprechende entscheiden wird. Auf diese Weise holt das Sprechen den Text in eine völlig gewandelte Zeitlichkeit. Der Text ist plötzlich einmalig geworden, er besitzt die Merkmale des Entstehens und Vergehens (Verklingens), er ist nicht mehr ewig, sondern endlich, spontan von einer Person geäußert und in dieser Individualität vorher noch nie gehört; der Hörer hat es zu tun mit einem Wortsinn, den er Wort für Wort im Entstehen erfassen muß. Jetzt ist es wichtig, daß der Hörer den vertonten Text Wort für Wort verstehe – nicht nur begreife, sondern zunächst konkret akustisch deutlich wahrnehme. Das kann nur unter Preisgabe des alten motettischen Satzes erreicht werden. Schütz hat in der *Symphonia sacra* den Schritt getan, das Lateinische wie eine Vulgärsprache zu behandeln. Dieser Psalmist spricht lateinisch. Daß er als Person spricht und bekennt, dies ist eine Gestaltung, die ganz und gar den Geist Luthers atmet. Jedoch wäre es ein Mißverständnis, wenn man nun verlangte, das Lateinische müsse so wie Schützens (Luthers) Deutsch sprechen. Das tut es nicht. Ich ziehe dazu erst noch einen kleinen Abschnitt aus unseren beiden Stücken heran.

In der *Cantio sacra*<sup>19</sup> wird der erste Imperativ »in justitia tua libera me« so deklamiert:



wobei »libera« auch in der Rhythmisierung  und einmal als  erscheint. In der Form der gleichen Semiminimen (Viertel) klingt schon an, was sich in der *Symphonia sacra*<sup>20</sup> entfaltet:



In dieser rhythmischen Gestalt wird die zweite Silbe (Pfeil) relativ länger, und damit wird der e-Vokal heller, die Aussprache romanischer, für Schütz dürfen wir wohl präzisieren: italienischer.

Wenn wir einmal von der Voraussetzung ausgehen, daß das Lateinische für Schütz, sofern er es als zu sprechende Sprache behandelte, zur Romania<sup>21</sup> gehörte,

18 Vgl. die unmittelbare Wiederholung desselben Wortes in *Exquisivi Dominum* (Nr. 12 der *Symphoniae sacrae*, Secunda pars zu *Benedicam Dominum in omni tempore*): »non confundentur«, Brevis-Einheiten 32 ff.

19 SGA 4, S. 50; NSA 8, S. 89.

20 Ausgaben: SGA 5, S. 16; NSA 13, S. 31 (hier mit Verkürzung der Tripla-Notenwerte auf die Hälfte und Notierung im  $\frac{3}{4}$ -Takt).

21 Zum Begriff der Romania und zu den geschichtlichen Implikationen dieses Phänomens vgl. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern <sup>4</sup>/1963, bes. S. 40-45. Ich übernehme besonders Curtius' Auffassung von der Einheit der romanischen Sprachen un-



so erhalten viele Gestaltungen aus den *Symphoniae sacrae* I einen unmittelbar evidenten Sinn, zum Beispiel die Wiederholungen des Wortes »gloria« in *Paratum cor meum*, an denen Gerlach sich stößt<sup>22</sup> (Brevis-Einheiten 19-21 oder 31-33):

3  
1    o   □   o   o   d   o   o   d   o   o   o   -

Ex - sur - ge glo - ri - a, glo - ri - a me - a

Vom Standpunkt des Deutschen aus betrachtet, sind sie überflüssig, da sie auf Grund ihrer Deklamation in der tänzerischen Proportio tripla (Dreierhythmus) keine Intensivierung, keinen Nachdruck der Bedeutung bewirken. Vom romanischen Standpunkt aus jedoch ist die glanzvolle Vorstellung »gloria« Grund genug zur Ausschmückung des Textes durch Wortwiederholung. – So wird ein Sprachgestus gestaltet, und nicht die Wortbedeutung wird intensiviert, sondern die Lebhaftigkeit der Vorstellung verschafft sich im Sprechen Lebensraum.

Ich komme zu einem weiteren Gestaltungsmerkmal. Mit der Tatsache, daß eine Verbindung zwischen der Imaginationskraft und dem Sprachgestus hergestellt werden kann, hängt es wohl zusammen, daß vieles aus den *Symphoniae sacrae* eine zugleich bildkräftige und sprechende musikalische Gestaltung erfahren hat<sup>23</sup>. Ich wähle als Beispiel dafür die zehnte Symphonia sacra *Veni de Libano*, die als Secunda pars zu *O quam tu pulchra es* gehört<sup>24</sup>.

Das Stück wird von dem ununterbrochen in Semiminimen (Vierteln) voranschreitenden und bisweilen durch zwei Fusae (Achtel) bewegten Gang des Basses geprägt<sup>25</sup>. Die erste der beiden Stimmen setzt nach der Sinfonia in Brevis-Einheit 11 ein:

Ve-ni de Li-ba-no, ve-ni a-mi-ca me-a, co-lum-ba me-a, for-mo-sa  
 me-a, oh \_\_\_\_\_ quam tu pul-chra es, oh \_\_\_\_\_ quam tu

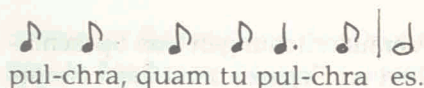
tereinander, die als »Kinder« des einen Latein scharf abgegrenzt sind vom Deutschen, und formuliere daher auf diese Weise.

22 Gerlach a. a. O. S. 94 mit Anm. 27.

23 Forchert (a. a. O. S. 19) spricht von der Verbindung zwischen »bildhafte[r] Darstellung und affektive[m] Ausdruck zu einer unlösbaren Einheit« in der Musik Monteverdis und Schützens insgesamt.

24 *Canticum Canticorum* 4, 8. – Ausgaben: SGA 5, S. 47-52; NSA 13, S. 88-95.

25 Über die gehenden Bässe vgl. Wolfgang Osthoff, *Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis*, Tutzing 1960 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 3), S. 72-77. Daß die Gestalt der Baßstimme eine Annäherung des Schlages an den späteren Takt bewirke, kann man für unser Stück nicht feststellen. Die Kadenzen können zwar nur auf bestimmten Zeiten stehen, nämlich auf der Semibrevis (Ganzen), fallen aber nicht regelmäßig auf jede Semibrevis-Stelle. Im übrigen vgl. zur Anlage des Stücks Wolfram Steinbeck, *Der Instrumentalcharakter bei Schütz. Zur Bedeutung der Instrumente in den »Symphoniae sacrae«*, in: Sjb 9 (1987), S. 22 ff.



Indem er eine in sich drehende musikalische Gestalt mehrmals wiederholt, läßt sich der Satz in seinem ersten Teil auf verschiedene Weise gliedern, wobei sich die verschiedenen Gliederungsmöglichkeiten ineinander verschoben, aber gleichmäßig überlagern. In einer ersten Schicht läuft die von Text und musikalischem Rhythmus zunächst noch in Übereinstimmung in Gang gebrachte Gliederung in  $2 \times 4$  Vierteln pro Einheit durch, was wir als eine quasi-metrische Schicht bezeichnen könnten. Daneben existieren eine sagen wir motivische Gliederung, die vier Viertel jeweils vom Beginn der zwei repetierten Achtel an gruppiert, sowie eine sprachliche Gliederung, die um ein Achtel zur motivischen verschoben die Satzteile zusammenfaßt. Es scheint mir außer Frage zu stehen, daß es die Gliederung des Sprechens ist, die sich durchsetzt mit ihrer Emphase auf dem wiederholten »*mea*«, das auf den hohen Ton der steigenden Quart fällt<sup>26</sup>.

Durch die musikalische Drehbewegung und die kunstvolle Verwirrung der Gliederungen wird ein ganz bestimmter Sprachgestus ins Werk gesetzt: die Stimme schmeichelt, lockt, die Schöne möge aus dem Libanon kommen: »*Veni de Libano, veni*«. Und genau dies geschieht musikalisch, denn der Baß realisiert ja ein Vorwärtsgang in kleinen Schritten, und das Bild, wie die Schöne von den Höhen des Libanon herabsteigt, oder ein ähnliches, wird in jedem Hörer entstehen<sup>27</sup>.

Offenbar macht sich Schützens Vertonung des Lateinischen Qualitäten der Sprache zunutze, die im Deutschen nicht ohne weiteres anzutreffen sind und die ich zusammenfassend als Extraversion des Sprachinhaltes bezeichnen würde. Dabei treten das Sprechen und die Musik insofern auf eine Ebene, als sie beide den Vortrag eines sprachlichen Inhalts übernehmen können – sei es kunstvoll mit rhetorischen Mitteln (im Sprechen), sei es künstlerisch-expressiv in der Gestaltung eines Sprachgestus (mit musikalischen Mitteln) wie zum Beispiel des »*o*« in *O quam tu pulchra es*, sei es, indem eine musikalische Gestalt einem bildlichen oder gestisch-bewegungsmäßigen Vorstellungsgehalt assoziiert wird wie zum Beispiel der gehende Baß dem Schreiten durch die Zedern des Libanon. Wichtig ist dabei, daß sich dieser Vortrag nicht zusammenfassend auf den Sinn eines ganzen Abschnittes insgesamt konzentriert, sondern daß er den Sprachsinne Wort für Wort entfaltet im bewußten Nacheinander des Sprechaktes.

26 Ausgaben: SGA 5, S. 48 (unten); NSA 13, S. 90.

27 Man sollte diese Bildkraft nicht mit Tonmalerei verwechseln. Die Tonmalerei individualisiert eine musikalische Gestalt auf eine ganz bestimmte Vorstellung hin so konkret als möglich. Schütz jedoch nutzt hier lediglich ein Teilmoment seines Satzes, nämlich die gehende Bewegung des Basses, zur freien Verbindung mit dem Bild der durch die Zedern des Libanon schreitenden Schönen. Daher wird er diesen Baß auch beibehalten, wenn anderer Text gesungen wird, denn die Verknüpfung mit »*Veni de Libano, veni*« ist eine Möglichkeit, die Baßbewegung inhaltlich zu nutzen; es gibt aber daneben noch viele andere. Auch ist eben diese Bewegung zwar nicht besonders häufig, aber doch auch anderswo in Schützens Werk anzutreffen, z.B. in *Symphoniae sacrae* II, Nr. 17 *Wie ein Rubin in feinem Golde leuchtet* oder auch in Abschnitten in Nr. 2 *Singet dem Herrn* (Schluß) und Nr. 5 *Der Herr ist meine Stärke* (Beginn).



Wir Deutschen neigen bekanntlich dazu, die Veräußerlichungen von Sprachinhalten für das oberflächlichere Verständnis zu halten im Gegensatz zu der von uns gepflegten Verinnerlichung von Inhalten, ja von einzelnen Wortbedeutungen – eine Haltung, die zweifellos die Beschaffenheit unserer eigenen Sprache zum Hintergrund hat<sup>28</sup>. Einem Sprachvortrag wie demjenigen der *Symphonia sacra Veni de Libano* Oberflächlichkeit zu attestieren oder ihn aber, weil er beredter fließt als die Stücke mit deutschen Worten, für weniger typischen oder weniger guten Schütz zu halten, wäre doch wohl ein Mißverständnis. Hier im Zusammenhang mit dem Lateinischen geht es vielmehr, scheint mir, um Qualitäten der Rede, die ihr im Deutschen eher mangeln, Fähigkeiten zu großräumig disponierender Formgebung, Gestaltung und Darstellung. Schütz hat diese generelle sprachliche Disposition des Lateinischen in seinen *Symphoniae sacrae* I für die Komposition ausgenutzt. Er hat nämlich Rahmen-Formen geschaffen, also Stücke, die an ihrem Ende ihren Anfang wiederholen<sup>29</sup>. Und weil er Latein vertont, läßt sich dies eben nicht nur als musikalische, sondern auch als rednerische, als sprachliche Formgebung begreifen<sup>30</sup>, was er uns in einem Fall sogar *expressis verbis* vorführt.

Die 5. lateinische *Symphonia sacra*<sup>31</sup> beginnt mit dem Text »Venite ad me omnes qui laboratis ...« (in Luthers Übersetzung: »kommt her zu mir alle die ir müheselig und beladen seid«)<sup>32</sup>. Diese Christusworte sind am Anfang des Stücks durch die steigende Wiederholung des »Venite« und durch die an Fanfaren erinnernde Dreiklangsbrechung als Zuruf an eine große, noch verstreute Menschenmenge komponiert: Wenn diese Worte am Ende des Stücks wiederkehren, so haben sie aber nicht mehr den Sinn des Herbeirufens. Denn mittlerweile hat Christus den herbeigerufenen Menschen etwas verkündet; sie sollen ja zu ihm kommen, um von ihm zu lernen. Und daher heißt es bei Schütz am Ende des Stückes – sehr ähnlich wie zu Beginn, aber eben nicht genau gleich – »venite ergo, venite ad me«: *ergo*; darum solltet ihr kommen. Die rhetorische und musikalische Form der Wiederaufnahme des Anfangs bewirkt eine inhaltliche Deutung, die darauf zielt, daß es nicht genügt, herbeizulaufen und neugierig zu sein, sondern daß wir tätig werden sollen: *tollite jugum ...*, *discite a me ...* Dies begriffen zu haben, ist die Leistung der zugleich rhetorischen und musikalischen Formgebung. Das von Schütz eingefügte »ergo« zeigt die Übereinstimmung von rednerischer und musikalischer Gestaltung. Die Rahmenform, eine genuin musikalische Gestaltung, wie man meinen möchte, kann also mit dem Sprachlichen vollständig zur Deckung gebracht werden – wenn wir uns nicht darauf versteifen, nur da Zusammenhänge zwischen der Musik und der Sprache gelten lassen zu wollen, wo sie *im Deutschen* sinnvoll wären. Ja, es könnte eine mögliche Aufgabe sein zu untersuchen, ob es nicht etwa auch Züge in

28 Georgiades hat dieses spezifisch Deutsche eindringlich in der Vertonung des Deutschen durch Schütz gezeigt sowohl in *Musik und Sprache* (vgl. Anm. 3), S. 62 u. ö., als auch in *Heinrich Schütz zum 300. Todestag*, in: *Sagittarius* 4, Kassel 1973, S. 57-70; Wiederabdruck in: *Thr. G., Kleine Schriften*, Tutzing 1977 (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 26), S. 177 ff., bes. S. 67 f. (189 des Wiederabdrucks).

29 Beispiele in *Symphoniae sacrae* I: Nr. 6 *Jubilare Deo* und Nr. 15 *Domine, labia mea aperies*.

30 Vgl. dagegen bei Gerlach die bereits zitierte Stelle a. a. O., S. 94.

31 Ausgaben: SGA 5, S. 25-30; NSA 13, S. 47-58.

32 Matth. 11, 28.

Schützens Behandlung des Deutschen gibt, die sich von den hier aufgezeigten Gestalten her besser begreifen lassen als in einem direkten und nur auf die deutsche Sprache fixierten Zugriff. Denn daß solche großartigen Sprachgestalten, wie Schütz sie in den betrachteten Beispielen im Lateinischen komponiert hat, ganz isoliert von seinem sonstigen Werk dastehen sollen, erscheint doch zumindest unnatürlich.

Schütz »kann« im Lateinischen also sehr viel und sehr viel Verschiedenes: er kann den traditionellen Satz und in ihm den traditionellen Vortrag des Andachtstextes schreiben; er kann die musikalischen Mittel des neuen Satzes nach 1600 einsetzen und seinen Psalmisten sprechen machen. Dieses Sprechen scheint mir in mancher Hinsicht dem Italienischen nicht unähnlich: es arbeitet mit rhetorischen Mitteln, es setzt eine bestimmte Vorstellung in einen Sprachgestus um, der von einer bildkräftigen Gestaltung unterstützt werden kann, es ist fähig zur Disposition größerer Zusammenhänge, was sich in der musikalischen und sprachlichen Übereinstimmung bei der Gestaltung von Rahmenformen zeigt. Offensichtlich »kann« das Schützische Latein zwar anderes, jedoch nicht weniger als das Schützische Deutsch.

1 Arnold Gruber, *Die Musik der Renaissance in Florenz* (Leipzig 1924, Weimar 1964), S. 104–105.

2 Arnold Gruber, *Die Musik der Renaissance in Florenz* (Leipzig 1924, Weimar 1964), S. 104–105. – *Giorgio Mallia, Die Musik der Renaissance in Neapel* (Leipzig 1913), S. 134–135. – *Giorgio Mallia, Die Musik der Renaissance in Neapel* (Leipzig 1913), S. 134–135. – *Giorgio Mallia, Die Musik der Renaissance in Neapel* (Leipzig 1913), S. 134–135.

3 Peter Auger, *Die Musik der Renaissance in Neapel* (Leipzig 1913), S. 134–135.

4 Giorgio Mallia, *Die Musik der Renaissance in Neapel* (Leipzig 1913), S. 134–135.

5 Michael Kuhnert, *Die Musik der Renaissance in Neapel* (Leipzig 1913), S. 134–135.

6 *Die Musik der Renaissance in Neapel* (Leipzig 1913), S. 134–135.





# Motivische Verknüpfung und ästhetisches Urteil – Georg Muffats »Apparatus musico-organisticus«

von

MICHAEL KUBE

## I

Das Haupt der katholischen Orgelspieler in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts, über alle übrige weit hinweg ragend, war Georg Muffat.<sup>1</sup> Diese sicher noch immer gültige Bemerkung August Gottfried Ritters charakterisiert treffend die Bedeutung Muffats für die Musikgeschichte und damit auch die seines einzigen überlieferten und im Druck erschienenen Orgelwerks, des *Apparatus musico-organisticus*. Die herausragende Stellung der hier vereinigten Kompositionen wurde schon im letzten Jahrhundert erkannt, wie verschiedene (auch Teil-) Ausgaben bezeugen<sup>2</sup>. Und wenn heute die Druckausgabe von 1690 dieses »größten Werks der damaligen katholischen Orgelliteratur«<sup>3</sup>, sogar in einem Faksimileband vorliegt<sup>4</sup>, spricht dies nicht nur für die Schönheit des Kupferstichs, sondern auch für die Qualität, die den Kompositionen beigemessen wird. Entsprechend umfangreich zeigt sich auch die Forschungsliteratur; umfangreich für ein Werk süddeutscher Provenienz. Jedoch wird man von ihr schnell enttäuscht: Ein Beitrag von Michael Radulescu ist eher als Zusammenfassung ohne genauere analytische Grundlegung zu bezeichnen<sup>5</sup>; der Ansatz von Karl Schütz ist hauptsächlich an der Frage der Symbole und Affekte orientiert und beschäftigt sich kaum mit der musikalischen Faktur<sup>6</sup>. Einzig ein schon älterer Aufsatz von Rudolf Walter zeigt Ansätze zu einer eingehenderen Analyse, auch wenn er im Detail manches schuldig bleibt und in

1 August Gottfried Ritter, *Zur Geschichte des Orgelspiels*, Leipzig 1884, Reprint Hildesheim 1969, Bd. 1, S. 159.

2 Aristide und Louise Farrenc, *Le Trésor des pianistes*, Paris 1861-1872, Bd. 2; Samuel de Lange, (Neuausgabe des *Apparatus*), Leipzig 1888; eine Auswahl der Toccaten bei Ritter (Bd. 2, S. 154-164). – Die innerhalb dieses Beitrages reproduzierten Notenbeispiele entstammen der folgenden Ausgabe: Georg Muffat, *Apparatus musico-organisticus*, hrsg. von Rudolf Walter, Altötting 1957, <sup>3</sup>/1986. Dem Verlag Coppenrath, Altötting, sei für die freundliche Genehmigung zur Wiedergabe der Beispiele verbindlichst gedankt.

3 Franz August Goehlinger, *Georg Muffat (1653-1704) – Ein Gedenkblatt zur 250. Wiederkehr seines Todestages*, in: Zeitschrift für Kirchenmusik 74 (1954), S. 197.

4 Georg Muffat, *Apparatus musico-organisticus*, Faksimileausgabe nach dem Druck von 1690, hrsg. von Karl Friedrich Wagner, Innsbruck 1979 (= Dokumente zur Aufführungspraxis alter Musik 1).

5 Michael Radulescu, *Die 12 Toccaten von Georg Muffat*, in: Walter Salmen (Hrsg.), *Die Süddeutsch-Österreichische Orgelmusik im 17. und 18. Jahrhundert*, Kgr.-Ber. Innsbruck 1979, Innsbruck 1980 (= Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft 6), S. 169-184.

6 Karl Schütz, *Die Toccaten des Apparatus musico-organisticus von Georg Muffat – Struktur und Interpretation*, in: Theophil Antonicek u. a. (Hrsg.), *De Ratione in Musica*, Festschrift Erich Schenk, Kassel 1975, S. 117-131; hier S. 119.



der Bewertung der funktionalen Aspekte der Toccaten Muffats zu mindestens anfechtbaren Schlüssen kommt<sup>7</sup>. Die insgesamt reichhaltigsten Informationen über den *Apparatus musico-organisticus* geben schließlich trotz aller gebotenen Kürze noch die großen Darstellungen der Musik für Tasteninstrumente von Seiffert<sup>8</sup>, Frotscher<sup>9</sup> und Apel<sup>10</sup>.

Die in den letzten Jahren immer wieder aufgegriffenen Fragen zur Aufführungspraxis, Notation und zum Umfang der Druckausgaben können indes im folgenden nicht behandelt, die Frage nach der sich aus deutschen, französischen und italienischen Elementen zusammensetzenden Stilsynthese nur mit einigen Hinweisen gestreift werden. Vielmehr scheint der Versuch aussichtsreich, einmal an Hand einer Auswahl aus den zwölf Toccaten des *Apparatus* auf motivische Zusammenhänge und damit letztlich auf strukturbildende Momente aufmerksam zu machen. Dabei bleibt aber stets zu berücksichtigen, daß

»motivische Verknüpfungen ästhetisch erst dann relevant [sind], wenn sie nicht vereinzelt und peripher bleiben – so daß sie als Zufälle oder als flüchtige Assoziationen erscheinen –, sondern einen ganzen Satz mit einem Netz von Zusammenhängen überziehen [...]«<sup>11</sup>

Eine derartige Vorgehensweise bedarf indes der Legitimation, geht sie doch davon aus, die zwölf Toccaten als Kunstwerk eigenen Ranges anzusehen. Damit nähert man sich aber einer Betrachtungsweise, die im Zeichen der Autonomieästhetik des 19. Jahrhunderts steht. Doch darf ein so intendierter Kunstbegriff überhaupt auf scheinbar funktionale, für besondere Anlässe und Zwecke ihrer Zeit geschaffene Musik des ausgehenden 17. Jahrhunderts bezogen werden? Ist es zulässig, die aus diesem Kunstbegriff gewonnenen analytischen Verfahren auf Muffats *Apparatus* anzuwenden?

Dieses Problem ist schließlich nur durch einen Blick auf die süddeutsch-österreichische Orgelmusik aus dem Umkreis Muffats zu lösen. Hier wird sich dann auch schnell erweisen, daß der *Apparatus* aus verschiedenen Gründen als ein Ausnahmewerk anzusehen ist. Dies wird schon rein äußerlich an der Zahl der Auflagen des Druckes deutlich: Neben dem Frühdruck einer Erstfassung von um 1685<sup>12</sup> – auf den noch zurückgekommen wird – lassen sich wenigstens drei weitere Auflagen sicher ermitteln<sup>13</sup>. Die letzte wurde noch nach dem Tod Georg Muffats von den Erben herausgegeben<sup>14</sup>.

7 Rudolf Walter, *Georg Muffat und sein Apparatus musico-organisticus*, in: Musik und Altar 11 (1959), S. 116-125.

8 Max Seiffert, *Geschichte der Klaviermusik*, Leipzig 1899, S. 189-193.

9 Gotthold Frotscher, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, Berlin 1935, <sup>3</sup>/1966, Bd. 1, S. 490-493.

10 Willi Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel 1967, S. 563-565.

11 Carl Dahlhaus, *Analyse und Werturteil*, Mainz 1970, S. 47.

12 Vgl. hierzu Craig A. Monson, *Eine neuentdeckte Fassung einer Toccata von Muffat*, in: Mf 25 (1972), S. 465-471.

13 Muffat (s. Anm. 4), S. I.

14 Sie enthält eine deutsche Übersetzung des ursprünglich lateinischen Vorworts (ebd., S. II), die im weiteren auch zitiert wird.



Mit großem Selbstbewußtsein stellt Muffat seinen *Apparatus* in die Nachfolge der Toccaten Frescobaldis. Er schreibt im Vorwort<sup>15</sup>:

»Es ist mir nicht unbewust / was sich bisher für hocherfahrene Männer in dieser Wissenschaft und Geschicklichkeit / hervor gethan haben; aber weil ich nunmehr fast von siebentzig Jahren / ich sage / von des Herrn Frescobaldi Zeiten her / niemals in Erfahrungheit gebracht / daß etwas dergleichen in dem Druck ausgegangen wäre; so hat mir die bisher ziemlich veränderte Art der Kunst / dieses Werck abzudringen geschienen.«

In der Tat sind seit Frescobaldis Toccatenbüchern von 1615 und 1627 kaum in ihrem Umfang auch nur annähernd gleichwertig anzusehende Werke im Druck erschienen<sup>16</sup>. Rudolf Walter weist zu dieser Fragestellung auf die handschriftlich überlieferten Werke Frobergers und Kerlls hin, die Muffat sicherlich gekannt hat. Weiterhin nennt Walter Kerlls 1686 gedruckte *Modulatio organica* und faßt zusammen<sup>17</sup>:

»Im Hinblick auf diese Tatsachen wirft Muffats Bemerkung im Vorwort [...] ein ungünstiges Licht auf den Schreiber. Er hat Kerlls Kompositionen gekannt, [...] verschwieг jedoch das gedruckte Werk des hochangesehenen und in gesicherten Verhältnissen lebenden Meisters, wohl um seine eigene Leistung verdienstvoller erscheinen zu lassen. Oder war er auf seine 'Toccatæ maiores' so stolz, daß er die knappen Versetten und Tokkaten Kerlls nicht als 'simile quidpiam' gelten ließ? Dann hätte er die *Modulatio organica* sehr oberflächlich gekannt!«

Aus der nötigen Richtigstellung dieser polemischen Aussage Walters wird aber gerade die Andersartigkeit der Toccaten Muffats gegenüber den Werken seiner Zeitgenossen am offensichtlichsten: Wie bereits erwähnt, wird Muffat ohne Zweifel den Werken Frobergers und Kerlls begegnet sein. Doch schreibt er sehr deutlich in seinem Vorwort, daß eben nicht 'etwas dergleichen' im *Druck* herausgebracht worden wäre<sup>18</sup>. Daß der genannte Frühdruck des *Apparatus* zudem vor Kerlls *Modulatio* erschien, konnte Walter noch nicht wissen; es entkräftet seine Argumentation jedenfalls völlig. Und wenn Muffat selbst bei den weiteren Auflagen seines Werkes den erläuterten Passus nicht revidierte, mag dies letztlich auch dafür sprechen, daß er sich des Unterschieds seines Werkes zu denen seiner Zeitgenossen vollkommen bewußt war. Denn sind Kerlls längstens 18 Takte umfassenden Magnificat-Versetten<sup>19</sup> rein liturgisch zu verwenden, distanziert sich Muffat in seinem Vorwort von einem so gearteten funktionalen Aspekt<sup>20</sup>:

15 Ebd.

16 Ausgenommen ein Toccatenbuch von Michelangelo Rossi mit zehn Toccaten, die Muffat wahrscheinlich nicht gekannt hat. Vgl. hierzu Friedrich W. Riedel, *Der Einfluß der italienischen Klaviermusik des 17. Jahrhunderts auf die Entwicklung der Musik für Tasteninstrumente in Deutschland während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: *Analecta Musicologica* 5 (1968), S. 18-33, besonders S. 23 f.

17 Walter (s. Anm. 7), S. 120.

18 »[...] simile quidpiam Typis commissum fuisse«. Muffat grenzt damit seine Sammlung deutlich gegenüber der usuell bedingten, üblichen handschriftlichen Überlieferung eines freilich beträchtlichen Werkbestandes ab.

19 Johann Kaspar Kerll, *Modulatio organica super Magnificat octo ecclesiasticis tonis respondens*, hrsg. von Rudolf Walter, Altötting 1956 (= Süddeutsche Orgelmeister des Barock 2).

20 Muffat (s. Anm. 4), S. II.



»In dieser ersten Edition seynd zwölf Musikalische Stücke oder lange Toccaten (wie man redet) enthalten / zu derer Music-liebenden sonderbaren Ergötzlichkeit / und reichlichen Übung in dieser Kunst / auf neue Art zierlich eingerichtet.«

Michael Radulescu umschreibt diese Aspekte als »künstlerisch-ästhetischen« und »pädagogischen Zweck«<sup>21</sup> des Werkes, betont aber wie Walter die liturgische Funktion<sup>22</sup>:

»Wenn auch die liturgische Funktion der Toccaten [...] nicht ausdrücklich im Vorwort erwähnt wird, so können wir doch auf diese schließen aus der Tatsache, daß jede Toccata aus mehreren, verschieden langen Abschnitten besteht, die offensichtlich auch einzeln während des liturgischen Geschehens gespielt werden konnten.«

Daß diese Art der Zerteilung nicht Muffats kompositorischer Intention entspricht, mag anhand des Vorworts zum *Apparatus* schon deutlich geworden sein. Ausschlaggebend für eine beabsichtigte analytische Betrachtungsweise dieser Sammlung sind aber sicherlich die Urteile der Zeitgenossen Muffats, die den *Apparatus* zwar mit keinem Wort direkt erwähnen, sich jedoch in den Vorreden ihrer Werkausgaben gegen die 'Toccatæ majores' stellen. So schreibt Gottlieb Muffat (der Sohn Georgs) 1726 über seine jeweils nur wenige Takte umfassenden 72 *Versettl sammt 12 Toccaten*: »Ich habe zu dienen, und nicht zu prangen gesucht.«<sup>23</sup> Franz Xaver Anton Murschhauser nimmt in seinem ebenso kurze Kompositionen zusammenfassenden *Octi-Tonium Novum Organicum* von 1696 ziemlich unverhüllt Bezug auf Georg Muffats große Toccatensammlung, wenn er schreibt<sup>24</sup>:

»A gloriosis Toccatarum Canzonumque titulis abstinui, sed simplici Praeambulorum ac Fugarum nomine, servandae uniformitatis gratia, usus sum, quia nucleum sine cortice, quam corticem sine nucleo dare malui.«

Diese eher abwertenden Urteile über Werke, die offenkundig einen festen liturgischen Platz entbehren, lassen sich indes auch als bemerkenswerte Belege für die Auseinandersetzung mit diesem Ausnahmewerk verstehen. Sie offenbaren den Kunstcharakter der Kompositionen, den – in modifizierter Form – sicherlich auch Muffats Zeitgenossen erkannten. Daß der Terminus 'Toccata' schließlich auch den Umfang der einzelnen Werke Muffats (bis zu 210 Takten) adäquat beschreibt, ist im *Musikalischen Lexicon* Johann Gottfried Walthers von 1732 nachzulesen: Ein »praeludium« sei lediglich »ein Vorspiel«, eine Toccata jedoch eine »lange Pièce [!]«<sup>25</sup>.

21 Radulescu (s. Anm. 5), S.172.

22 Ebd., S. 172 f.

23 Gottlieb Muffat, *Zwölf Toccaten und 72 Versettl*, hrsg. von Guido Adler, Wien 1922, Reprint Graz 1960 (= DTÖ Jg. XXIV/2 Bd. 58), S. 4.

24 Franz Xaver Anton Murschhauser, *Octi-Tonium Novum Organicum*, hrsg. von Rudolf Walter, Altötting 1961 (= Süddeutsche Orgelmeister des Barock 6), S. 2.

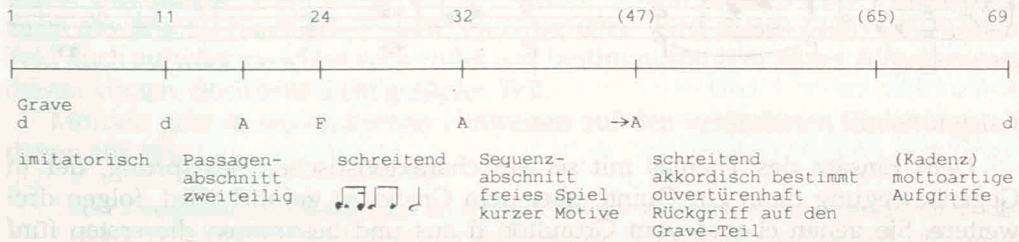
25 Johann Gottfried Walther, *Musikalisches LEXICON oder musikalische Bibliothek*, Leipzig 1732, Faks.-Nachdruck hrsg. von Richard Schaal, Kassel 1953 (= Documenta Musicologica I/3), S. 490 und 610; Walther beschreibt im weiteren die Prinzipien der Orgelpunktoccaten. Dieser Typus ist jedoch in Muffats Sammlung nicht vertreten.



II

Durch Zufall wurden Anfang der 1970er Jahre vier Seiten eines bis dahin unbekanntes Drucks des *Apparatus* in der Biblioteca Marciana (Venedig) entdeckt, die in einem Band der *Toccate libro primo* von Frescobaldi eingebunden sind. Craig A. Monson konnte nachweisen<sup>26</sup>, daß dieser Druck des *Apparatus* aus der Zeit um 1685 stammt. Damit liegt die erste Drucklegung der Sammlung aber mindestens fünf Jahre vor der bisher angenommenen. Unweigerlich stellt sich so die Frage, was Muffat 1690 dazu veranlaßte, ein neues Titelblatt mit eben dieser Jahreszahl stechen zu lassen, das auch für alle weiteren Auflagen verwendet wurde. Sicherlich war es nicht nur die Widmung an Kaiser Leopold I. und an dessen Gemahlin Eleonore, die zur Jahreswende 1689/90 zur römischen Kaiserin gekrönt wurde. Denn obwohl lediglich die ersten vier Seiten der Noten der nun als Erstdruck anzusehenden Ausgabe überliefert sind, läßt sich gerade am Beginn der *Toccatata prima* Muffats 'Arbeit am Werk' nachweisen. Ein Vergleich mit dem Druck von 1690 zeigt, wie Muffat den Einleitungsabschnitt erweiterte und durch das Einfügen eines charakteristischen Motivs einen Zusammenhang zum weiteren Verlauf des Werkes schuf. Ob sich diese deutliche Revision allerdings auch auf andere Toccaten erstreckte, muß offenbleiben. Doch legitimiert Muffat selbst durch diese motivisch durchdrungere Fassung den Versuch, auch weitere seiner Toccaten unter diesen Voraussetzungen zu untersuchen. Um nun jedoch die motivischen Zusammenhänge der *Toccatata prima* konkret fassen zu können, erscheint es sinnvoll, zunächst einen kurzen Überblick über die gesamte Komposition zu geben.

Toccatata 1: Übersicht



Anhand der Übersicht kann leicht die insgesamt fünfteilige Anlage der Toccatata ausgemacht werden. Nach der Grave-Einleitung folgt ein erster Passagenteil, der sich noch einmal deutlich in zwei Teile gliedert. Der Satz wendet sich nach F-dur, und es schließt sich ein dicht gefügter, schreitender zweiter Grave-Teil an, der durch ein punktiertes Modell rhythmische Prägnanz erhält. Ein recht lose gefügter, aus kleinen Imitationen und Sequenzierungen bestehender typischer Toccatenabschnitt folgt, und nach der Auflösung des Satzes in bloße Skalenfiguren wird die Faktur des rhythmisch bewegten Grave-Teils wieder aufgegriffen. Eine deutliche Kadenz mit mottoartigen Wiederaufgriffen einzelner Motive beschließt die Toccatata.

26 Monson (s. Anm. 12), passim.



Das Werk scheint also vom regelmäßigen Wechsel der Abschnitte zu leben; von Abschnitten der Ruhe, aber der harmonischen Bewegung, und von Abschnitten der freien, toccatenhaften Bewegung, die harmonisch aber weniger dicht konzipiert sind.

Vergleicht man nun den stark veränderten Einleitungsteil der Fassung von 1690 mit dem der ursprünglichen, bereits erwähnten Fassung aus den 1680er Jahren, ist in der älteren, noch achttaktigen Version der Introduction deutlich ein Imitationsgefüge zu erkennen.

### Beispiel 1 (Introduction Toccata 1; 1. Fassung)

The musical score is presented in two systems. The first system shows the beginning of the piece, marked 'Grave' and 'Pedal'. The second system continues the piece, marked 'P. m.'. The music is in G major and 3/4 time. The right hand features a characteristic sextuplet in the first measure of the second system, followed by a melodic line with various ornaments and dynamics. The left hand provides a steady bass line with some harmonic support.

Dem Einsatz des Themas mit seinem charakteristischen Sextsprung, der in Gegenbewegung dann zur Quinte über dem Grundton geführt wird, folgen drei weitere. Sie gehen ebenso vom Grundton d aus und bestimmen die ersten fünf Takte, bis sich der Satz mehr homophon zur Kadenz hin bewegt. Dem Einleitungsabschnitt liegt also ein selbständiges Imitationsmodell mit einem Einsatzabstand von einem Takt zugrunde. Doch so kunstvoll dieses Verfahren zunächst wirkt, steht es doch in keiner Beziehung zum weiteren Verlauf der Toccata. Die Einleitung bleibt lediglich ein Teil mit einem satztechnischen Muster unter vielen.

## Beispiel 2 (Introduktion Toccata 1; Fassung 1690 + T. 24-28)

Wesentlicher als die offensichtliche Verlängerung der Einleitung von 1690 um zwei auf zehn Takte ist die Einbeziehung jenes punktierten rhythmischen Modells des zweiten Grave-Teils, auf das schon in der Übersicht hingewiesen wurde. Dieser Abschnitt der Toccata (ab T. 24), der zu seinen ihn umgebenden, mit Passagen durchsetzten Klangfeldern kontrastierend ruhig voranschreitet, bildet in seinem zweiten Takt aus einer Tonrepetition heraus einen punktierten Rhythmus mit einem charakteristischen Triller auf der dritten Achtel. Zunächst als Umspielung eines abwärts schreitenden Tonschritts eingeführt, wird dieses Motiv im fünften Takt auch aufwärtsgerichtet verwendet und bestimmt somit in seiner Allgegenwart diesen kurzen, doch sehr dicht gefügten Teil.

Monson geht in seinen kurzen Hinweisen auf den veränderten Einleitungsteil davon aus, daß

»der Komponist die Introduction im Hinblick auf die süddeutsch-österreichische Orgel des späten 17. Jahrhunderts revidierte. Im Gegensatz zur italienischen Orgel der Zeit, die, wenn sie überhaupt über Pedale verfügte, nur Züge vom Manual her kannte, hatte die süddeutsche und österreichische Orgel ein Pedalwerk entwickelt, das, wenn auch nicht besonders groß, so doch weniger rudimentär war als sein italienisches Gegenstück«<sup>27</sup>.

Diese Sichtweise mag in der Sache korrekt sein, indes zeigt eine Durchsicht der *Toccata prima* des Erstdrucks, daß Muffat im ersten Allegroabschnitt mit einem klanglich selbständigen Pedal rechnete und also nicht aus diesem Grund das Werk revidierte<sup>28</sup>.

27 Ebd., S. 468.

28 Vgl. die Faks.-Abbildung der Toccata 1 in der ersten Fassung in *Mf* 25 (1972), S. 466 (Beginn der vierten und Ende der fünften Akkolade).



So ist es wohl nur das »Empfinden für die motivische Einheit der gesamten Toccata«<sup>29</sup>, das Muffat zur Revision bewegte. Er gestaltet die Satzstruktur 1690 wesentlich dichter. Das kunstvolle Imitationsgeflecht verliert seine Deutlichkeit durch die Hinzufügung eines zum Teil doppelten Orgelpunkts auf dem Grundton d und durch die Einführung einer freien, kontrapunktierenden Stimme. Sie reichert den Satz klanglich an, indem sie in T. 2 eine scharfe Vorhaltsdissonanz ausbildet. Mit dem Ausbleiben des dritten Themeneinsatzes in T. 3 – letztlich eine Konsequenz aus dem Orgelpunkt – erfolgt gegenüber der Erstfassung ein zweifaktiger Einschub, der den Satz harmonisch vorantreibt und durch die Einführung einer Achtelbewegung auch rhythmisch aus seiner Statik löst. Unter diesen Voraussetzungen erscheint dann das Verlassen des Orgelpunkts von T. 5 auf T. 6 nur konsequent. Die übrigen Takte bleiben in ihrem harmonischen Verlauf gegenüber der Erstfassung unverändert. Doch zieht in sie gerade jene rhythmische Formel ein, die die motivische Verknüpfung zu den anderen Grave-Abschnitten der Toccata gewährleistet. Die letztlich bloß figurative Funktion ist schon erläutert worden, doch wird sie noch einmal im Vergleich des vierten Taktes der Erstfassung zum sechsten Takt der revidierten Version offensichtlich. In gleicher Weise verwendet Muffat dieses charakteristische Motiv in T. 8.

Es mag deutlich geworden sein, mit welchen subtilen Mitteln es Muffat gelingt, die zentralen und das Werk bestimmenden Grave-Abschnitte seiner *Toccata prima* motivisch zu verknüpfen. Er dehnt in der zweiten Fassung die enge Verbindung des mittleren und abschließenden Teils auch auf die Introduction aus, so daß die eigentlichen toccatenhaften Passagen an Gewicht verlieren, sie nur noch als figurative Kontrastklangfelder fungieren.

### III

Der formal immer wieder unterschiedliche Aufbau der übrigen Toccaten in Muffats *Apparatus* läßt auch andere Ordnungsprinzipien als diese nur rein motivischen vermuten. Und in der Tat sind es Modelle und Satztechniken der französischen und italienischen Ensemblesmusik, die für diese Sammlung nutzbar gemacht werden. Muffat bestätigt selbst diese aus historischer Sicht gemachten Beobachtungen, wenn er im Vorwort seines Werkes bemerkt<sup>30</sup>:

»Indessen wollest du diese meine Art / als die ich mit der aus dem steten Umgang und Gemeinschaft mit denen vornehmsten Organisten in Teutschland / Welschland / und Frankreich / erlangten Erfahrungheit vermischet habe / und welche noch nicht eben so bekannt / und gebräuchlich ist / versuchen / und nach Belieben / für genehm halten.«

In seinem *Apparatus* finden sich jene Formmodelle, mit denen Muffat sowohl während seiner Pariser Lehrlingsjahre unter Jean-Baptist Lully als auch während seines Italienaufenthalts 1681 bei Arcangelo Corelli in Berührung kam. Zugleich studierte er in Rom »die welsche Manier auff dem Clavier« bei dem »weltberühmten Hrn.

29 Ebd., S. 469.

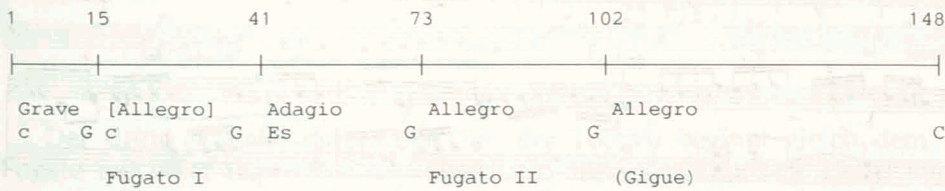
30 Muffat (s. Anm. 4), S. II.



Bernardo Pasquini<sup>31</sup>. Obwohl die Vermutung naheliegt, Muffat könnte gerade bei ihm die Toccatenkunst gelernt haben, ist man überrascht, daß dessen Stil nicht einmal im Ansatz von Muffat kompositorisch rezipiert wurde. Zwar sind von Pasquini auch längere, mehrteilige Toccaten mit deutlich abgetrennten imitatorischen Abschnitten überliefert<sup>32</sup>, doch sind die Verläufe eher durch lose Spielmotive bestimmt. Bei Muffat begegnet man indes beispielsweise in der *Tocatta Decima* dem Modell einer Französischen Ouvertüre (T. 1 ff.), aber auch einer kleingliedrigen Motivkette, die deutlich auf italienische Ensembletechniken verweist (T. 55 ff.).

Vor diesem Hintergrund ist nun auch die *Tocatta Undecima* als Werk sui generis anzusehen. In ihr ist der Einzug von Modellen und Satztechniken der Ensemblemusik allein schon in der formalen Anlage evident, denn die Tocatta ist gleichsam fünfsätzig angelegt.

Tocatta 11: Übersicht



Nach dem Muster langsam-schnell bilden die ersten vier Abschnitte zwei Satzpaare, in Form einer Sonata da chiesa aus; ein fünfter, gigueartiger Teil beschließt die Tocatta. Das Ergebnis der folgenden kurzen Analyse sei hier schon vorweggenommen: Die schnellen Abschnitte, die letztlich alle fugiert angelegt sind, verbindet untereinander das gemeinsame thematische sowie kontrapunktische Material. So erreicht Muffat auf ähnliche Weise wie in seiner *Tocatta prima* einen großen motivischen Zusammenhalt, der es ihm dann auch erlaubt, die langsamen Abschnitte der Komposition relativ frei zu gestalten.

Das erste Allegro zeichnet sich durch ein stark profiliertes Thema aus, das in seiner Prägnanz weit über denen Kerlls, aber doch auch Frobergers steht. Die Achtelbewegung des aufsteigenden Dreiklangs verleiht ihm einen angemessenen rhythmischen Impuls, während der Sprung abwärts zum Leitton und ein abermaliger Sprung, nun aufwärts zur Terz, die unverwechselbare diastematische Gestalt des Themas ausprägen. Den Abschnitt bis T. 21 kann man als eine Fugenexposition auffassen, wechseln doch die Stufen der Einsätze jeweils zwischen G und Quinte. Im weiteren Verlauf (ab T. 22) wird ein Kontrasubjekt dem Thema angegliedert, dessen Sechzehntelbewegung den Satz beschleunigt. Durch die Sequenzie-

31 Georg Muffat, Vorrede zum *Exquisitoris Harmoniae Instrumentalis Gravi-Jucundae Selectus Primus*, zitiert nach Walter Kolneder, *Georg Muffat zur Aufführungspraxis*, Baden-Baden 1970 (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 50), S. 112.

32 Vgl. die Toccaten Nr. 76 und 100, in: Bernardo Pasquini, *Collected Works for Keyboard*, ed. Maurice Brooks Haynes, Bd. 5, American Institute of Musicology 1967, S. 31-34, und Bd. 6, ebd. 1968, S. 45-51 (= CEKM 5, 5 und 6).



zung des Kopfmotivs werden im folgenden die Partien zwischen den Themeneinsätzen motivisch überbrückt (T. 25 ff.).

### Beispiel 3 (Toccatà 11, T. 15-26)

Der zweite Fugatoabschnitt ab T. 73 ist gleichsam als Steigerung des ersten anzusehen. Nach einem relativ streng und dicht gearbeiteten Anfang löst sich der Satz mehr und mehr in Sequenzierungen auf, bis er schließlich in einem kurzen Adagioanhang mündet. Und trat im ersten, bereits erläuterten Fugatoabschnitt erst nach einer vierstimmigen Exposition ein festes Kontrasubjekt hinzu, so ist nun der Satz von vornherein thematisch zweistimmig angelegt. Das eigentliche, zunächst in Vierteln voranschreitende Thema im Tenor wird vom synkopisch einsetzenden Alt mit einer Bewegung kontrapunktiert, die sehr stark an die des ersten Fugatos erinnert. Daß dieses Stimmpaar im doppelten Kontrapunkt konzipiert ist, wird sogleich beim nächsten diastematisch identischen Themeneinsatz auf gleicher Stufe im Diskant offensichtlich. Für die überleitenden Partien bis zum nächsten Einsatz wird wie im ersten Fugato das Kopfmotiv des Kontrapunkts mehrfach sequenziert und wandert nacheinander durch Tenor, Sopran und Alt. In T. 80 ist die V. Stufe erreicht, auf der nun noch zweimal das Thema – wiederum im doppelten Kontrapunkt – durchläuft. Das Fugato verflüchtigt sich im weiteren eher zu einer lockeren Fügung des vorhandenen Motivbestands. Doch fällt bei den Sequenzierungen stets die Koppelung des kontrapunktischen Kopfmotivs mit schreitenden, gleichsam thematisch wirkenden Vierteln auf (T. 84 ff.).

Beispiel 4 (Toccatà 11, T. 73-85)

Der dritte schnelle gigueartige Teil der Toccata beginnt gleich dem ersten Fugato mit einer Exposition des Themas in allen vier Stimmen. Dabei läuft der Bewegungsimpuls sehr reguliert, und der Satz erfährt keine weitere Beschleunigung bis zu seinem Ende. In diesem gesamten Teil fällt indes auf, daß sich der tänzerische Impuls der Achtel sehr schnell verselbständigt und die eigentliche thematische Prägung aufgrund ihres nur ungenügenden Profils vom raschen Fortgang des Satzes aufgesogen wird. Diese Entwicklung wird mit der Einführung der Umkehrung in T. 113 in Gang gebracht, und bereits wenige Takte später fungiert das Thema nur mehr als sich ständig sequenzierende Floskel.

Beispiel 5 (Toccatà 11, T. 102-119)

Das Thema des letzten Abschnitts (T. 102) enthält Motive, die eine Hauptstimmung des zweiten Fugatos (T. 73) dieses zum Clavier erklingende 23. Erich Volkmann, die Entwicklung der Fugata in T. 73 und 113, Leipzig, 1920, S. 76.



## (Beispiel 5, Fortsetzung)

Diese drei mehr oder weniger fugierten Abschnitte verbindet nun aber nicht nur die ähnliche Satztechnik, sondern auch ein äußerst feines Netz von motivischen Beziehungen. Und wenn Erich Valentin zu dieser Toccata bemerkt, »die fugierten Teile in erstaunlicher Themenbildung (z. B. Toccata VII und XI) stehen in der bisherigen Orgelmusik einzig da [...]«<sup>33</sup>, so scheint er damit auf diese Verknüpfung der Teile hinzudeuten.

## Toccata 11: Thementafel

Das Thema des letzten Abschnitts (T. 102) entlehnt Muffat eindeutig der Hauptstimme des zweiten Fugatos (T. 73). Dieser zum Grundton aufsteigende

33 Erich Valentin, *Die Entwicklung der Toccata im 17. und 18. Jahrhundert (bis J. S. Bach)*, Münster 1930, S. 76.







## A Collection of Seventeenth-Century Vocal Music at the Bodleian Library\*

by

PETER WOLLNY

With the changes in musical style that took place in Germany in the early eighteenth century, musicians gradually lost the appreciation of their predecessors' achievements and in many cases did not even bother to preserve their compositions. This change of taste was especially devastating for the large collections of sacred vocal music that had been gathered by organists and cantors during the second half of the seventeenth century. Since the repertoire of these collections was distributed almost exclusively in manuscripts (as printed editions of sacred vocal music became extremely rare after the Thirty Years' War), only a fraction of the former wealth is preserved today<sup>1</sup>.

While late sixteenth and early seventeenth century compositions in simple motet style – as for example the repertoire of the *Florilegium Portense* – were still in use during the eighteenth century, pieces of the vocal-instrumental concertato style by that time were regarded as utterly passé. Thus Johann Sebastian Bach in 1730 expressed his views on seventeenth-century music within a discussion of the performing forces his predecessors Johann Schelle and Johann Kuhnau had employed in their church music: »The state of music is quite different from what it was, since our artistry has increased very much, and the *gusto* has changed astonishingly, and accordingly the former style of music no longer seems to please our ears [...].«<sup>2</sup>

In 1752, the Lübeck organist Caspar Ruetz used even harsher words about the music of his predecessors: »I have inherited a large number of cantatas from my late father-in-law Sivvers and grandfather-in-law Pagendarm. From the latter's pieces I could not use a single one, and from those of the former only a very few. Everything that these men have composed with bitter toil and trouble, or collected and had copied for great sums of money, today has not the slightest value. Over the years, the pile of musical manuscripts has melted down to half its size, since much was used for lighting the stoves and for other household purposes, or was given to people to use as scrap paper. I have only tried to keep the scores of the older pieces

\* An earlier version of this paper was read at the Annual Conference of the American Schütz Society in Rochester, New York, in May 1991. For comments and suggestions I am grateful to Prof. Dr. Friedhelm Krummacher. Peter A. Ward Jones, music librarian at the Bodleian, aided my research during my stay in Oxford in August, 1990, and kindly gave permission to reproduce selected pages from the manuscripts.

1 Cf. Friedhelm Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate*, Berlin 1965 (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 10), pp. 45-87.

2 English translation quoted from H. T. David and A. Mendel (ed.), *The Bach Reader*, rev. edition New York 1972, p. 123; for the original text see *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*, vorgelegt und erläutert von W. Neumann und H.-J. Schulze, Kassel 1963 (= Bach-Dokumente 1), p. 63.



(motets) because of their antiquity and in order to document the taste and style of this earlier period.«<sup>3</sup>

Ruetz's assessment is indicative of how the majority of ecclesiastical music collections in Protestant Germany were treated. What survives is usually the eighteenth-century repertory and occasionally prints from the sixteenth and early seventeenth century. Most of the repertory from the later seventeenth century, however, is either lost entirely or merely listed in contemporary inventories<sup>4</sup>. The few collections that are still relatively intact have survived only due to exceptionally favorable circumstances. The collection of Gustav Düben (1624-1690), for example, remained in his family until 1732 and then was given to the Uppsala University Library<sup>5</sup>. And the collection of the Court at Gottorf came into the possession of the Capellmeister Georg Österreich, who passed it on to the Wolfenbüttel cantor Heinrich Bokemeyer; through the critical period of the first half of the eighteenth century, therefore, it remained in the hands of private collectors who appreciated its historical value<sup>6</sup>. In middle Germany, only the Grimma collection has survived relatively intact, while the Erfurt and Frankfurt collections have suffered significant losses.

Generally speaking, the poor transmission of seventeenth-century German sacred music poses enormous problems for anyone attempting to gain insight into the musical scene in Germany between about 1650 and 1700. Today we have access to no more than a fraction of the original repertoire, and thus a satisfactory assessment of the oeuvres of many central composers is no longer possible. Had the cantata cycles by Johann Philipp Krieger and Johann Heinrich Erlebach on texts by Erdmann Neumeister survived, for example, our present knowledge of the transformation from the old to the new cantata style that occurred around 1700 would be significantly broader. Similarly, the complete loss of Dietrich Buxtehude's »Abendmusiken« represents a major gap in the history of the German oratorio. In

3 »Ich habe einen großen Vorrat an Kirchenstücken von meinem seligen Schwiegervater S i v e r s und Schwiegergroßvater P a g e n d a r m erbt. Von des letzteren hinterlassenen Stücken habe ich kein einziges, von des ersteren Sachen nur wenige gebrauchen können. Alles was diese Männer mit saurer Mühe und Arbeit zusammengeschrieben oder mit vielen Kosten gesammelt und abschreiben lassen, hat nicht den geringsten Wert mehr. Es ist diese Menge musikalischer Papiere von vielen Jahren her beinahe auf die Hälfte geschmolzen, indem denn gar vieles dem Ofen zu teil und statt der Späne gebraucht wurde, vieles zum häuslichen Gebrauch angewandt und vieles an solche Leute, die zu ihren Geschäften allerlei Makulatur und Papiere gebrauchen, dahingegeben worden. Nur die Partituren der alten Stücke (Motetten) habe ich beizubehalten gesucht, um des Altertums willen und den Geschmack und die Beschaffenheit der damaligen Musik daraus zu sehen.« Caspar Ruetz, *Widerlegte Vorurteile* 3, 1753, p. 112; quoted after J. Hennings and W. Stahl, *Musikgeschichte Lübecks* 2, Kassel 1952, pp. 102-103.

4 Cf. Werner Braun, *Die alten Musikbibliotheken der Stadt Freyburg (Unstrut)*, in: *Mf* 15 (1962), pp. 123-145, esp. p. 123.

5 Cf. Krummacher (see note 1), p. 89.

6 The last private owner was Johann Nikolaus Forkel; after his death, most of the Bokemeyer collection went to the Berlin Institut für Kirchenmusik who passed the manuscripts on to the Berlin Royal Library (the later Prussian State Library). For more detailed information on the provenance of this collection see Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 18), pp. 9-18.



the context of this rather dismal situation, every addition to the known sources has to be welcome.

## I

In this paper, I would like to introduce a small yet important collection of late seventeenth-century sacred music of German provenance, now at the Bodleian Library, that so far has not received much attention. The collection was part of the music library of the English botanist and amateur musician James Sherard (1666-1738). Sherard's music library contained mainly instrumental chamber music, including manuscript copies of trio sonatas by Corelli<sup>7</sup>, Legrenzi<sup>8</sup>, and other Italian composers<sup>9</sup>, as well as music for viola da gamba by a number of German and English composers<sup>10</sup>. His collection of vocal music contains about fifty pieces with either German or Latin texts, apparently all of German provenance. Considering the major losses in the repertoire of late seventeenth-century German cantatas, the significance of Sherard's collection can hardly be overestimated – especially as it contains a large number of unica, among which are compositions by such great masters as Sebastian Knüpfer, Johann Schelle, and Johann Philipp Krieger.

The collection was first mentioned by Margaret Crum in a short article for the *Elvers Festschrift* in which she gives a brief survey of the pieces, establishes Sherard as the former owner, and sheds some light on the transmission of the collection in the eighteenth century<sup>11</sup>. While Crum's hypotheses about the early history of the collection are in need of revision and her discussion of the music can be supplemented by new material, her article yields a number of valuable clues.

According to Crum, after Sherard's death the collection came into the possession of Bishop Richard Rawlinson (1690-1755), who bequeathed it to the Oxford Music School. The vocal pieces were preserved in single sets of performing parts; only in two instances do we find scores (no. 27: Rosenmüller, *Nisi Dominus* and no. 53: Franck, *Paratum cor meum*)<sup>12</sup>. In 1885, it was decided that the old materials of the Oxford Music School should be placed in the care of the Bodleian, where the parts were bound into six volumes, in which form they are still found today<sup>13</sup>.

7 Mss. Mus. Sch. D. 255 (Corelli, op. 2).

8 Mss. Mus. Sch. D. 249/5; several pieces are copied from Legrenzi's op. 4.

9 These include Mss. Mus. Sch. D. 256 (Calista, 11 sonatas), Mss. Mus. Sch. D. 257 (Vitali, op. 2), Mss. Mus. Sch. D. 258 (Frescobaldi, *Canzoni all Francese*), Mss. Mus. Sch. D. 259 (Marchitelli, violin music).

10 Mss. Mus. Sch. D. 249 and 253.

11 Margaret Crum, *Music from St Thomas's, Leipzig, in the Music School Collection at Oxford*, in: E. Hertrich (ed.), *Festschrift Rudolf Elvers zum 60. Geburtstag*, Tutzing 1985, pp. 97-101. Before Crum, only Fred Hamel had listed the two pieces by Rosenmüller in his »Bibliographisches Verzeichnis der Psalmkompositionen Rosenmüllers«, published as an appendix of his study *Die Psalmkompositionen Johann Rosenmüllers*, Baden-Baden 1933 (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 11).

12 Numbers refer to the inventory provided in the Appendix.

13 Mss. Mus. Sch. C. 28-31, 53, 93. Only the score for J. W. Franck's *Paratum cor meum* remained separate; this piece is now catalogued as Mss. Mus. Sch. C. 148.



In the following, I will first discuss a number of source-critical issues such as attribution, provenance and chronology, and then concentrate on a few selected stylistic aspects of late seventeenth-century concerted sacred music, for which the repertoire assembled in the Sherard Collection contributes new material. An appendix provides an inventory of the collection, with references to watermarks, scribal concordances within the collection, and – wherever available – musical concordances in other contemporary collections or inventories. I have also included indices of composers, titles, and scribes, which may provide the basis for further investigation.

## II

Transmission in sets of parts is quite typical for the German cantata repertoire before 1700, and in that respect the Sherard Collection is no different from other comparable German collections, as for example that of Johann Christian Appellmann (formerly in Erfurt) and that of Samuel Jacobi (formerly in Grimma). It differs from these, however, in one important aspect: while most other collections were copied by one main scribe (usually the collector himself), the Sherard Collection is more heterogeneous, containing copies by a large number of different scribes. In this respect it is similar to the Bokemeyer Collection<sup>14</sup>.

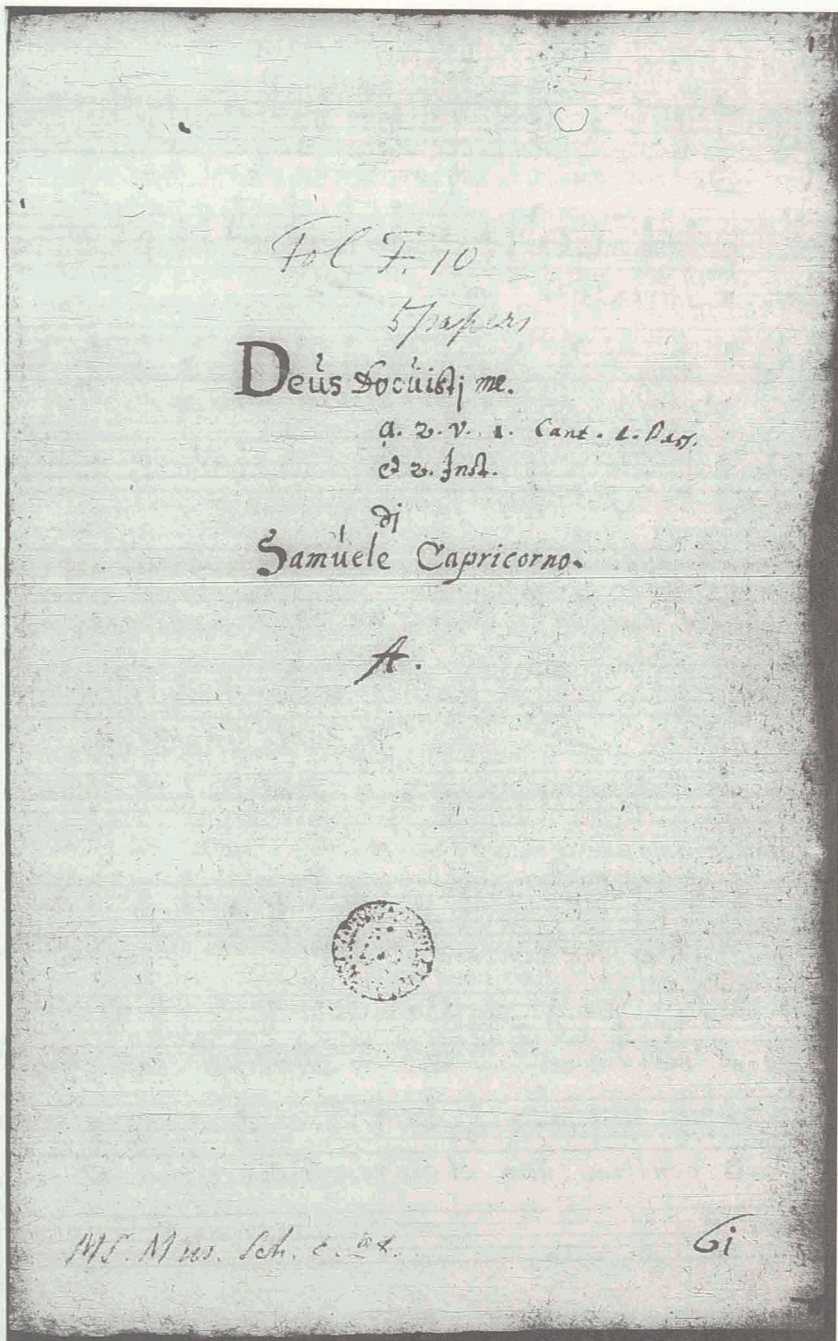
Among the 53 pieces contained in the collection, some 30 different scribes are traceable, most of them appearing only in a single instance. This surprisingly large number results from the fact that in many cases a single set of parts was copied by two or more scribes. Two of the four pieces by Johann Schelle, for example, employ no less than eight different scribes, only one of whom appears in both sources.

On the other hand, one single scribe (whom I shall call scribe A)<sup>15</sup> is alone responsible for a total of eleven pieces and in a twelfth piece appears together with other scribes (see facsimiles 1 and 2). All of these compositions are attributed to Samuel Capricornus, yet only a few of them seem to have been copied from prints, while many until now have been known only by title through the Ansbach inventory of 1686<sup>16</sup>. Thus the Sherard Collection yields considerable material for an assessment of the works of this little-studied composer.

14 Another characteristic of the Sherard Collection is the unusually high number of anonymous compositions: No less than 19 pieces lack any attribution. For seven of these, I have so far been able to identify the composer. Four are by Johann Philipp Krieger, two by Johann Kuhnau, and one is by Giovanni Battista Bassani (see appendix).

15 For the sigla that I assigned to scribes occurring more than once, see the index.

16 Cf. Richard Schaal, *Die Musikhandschriften des Ansbacher Inventars von 1686*, Wilhelmshaven 1966 (= Quellen-Kataloge zur Musikgeschichte 1). It will be necessary to examine the printed collections of music by Capricornus systematically for further concordances, yet this task has to be reserved for a later study. So far I have been able to check the following prints: *Opus Musicum* (1655), *Geistliche Concerten* (1658), *Ander Theil Geistlicher Harmonien* (1660), *Jubilus Bernhardi* (1660), *Zwey Lieder von dem Leyden und Tode Jesu* (1660), *Opus aureum missarum* (1670), *Neu-angestimmte und erfreuliche Tafel-Music* (1670), *Continuation der neuen wohl angestimmten Taffel-Lustmusic* (1671).



Facsimile 1: Samuel Capricornus, *Deus docuisti me*. Title page in the hand of Scribe A, with additions by Scribe F. Mss. Mus. Sch. C. 28/1



Sonata tacet. Canto.

Deus docuisti me a Iuventute mea  
 usque nunc pronuntiabo mirabilia  
 tua usque in senectam et senium  
 Deus ne dederis linguas me Deus ne dederis  
 linguas me donec annunciem brachium tuum  
 generationi omni quae ventura est quae ven.  
 tura ventura est Multipli casti magis  
 nisi centiam tuam et convergens consolatus er  
 me.

Facsimile 2: Samuel Capricornus, *Deus docuisti me*. First page of Canto part (Scribe A). Mss. Mus. Sch. C. 28/1



Another scribe (hereafter labelled scribe B) copied four works (20, 40, 43, 44), three of which can be attributed to Johann Philipp Krieger. Two of the manuscripts containing works by Krieger (20, 43) are dated as having been copied in 1680. From this we can deduce that Krieger must have composed them before becoming Kapellmeister at the court of Weissenfels, probably during his tenure as Cammerorganist in the chapel of Duke Augustus at Halle (November 1677 – June 1680)<sup>17</sup>. Scribe B failed to date his copy of the third Krieger piece (44); since it appears in an inventory of vocal music that Krieger sold to the Halle Marienkirche on September 14, 1680, however, it must stem from the pre-Weissenfels era as well<sup>18</sup>. Together with two further compositions from the Halle inventory which have been preserved in the collections of Gustav Düben and Heinrich Bokemeyer, the three Krieger pieces in the Sherard collection form the only known basis for an evaluation of Krieger's early style<sup>19</sup>.

Scribe C only copied music by the brothers Sebastian and Georg Knüpfer, and Crum tentatively identified him as Georg Knüpfer himself. But this hypothesis cannot be verified and, as we shall see later, it is rather unlikely<sup>20</sup>. Still, the fact that not only the renowned Thomaskantor Sebastian Knüpfer is represented (with two works that are otherwise unknown), but his little-known brother Georg as well, suggests that the scribe might have been in close contact with either of them<sup>21</sup>.

Only one of the scribes represented in the Sherard collection can be identified by name. Three of the four manuscripts (nos. 4, 37, 48, 49) in the hand of this scribe contain the owner's mark, »Jac. Pag. Cant. Lib.« or simply »Ja.: Pagendarm Cant.«<sup>22</sup> (see facsimile 3). This points to Jacob Pagendarm, who from 1679 until his death in 1706 was cantor at St Mary's in Lübeck and thus the colleague of Dietrich Buxtehude. And indeed the identification of Pagendarm as the scribe of these sources is corroborated by a comparison with his chorale book of 1705<sup>23</sup>.

These four pieces, which comprize one composition each by Capricornus (4) and Pagendarm himself (37), and two secular arias by Gottfried Keiser (48, 49), provide a number of significant clues about the repertoire used at St Mary's during the time of Buxtehude's tenure. While the moralizing texts of the two secular arias by Keiser mark them as probably having been part of the repertory Pagendarm used at school, the piece by Capricornus and Pagendarm's own composition may well have been performed at St Mary's. While he used to be known only as a com-

17 Krieger's letter of appointment at Weissenfels is dated December 23, 1680. For a detailed account of his life see Max Seiffert's preface to DDT 53/54.

18 Published by Seiffert in DDT 53/54, pp. xvi-xvii.

19 The works from Düben's and Bokemeyer's collections are *Laetare anima mea* (S-Uu, vok. mus. i hdskr. 27:15), and *O Jesu, du mein Leben* (Bok 559).

20 For biographical information about Georg Knüpfer see Arnold Schering's preface to DDT 58/59, p. xi, footnote 4.

21 Hitherto it was not even known that Georg Knüpfer was a composer at all. Apart from the three pieces represented in the Sherard collection, no other music of his has survived, nor are there any references in contemporary inventories.

22 I am indebted to Dr. Hans-Joachim Schulze for helping me identify this signature.

23 Cf. Kerala Snyder, *Dieterich Buxtehude: Organist in Lübeck*, New York 1987, pp. 88-89. I am grateful to Prof. Snyder for providing me with a sample page from one of the part books.



*Jac. Pag. Cont. Lib.* 13  
*Befehl dem Herrn*  
*Continuo*  
*Ordo in*

Facsimile 3: Jacob Pagendarm, *Befehl dem Herrn deine Wege*. First page of Continuo part (autograph). Mss. Mus. Sch. C. 43/2



poser of simple four-part chorale settings, the psalm setting *Befiehl dem Herren deine Wege* (37) for the first time shows Pagendarm as a composer of concerted vocal music. Although the piece was probably composed during Pagendarm's Lübeck period (after 1679), it is quite old-fashioned and favours the Italian style of the 1650s and 60s. It is interesting to note that in his dependence on Italian models, Pagendarm continues a Lübeck tradition established by Franz Tunder.

Gottfried Keiser, father of the famous Reinhard Keiser, is tangible here as a composer in his own right for the first time as well. Regarded by Mattheson as a »good composer,« Gottfried Keiser was notorious for his unsteady life. After 1675, he seems to have lived for some time in Hamburg, and it is quite feasible that from there two of his pieces found their way to Lübeck<sup>24</sup>.

### III

In the attempt to unravel the rather complicated genesis of the Sherard collection, it appears reasonable, before investing further in an examination of the scribes, to take a look at the different types of paper used in the copies<sup>25</sup>. The resulting picture is surprisingly clear: the Sherard Collection consists of three separate parts that originate from different regions of Germany.

The largest of these three parts contains all the Capricornus pieces copied by scribe A, as well as the anonymous *Laudate pueri* (25) in the same hand; all these are written on paper from Memmingen and Ravensburg, which points to southwest Germany as their origin. This also explains why there is such a large number of pieces by Capricornus in the collection, as for the last ten years of his life the composer worked in that part of the country: after a short appointment as cantor in Reutlingen he became Hofkapellmeister in Stuttgart in 1656 and remained in that position until his death in 1665. The combination of sacred and secular pieces in this part of the collection points to its having been in use at a court rather than a church.

There are a number of manuscripts by other scribes that appear to be loosely associated with the south-German group as well. Scribe C, who copied the Knüpfer pieces, in one instance also used paper from Memmingen, while the watermarks of his other copies cannot be identified; possibly, therefore, the entire group of manuscripts copied by scribe C stems from southwest Germany. The anonymous setting of Psalm 6, *Ach Herr straff mich nicht in deinem Zorn* (38), was copied by a scribe not otherwise found in the Sherard sources on paper manufactured in Basel, while the title wrapper consists of a sheet of paper produced in Berne. And finally, the

24 On G. Keiser see F. A. Voigt, *Reinhard Keiser*, in: *VfMw* 6 (1890), pp. 151-203, especially pp. 152-160. Keiser's music seems to have circulated primarily in northern Germany; he is represented in the Lüneburg inventory with four works, and according to Mattheson, the Hamburg Domkantor Friedrich Nikolaus Braun and the Lüneburg mayor Stöterogge owned a great number of his compositions. Cf. Voigt, p. 152.

25 My tracings of the watermarks were examined by Dr. Wolfgang Schlieder of the Deutsches Buch- und Schriftmuseum in Leipzig, to whom I am much indebted.



anonymous secular aria *Seid sämtlich willkommen* (36) was copied onto paper from Regensburg.

The second group consists of manuscripts written on paper from Saxony and includes pieces by J. Ph. Krieger (20, 43, 44), Kuhnau (24), Schelle (33), and Rosenmüller (27). These four composers were all active in towns in Saxony – Krieger in Halle and Weissenfels, Kuhnau in Zittau and Leipzig, Schelle in Eilenburg and Leipzig, and Rosenmüller in Leipzig; the fact that three of them worked in Leipzig might not be coincidental. There is one further composition connected with this group: even though its watermark has not been identified so far, we are safe to claim the anonymous aria *Allzeit fröhlich ist gefährlich* (40) as one of the pieces from Saxony since it was written by scribe B, who also copied the three Krieger cantatas.

The manuscripts of the third part originated in northern Germany or Scandinavia. Among these we find the four works copied by Pagendarm, some of them on paper that can be dated to the period of 1680-84; Pagendarm moved to Lübeck in 1679, making it likely that his copies did in fact originate there. Another scribe (D) seems also to have had close contacts with this city. Among the vocal works he appears only once, with the copy of a *Confitebor* by Giovanni Battista Bassani (19)<sup>26</sup>. But the same copyist also wrote a number of viola da gamba sonatas in Sherard's music library, including pieces by the Lübeck composers Dietrich Buxtehude, Peter Grecke, and David Arnold Baudringer<sup>27</sup>.

There are a number of manuscripts written on paper from Holland that definitely originated from the north yet cannot be allocated any more precisely<sup>28</sup>. These include Capricornus' setting of *Dominus illuminatio mea* (18), Schelle's *Magnificat* (26), and two anonymous pieces (32, 35). Since there are scribal concordances detectable between the Schelle *Magnificat* and the two other large-scale Schelle pieces in the collection (29, 30), and also between the Capricornus piece and Rosenmüller's *Lauda Jerusalem* (22), we can safely count these four compositions among the north-German group as well.

Further, there are two manuscripts (28, 53), both in the hand of scribe M, that are likely to have been copied only after the collection reached England<sup>29</sup>. The handwriting is decidedly different from any of the other manuscripts and looks distinctly English. The first of these two pieces is also exceptional for the repertoire assembled in the Sherard collection in that it has an English text. A closer look at

26 Scribe D also copied the score of twelve trio sonatas (50); the attribution to Bassani added onto the front page of this manuscript (by a different scribe) is questionable, however, since the pieces cannot be found among the published works of this composer.

27 Mss. Mus. Sch. D. 249 (Buxtehude, Baudringer, Radack, Schenk, and anonymous composers) and Mss. Mus. Sch. D. 253 (Grecke). A discussion of the instrumental music preserved in these two volumes would go beyond the scope of this study and will be reserved for a later project. For more detailed information about this repertoire see Eva Linfield, *Dietrich Buxtehude's Sonatas: A Historical and Analytical Study*, Diss. Brandeis University 1984, pp. 42-45 and 400-401.

28 Paper from Dutch manufactories is predominantly used in the Düben collection and in the Gottorf manuscripts from the Bokemeyer collection. Cf. Jan Olof Ruden, *Vattermärken och Musikforskning: Presentation och Tillämpning av en Dateringsmetod på musikalier i handskrift i Uppsala Universitetsbiblioteks Dübensamling*, 2 vols, Mimeograph, (Licentiatavhandling i musikforskning, Uppsala University, 1968), and Kümmerling, p. 283ff.

29 The paper appears to be the same for both pieces, but no watermarks are discernible.



the text underlay and at the stylistic profile of the music itself suggests, however, that it is of continental – probably German – origin but was copied with an English text after the collection had come to England. The second piece, a score of Johann Wolfgang Franck's *Paratum cor meum*, probably was also copied from a set of parts brought from Germany with the other manuscripts of the collection. The hypothetical exemplars for both manuscripts, however, are no longer found in the Sherard collection.

Finally, for a number of pieces it cannot be established with certainty that they ever were part of any of the three groups because the watermarks are thus far unidentified. These include four pieces by Capricornus (7, 11-13), each in the hand of a singular scribe. Further, there is a group of three manuscripts (41, 42, 47) on identical paper and in part written by the same scribe. These three pieces lack any attribution, but two of them can now be identified: one as an early work by J.Ph. Krieger, and the other as a cantata by Kuhnau. Thus it is feasible that these latter manuscripts belong to the Saxonian group. The same could be true for another group containing four anonymous compositions (31, 39, 45, 46) in middle German style, but there is no conclusive evidence available at this time.

The question remains whether the collection as it now exists was assembled by Sherard himself or whether he acquired it as a whole. A number of observations favour the second possibility. One single scribe (F) supplied a number of pieces (21, 34, 36) with new title wrappers containing more detailed information about the performing forces. The same scribe also added the key of most of the pieces on their original title wrappers<sup>30</sup> (see facsimile 1). This scribe appears to be identical with the second scribe in Capricornus' *Dominus illuminatio mea* (18), where he wrote on Dutch paper. A similar case occurs in the anonymous *Laudate pueri* setting (25), which in the Sherard collection is transmitted in one set of parts copied by scribe A on paper from Ravensburg, and in another set on Dutch paper in the hands of two scribes otherwise not found in the Sherard collection. It seems that for the second set the two singular scribes used scribe A's copy as their exemplar. Again, scribe F eventually provided a title wrapper for all the parts. The evidence from all these cases leads me to assume that scribe F – presumably a musician living in northern Germany – assembled all or at least a major part of the collection before it was acquired by Sherard.

We can set only an approximate time frame for the gathering of the Sherard Collection. The south-German portion seems to date from a slightly earlier time than the other two parts since it concentrates on Capricornus, who died in 1665. Judging from the above-mentioned additions that scribe F made to several of the manuscripts from the south, this part of the collection had probably made its way to the north by ca. 1700 at the very latest. There it was joined by the other manuscripts, and the entire collection was assembled probably between 1690 and 1710<sup>31</sup>.

30 In three instances (1, 21, 29) there are two-digit numbers traceable in the lower right corner of the title page, which might reflect a cataloging system; these numbers may also stem from the hand of F.

31 The four pieces copied by Pagendarm, for example, were probably acquired only after his death in 1706.



There are only few criteria for determining the exact dates of the individual manuscripts, but together they support the suggested time of the collection's assembly. The copy of Bassani's *Confitebor*, for example, must date from after 1690, since it was taken from a printed edition. In other instances, the watermarks offer clues about the copying date. Thus Jacob Pagendarm copied the two arias by Gottfried Keiser (48, 49) and the piece by Capricornus (4) on paper manufactured at the mill of Osterode-Petershütte between 1680 and 1684. The four parts of Capricornus' *Dominus illuminatio mea* (18) are written on the same paper that was used for many Buxtehude pieces in the Düben collection, which are datable around 1680-86<sup>32</sup>. The paper of Johann Kuhnau's *Laudate pueri* (24) can be dated to ca. 1690/91, while the title wrapper of the anonymous *Ach Herr, straff mich nicht* (38) stems from around 1695-1700.

It remains uncertain when exactly the collection was brought to England. Crum's hypothesis that either William Sherard acquired it for his brother James during his visit to the continent (1697-99) or that the composer Johann Wolfgang Franck brought it to England in 1690 seems slightly early considering the fact that some if not most of the pieces from the northern group were only copied around that time. If it is correct that the Pagendarm copies became part of the collection only after the cantor's death, we have to assume that the entire collection came to England only after 1706. In that case, Sherard would have acquired the collection in England – but whether by selecting from a larger repertoire or by purchasing it in its entirety just as it came from Germany, is impossible to say<sup>33</sup>. There is no clue either as to how many of the manuscripts from the Sherard collection may have been lost in the 100 years during which they stood, unbound, on the open shelves of the Oxford Music School.

#### IV

As we have seen, the Sherard Collection provides material that enables us to take a closer look at a number of central figures in German music history composing in the second half of the seventeenth century. I would like here to concentrate on one of these composers, Johann Schelle, who is represented in the Sherard Collection with four hitherto unknown pieces. All four of these pieces are large-scale vocal concertos, three of them with Latin texts and one in German.

32 Cf. Kerala Snyder (ed.), Dieterich Buxtehude, *Sacred Works for Four Voices and Instruments 2* (= The Collected Works 9), New York 1987, p. 270.

33 There seem to be no connections to the other collections of seventeenth-century German sacred vocal music that are found today in England: these are the two volumes of music by Johann Pachelbel, formerly at the Library of St. Michael's College in Tenbury, now in custody of the Bodleian (Tenbury Ms. 1208-1209), and a single volume owned by the Fitzwilliam Museum, Cambridge (Ms. 163), containing pieces by Johann Rosenmüller (4), Johann Albrecht Kresse (1), and three fragments by unidentified composers. The pieces by Rosenmüller in the British Library (R.M.24.a.1.[1-2], R.M.24.a.3.[1-6], R.M.24.a.4.[1-2], R.M.24.a.5.[1-2, 4]) are part of the King's Music Library and apparently came to England with George I.



Among the three Latin pieces is one *Magnificat* setting that might be identical with one of the three settings of that text which are mentioned in a Leipzig inventory of 1702 but hitherto were considered lost. The large scoring of this composition (2 five-part choirs, 5 strings, a five-part brass group, and continuo), its symmetric structure (the entire opening section is repeated in the »Sicut erat« at the end), and the use of a unifying ritornello in the middle section suggest close ties to Schelle's predecessor Sebastian Knüpfer.

A similar structure is found in the setting of the hymn *Salve solis orientes*. In this piece, Schelle uses two different ritornellos that alternate with the inner stanzas. The third of the three Latin pieces, *Ah! quam multa sunt peccata*, is a highly expressive and virtuosic setting for solo alto, two violins and continuo. This type of vocal concerto is novel among Schelle's known compositions.

Perhaps the most interesting of Schelle's pieces in the Sherard Collection, however, is the German cantata, *Durch Adams Fall*. The use of a text from the gospel in conjunction with chorales and free poetry points clearly to the historical context of this composition. Jacob Thomasius, director of the Thomasschule from 1676 to 1684, in his diary gives a detailed description of the novel type of cantata that Schelle introduced in 1683. According to Thomasius, on the first Sunday after Trinity (10 June 1683), during morning service, Schelle began a series of cantata performances on the particular gospel of the day, alternating between the churches of St Thomas and St Nicolai. With these compositions Schelle replaced the usual concertato pieces on Latin texts by Italian composers. Thomasius continues: »In these pieces the gospel for each individual sunday is set to music, partly using Luther's translation in prose, and partly using German rhyme (for direct speech); the cantatas sometimes also contain stanzas of ordinary hymns as well as German arias [...]. The Herr Cantor has supplied me with a copy of those texts.«<sup>34</sup>

The cantata *Durch Adams Fall* fits the description by Thomasius in every detail. The backbone of its text is an episode from the gospel of St Mark's that narrates the miraculous healing of a deaf-mute. Schelle begins his cantata with the opening stanza of Lazarus Spengler's chorale *Durch Adams Fall ist ganz verderbt*, thus interpreting the gospel as an illustration of the Fall of man. The gospel text is divided into small units, between which we find insertions of free poetry either dramatizing the text (nos. 5 and 10) or providing reflective passages (nos. 3 and 7), as well as another stanza of Spengler's chorale (no. 8). (Chart: see p. 90)

*Durch Adams Fall* is a cantata for the fourteenth Sunday after Trinity and thus was premiered on September 9, 1683 as the fourteenth piece of the cycle; if, as Thomasius indicates, Schelle continued to alternate regularly between the two churches, the piece was performed at St Nicolai.

Schelle's innovative cantata cycle did not please everybody, however. In fact, during the tempus clausum between the first Sunday of Advent and Christmas, the

34 »Bey dieser Music seind die *Evangelia* stückweise und hierbey theils Lutheri deutsche version von wort zu wort, theils (wenn nemlich gewisse personen redend eingeführt werden,) deutsche reimen (wiewol auch nicht allezeit) musiciret, hierunter auch *strophae* gewöhnlicher kirchenlieder wechselsweise, *item* deutsche *Ariae* figuriret worden [...]. Die abschrift solcher Text hat mir auch der Hr. Cantor communiciret.« Quoted after DDT 58/59, p. xxx.



## 1. Chorale – Tutti L. Spengler, stanza 1

Durch Adams Fall ist ganz verderbt  
menschlich Natur und Wesen.  
Dasselb Gift ist auf uns geerbt,  
daß wir nicht kunt'n genesen  
ohn Gottes trost, der uns erlöst  
hat von dem großen Schaden,  
darein die Schlang Evam bezwang,  
Gott's Zorn auf sich zu laden.

## 2. Evangelist – T Mk. 7, 31

Und da er wieder ausging vor die Grenze Ty-  
ri und Sidon kam er an das galileische Meer  
mitten unter die Grenze der zehn Städte.

## 3. Aria – S P. Thymich

O wie manche saure Reise  
hat mein Jesus doch getan,  
was vor Unlust stieß ihn an  
hier auf diesem Erdenkreise,  
nur daß er vor allen Dingen  
möcht in die Stadt des Friedens bringen.

## 4. Evangelist – T Mk. 7, 32

Und sie brachten Jesu einen Tauben, der  
stumm war, und sie baten ihn, daß er die  
Hand auf ihn legete.

## 5. Aria à 3 – A, T, B P. Thymich

Ach lege doch nur deine Hand  
auf diesen armen Patienten,  
dem wir sein Bestes gerne gönnten;  
Dein Wohltun ist uns schon bekannt.  
Ja, rühre seinen stummen Mund,  
so wird ihm Mund und Ohr gesund.

## 6. Evangelist – T Mk. 7, 33-35

Und er nahm ihn vor dem Volk besonders  
und leget ihm die Finger in die Ohren und  
spitzet und rühret seine Zunge und sahe auf  
gen Himmel, seufzet und sprach zu ihm:  
Hephata, das ist, tue dich auf, und das Band  
seiner Zunge ward los und redet recht.

## 7. Aria – B P. Thymich

Großer Gott, dem wir vertrauen,  
wie ist deine Hilfe nahe  
allen, die nur auf dich bauen,  
wenn du sprichst, so stehets da,  
wenn du winkst, so muß geschehen,  
was dein weiser Rat versehen.

## 8. Chorale – Tutti L. Spengler, stanza 7

Wer hofft in Gott und dem vertraut,  
der wird nimmer zuschanden,  
denn wer auf diesen Felsen baut,  
ob ihn gleich zu handen  
viel Unfalls hie, hab ich doch nie  
den Menschen sehen fallen,  
der sich verläßt auf Gottes Trost  
er hilft seinen Gläub'gen allen.

## 9. Evangelist – T Mk. 7, 36-37

Und er verbot ihnen, sie solltens niemand  
sagen. Je mehr er aber verbot, je mehr sie es  
ausbreiteten und wunderten sich über die  
Maßen und sprachen.

## 10. Tutti P. Thymich

»Er hat alles wohlgemacht«,  
drum wollt er uns auch erlösen  
von so viel und manchem Bösen,  
das der Feind uns zudedacht,  
»Er hat alles wohlgemacht.«

mayor, Christian Lorenz von Adlersheim, intervened and requested that the cantor resume the customary performance of Italian music. The dispute was considered to be of such importance that on the day before Christmas it was discussed by the town council, who decided in favour of Schelle<sup>35</sup>.

Until now only one piece from this cantata cycle was known to have survived, the cantata *Und da die Tage ihrer Reinigung* for the feast of the Purification of the

35 This incident is described in Thomasius' diary; the relevant passages are quoted in DDT 58/59, p. xxx.

Virgin<sup>36</sup>. This work has never been closely examined, and the discovery of a second piece from Schelle's cantata cycle of 1683/84 now provides a good opportunity to comment on the stylistic idiosyncrasies of these compositions. It might also help to uncover the reasons for mayor Lorenz's attempt to suppress them.

The librettist for the entire cycle was the Leipzig teacher Paul Thymich (1656-1694)<sup>37</sup>, who provided the free poetry and probably also assembled the texts. Thymich was a prolific author of opera librettos; during the second half of the 1680s, he wrote most of the texts for Johann Philipp Krieger's Weissenfels operas, and in 1693, his *Alceste* in Nikolaus Adam Strungk's setting served as the opening piece for the Leipzig opera house. It is thus not surprising, that in their structure and style, Thymich's textual insertions into the gospel very closely resemble arias of contemporary operas. The stanzas are very short (usually only six lines) and use simple rhyme patterns.

In his composition, Schelle strictly observes the distinction between gospel, free poetry, and chorale. The gospel text he assigns to the solo tenor (who takes on the role of the Historicus or Evangelist), using for this part a mixture of recitative and arioso style very similar to Schütz's treatment of the Evangelist in his *Christmas Historia*.

### Example 1: Recitative

#### a) Schelle

Tenor

Und da er wie - der aus - ging vor die Gren - ze Ty - ri und Si - don,

Basso continuo

kam er an das Ga - li - le - i - sche Meer mit - ten un - ter die Gren - - -

- ze der ze - hen Städ - - - - - te.

36 Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. 19784. The copy formerly belonged to the collection of the Erfurt Michaeliskirche and is dated 1692; cf. Krummacher (see note 1), pp. 202-205, and 550.

37 For an account of Paul Thymich's biography see ADB 38, pp. 236-237.



Tenor

Basso continuo

Basso continuo

b) Schütz, Christmas Historia

Evangelist

Basso continuo

Basso continuo

Basso continuo

Basso continuo

For the musical settings of Thymich's free-verse insertions, however, there are no models found in the music of either Schütz or any of Schelle's predecessors. Rather, in its regular metric and rhythmic structure, as well as in certain melodic idiosyncrasies, the music very closely resembles arias from contemporary German and Italian operas.

## Example 2: Aria

## a) Schelle

O wie man-che sau - re Rei-se hat mein Je - sus

6 6 6b 6 6 6

doch ge - tan, was vor Un-lust stieß ihn an hier auf

6 4 5 # 6b 6

die sem Er - den-krei - se, nur daß er vor al - len Dingen

6b 6 7 6 # 6 5 #

nicht in die Stadt des Frie - - dens drin - gen...

6 5 6 6 4 # # b 6



6 5 # 6 6 4 # b 6 5 # 6 6 4 #

b) Johann Philipp Krieger, *Flora*, Act II, Scene 2

Adagio presto [Adagio]

Ich muß wei - nen, ich muß la - - - chen, ü - ber

4 3 4 # # 6 6

mei - ne Lie bes Sa chen, die mir A - mor an - ge-dreht, weil mir's nicht,

6 6 6 6 5 # b 6 b #6 6

weil mir's nicht nach Wun-sche geht, weil mir's nicht nach Wun-sche geht.

#6 5 6 6 5 #6 5 6 6 5

4 # 4 #

c) G. A. Bontempi, *Il Paride* (Dresden, 1662), Act I, Scene 2

Il De-sio d'un co-re a-man-te na-sce sem-pre in un ba-be-no,

7 #6 # #6 4 3

ma in un pun - to an-chor vien me - no se l'a-dor non è co - stan - te,

# 6 4 #3 9 7 7 7 b  
7 5 5 4 3

The tutti movements in *Durch Adams Fall* are typical examples of Schelle's deliberate attempt to simplify the contrapuntal texture in his choruses. As in most of his cantatas, he employs only five real parts, limits the use of imitation, and frequently doubles voices in the higher octave, which causes a very light and transparent texture.

Example 3: Johann Schelle, *Durch Adams Fall*, Movement 1 (see p. 96-97)

The contrapuntal frame in the sections employing the chorale melody as a *cantus firmus* is taken almost literally from Johann Hermann Schein's harmonization of that tune, which appeared in Gottfried Vopelius's *Neu-Leipziger Gesangbuch* from 1682.

Example 4: Comparison of Chorale settings in Schelle and Schein/Vopelius

Schein/  
Vopelius  
(1682)

Schelle  
(1683)

Schein/  
Vopelius  
(1682)

Schelle  
(1683)





Example 3 (continued)

ganz ver - derbt

mensch-lich Na - tur und We - sen,

mensch-lich Na - tur und We - sen,

ganz ver - derbt

mensch-lich Na - tur und We - sen,

das - selb Gifft

ganz ver - derbt mensch-lich Na - tur und We - sen, das - selb Gifft ist auf

ganz ver derbt mensch-lich Na - tur und We - sen, das - selb Gifft ist auf

Conc.

6 6b 6 4 5 6 3



This example does not represent an isolated case; rather, Schelle's incorporation of chorale settings from Vopelius' hymnal into larger works seems to have become something of a local tradition. Schelle used further chorale harmonizations from Vopelius' hymnal in at least two other compositions: *Und da die Tage ihrer Reinigung*<sup>38</sup> and his *Actus Musicus auf Weihnachten*<sup>39</sup>. And even J. S. Bach took the concluding chorale movements to his cantatas *Wer weiß, wie nahe mir mein Ende* (BWV 27) and *Gott fährt auf mit Jauchzen* (BWV 43) from Vopelius<sup>40</sup>.

With its broad spectrum of different musical styles, the novel cantata type Schelle introduced with his cycle of 1683/84 must have appeared rather heterogeneous, yet this alone can hardly have been the reason for Mayor Lorenz von Adlersheim's objections against the compositions. Nor can he possibly have criticized Schelle for his chorale settings, and the tradition of composing the gospel in recitative style had been familiar in Leipzig since the times of Sebastian Knüpfer. The cause for Schelle's conflict with the mayor may thus have lain precisely in the fact that Schelle employed operatic style for the arias of his cycle. Although Thomae does not directly name the exact cause of the mayor's disapproval, it seems plausible to assume that he objected particularly to the arias.

In addition to the issues discussed above, Schelle's endeavour to incorporate operatic style into his 1683/84 cantata cycle presents an interesting cultural phenomenon. The public opera house in Leipzig was not founded until 1693, and at Weissenfels regular performances of opera did not commence until 1684; only the Dresden opera – which was, however, reserved for the court – had existed since the 1660s. Thus Schelle's cantatas proposed and publicized the operatic style even before it was generally available in Leipzig.

It remains unknown whether Schelle in his later years continued to compose cantatas in the style he had chosen for his cycle of 1683/84, or whether he returned to observing the distinction between sacred and operatic style more strictly. In 1689, he composed another cycle of chorale cantatas, but apparently without interpolating passages of free poetry and gospel text<sup>41</sup>. And when in 1701 the town council elected Johann Kuhnau as Schelle's successor, they apparently used the opportunity to make their preferences clear in order to avoid future conflict. Kuhnau was asked »not to make the music too long, and to compose it in such a way that it would not sound too operatic, but enhance the congregation's piety.«<sup>42</sup>

38 The chorale stanzas in this cantata are based on Vopelius' setting for the hymn *Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott*.

39 Cf. Bernd Baselt, *Der 'Actus Musicus auf Weyh-Nachten' des Leipziger Thomaskantors Johann Schelle*, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe* 14 (1965), pp. 331-344, esp. p. 342.

40 Cf. Emil Platen, *Zur Echtheit einiger Choralsätze Johann Sebastian Bachs*, in: *Bach-Jb.* 61 (1975), pp. 50-62. Both pieces are part of Bach's third Leipzig cycle (1725-27).

41 Cf. DDT 58/59, p. xxxiii.

42 [Er soll] »die Music nicht zu lang machen, auch solche also einrichten, damit sie nicht opernhafftig herauskommen, sondern die Zuhörer zur Andacht aufmuntern möge.« Quoted after Hans-Joachim Schulze, »... da man nun die besten nicht bekommen könne ...«: *Kontroversen und Kompromisse vor Bachs Leipziger Amtsantritt*, in: W. Felix et al. (ed.), *Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bach-Fest der DDR, Leipzig 1975*, Leipzig 1977, pp. 71-77, here p. 72.



When trying to determine the historical position of Schelle's cantata cycle of 1683/84, we find that he aimed at broadening the stylistic limits of the traditional church style. In particular, he incorporated into the cantata genre simple chorale settings from standard hymnals, as well as recitative and aria style. In doing so, Schelle distinguished himself from the music of the preceding generation which seems to have aimed primarily for stylistic unity. In this tendency toward stylistic pluralism, Schelle provided significant prerequisites for the development of the cantata in the early eighteenth century.

INVENTORY: Oxford, Bodleian Library, Mss. Mus. Sch. C. 28-31, 43, and 148

Abbreviations

- Bok Bokemeyer Collection  
Numbering according to Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Vol. 18 (Kassel, Bärenreiter, 1970), Teil 2: Beschreibung der Handschriften.
- BokWM Watermarks in the Bokemeyer Collection  
Numbering according to Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Vol. 18 (Kassel, Bärenreiter, 1970), Teil 4: Wasserzeichen.
- Churchill William A. Churchill, *Watermarks in Paper in Holland, England, France, etc. in the XVII and XVIII Centuries and their Interconnection*, Amsterdam 1935.
- D-Dlb Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Collection of Samuel Jacobi (1652-1721), formerly at the Fürstenschule Grimma.<sup>43</sup>
- Heawood Edward Heawood, *Watermarks Mainly of the 17th and 18th Centuries*, Hilversum 1950.
- Hamel *Bibliographisches Verzeichnis der Psalmkompositionen Rosenmüllers*, Appendix to Fred Hamel, *Die Psalmkompositionen Johann Rosenmüllers*, Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, Vol. 11, Baden-Baden 1933.
- Inv. Ansb. Inventory Ansbach 1686  
*Hochfürstl. Brandenburgisch Onolzbachisches Inventarium De Anno 1686*.  
Cf. Richard Schaal, *Die Musikhandschriften des Ansbacher Inventars von 1686*, Quellenkataloge zur Musikgeschichte, Vol. 1 (Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1966)
- Inv. Fbg. Inventory Freyburg (Unstrut) 1709  
*Inventarium [...] Aller Musicalischen Sachen, wie Sie in dem Schulhause [...] zu finden sind [...]*.  
Cf. Werner Braun, *Die alten Musikbibliotheken der Stadt Freyburg (Unstrut)*, in: *Mf* 15 (1962), pp. 123-145.
- Inv. Kri Halle Inventory J. Ph. Krieger, Halle 1680  
*Verzeichnüß der von dem Herrn Joh. Philipp Krieger an die Kirche zur I. Frauen erhandelten Musikalischen Stück*.  
Cf. DDT 53/54, pp. xvi-xvii.

43 For a general survey of this collection see Friedhelm Krummacher, *Zur Sammlung Jacobi der ehemaligen Fürstenschule Grimma*, in: *Mf* 16 (1963), pp. 324-347.



- Inv. Kri Wf     Inventory J. Ph. Krieger, Weissenfels 1684-1725.  
Cf. DDT 53/54, pp. xxiv-xxxviii.
- Inv. Lbg.        Inventory Lüneburg 1696  
*Verzeichniß derer von dem seeligen Cantore Friderico Emanuel Praetorio nachgelassenen geschriebenen Musicalien.*  
Cf. Max Seiffert, *Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach's Zeit*, in: SIMG 9 (1907-08), pp. 593-621.
- Inv. Lpz.        Inventory Kühnel, Leipzig 1686  
Cf. Arnold Schering, *Die alte Chorbibliothek der Thomasschule in Leipzig*, in: AfMw 1 (1918-19), pp. 275-288.
- Inv. Rud. I     Inventory Rudolstadt ca. 1700  
*Inventarium Über die, zur Hochgräfl. Rudolstädtischen Hoff Capell gehörigen musicalischen Sachen und Instrumenta.*  
Cf. DDT 46/47, pp. xxii-xxviii.
- Inv. Rud. II    Inventory Rudolstadt ca. 1720-30  
*Consignation derer Msuicalien, welche bey Hofe in der Capell-Stube verwahrlich gewesen, solche aber allesamt ao. 1735 von Feuer verzehret worden sind.*  
Cf. Bernd Baselt, *Die Musikaliensammlung der Schwarzburg-Rudolstädtischen Hofkapelle unter Philipp Heinrich Erlebach (1657-1714)*, in: *Traditionen und Aufgaben der Hallischen Musikwissenschaft*. Sonderband der Wissenschaftlichen Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, 1963, pp. 105-134.
- Inv. Stettin     Inventory Stettin 1702-3  
*Specification der Musical. Sachen so vor die St. Jacobs Kirche [...] angeschaffet worden.*  
Cf. Werner Freytag, *Musikgeschichte der Stadt Stettin im 18. Jahrhundert*, in: *Pommernforschung: Studien zur Musik in Pommern*, Heft 2 (Greifswald: Bamberg, 1936), pp. 139-143.
- Inv. Stg. I-III   Inventory Stuttgart 1695  
*Stuttgart. Stifts Music. F. 20. Die von des geheimen Secretarij Kirchers seel: auch Cußerischen Wittib, theils um die Bezahlung theils gegen raichendes Jährl: Victalitiun angebottene Musicalische Kirchen-Stück.*  
Cf. August Bopp, *Beiträge zur Geschichte der Stuttgarter Stiftsmusik*, in: *Jb. für Statistik und Landeskunde*, 1910 (Stuttgart 1911), pp. 238-246.
- Luckau         Collection of Johann Christoph Raubenius, Luckau, Church of St. Nicolai.  
Cf. Karl Paulke, *Musikpflege in Luckau. Neue Beiträge zur Musikgeschichte in der Niederlausitz*, in: *Niederlausitzer Mitteilungen*. Zeitschrift der Niederlausitzer Gesellschaft für Anthropologie und Alterumskunde 14 (1918).
- RISM           Répertoire International des Sources Musicales (Internationales Quellenlexikon der Musik).
- S-Uu            Uppsala, Univertetsbibliotek, Collection of Gustav Düben (1624-1690).

## 1. Mss. Mus. Sch. C. 28

(1)

*Deus docuisti me* | a. 2.v. 1. Cant. 1. Bass. | et 2 Inst. | di | Samuele Capricorno. | A. || 615 parts: Canto, Basso, Trombon, Fagotto, Organo  
Concordances: Inv. Lpz.; Inv. Stg. I

Scribe: A

WM: 1. Town Gate of Ravensburg [cf. BokWM 249a-c]; 2. Heart with three trefoils, overlaid by diagonal band with blurred ornament, flanked by letters L and S (in f. 3 only)

(2)

*Bartholomaeus*. | a. 3. voc. | A.T.B. | Autore | Samuele Capricorno. | G.

4 parts: Alto, Tenore, Basso, Organo

Concordance: Capricornus, *Neu-angestimmte und Erfreuliche Tafel-Music*, Frankfurt 1670 (RISM A/1/2: C 941); Inv. Ansb., f. 945

Scribe: A

WM: Town Gate of Ravensburg [cf. BokWM 249a-c]

(3)

*Castripom* | a. 3. voc. | A.T.B. | Autore | Samuele Capricorno | D.

3 parts: Alto, Tenore, Organo; Basso missing

Concordance: Capricornus, *Neu-angestimmte und Erfreuliche Tafel-Music*, Frankfurt 1670 (RISM A/1/2: C 941); Inv. Ansb., f. 945

Scribe: A

WM: Town Gate of Ravensburg [cf. BokWM 249a-c]

(4)

*Laetare* | a | 3 | 1 Canto | 1 Violino | 1 Violdigamb. | con | Continuo | di | Capr. | C.[title Bc]: *Laetare jerusalem* | à 3 | 1 Violin | 1 Tromb. v: Violdigamb. | 1 Cant. | Sam Capricorn.

4 parts: Canto o Tenor, Violino, Trombone o Violdigamb, Cont[inuo]

Concordance: S-Uu, vok. mus. i hdskr. 83:40, f. 48'-51 (tablature); 10:3 (parts)

Scribe: 1. J. Pagendarm (parts); 2. F (title)

WM: a) Crowned letter O, b) G D [paper mill Osterode-Petershütte/Harz, Owner Georg Dietrich (1680-84); a very similar sign is reproduced as BokWM 442.]

(5)

*Die schöne Venus gieng* | a. 3. voc. | C.C. e. B. | Autore Samuele Capricorno. G.

4 parts: Soprano 1., Soprano 2., Basso, Organo

Concordance: Inv. Ansb., f. 945

Scribe: A

WM: a) Town Gate of Ravensburg, b) H S or S H [cf. BokWM 249c]

(6)

*Quis dabit capiti meo*. | a. 3. voc. | A.T.B. | et 5 Instroment. | di | Samuele Capricorno. | D.

9 parts: Alto, Tenore, Basso, Viola 1-4, Violon, Organo

Concordances: S-Uu, vok. mus. i hdskr. 83:25 (tablature), 10:12 (parts); Bok. 1113 (anon.); Inv. Ansb., f. 940; Inv. Stg. III

Scribe: A

WM: a) Town Gate of Ravensburg, b) H S or S H [cf. BokWM 249c]

(7)

*Sa. Capric[ornus]*

[Wer recht vernünftig ist]

Score; S, bc

Scribe: unique

WM: —

(8)

*Protector inte sperantium*. | a. 3. voc. | A.T.B. | et | 5 Instrom: | di | Samuele Capricorno. | D

9 parts: Alto, Tenore, Basso, Violino 1-2, Viola 1-2, Violon, Organo

Concordances: S-Uu, vok. mus. i hdskr. 10:10 (»Joachim Düben. Anno 1680:«); Inv. Lpz. (»Incertum«); Inv. Ansb., f. 940; Inv. Kri Wf (Visitation of Mary, 1692); Inv. Stg. I

Scribe: A

WM: a) Town Gate of Ravensburg, b) H S or S H [cf. BokWM 249c]

(9)

*Jesu nostra Redemptio* | a. 2. | Canto. e viola da gamba. | di | Samuele Capricorno. | A

3 parts: Canto solo, Viola da Gamba, Organo

Scribe: A

WM: a) Town Gate of Ravensburg, b) H S or S H [cf. BokWM 249c]

(10)

*Bonum est*. | à 3 | von | Samuel Capricorno. | C.

4 parts: Basso solo, Violino 1-2, Organo



Concordances: S-Uu, vok. mus. i hdskr. 84:25, 86:16 (anon.); Inv. Ansb., f. 936; Inv. Fbg.; Inv. Lbg. 111 (anon.); Inv. Rud. I+II; Inv. Kri Wf; Inv. Lpz.? (Incertum);  
Scribe: A

WM: 1. a) Town Gate of Ravensburg, b) H S or S H [cf. BokWM 249c]; 2. Coat of Arms of Memmingen, below G H

---

## 2. Mss. Mus. C. 29

---

(11)

*Sonata* | a 5. | *Violino Solo* | et | 4 *Viol.* | di | *Sam: Capricorn.*

6 parts: *Violino, Viola 1-4, Continuo*

Concordance: S-Uu, instr. mus. i hdskr. 8:10, here attributed to Johann Heinrich Schmelzer  
Scribe: unique

WM: Coat of arms with cross? (blurred)

(12)

*Exurgat* | a 3. | 1 *Violin* | 1 *Fagott.* | 1 *Tenor* | con | *Continuo* | di | *Capricorno.* | C.

5 parts: *Tenore* (2 copies), *Violino, Fagotto, Continuo*

Concordance: Inv. Lpz.

Scribes: 1. unique (parts); 2. unique (title)

WM: —

(13)

*Arma militiae nostrae* | a 2 | *Basso solo* | e | *Viola gamba* | di | *Capricorn* | A

3 parts: *Basso solo, Viola di gamba, Continuo*

Concordance: Inv. Ansb. f. 943

Scribes: E (parts); unique (title page)

WM: Circular coat of arms? (blurred)

(14)

*Per belli potatores per iucundi* | a. 3. voc. | A.T.B. | *Autore* | *Samuele Capricorno.* | bF

4 parts: *Alto, Tenore, Basso, Organo*

Concordance: *Capricornus, Neu-angestimmte und Erfreuliche Tafel-Music*, Frankfurt 1670 (RISM A/1/2: C 941); Inv. Ansb., f. 931

Scribe: A

WM: a) Town Gate of Ravensburg, b) H S or S H [cf. BokWM 249c]

(15)

a. *O Amor: qui semper ardes* | a 7 | a 3. *Voc: A: T: & Bass.* | con. 4. *stromenti* | *Authore* | *Samuele Capricorno.* | bC

b. [*Capricornus, Da mihi Domine, ATB, 4 Va, Bc*]

8 parts: *Alto, Tenore, Basso, Viola 1-4, Organo*

Concordances: Inv. Lbg., no. 721 (O Amor); Inv. Ansb., f. 942 (both pieces); Inv. Stg. III (both pieces)

Scribe: unique

WM: Coat of Arms of Memmingen, below G H

(16)

*Du schwartze Nacht.* | a. 3. | 2. *Canti* | e *Basso* | *Autore* | *Samuele Capricorno.* | D.

4 parts: *Canto 1, Canto 2, Basso, Organo*

Scribe: A

WM: a) Town Gate of Ravensburg, b) H S or S H [cf. BokWM 249c]

(17)

*Ein ieder liebe was voraus.* | a. 3. *voc.* | T.T.B. | *Autore* | *Samuele Capricorno.* | C

4 parts: *Tenore 1-2, Basso, Organo*

Scribe: A

WM: a) Town Gate of Ravensburg, b) H S or S H [cf. BokWM 249c]

(18)

*Dominus illuminatio* | a 3. | 2. *Bass. e. Viol di Gamba & B.C.* | di | *Capricorno* | D.

4 parts: *Bass 1-2, Fagotto, Organo*, and shortscore (containing the first bass and the continuo part)

Scribes: F (title, shortscore); G (parts)

WM: 1. a) Seven Provinces, b) DVSVLI (title wrapper) [A very similar sign is reproduced in Churchill, no. 111]; 2. Foolschap (parts); 3. a) Coat of Arms of Amsterdam, b) F T (shortscore)

---

## 3. Ms. Mus. Sch. C. 30

---

(19)

*ex G.* | *Confitebor tibi Domine* | a 5. | 2 *Violini.* | 1 *Violone.* | 1. *Canto.* | 1 *Basso.* | *Con il Basso Continuo*

6 parts: *Canto, Basso, Violino 1-2, Violon, Continuo*

[Giovanni Battista Bassani]

Concordances: G.B. Bassani, *Armonico Entusiasmi di Davide, ovvero Salmi concertati a quattro voci [...]* Con altri Salmi a due, e tre voci con violini [...], op. 9, Venedig 1690 (Repr. 1695 and 1698) [RISM A/I/1: B 1186-1188]; Bok 132

Scribe: D

WM: Small crowned coat of arms with letters H P

(20)

P CXXVIII. | BEATI OMNES QUI | timent Dominum | a 3 | 2 Cantis 1 Tenore | con Continuo || Anno 1680 | die 18 9bris

4 parts: Canto 1mo, Soprano 2do, Tenore, Organo [Johann Philipp Krieger]

Concordances: [D-DS, Ms. 1778, lost since 1945]; S-Uu, vok. mus. i hdskr. 57:7 (parts), 83:20 (tablature); Inv. Kri Wf (»2. Epiph. 1686«); Inv. Ansb., f. 949

Scribe: B

WM: 1. Crowned Coat of Arms of the Electorate of Saxony; 2. Parakeet, over crossed hammers, flanked by letters H and G [Paper mill Zwönitz/Sachsen]

(21)

Lauda Jerusalem | Dominum | a. 10. 14. | di | Sebastian Knüpfper. (original title wrapper)

Lauda Jerusalem. | a. 10 & 14. | 2. Violin | 3. Viola | 1 Fagott | 1 Cant | 1 Alt | 1 Ten | 1 Bass | con | Continuo | di | S. Knüpfper || 81 (second title wrapper)

16 parts: Canto, Alto, Tenor, Basso, Canto in Ripieno, Alto in Rip., Tenor in Rip., Basso in Rip., Violino 1-2, Viola 1-3, Violon, Fagotto, Organo

Scribes: 1. F (title); 2. C (all parts)

WM: Stag

(22)

Lauda Jerusalem | a 2. | 1 Violin | 1. Basso | con | Continuo

Giovan. Rosenmüller (Bassus)

Hamel Nr. 127

3 parts: Bassus, Violino, Bassus Continuos

Scribes: 1. F (title); 2. G

WM: Heraldic lily (?)

(23)

Venite ad me omnes | à. 3. C.A.T. | di | G. Knüpfper

5 parts: Canto, Alto, Tenore, Violon si placet, [Bc]

Scribe: C

WM: Coat of Arms of Memmingen over G H

(24)

Laudate pueri | a 4. | Tenore Solo | 2. Violin. | Trombon o Viold'gamb. | JC:

[Johann Kuhnau]

5 parts<sup>44</sup>: Tenore Solo, Violino 1, Violino 2, Trombone o Viola da Gamba, Continuo

Concordance: Bok 588

Scribe: unique

WM: Coat of arms with two fish [Paper mill Oberwiesenthal/Sachsen, ca. 1690/91]

(25)

Laudate pueri | a 3. | 2 Violin | 1 Canto | con Bass Continuo | #A

[Anonymous]

2 sets of parts: 1. [Canto], Violino 1-2, Violon, [Bc] – 2. Canto, Violino 1-2, Violon, Organo

Scribes: 1. F (title); 2. A (first set of parts); 3. G; 4. unique

WM: 1. a) Seven Provinces b) D I, 2. a) Town Gate of Ravensburg, b) H S or S H [cf. BokWM 249c], 3. Foolscap

#### 4. Ms. Mus. Sch. C. 31

(26)

Magnificat | a. 10. e 20: | 2 Violin | 2 Corn | 2 Viol | 2 Cant | 1 Alt | 1 Ten | 1 Bass | con | Continuo | di | Sch (title page)

Magnificat. | a 10 | a 5. Voc. | 20. | di | Joh: Schellio | #D. (original title wrapper)

21 parts: Canto 1-2, Alto, Tenor, Basso, Canto 1-2 in Rip., Alto in Rip., Tenor in Rip., Basso in Rip., Tromb. 1-3, Cornettino 1-2, Violino 1-2, Viola 1-2, Organo (2 copies)

Concordance: Inv. Lpz.?

Scribes: 1. E (all vocal parts, Tromb 1-3, Cornettino 1-2, Va 1-2, Org [second copy], V 1 [p. 2 only]); 2. unique (beginning of V 1 and V 2); 3. unique: Org (first copy)

WM: 1. Circular coat of arms (blurred); 2. a) Coat of Arms of Amsterdam, b) P D

(27)

JNJ Nisi Domin[us] a 9. 5. Strom: 4 voc. Joh. Rosenm[üller]

<sup>44</sup> Both violins are notated in Scordatura (a<sup>b</sup>, e<sup>b</sup>, b<sup>b</sup>, f).



[SATB, 2 V, 3 Va, Bc]

Score

Hamel, No. 174

Concordances: Bok 890; D-Dlb, U244/U44 (score and parts); Fitzwilliam Museum Cambridge, Mss. 163/3; [Gotthold Collection, formerly Königsberg UB, Ms. 24839]; Inv. Lbg. 790

Scribe: unique among the vocal repertoire, but also represented in Mss. Mus. Sch. D. 249/2 (second piece)

WM: Coat of Arms of Mansfeld County [cf. BokWM 92-95]

(28)

[Anonymous, Praise ye the Lord]

4 parts: *Cont<sup>r</sup> Tenor, Tenor, Basso, Organo*; instrumental parts missing?

Scribe: M

WM: —

(29)

*Salve | In Festo Johannis Bapt. | Concerto à 16. | 6 voc. | et | 10 Strom. | di | JS | D. | 84.*

[Johann Schelle]

Tbl. verso: »NB | *Der Clarin bey diesem Stück ist auf einer Kleinen | Italiänischen Trompette gesetzt, welche eine 4<sup>th</sup> höher, | wofern aber diese Stimme auf ein anderen Instrument | soll geblasen werden, mus es einn 4<sup>th</sup> höher geschehen, | dann das Stück außm d fis.*«

17 parts: *Canto 1-2, Alto, Tenor 1-2, Basso, Clarino piccolo, Violino 1-2, Viola 1-2, Cornettino 1-2, Trombon 1-3, Continuo*

Scribes: 1. H (Clar piccolo, Bc, C 1-2, and partly T); 2. unique (V 1-2); 3. unique (Va 1-2); 4. E (Cornettino 1-2, Tromb 1-3); 5. I (A, T 2, B, partly T 1)

WM: 1. Stag, 2. Circular coat of arms (blurred, same as in no. 30)

(30)

*Dom. 14. post Trinitatis. | Conc. à 14, et 15. | 5 Voc. | et | 9 Strom. | di | JS.*

[Johann Schelle, Durch Adams Fall ist ganz verderbt]

15 parts: *Canto 1-2, Alto, Tenore, Basso, Cornettin. 1-2, Tromb: 1-3, Violino 1-2, Viola 1-2, Organo*

Scribes: 1. H (Org, A, T); 2. unique (C 1-2); 3. unique (B); 4. I (V 1-2, Va 1-2); 5. unique (Cornettino 1-2); 6. unique (Trombone 1-3)

WM: 1. Circular coat of arms (blurred, same as in no. 29), 2. Stag (Tromb 1-2)

(31)

*Laudate Dominum | à 3 4 Cant: Solo | con | 3 Strom: | 2 Violin*

[Anonymous]

4 parts: *Canto Solo, Violino 1-2, Organo*

Scribe: 1. unique (C, V 1, Org); 2. unique (V 2)

WM: Small coat of arms (blurred)

(32)

[Anonymous, fragment; text incipits: »Confitebor«, »Quoniam«, »Exsurge«, »Alleluja«

6 parts: *Violino 1-2, Braccio 1-2, Viola o Fagotto, Continuo*; vocal parts missing

Scribe: unique

WM: a) Coat of Arms of Amsterdam, b) P D

(33)

*Ah! quam multa sunt peccata | a 3 | Alto Solo | et | 2 Violin | Sig: Jean Schell:*

4 parts: *Alto Solo, Violino 1-2, Cembalo*

Scribe: unique

WM: Crowned coat of arms with two crossed hammers [Paper mill Oberschlema/Sachsen]

(34)

*De profundis | a 10. & 14. | 2. Violin | 3 Viol | 2 Cant | 1 Alt | 1 Ten. | 1 Bass | con | Continuo | di | S. Knüpfer (title wrapper)*

*De profundis | à. 10. 14. | di | Sebastian: Knüpffer. (title page Violon)*

16 parts: *Canto 1-2, Alto, Tenor, Basso, Canto in Ripieno, Alto in Ripieno, Tenor in Ripieno, Basso in Ripieno, Viola 1-4, Fagotto, Violon, Organo*

Scribes: 1. F (title page); 2. C

WM: Stag

(35)

*Laudate | a 3. | 1 Alt | 2 Violin | con | Bass. Contin. | D.*

[Anonymous]

4 parts: *Alto, Violin 1-2, Continuo*

Scribes: 1. F (title); 2. G

WM: a) Seven Provinces, b) D I

## 5. Ms. Mus. Sch. C. 43

(36)  
*Seid samtllich willkommen* | a 6 | 1 Canto | 5  
*Viole* | con Continuo | di

[Anonymous]

7 parts: *Canto Solo*, *Violino 1-2*, *Alto Viola 1<sup>a</sup>*,  
*Tenore Viola 2<sup>a</sup>*, *Basso Viola 3<sup>a</sup>*, *Basso Continuo*  
 Scribe: unique

WM: Two crossed keys in oval, surmounted  
 by letter R [Paper mill Regensburg]

(37)  
*Befiel dem Herrn* | a 2. | 1 Canto | 1 Basso |  
*con* | Continuo | #D. (title wrapper)

*Jac. Pag. Cant. Lib.* (caption title Bc)

[Jacob Pagendarm]

3 parts: *Canto*, *Basso*, *Continuo*

Scribes: 1. F (title) 2. J. Pagendarm (parts)

WM: 1. Foolscap (title wrapper); 2. Monogram  
 CA (or perhaps scythe?) = BokWM 467

(38)  
*Ach Herr straff mich nicht.* | à 7. | 2 Canti | 4  
*viole* | 1 Violon. | col Basso Continuo

[Anonymous]

8 parts: *Canto 1-2*, *Viola 1-4*, *Violon*, *Organo*

Scribes: 1. unique (title), 2. unique (parts)

WM: 1. Crosier of Basle with spar, in car-  
 touche, with the letters BL affixed to it [Paper  
 mill in Basle or Lörrach]

2. title wrapper: Crowned eagle with breast-  
 plate, on the latter Bear of Berne [Paper mill  
 Berne, owner F. Güntisberger or N. Malcrida,  
 ca. 1695-1700]

(39)  
*Nun dancket alle Gott* | à 2 Canto.

3 parts: *Canto 1-2*, *Cembalo*

[Anonymous]

Scribes: K (C 1-2), unique (Cemb)

WM: Post horn

(40)  
*Allzeit fröhlich ist gefährlich* | *allzeit traurig ist*  
*beschwerlich* | à 3. | Cant. Alt et Basso | con |  
*Continuo*

[Anonymous]

4 parts: *Soprano*, *Alto*, *Basso*, *Cembalo*

Concordance: Inv. Rud. II, 1141 (anon.)

Scribe: B

WM: Coat of Arms of Schönburg (?) [uniden-  
 tified paper mill from Schönburg/Sachsen]

(41)  
*Ich verlasse mich auf Gottes* | à 5. | 2 Violin |  
*Canto* | Alto | Basso

[Johann Philipp Krieger]

6 parts: *Soprano*, *Alto*, *Basso*, *Violino 1-2*,  
*Organo*

Concordances: Bok 555; Inv. Stettin; Inv. Lbg.  
 460; Inv. Kri Wf (»12. Trin. 1689«); D-B, Mus.  
 ms. 434 (parts)

Scribes: unique (Org); unique (S, A); unique  
 (B); K (V 1-2)

WM: a) Trefoil, b) CMH in cartouche

(42)  
*Lobe den Herrn meine Seele* | à 4 | 2 Canto | 2  
*Viol d gamba* | con | Continuo

[Anonymous]

5 parts: *Canto 1-2*, *Viol d'gamba 1-2*, *Continuo*

Scribe: unique

WM: a) Trefoil, b) CMH in cartouche

(43)  
*DOM. II post Epiph.* | *Wer Gott nicht kindlich*  
*traut,* | *und will sich selbst versorgen.* | à 6. | 2  
*Violin.* | Cant. | Alt | Tenor | Bass. | Conti-  
 nuo || Ao 1680.

[J.Ph. Krieger]

8 parts: *Canto*, *Alto*, *Tenore*, *Basso*, *Violino 1-2*,  
*Violono*, *Organo*

Concordances: Inv. Kri Wf; Inv. Lbg. 1006

Scribe: B

WM: Parakeet, over crossed hammers,  
 flanked by letters H and G [Paper mill Zwö-  
 nitz/Sachsen]

(44)  
*Herr erhöre mein Gebeth* | à 5 | 2 Violin. | Alt.  
*Tenor* | Basso | con | Continuo

[J.Ph. Krieger]

6 parts: *Alto*, *Tenore*, *Basso*, *Violino 1-2*,  
*Organo*

Concordances: Inv. Kri Wf (»Sexag. 90«); Inv.  
 Kri Halle

Scribe: B

WM: Coat of Arms of Schönburg (?)  
 [unidentified paper mill from Schön-  
 burg/Sachsen]



(45)

*Ihr eßet oder trinket* | à 6 | 2 Violini | Alto | Tenore | Basso | con | Continuo.

[Anonymous]

6 parts: Alto, Tenore, Basso, Cornettin o Violino 1-2, Continuo

Scribe: K

WM: Post horn

(46)

*Lobet den Herrn alle Heiden* | à 2. | Canto et Violino: | con: | Continuo.

[Anonymous]

3 parts: Canto: solo:, Violino solo, Continuo

Scribe: unique

WM: Probably coat of arms with nettle leaf [unidentified paper mill from Schaumburg]

(47)

*Muß nicht der Mensch* | à 4. | Tenore Solo | con | 3 Strom.<sup>45</sup>

[Johann Kuhnau]

5 parts: Tenore Solo, Violino, Clarino, Fagotto, Continuo

Concordance: Luckau (»1715«)

Scribe: K (Bc, T, Clar, Fag, partly V); unique (beginning of V)

WM: a) Trefoil, b) CMH in cartouche

(48)

*Aria*. | *Ihr meine Gedanken* | Canto et Basso | G Kaiser | Ja: Pagendarm Cant

3 parts: Canto, Basso, Contin.; shortscore (containing Basso and Continuo) in a later hand

Scribes: 1. J. Pagendarm (parts); 2. L (shortscore)

WM: 1. a) Crowned letter O, b) G D [Paper mill Osterode-Petershütte/Harz, Owner Georg Dietrich (1680-84); a very similar mark is reproduced as BokWM 442.] 2. shortscore without watermark

45 The same text was set to music by Nicolaus Bruhns. Cf. Heinz Kölsch, *Nicolaus Bruhns*, Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Vol. 8 (Kassel: Bärenreiter, 1958), pp. 82-83, and Evangeline Rimbach, »The Cantatas of Johann Kuhnau«, Diss. Univ. of Rochester, 1966, p. 62.

(49)

*Aria* | *O du heller Tugendschein* | a 2 | Canto et Basso | Gotf Kaiser | Ja: Pagendarm | Cant

3 parts: Canto, Basso, [Bc]; short score (containing Basso and Continuo) in a later hand

Scribes: 1. J. Pagendarm (parts); 2. L (shortscore)

WM: 1. a) Crowned letter O, b) G D [Paper mill Osterode-Petershütte/Harz, Owner Georg Dietrich (1680-84); a very similar mark is reproduced as BokWM 442.] 2. shortscore without watermark

## 6. Mss. Mus. Sch. C. 93

(50)

G. B. Bassani[?], [12 Sonatas for 2 V, Vc, Bc in F, C, G, B, d, g, D, C, A, c, A, D]b<sup>46</sup>

Scribe: D

WM: Straßburg Lily [similar to BokWM 64; a very similar sign is reproduced in Heawood, no. 1796]

(51)

*Sonata* | a. 6 | 2. Violin | 2 Viola | 1 Violon | 1 Fagott | con | Continuo | di | G. Knüpffer [in F major]

*Sonata à. 6. Georg Knüpffer* (caption title Organo)

8 parts: Violino 1-2, Viola 1-3, Fagotto, Violon, Organo

Scribe: 1. C (parts); 2. F (title)

WM: Coat of Arms of Memmingen over G H

(52)

*Sonata* | a 7. | 2. Violin | 3. Viola | 1 Fagott | 1 Violon | con | Continuo | di | G. Knüpffer

*Sonata à. 6. Georg Knüpffer*. (caption title Organo)

[G major; Sonata, Aria, Gigue, Saraband, C]

8 parts: Violino 1-2, Viola 1-3, Fagotto, Violon, Organo

Scribe: 1. C (parts); 2. F (title)

WM: Coat of Arms of Memmingen over G H

46 Not identical with Bassani's op. 5.

## 7. Mss. Mus. Sch. 148

(53)  
[Johann Wolfgang Franck, Paratum cor meum  
a 16]

Score  
Scribe: M  
WM: —  
Concordance: Inv. Ansb., f. 1003

## INDEX

## 1. List of Composers

Bassani, Giovanni Battista (1657-1716)	
Confitebor	19
12 sonatas	50
Capricornus, Samuel (1628-1665)	
Arma militiae	13
Bartholomaeus	2
Bonum est	10
Castiripom	3
Da mihi domine	15b
Deus docuisti me	1
Die schöne Venus gieng	5
Dominus illuminatio mea	18
Du schwartze Nacht	16
Ein ieder liebe was voraus	17
Exurgat Deus	12
Jesu nostra Redemptio	9
Laetare Jerusalem	4
O Amor qui semper ardes	15a
Per belli potatoes	14
Protector inte sperantium	8
Quis dabit capiti meo	6
Wer recht vernünftig ist	7
Sonata	11
Franck, Johann Wolfgang (1644-ca.1710)	
Paratum cor meum	53
Keiser, Gottfried (ca.1650-ca.1712?)	
Ihr meine Gedanken	48
O du heller Tugendschein	49
Krieger, Johann Philipp (1649-1725)	
Beati omnes	20
Herr erhöre mein Gebeth	44
Ich verlasse mich auf Gottes	41
Wer Gott nicht kindlich traut	43
Knüpfer, Georg (d. after 1725)	
Venite ad me	23
2 Sonatas	51-52

Knüpfer, Sebastian (1633-1676)	
Lauda Jerusalem	21
De profundis	34
Kuhnau, Johann (1660-1722)	
Laudate pueri	24
Muß nicht der Mensch	47
Pagendarm, Jacob (1646-1706)	
Befiel dem Herrn	37
Rosenmüller, Johann (ca.1619-1684)	
Lauda Jerusalem	22
Nisi Dominus	27
Schelle, Johann (1648-1701)	
Ah! quam multa sunt peccata	33
Durch Adams Fall	30
Magnificat	26
Salve solis orientes	29
Anonyma	
Ach Herr straff mich nicht	38
Allzeit fröhlich ist gefährlich	40
Confitebor	32
Ihr eßet oder trincket	45
Laudate Dominum	35
Laudate Dominum	31
Laudate pueri	25
Lobe den Herrn meine Seele	42
Lobet den Herrn alle Heiden	46
Nun dancket alle Gott	39
Seid samtllich willkommen	36

## 2. List of Titles

Ach Herr straff mich nicht	38
Ah! quam multa sunt peccata	33
Allzeit fröhlich ist gefährlich	40
Arma militiae	13
Bartholomaeus	2
Beati omnes	20
Befiel dem Herrn	37



Bonum est	10
Castiripom	3
Confitebor tibi Domine	19
Confitebor	32
Da mihi domine	5b
De profundis	34
Deus docuisti me	1
Die schöne Venus gieng	5
Dominus illuminatio mea	18
Du schwartze Nacht	16
Durch Adams Fall	30
Ein ieder liebe was voraus	17
Exurgat Deus	12
Herr erhöre mein Gebeth	44
Ich verlasse mich auf Gottes	41
Ihr eßet oder trincket	45
Ihr meine Gedanken	48
Jesu nostra Redemptio	9
Laetare Jerusalem	4
Lauda Jerusalem	21
Lauda Jerusalem	22
Laudate Dominum	31
Laudate Dominum	35
Laudate pueri	24
Laudate pueri	25
Lobe den Herrn meine Seele	42
Lobet den Herrn alle Heiden	46
Magnificat	26
Muß nicht der Mensch	47
Nisi Dominus	27

Nun dancket alle Gott	39
O Amor qui semper ardes	5a
O du heller Tugendschein	49
Paratum cor meum	53
Per belli potatores	14
Protector in te sperantium	8
Quis dabit capiti meo	6
Salve solis orientes	29
Seid samtllich willkommen	36
Venite ad me	23
Wer Gott nicht kindlich traut	43
Wer recht vernünfftig ist	7

3. List of Scribes

Jacob Pagendarm	4, 37, 48-49
A:	1-3, 5-6, 8-10, 14, 16-17, 25
B:	20, 40, 43-44
C:	21, 23, 34, 51-52
D:	19, 50
E:	13, 26, 29
F:	4, 18, 21-22, 25, 34-35, 37, 51-52
G:	18, 22, 25, 35
H:	29-30
I:	29-30
K:	39, 41, 45, 47
L:	48-49
M:	28, 53

2. List of Titles

Alle meine Gedanken	48
Alle meine Gedanken	33
Alle meine Gedanken	49
Alle meine Gedanken	13
Alle meine Gedanken	1
Alle meine Gedanken	20
Alle meine Gedanken	37

Alle meine Gedanken	48
Alle meine Gedanken	33
Alle meine Gedanken	49
Alle meine Gedanken	13
Alle meine Gedanken	1
Alle meine Gedanken	20
Alle meine Gedanken	37

## Zusammenfassungen

### ZUSAMMENFASSUNG

Peter Wollny: Eine Sammlung von Vokalmusik des 17. Jahrhunderts in der Bodleian Library

In der Bodleian Library, Oxford, befindet sich eine bisher wenig beachtete Sammlung mit hauptsächlich deutscher Vokalmusik des 17. Jahrhunderts, die aus dem Besitz des englischen Botanikers und Amateurmusikers James Sherard (1666-1738) stammt. Unter den insgesamt ca. 50 Stücken, die im Anhang des Aufsatzes erschlossen werden, finden sich Kompositionen u. a. von S. Capricornus, J. Ph. Krieger, S. Knüpfer, J. Schelle und J. Kuhnau; ferner dokumentieren einige Stücke das Schaffen von bislang nur dem Namen nach bekannten Musikern wie G. Knüpfer, G. Keiser sowie dem Lübecker Marienkantor J. Pagendarm. Viele der Werke sind singulär überliefert. Eine Auswertung der in den Manuskripten verwendeten Papiersorten ergibt, daß die Sammlung aus drei regional deutlich zu trennenden Teilen besteht (Südwestdeutschland, Sachsen, Norddeutschland oder Dänemark), die, bevor sie nach England kamen, anscheinend um 1700 von einem in Norddeutschland lebenden Musiker zusammengetragen wurden. Unter den Unica wird eine Kantate Johann Schelles aus dessen innovativem Jahrgang von 1683/84 näher kommentiert.

### SUMMARIES

Arno Forchert: Heinrich Schütz and the *Musica Poetica*

In his book *Heinrich Schütz – Musicus poeticus*, published for the first time in 1959, Hans Heinrich Eggebrecht stressed Schütz's rootage in the German protestant tradition of composition teaching, the »Musica poetica«, which combined the traditional counterpoint teaching with the doctrine of musical-rhetorical figures. This essay shows, 1., that the summarizing term »Musica poetica« for the treatises of the protestant teaching tradition is questionable, 2., that the general combination of counterpoint and doctrine of figures is characteristic neither of the *Musica poetica* treatises nor of the German teaching tradition for his works but to the Italian tradition, imparted to him by his teacher Giovanni Gabrieli. Instead of trying to explain Schütz's treatment of the words with the use of musical-rhetorical figures, it may be more obvious to examine their connection to Italian music theory, especially to Zarlino's imitation concept. In Schütz's sacred music, however, the Italian imitation concept had to be transformed, as it involved not only putting single words into concrete musical forms but also expressing their deeper meaning with the help of the music.



### Walter Salmen: Dance in the thought and the work of Heinrich Schütz

Heinrich Schütz several times paid homage in verse to the goddess of dance, Terpsichore. Moreover, as court music director, he was responsible for the dances or singing ballets for the court festivities. He tried to acquire the latest dance music in Italy for the Dresden court and to recruit suitable musicians. This contribution names – as far as possible – the occasions on which Schütz in all probability provided dance pieces.

### Konrad Küster: Madrigal texts as compositional licence: On Schütz's Italian madrigals and their environment

In madrigals of Gabrieli's disciples, the length of a musical section can be determined by confronting several passages of a poem. Such a section has a clear aim, which results from the original sequence of the text passages: Every part should reach each of the later text passages. Achieving this aim can be delayed by a long rest of a part, by polyphonic arrangement of the setting or with the help of harmony. The meaning of the poem is not only interpreted on account of those text combinations. With the help of the music, word-plays can be carried on or new, surprisingly correct poetic text structures can be created spontaneously. This technique can also be found in madrigals with basso continuo part of the time around 1620. Apparently this is the manifestation of a compositional tradition of the renaissance and early baroque, which up to now has remained unnoticed.

### Petra Weber-Bockholdt: Latin in Heinrich Schütz's works

Schütz employed Latin in his music in two different ways: Firstly, in the traditional motet setting which recalls a text already known, and, secondly, in modern dramatic recitation, which, as it is realized spontaneously, creates a text each time virtually anew. Rhetorical creation devices play an important part in the latter of the two forms. The works of this group are characterized by the Romance (Italian) sense of language and differ markedly from Schütz's compositions in German.

### Michael Kube: Combining motives and aesthetic judgement: Georg Muffat's »Apparatus musico-organisticus«

Georg Muffat considered his *Apparatus musico-organisticus* in the preface of the edition of 1690 with great self-confidence the successor of Girolamo Frescobaldi's printed toccata books. Therefore he distinguishes this work from the numerous contemporary organ works which have come down handwritten and served practical use only. The compositional technique of Muffat's toccatas is noteworthy above all because of their large form, which consists of several parts whose motifs are linked to each other. In his *Toccatà Prima*, which has survived in an early version of about 1685, this form conception is only the result of a revision. Muffat's *Apparatus musico-organisticus* requires a judgement which starts out primarily from aesthetic aspects rather than from liturgical ones.

Translation: Katrina Pfahlsberger



## RÉSUMÉS

Arno Forchert: Heinrich Schütz et la *Musica poetica*

Dans son livre apparu dès 1959 *Heinrich Schütz – Musicus poeticus*, Hans Heinrich Eggebrecht a souligné les liens qui attachent Schütz à la tradition germano-protestante relative à l'étude de la composition, la »Musica poetica«, dans laquelle l'étude du contrepoint traditionnelle s'apparentait à l'étude des figures musico-rhétoriques. Le présent essai montre que, 1. la désignation sommaire des traités figurant dans la tradition d'étude protestante, par »Musica poetica«, est problématique; 2. le fait d'associer en principe l'étude des figures avec celle du contrepoint n'est en rien caractéristique, ni pour ce qui est des traités de *Musica poetica*, ni pour la tradition d'étude protestante allemande; 3. Heinrich Schütz ne s'est non pas rapporté, de son vivant, dans le cadre de sa création, à la tradition d'étude allemande, mais à la tradition d'étude italienne qui lui fut transmise par son professeur Giovanni Gabrieli. – Au lieu d'expliquer l'adaptation du texte de Schütz en y faisant intervenir des figures musico-rhétoriques, il conviendrait mieux d'y observer ses liens avec la théorie musicale italienne, en particulier avec le concept d'imitation de Zarlino. Dans la musique spirituelle de Schütz, il faudrait transformer en fait le concept d'imitation italien parce qu'il ne s'agit pas seulement dans ce cas de concrétiser sous une forme musicale des mots séparés, mais aussi de laisser le sens plus profond qui se cache derrière ces mots, se façonner dans la musique.

## Walter Salmen: La danse dans la pensée et l'action de Heinrich Schütz

Heinrich Schütz a maintes fois rendu hommage à la déesse de la danse Terpsichore dans des poésies en vers. En tant que maître de la chapelle du roi, il avait la charge des danses et des ballets chantés des festivités de la cour. Il s'évertuait à trouver en Italie les toutes dernières musiques de danse pour la cour de Dresde et à recruter des musiciens qualifiés. L'étude cite autant que possible les circonstances pour lesquelles Schütz est censé avoir présenté des ballets.

## Konrad Küster: Le texte madrigal en qualité de liberté de composition: Les madrigaux italiens de Schütz et leur environnement

Dans les madrigaux des élèves Gabrieli la longueur d'une incise musicale peut être déterminée en mettant en parallèle plusieurs particules d'un même poème. Sortant de l'ordre original des particules du texte une telle incise présente alors un objectif précis: que chaque partie du texte qui suit soit respectivement à la portée de toutes les voix. L'aboutissement de cet objectif se fait attendre: par une longue pause d'une voix, à partir de l'interprétation polyphonique de la phrase ou au moyen de l'harmonie. Le poème n'est pas uniquement interprété dans son sens par ces combinaisons de texte; la musique peut également occasionner des jeux de mots ou former par moments des nouvelles structures de texte correctes d'un aspect poétique étonnant. Pareillement on peut en constater la technique dans les madrigaux de basse continue de la période vers 1620; il semble bien que se manifeste



dans cette technique, un secteur de tradition propre à la composition entre la période de la Renaissance et du Pré-baroque, resté inaperçu jusqu'à ce jour.

Petra Weber-Bockholdt: La langue latine dans l'oeuvre de Heinrich Schütz

Schütz a traité la langue latine sous une forme musicale de deux façons différentes: 1. dans la phrase traditionnelle en style motet, laquelle réactualise à chaque reprise un texte connu; 2. dans la diction dramatique moderne, laquelle reproduit chaque fois un texte dit de forme spontanée. Dans la forme citée en dernier, les moyens de composition rhétoriques jouent un rôle important. Les oeuvres faisant partie de ce groupe sont empreintes de la sensibilité linguistique romane (italienne) et se distinguent très nettement des compositions en langue allemande de Schütz.

Michael Kube: L'association propre au motif et le jugement esthétique: L'«Apparatus musico-organisticus» de Georg Muffat

C'est avec une grande prétention que Georg Muffat présente dans l'avant-propos de l'édition de 1690 son *Apparatus musico-organisticus* faisant suite aux publications de toccata de Girolamo Frescobaldi. De la sorte, il définit cette oeuvre en comparaison des nombreuses compositions pour orgue contemporaines transmises par écrit et servant uniquement à la pratique. Le caractère remarquable dans la technique de composition des toccata de Muffat réside surtout dans la grande forme, qui est constituée de plusieurs parties associées les unes aux autres par le motif. Dans la *Toccatà Prima* qui est conservée dans une ancienne version apparue vers 1685, cette conception de la forme représente d'abord le fruit d'un remaniement. L'*Apparatus musico-organisticus* requiert une estimation faite surtout, en premier, à partir d'aspects esthétiques plutôt que liturgiques.

Peter Wollny: Un recueil de musique vocale du 17ème siècle à la Bodleian Library

A la Bodleian Library se trouve une collection, dont on n'a peu tenu compte jusqu'à maintenant, comprenant principalement de la musique vocale allemande du 17ème siècle, qui provient des biens laissés par James Sherard (1666-1738), botaniste anglais et musicien amateur. Parmi les quelques 50 morceaux qui sont inventoriés dans l'appendice de cette étude, on trouve des compositions de S. Capricornus, J. Ph. Krieger, S. Knüpfer, J. Schelle et J. Kuhnau, entre autres; d'autres morceaux documentant la création de musiciens connus de nom seulement jusque-là, tels G. Knüpfer, G. Keiser ainsi que J. Pagendarm, *Cantor* d'église de la Vierge de Lübeck. Un grand nombre de ces oeuvres ont été transmises de manière sporadique. Une recherche effectuée sur les papiers utilisés pour les manuscrits révèle que la collection est constituée de trois parties provenant de régions différentes (Allemagne du Sud-Ouest, Saxe, Allemagne du Nord ou Danemark). Avant d'entrer en Angleterre ils ont été rassemblés par un musicien vivant en Allemagne du Nord, vers 1700 apparemment. Parmi ces exemplaires uniques, une cantate issue de la période innovatrice 1683/84 de Johann Schelle est commentée plus en détails.

Traduction: Carole Minssart



## RIASSUNTI

## Arno Forchert: Heinrich Schütz e la Musica poetica

Hans Heinrich Eggebrecht, nel suo libro già pubblicato nel 1959, *Heinrich Schütz – Musicus poeticus* ha messo in evidenza la radicazione della composizione di Schütz, la Musica poetica, nella tradizione tedesco-protestante, nella quale l'insegnamento contrappuntistico tradizionale era legato a quello delle figure musicale-retoriche. Nel saggio presente viene dimostrato, 1° che la denominazione sommaria dei trattati che stanno nella tradizione d'insegnamento protestante, come Musica poetica, è problematica, 2° che il congiungimento di massima dell'insegnamento di contrappunto con quello delle figure non è assolutamente caratteristico, né per la tradizione dell'insegnamento protestantes-tedesco né per i trattati di Musica poetica, 3° che Heinrich Schütz non si è riferito, durante tutta la sua vita, nel suo operare, alla tradizione d'insegnamento tedesca, ma a quella italiana insegnatagli dal suo maestro Giovanni Gabrieli. Invece di spiegare l'uso testuale di Schütz tramite l'impiego di figure musicale-retoriche, sarebbe più a portata di mano indagare sul loro collegamento con la teoria musicale italiana, in special modo con il concetto di imitazione di Zarlino. Nella musica sacra di Schütz il concetto di imitazione dovette però mutare, siccome non si trattava solo di concretizzare musicalmente singole parole ma anche di lasciar che il significato più profondo di queste trovasse una forma nella musica.

## Walter Salmen: La danza nel pensare e nell'operare di Heinrich Schütz

Più di una volta Heinrich Schütz ha reso omaggio con dei versi alla dea della danza Tersicore. Inoltre, come maestro di cappella della corte era responsabile delle danze o dei balletti cantati per le feste di corte. Si adoperava per portare alla corte di Dresda le nuovissime musiche da danza dall'Italia e ingaggiare musicisti idonei. Il saggio menziona, nell'ambito del possibile, le occasioni per le quali Schütz ha probabilmente preparato dei pezzi di danza.

## Konrad Küster: Il testo madrigale come libertà compositiva: dei madrigali italiani di Schütz e del loro dintorno

Nei madrigali degli allievi di Gabrieli si può misurare la lunghezza di una parte musicale confrontando diverse particelle di una sola poesia tra di loro. Una tale parte trae un fine ben preciso dal susseguirsi originale delle particelle del testo: il seguente membro del testo deve essere raggiunto di volta in volta in ogni voce. Il conseguimento del fine si lascia ritardare: tramite una lunga pausa in una voce, con la struttura polifonica della frase o con l'aiuto dell'armonia. Con quelle combinazioni testuali non viene però solo interpretato il concetto della poesia, tramite la musica possono essere continuati giochi di parole oppure, momentaneamente, possono essere formate nuove strutture testuali sorprendentemente corrette dal punto di vista poetico. La tecnica si nota pure nei madrigali su basso generale degli anni attorno al 1620; evidentemente si esprime un ramo compositivo della tradizione rimasto finora inosservato tra il Rinascimento e il primo Barocco.



Petra Weber-Bockholdt: La lingua latina nell'opera di Heinrich Schütz

Nella musica Schütz ha trattato la lingua latina in due modi diversi: 1° nella tradizionale frase di mottetto che di volta in volta richiama alla mente un testo conosciuto, 2° nel declamare drammatico moderno che ogni volta, pronunciando spontaneamente il testo, lo produce in certo qual modo come nuovo. In quest'ultima forma i mezzi retorici di strutturazione hanno una grande importanza. Le opere di questo gruppo sono segnate dal sentimento di lingua romanzo (italiano) e si distinguono chiaramente dalle composizioni in lingua tedesca di Schütz.

Michael Kube: Connessione basata su motivi e giudizio estetico: »Apparatus musico-organisticus« di Georg Muffat

Nella prefazione all'edizione del 1690, Georg Muffat, con grande coscienza di sé, colloca il suo *Apparatus musico-organisticus* in successione ai libri stampati delle toccate di Girolamo Frescobaldi e differenzia con ciò quest'opera da numerose opere contemporanee per organo, tramandate manoscritte e usate solo nella pratica. Nella tecnica compositiva delle toccate di Muffat è da rilevare soprattutto la grande forma che consta di più parti collegate tra di loro per mezzo di motivi. Nella *Toccata prima* conservata in una prima stesura nata circa nel 1685, la concezione della forma è stata solo il risultato di una rielaborazione. L'*Apparatus musico-organisticus* richiede una valutazione che parta meno da aspetti liturgici, ma piuttosto, primariamente, da aspetti estetici.

Peter Wollny: Una raccolta di musica vocale del XVII secolo nella Bodleian Library

Nella Bodleian Library, Oxford, si trova una raccolta finora poco notata con principalmente musica vocale tedesca del XVII secolo che proviene dalla proprietà del botanico e musicista dilettante inglese James Sherard (1666-1738). Tra le complessivamente circa 50 opere rese accessibili nell'appendice del componimento, si trovano composizioni, tra altre di S. Capricornus, J. Ph. Krieger, S. Knüpfer, J. Schelle e J. Kuhnau; inoltre alcuni pezzi documentano l'operare di musicisti conosciuti finora solo per nome come G. Knüpfer, G. Keiser, come pure il cantore mariano di Lubeca, J. Pagendarm. Tante delle opere sono state tramandate in modo singolare. Da un'analisi dei tipi di carta usata per i manoscritti, risulta che la collezione è costituita da tre parti suddividibili in regioni (Germania sudoccidentale, Sassonia, Germania del nord o Danimarca), che, prima di arrivare in Inghilterra, evidentemente sono state raggruppate da un musicista che viveva nella Germania del nord. Sotto gli Unica vengono commentate più da vicino le cantate di Johann Schelle dell'annata innovativa del 1683/84.

Traduzione: Susi Tognina

## SAMMANFATTNINGAR

Arno Forchert: Heinrich Schütz och *Musica poetica*

I sin bok *Heinrich Schütz – Musicus poeticus*, som utkom 1959, betonade Hans Heinrich Eggebrecht Schütz förankring i den traditionella tysk-protestantiska kompositionsläran den s. k. »*Musica poetica*«. Här förknippades den traditionella kontrapunktläran med läran om de musikalisk-retoriska figurerna. I föreliggande uppsats framhävs tre aspekter. 1. Det är problematiskt att beteckna alla traktater som tillhör denna protestantiska tradition som »*Musica poetica*«. 2. En principiell förbindelse mellan kontrapunkt- och figurlära överhuden taget är inte karaktäristisk varken för *musica-poetica*-traktaterna eller för den protestantisk-tyska traditionen. 3. Under hela sitt liv åberopade Heinrich Schütz sig inte på den tyska utan på den italienska traditionen, som förmedlades honom av hans lärare Giovanni Gabrieli. I stället för att försöka förklara Schütz textbehandling med användning av musikalisk-retoriska figurer, skulle det ligga närmare till hands att efterforska dess förbindelse med den italienska musikteorin, i synnerhet med Zarlinos imitationskoncept. I Schütz andliga musik måste emellertid det italienska imitationskonceptet förvandlas, eftersom det här inte bara gällde att musikaliskt konkretisera enstaka ord, utan även att låta den djupare betydelsen i musiken ta gestalt.

Walter Salmen: Dansen in Heinrich Schütz tänkande och verksamhet

Heinrich Schütz har flera gånger i verser hyllat dansens gudinna Terpsichore. Han var för övrigt som kapellmästare ansvarig för hovfesternas danser eller sångballetter. Han försökte skaffa den nyaste dansmusiken från Italien till hovet i Dresden och värva lämpliga musiker. Bidraget räknar upp – såvitt möjligt – de tillfällen till vilka Schütz med all sannolikhet har ställt dansstycken till förfogande.

Konrad Küster: Madrigaltext som kompositorisk frihet: Om Schütz italienska madrigaler och deras kontext

I Gabrielilärjungarnas madrigaler kan längden i ett musikaliskt avsnitt bestämmas genom att i detta olika partiklar från en enda dikt konfronteras med varandra. Ett sådant avsnitt ha då utgående från textpartiklarnas ursprungliga följd ett klart mål: Den senare textlänken ska nås i alla stämmor. Målets uppnående kan fördröjas: genom att en stämma gör en lång paus, genom satsens polyfona gestaltning eller med hjälp av harmoniken. Med dessa textkombinationer tolkas inte bara diktens innebörd, utan även ordlekar kan föras vidare ur musiken eller poetisk förvånansvärt korrekta textstrukturer kan bildas på nytt. Man kan likaså finna denna teknik i generalbas madrigaler från tiden omkring 1620; tydligt yttrar sig i den en hittills obeaktad kompositorisk traditionsgrän mellan renässans och tidig barock.



Petra Weber-Bockholdt: Det latinska språket i Heinrich Schütz verk

Schütz har musikaliskt behandlat det latinska språket på två olika sätt: 1. I den traditionella motettiska satsen, som återger och samtidigt aktualiserar en bekant text, 2. i den moderna dramatiska deklamationen, som framställer en text på ett sätt som om den vore spontant talad. I den senare formen spelar de retoriska uttrycksmedlen en viktig roll. Verken i denna grupp är präglade av en romansk (italiensk) språkkänsla och skiljer sig tydligt från Schütz tyskspråkiga kompositioner.

Michael Kube: Motivisk förknippning och estetiskt omdöme: Georg Muffats »Apparatus musico-organisticus«

Med stor självmedvetenhet ställer Georg Muffat i förordet till utgåvan från 1690 sin *Apparatus musico-organisticus* i den tradition som utgår från Girolamo Frescobaldis tryckta toccataböcker. Han avgränsar därmed detta verk mot samtidens talrika orgelverk, som bara finns i handskrifter och endast tjänade praktiska behov. Anmärkningsvärt i Muffats kompositionsteknik är framför allt toccatornas stora form, som består av flera motiviskt med varandra förknippade delar. I *Toccata Prima*, som är bevarad i en tidig fattning från ca. 1685, är denna formkonception först resultatet av en omarbetning. Muffats *Apparatus musico-organisticus* kräver en värdering som snarare utgår från estetiska än från liturgiska aspekter.

Peter Wollny: En samling med vokalmusik från 1600-talet i Bodleian Library

I Bodleian Library, Oxford befinner sig en hittills föga uppmärksammasamling med huvudsakligen tysk vokalmusik från 1600-talet, vilken tidigare tillhörde den engelska botanikern och amatörmusikern James Sherard (1666-1738). Bland de sammanlagt ca. 50 verken, som redovisas i uppsatsens supplement, befinner sig kompositioner bl. a. av S. Capricornus, J. Ph. Krieger, S. Knüpfer, J. Schelle och J. Kuhnau; dessutom dokumenterar några stycken verk av hittills endast till namnet kända musiker såsom G. Knüpfer, G. Keiser samt J. Pagendarm, kantor i Mariakyrkan i Lübeck. Flera av verken är endast traderade i denna källa. En utvärdering av de i manuskripten använda pappersorterna visar, att samlingen består av tre regionalt tydligt skilda delar (Sydvästtyskland, Sachsen, Nordtyskland eller Danmark), som tydningen omkring 1700 samlades av en i Nordtyskland levande musiker, innan de kom till England. Bland de endast här bevarade verken kommenteras närmare en kantat ur Johann Schelles innovativa årgång från 1683/84.

Översättning: Aina Maria Krummacher

## Register für die Jahrgänge 1-15 des Schütz-Jahrbuchs

### A. Die Beiträge (alphabetisch nach Verfassern)

Verfasser, Titel	Band (Jahr), Seiten
JUDITH P. AIKIN Heinrich Schütz's <i>Die Bußfertige Magdalena</i> (1636) .....	14 (1992), 9-24
MICHAEL BELOTTI Die Choralfantasien Heinrich Scheidemanns in den Pelpliner Orgel- tabulaturen .....	14 (1992), 90-107
JÖRG-JOCHEN BERNS 'Theatralische neue Vorstellung von der Maria Magdalena'. Ein Zeugnis für die Zusammenarbeit von Justus Georg Schottelius und Heinrich Schütz	2 (1980), 120-129
WALTER BLANKENBURG Zur Bedeutung der Andachtstexte im Werk von Heinrich Schütz .....	6 (1984), 62-71
WERNER BRAUN Schütz als Kompositionslehrer: Die »Geistlichen Madrigale« (1619) von Gabriel Mölich .....	7/8 (1985/86), 69-92
WERNER BREIG Schützfunde und -zuschreibungen seit 1960. Auf dem Wege zur Großen Ausgabe des Schütz-Werke-Verzeichnisses .....	1 (1979), 63-92
Mehrchörigkeit und individuelle Werkkonzeptionen bei Heinrich Schütz	3 (1981), 24-38
Schütz' Osterkonzert »Christ ist erstanden« SWV 470, seine Kasseler Ersatz- Symphonia und Hammerschmidts »Dialogi« von 1645 .....	6 (1984), 52-71
Die erste Fassung des Beckerschen Psalters von Heinrich Schütz .....	7/8 (1985/86), 22-49
Zu Heinrich Schütz' weltlichem Konzert »Ach wie soll ich doch in Freuden leben« (SWV 474) – II: Überlegungen zur Gestalt der Komposition und zu ihrer Einordnung in Schütz' Frühwerk .....	9 (1977), 92-104
Heinrich Schütz' »Musikalische Exequien«: Überlegungen zur Werkge- schichte und zur textlich-musikalischen Konzeption .....	11 (1989), 53-68
Eine hypothetische Frühfassung von Schütz' geistlichem Konzert »Siehe, es erschien der Engel des Herrn« SWV 403. Ein Beitrag zum Thema »Analyse und Werkgeschichte« .....	12 (1990), 59-72
Zum Tod von Stefan Kunze .....	14 (1992), 7
OTTO BRODDE Theologische Konzeptionen in mehrhöriger Musik .....	3 (1981), 7-11
RENATE BRUNNER Bibliographie des Schütz-Schrifttums 1951-1975 .....	1 (1979), 93-142
Bibliographie des Schütz-Schrifttums 1926-1950 .....	3 (1981), 64-81
Bibliographie des Schütz-Schrifttums 1672-1925 .....	6 (1984), 102-126
Bibliographie des Schütz-Schrifttums 1976-1985 .....	11 (1989), 104-129



Verfasser, Titel	Band (Jahr), Seiten
PAOLO EMILIO CARAPEZZA Schützens Italienische Madrigale: Textwahl und stilistische Beziehungen	1 (1979), 44-62
ERIC CHAFE Aspects of Durus/Mollis Shift and the Two-System Framework of Monteverdi's Music	12 (1990), 171-206
CHRISTINE DEFANT »... ad ostentandum ingenium, abditam harmoniae rationem, ingeniosumque ... contextum docendum«. Aspekte des Stylus phantasticus in den Orgelwerken und der Kammermusik Dietrich Buxtehudes	11 (1989), 69-103
PIETER DIRKSEN Der Umfang des handschriftlich überlieferten Clavierwerkes von Samuel Scheidt	13 (1991), 91-123
GERALD DREBES Schütz, Monteverdi und die »Vollkommenheit der Musik« – <i>Es steh Gott auf</i> aus den <i>Symphoniae sacrae</i> II (1647)	14 (1992), 25-55
HANS EPPSTEIN Schütz – Schubert – Hugo Wolf	7/8 (1985/86), 62-68
JÖRG-ULRICH FECHNER Ein unbekanntes weltliches Madrigal von Heinrich Schütz. Gelegenheit und Gelegenheitsgedicht, erwogen aus germanistischer Sicht »Wie die Sonne unter den Planeten in der Mitte leuchtet, so die Musik unter den freien Künsten«. Zu Heinrich Schütz' Eintrag in das Stammbuch des Andreas Möring. Eine Miscelle (mit einem Nachtrag zum Stammbucheintrag für Georg Rüdel) Zur literaturgeschichtlichen Situation in Dresden 1627. Überlegungen im Hinblick auf die »Dafne«-Oper von Schütz und Opitz	6 (1984), 23-51 6 (1984), 93-101 10 (1988), 5-29
HANNS-PETER FINK Ein bisher unbekanntes Gedicht von Heinrich Schütz in einer Schrift der Hofschule zu Kassel	11 (1989), 15-22
ARNO FORCHERT Heinrich Schütz als Komponist evangelischer Kirchenliedtexte Musik und Rhetorik im Barock Heinrich Schütz und die <i>Musica poetica</i>	4/5 (1982/83), 57-67 7/8 (1985/86), 5-21 15 (1993), 7-23
CLYTUS GOTTWALD Neue Forschungen zu den Kasseler Schütz-Handschriften	12 (1992), 31-42
KURT GUDEWILL Der »Gesang der Venuskinder« von Heinrich Schütz. Bemerkungen zur Überlieferung und zu den Kopenhagener Hochzeitsfeierlichkeiten im Oktober 1634 Zum Verhältnis von Sprache und Musik im Werk von Heinrich Schütz	6 (1984), 72-92 13 (1991), 5-27

Verfasser, Titel	Band (Jahr), Seiten
MATTHIAS HERRMANN Bemerkungen zur Schütz-Rezeption im 17. Jahrhundert am Beispiel der »Breslauer Varianten« der Auferstehungshistorie SWV 50 .....	12 (1990), 83-111
HANS RUDOLF JUNG Neues zum Thema »Heinrich Schütz und Weimar« .....	9 (1987), 105-116
MARTIN JUST Rhythmus und Klang als Formfaktoren in den »Kleinen geistlichen Konzerten« von Heinrich Schütz .....	9 (1987), 44-60
KATRIN KINDER Ein Wolfenbütteler Tabulatur-Autograph von Heinrich Scheidemann .....	10 (1988), 86-103
MICHAEL KLEIN Neuere Studien über Leonhard Lechner .....	14 (1992), 62-77
KLAUS-PETER KOCH »In te, Domine, speravi, non confundar in aeternum«. Zur Kompositions- weise von Samuel Scheidt .....	14 (1992), 78-89
ANIELA KOLBUSZEWSKA Schütz-Drucke in der Biblioteka Uniwersytecka Wroclaw .....	9 (1987), 119-122
FRIEDHELM KRUMMACHER Stylus phantasticus und phantastische Musik. Kompositorische Verfahren in den Toccaten von Frescobaldi und Buxtehude .....	2 (1980), 7-77
Mehrchörigkeit und thematischer Satz bei Johann Sebastian Bach .....	3 (1981), 39-50
Fragen zu Mahlers VIII. Symphonie .....	4/5 (1982/83), 71-72
Überlegungen zur Schütz-Rezeption .....	12 (1990), 73-82
MICHAEL KUBE Motivische Verknüpfung und ästhetisches Urteil: Georg Muffats »Apparatus musico-organisticus« .....	15 (1993), 63-75
KONRAD KÜSTER Wer war Giovanni Gabrieli »letzter Schüler«? Zu Christoph Klemsee und Gallus Guggemos .....	13 (1991), 124-130
Madrigaltext als kompositorische Freiheit: Zu Schütz' Italienischen Madrigalen und ihrer Umgebung .....	15 (1993), 33-48
STEFAN KUNZE Instrumentalität und Sprachvertonung in der Musik von Heinrich Schütz (Erster Teil) .....	1 (1979), 9-43
Rhythmus, Sprache, musikalische Raumvorstellung. Zur Mehrchörigkeit Giovanni Gabrielis .....	3 (1981), 12-23
Sprachauslegung und Instrumentalität in der Musik von Schütz. Mit einem Exkurs zur »Figurenlehre« (Instrumentalität und Sprachvertonung in der Musik von Heinrich Schütz. Zweiter Teil) .....	4/5 (1982/83), 39-49
EVA LINFIELD A New Look at the Sources of Schütz's Christmas History .....	4/5 (1982/83), 19-36



Verfasser, Titel	Band (Jahr), Seiten
(EVA LINFIELD)	
North and South European Influences on Buxtehude's Chamber Music: Despite Influences, a Unique Repertory .....	10 (1988), 104-125
Toni und Modi und ihre Bedeutung für Schütz' Harmonik .....	12 (1990), 150-170
EBERHARD MÖLLER	
Neue Schütz-Funde in der Ratsschulbibliothek und im Stadtarchiv Zwickau .....	6 (1984), 5-22
Ein Waldenburger Inventarium als Schütz-Quelle .....	9 (1987), 117-118
Die Nachkommen von Heinrich Schütz .....	10 (1988), 41-49
Die Weimarer Noteninventare von 1662 und ihre Bedeutung als Schütz-Quellen .....	10 (1988), 62-85
Heinrich Schütz als Pate .....	11 (1989), 23-31
(Nachtrag) .....	12 (1990), 221
Schütziana in Chemnitz, Freiberg und Schneeberg .....	13 (1991), 56-90
ADOLF NOWAK	
Mahlers Hymnus .....	4/5 (1982/83), 92-96
WOLFGANG OSTHOFF	
Heinrich Schütz – die historische Begegnung der deutschen Sprache mit der musikalischen Poetik Italiens .....	2 (1980), 78-102
JOSHUA RIFKIN	
Heinrich Schütz. Auf dem Wege zu einem neuen Bild von Persönlichkeit und Werk .....	9 (1987), 5-21
RAY ROBINSON	
Heinrich Schütz' Passions and Historiae in Editions of the Late-19th and Early-20th Centuries .....	12 (1990), 112-130
KLAUS-JÜRGEN SACHS	
Zur Einschätzung, zur Traditionsbindung und zur Konzeption des Becker-Psalters von Heinrich Schütz .....	9 (1987), 61-84
WALTER SALMEN	
Der Tanz im Denken und Wirken von Heinrich Schütz .....	15 (1993), 25-31
MANFRED HERMANN SCHMID	
Trompeterchor und Sprachvertonung bei Heinrich Schütz .....	13 (1991), 28-55
ULRICH SIEGELE	
Musik als Zeugnis der Auslegungsgeschichte. Heinrich Schützens Motette »Die mit Tränen säen« aus der »Geistlichen Chormusik« .....	4/5 (1982/83), 50-56
GINA SPAGNOLI	
»Nunc dimittis«: The Royal Court Musicians in Dresden and the Funeral of Johann Georg I .....	10 (1988), 30-40

Verfasser, Titel

Band (Jahr), Seiten

## BERND SPONHEUER

- Die norddeutsche Orgeltoccat und die »höchsten Formen der Instrumentalmusik«. Beobachtungen an der großen e-moll-Toccat von Nicolaus Bruhns ..... 7/8 (1985/86), 137-146

## WOLFRAM STEINBECK

- Sprachvertonung bei Heinrich Schütz als analytisches Problem ..... 3 (1981), 51-63  
 Der Instrumentalcharakter bei Schütz. Zur Bedeutung der Instrumente in den »Symphoniae sacrae« ..... 9 (1987), 22-43  
 Motettisches und madrigalisches Prinzip in der geistlichen Musik der Schütz-Zeit: Monteverdi – Schütz – Schein ..... 11 (1989), 5-14  
 Zum Stand der Schütz-Analyse ..... 12 (1990), 43-58

## RUDOLF STEPHAN

- Zu Mahlers Komposition der Schlußzene von Goethes Faust ..... 4/5 (1982/83), 97-102

## WOLFRAM STEUDE

- Das wiedergefundene Opus ultimum von Heinrich Schütz. Bemerkungen zur Quelle und zum Werk ..... 4/5 (1982/83), 9-18  
 Zum gegenwärtigen Stand der Schütz-Ikonographie ..... 7/8 (1985/86), 50-61  
 (Nachtrag) ..... 9 (1987), 123-124  
 Bemerkungen zu »Machet die Tore weit« (SWV Anhang 8) ..... 10 (1988), 50-61  
 Zum gegenwärtigen Stand der Schütz-Biographik ..... 12 (1990), 7-30

## STEFAN STROHM

- Die Idee der absoluten Musik als ihr (ausgesprochenes) Programm. Zum unterlegten Text der Mahlerschen Achten ..... 4/5 (1982/83), 73-91

## MARA R. WADE

- Heinrich Schütz and »det Store Bilager« in Copenhagen (1634) ..... 11 (1989), 32-52

## PAUL WALKER

- From Renaissance 'Fuga' to Baroque Fugue: The Role of the 'Sweelinck Theory Manuscripts' ..... 7/8 (1985/86), 93-104

## ADOLF WATTY

- Zwei Stücke aus Claudio Monteverdis 6. Madrigalbuch in handschriftlichen Frühfassungen ..... 7/8 (1985/86), 124-136  
 Zu Heinrich Schütz' weltlichem Konzert »Ach wie soll ich doch in Freuden leben (SWV 474)« – I: Zwei Tabulatur-Quellen für die Liedvorlage ... 9 (1987), 85-92  
 Bericht über neue Schütz-Quellen ..... 14 (1992), 56-61

## ÉDITH WEBER

- Christophe-Thomas Walliser (1568-1648) – musicien strasbourgeois à redécouvrir ..... 7/8 (1985/86), 105-123

## PETRA WEBER-BOCKHOLDT

- Die lateinische Sprache im Werk von Heinrich Schütz ..... 15 (1993), 51-61

## WALTER WERBECK

- Zum Tonartenverständnis der deutschen Musiktheorie in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ..... 12 (1990), 131-149



Verfasser, Titel

Band (Jahr), Seiten

WOLFGANG WITZENMANN

Tonartenprobleme in den Passionen von Schütz ..... 2 (1980), 103-119

PETER WOLLNY

Heinrich Ignaz Franz Bibers »Harmonia Artificio-Ariosa«: Zu Druck-  
geschichte und Werkgestalt ..... 10 (1988), 126-132

A Collection of 17th-Century German Vocal Music at the Bodleian Library ..... 15 (1993), 77-108

B. Die behandelten Werke von Heinrich Schütz<sup>1</sup>

## 1. In Drucken überlieferte Werke

SWV-Nr.	Werktitel	Band (Jahr): Seiten (Verfasser)
<b>1-19</b>	<b>Italienische Madrigale (1611)</b>	1 (1979): 44-62 (Carapezza)
2	O dolcezze amarissime d'amore	1 (1979): 51 (Carapezza)
3	Selve beate	1 (1979): 51 (Carapezza)
4	Alma afflitta, che fai?	1 (1979): 53 (Carapezza); 14 (1993): 42-44 (Küster)
6	D'orrida selce alpina	1 (1979): 50f. (Carapezza)
7	Ride la primavera	1 (1979): 65 (Carapezza)
8	Fuggi, fuggi, o mio core	1 (1979): 54f. (Carapezza)
14	Sospir, che del bel petto	1 (1979): 55f. (Carapezza)
16	Tornate, o cari baci	15 (1993): 44-46 (Küster)
<b>22-47</b>	<b>Psalmen Davids (1619)</b>	
23	Der 2. Psalm: Warum toben die Heiden	3 (1981): 27 (Breig)
31	Der 121. Psalm: Ich hebe meine Augen auf	3 (1981): 30-32 (Breig)
34	Der 111. Psalm: Ich danke dem Herrn von ganzem Herzen	2 (1980): 79-82 (Osthoff)
36a	Der 100. Psalm: Jauchzet dem Herren, alle Welt	1 (1979): 71 (Breig); 12 (1990): 38 (Gottwald); 13 (1991): 70-73 (Möller)
37	Der 137. Psalm: An den Wassern zu Babel	12 (1990): 152 (Linfield)
39	Lobe den Herren, meine Seele	3 (1981): 29f. (Breig)
40	Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn	3 (1981): 27f. (Breig)
41	Nun lob, mein Seel, den Herren	4/5 (1982/83): 64 (Forchert)
43	Der 115. Psalm: Nicht uns, Herr, sondern deinem Namen gib Ehre	12 (1990): 153 (Linfield)
45	Der 136. Psalm: Danket dem Herren, denn er ist freundlich	12 (1990): 152 (Linfield); 13 (1991): 28-55 (Schmid)

1 Voraussetzung für die Aufnahme in das Register waren entweder eine ausführlichere Werkbesprechung oder neuermittelte Daten (Quellen, Chronologie); bloße Erwähnungen in größeren Zusammenhängen sind nicht berücksichtigt. Unterschiede zwischen gesicherten Werken und solchen unsicherer Autorschaft werden nicht gemacht. Die Titel von Werksammlungen und Großwerken sind fett gedruckt.

SWV-Nr.	Werktitel	Band (Jahr): Seiten (Verfasser)
48	Psalm 133: Siehe, wie fein und lieblich ists (1619)	3 (1981): 34f. (Breig)
50	<b>Auferstehungs-Historie</b>	12 (1990): 83-111 (Herrmann) und 112-131 passim (Robinson)
50 Anm. 1	Was suchet ihr den Lebendigen	12 (1990): 39f. (Gottwald)
50 Anm. 2	Entsetzet euch nicht	12 (1990): 39 (Gottwald)
50 Anm. 3	Friede sei mit euch	12 (1990): 42 (Gottwald)
53-93	<b>Cantiones sacrae (1625)</b>	6 (1984): 62-71 (Blankenburg)
66	In te, Domine, speravi	15 (1993): 54-57 (Weber-Bockholdt)
94	Aria De Vitae Fugacitate: Ich hab mein Sach Gott heimgestellt (1625)	4/5 (1982/83): 61-63 (Forchert)
97-256	<b>Beckerscher Psalter (1628/1661)</b>	7/8 (1985/86): 22-49 (Breig); 9 (1987): 61-84 (Sachs)
165	Es steht Gott auf, daß seine Feind	2 (1980): 84f. (Osthoff)
257-276	<b>Symphoniae sacrae I (1629)</b>	
257	Paratum cor meum, Deus	15 (1993): 58 (Weber-Bockholdt)
259	In te, Domine, speravi	15 (1993): 54-57 (Weber-Bockholdt)
261	Venite ad me omnes qui laboratis	15 (1993): 60 (Weber-Bockholdt)
263/4 a-b	Anima mea liquefacta est	1 (1979): 72f. (Breig)
265-6	O quam tu pulchra / Veni de Libano	9 (1987): 23-28 (Steinbeck)
266	Veni de Libano, amica mea	15 (1993): 58f. (Weber-Bockholdt)
278	Gesang der Venuskinder: O der großen Wundertaten (1634)	6 (1984): 72-92 (Gudewill)
279-281	<b>Musikalische Exequien (1636)</b>	10 (1989): 53-68 (Breig)
281	Herr, nun lässest du deinen Diener / Selig sind die Toten	2 (1980): 93-96 (Osthoff)
282-305	<b>Kleine geistliche Konzerte I (1636)</b>	
282	Eile, mich, Gott, zu erretten	2 (1980): 91f. (Osthoff); 9 (1987): 35 (Steinbeck) und 49-52 (Just)
285	O süßer, o freundlicher	4/5 (1982/83): 43-47 (Kunze); 6 (1984): 67 (Blankenburg)
289a	Erhöre mich, wenn ich dich rufe	1 (1979): 73f. (Breig)
294	Eins bitte ich vom Herren	9 (1987): 52-54 (Just)
295	O hilf, Christe, Gottes Sohn	4/5 (1982/83): 63 (Forchert)
298	Das Blut Jesu Christi	9 (1987): 56 (Just)
301	Nun komm, der Heiden Heiland	4/5 (1982/83): 65 (Forchert)
303	Wir gläuben all an einen Gott	4/5 (1982/83): 65 (Forchert)
305	Ich hab mein Sach Gott heimgestellt	4/5 (1982/83): 61-63 (Forchert)
306-337	<b>Kleine geistliche Konzerte II (1639)</b>	
307	Was hast du verwirket	6 (1984): 67f. (Blankenburg)
308	O Jesu, nomen dulce	6 (1984): 68f. (Blankenburg)
316	Wann unsre Augen schlafen ein	4/5 (1982/83): 63 (Forchert)
317a	Meister, wir haben die ganze Nacht gearbeitet	14 (1992): 56-59 (Watty)



SWV-Nr.	Werktitel	Band (Jahr): Seiten (Verfasser)
321	Herr, wann ich nur dich habe	9 (1987): 48f. (Just)
326, 326a	Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ	1 (1979): 74 (Breig); 4/5 (1982/83): 64, 66 (Forchert)
327	Allein Gott in der Höh sei Ehr	4/5 (1982/83): 61f. (Forchert)
329	Ist Gott für uns	9 (1987): 45-56 (Just)
335	Was betrübst du dich, meine Seele	9 (1987): 37 (Steinbeck) und 45-48 (Just)
337	Aufer immensam	4/5 (1982/83): 63 (Forchert)
<b>341-367</b>	<b>Symphoniae sacrae II (1647)</b>	
343	Herr, unser Herrscher	3 (1981): 35-37 (Breig); 9 (1987): 35f. (Steinbeck)
346a	Ich werde nicht sterben	12 (1990): 39 (Gottwald)
346-7	Ich werde nicht sterben / Ich danke dir, Herr	9 (1987): 36f. (Steinbeck)
352	Herr, nun lässest du deinen Diener	2 (1980): 101 Anm. 47 (Osthoff)
353	Was betrübst du dich, meine Seele	9 (1987): 37-39 (Steinbeck)
354-5	Verleih uns Frieden / Gib unsern Fürsten	4/5 (1982/83): 65 (Forchert)
356	Es steh Gott auf	2 (1980): 84-89 (Osthoff); 14 (1992): 25-55 (Drebes)
366	Von Gott will ich nicht lassen	4/5 (1982/83): 61-63 (Osthoff)
367	Freuet euch des Herren, ihr Gerechten	9 (1987): 36f. (Steinbeck)
<b>369-397</b>	<b>Geistliche Chormusik (1648)</b>	
372-3	Verleih uns Frieden / Gib unsern Fürsten	4/5 (1982/83): 65f. (Forchert)
378	Die mit Tränen säen	4/5 (1982/83): 50-56 (Siegele)
379	So fahr ich hin zu Jesu Christ	4/5 (1982/83): 63f. (Forchert)
386	Die Himmel erzählen die Ehre Gottes	2 (1980): 51-63 (Steinbeck)
387	Herzlich lieb hab ich dich, o Herr	4/5 (1982/83): 63 (Forchert)
392	Was mein Gott will, das gscheh allzeit	4/5 (1982/83): 64 (Forchert)
<b>398-418</b>	<b>Symphoniae sacrae III (1650)</b>	
398a	Der Herr ist mein Hirt	12 (1990): 38 (Gottwald)
401a	Mein Sohn, warum hast du uns das getan	12 (1990): 39 (Gottwald)
403	Siehe, es erschien der Engel des Herren	12 (1990): 59-72 (Breig)
405	O süßer Jesu Christ	6 (1984): 69 (Blankenburg)
406	O Jesu süß, wer dein gedenkt	6 (1984): 69 (Blankenburg)
406a	O Jesu süß, wer dein gedenkt	12 (1990): 42 (Gottwald)
412	Siehe, wie fein und lieblich ist	3 (1981): 34f. (Breig)
416a	Herr, wie lang willst du	12 (1990): 37 (Gottwald)
417	Komm, heiliger Geist, Herre Gott	4/5 (1982/83): 64, 66 (Forchert)
418a	Nun danket alle Gott	1 (1979): 75 (Breig); 12 (1990): 40 (Gottwald)
<b>420-431</b>	<b>Zwölf geistliche Gesänge</b>	
427	O süßer Jesu Christ	6 (1984): 69 (Blankenburg)
429a-430a	Aller Augen / Danket dem Herren	1 (1979): 75 (Breig)
432-433	Herr, nun lässest du deinen Diener	10 (1988): 35f. (Spagnoli); 13 (1991): 64f. (Möller)
434	Wie wenn der Adler (1663)	9 (1987): 108 (Jung)

SWV-Nr.	Werktitel	Band [Jahr]: Seiten (Verfasser)
435	Weihnachts-Historie (1664)	4/5 (1982/83): 17 (Steude) und 19-36 (Linfield); 12 (1990): 112-130 passim (Robinson)
501	Klaglied: Mit dem Amphion zwar	6 (1984): 5-7 (Möller)

## 2. Handschriftlich überlieferte Werke

438	Die Erde trinkt für sich	12 (1990): 42 (Gottwald)
439	Heute ist Christus der Herr geboren	12 (1990): 41 (Gottwald)
442	Tugend ist der beste Freund	12 (1990): 37 (Gottwald)
443, 443a	Weib, was weinest du	1 (1979): 76f. (Breig); 12 (1990): 39f. (Gottwald); 14 (1992): 60f. (Watty)
444	Es gingen zweene Menschen	12 (1990): 39 (Gottwald)
447	Erbarm dich mein, o Herre Gott	4/5 (1982/83): 64 (Forchert)
450	Ach Herr, du Schöpfer aller Ding	2 (1980): 82 (Osthoff); 4/5 (1982/83): 59, 63 (Forchert); 12 (1990): 42 (Gottwald)
450a	Ach Herr, du Schöpfer aller Ding	1 (1979): 77 (Breig); 4/5 (1982/83): 59, 63 (Forchert)
453	Freue dich des Weibes deiner Jugend	12 (1990): 167-169 (Linfield)
456	Hodie Christus natus est	12 (1990): 37 (Gottwald)
459	Saget den Gästen	12 (1990): 41 (Gottwald)
461	Herr, der du bist vormals genädig gewest	12 (1990): 38 (Gottwald)
462	Auf dich, Herr, traue ich	12 (1990): 38.40 (Gottwald)
466	Herr, wer wird wohnen in deiner Hütten	12 (1990): 38 (Gottwald)
467, 467a	Wo Gott der Herr nicht bei uns hält	1 (1979): 87f. (Breig); 4/5 (1982/83): 64, 66 (Forchert); 9 (1987): 96f., 100f. (Breig); 12 (1990): 37 (Gottwald)
468	Magnificat anima mea Dominum	12 (1990): 164-167 (Linfield)
469	Surrexit pastor bonus	12 (1990): 37 (Gottwald)
470	Christ ist erstanden	3 (1981): 32-34 (Breig); 4/5 (1982/83): 61 (Forchert); 6 (1984): 51-61 (Breig); 9 (1987): 100 (Breig); 12 (1990): 40 (Gottwald)
472	Herr Gott, dich loben wir	4/5 (1982/83): 18 (Steude); 13 (1991): 70-72 (Möller)
474	Ach wie soll ich doch in Freuden leben	9 (1987): 85-104 (Watty/Breig); 12 (1990): 42 (Gottwald)
475	Veni, sancte spiritus	3 (1981): 26 (Breig); 4/5 (1982/83): 61 (Forchert)
477	Vater Abraham	12 (1990): 42 (Gottwald)
478	Die Sieben Worte	4/5 (1982/83): 66 (Forchert); 12 (1990): 112-130 passim (Robinson)
479-481	Passionen nach Matthäus, Lukas und Johannes	12 (1990): 112-130 passim (Robinson)



SWV-Nr.	Werktitel	Band (Jahr): Seiten (Verfasser)
479	Matthäus-Passion	4/5 (1982/83): 18 (Steude) und 67 (Forchert)
480	Lukas-Passion	2 (1980): 103-119 (Witzenmann); 4/5 (1982/83): 17 (Steude) und 66 (Forchert)
481	Johannes-Passion	4/5 (1982/83): 17f. (Steude) und 67 (Forchert)
482-494	»Schwanengesang« (Psalm 119 etc.)	4/5 (1982/83): 9-18 (Steude); 12 (1990): 153-156, 169f. (Linfield)
485	Gedenke deinem Knechte an dein Wort	12 (1990): 164 (Linfield)
487	Meine Seele verlangt nach deinem Heil	12 (1990): 161-164 (Linfield)
494a	Deutsches Magnificat: Meine Seele erhebt	1 (1979): 79f. (Breig)
498	Stehe auf, meine Freundin	1 (1979): 80f. (Breig)
499	Tulerunt Dominum	1 (1979): 81f. (Breig)
500	An den Wassern zu Babel saßen wir	1 (1979): 82f. (Breig); 12 (1990): 38 (Gottwald)
Anh. 3	Der Gott Abraham	12 (1990): 41 (Gottwald)
Anh. 6	Freuet euch mit mir	12 (1990): 41 (Gottwald)
Anh. 7	Herr, höre mein Wort	12 (1990): 41 (Gottwald)
Anh. 8	Machet die Tore weit	10 (1988): 50-61 (Steude)
Anh. 11	Es erhub sich ein Streit	12 (1990): 41 (Gottwald)

### 3. Erhaltene Werke ohne SWV-Nummer

Ein feste Burg ist unser Gott 6 (1984): 7-9 (Möller)

### 4. Verlorene Werke (Textdichter in Klammern)

Die bußfertige Magdalena (Buchner) 14 (1992): 9-24 (Aikin)  
 Theatralische neue Vorstellung von der  
 Maria Magdalena (Buchner, Schottelius) 2 (1980): 120-130 (Berns)  
 Dafne (Opitz) 10 (1988): 5-29 (Fechner);  
 12 (1990): 20 (Steude)  
 Zwei wunderschöne Täublein zart (Schütz) 6 (1984): 23-40 (Fechner)  
 Singballett »Orpheus« (Buchner) 15 (1993): 30 (Salmen)  
 Comoedia de Raptu Orithyjae (Lauremberg) 11 (1989): 32-52 (Wade)  
 Comoedia de Harpyjarum Profligatione  
 (Lauremberg) 11 (1989): 32-52 (Wade)  
 Tragödie von den Tugenden und Lastern 11 (1989): 32-52 (Wade)  
 Singballett (Titel unbekannt; Kükelsom) 11 (1989): 32-52 (Wade);  
 15 (1993): 29f. (Salmen)

# Studienausgabe eines Klassikers

Johann Joachim Quantz  
Versuch einer Anweisung  
die Flöte traversière  
zu spielen



dtv/Bärenreiter

Taschenbuch-Reprint der Ausgabe Berlin 1752. Mit  
einem Vorwort von Hans-Peter Schmitz. 448 Seiten.  
ISBN 3-7618-1048-2 DM 19,80

Diese neue Faksimile-Edition erfüllt einen seit  
langem von Studenten, Dozenten, Musikern,  
Musikologen und Liebhabern geäußerten Wunsch  
nach einer preiswerten und handlichen Taschen-  
buchausgabe einer der zentralen aufführungs-  
praktischen, musikwissenschaftlichen und kultur-  
geschichtlichen Quellen des 18. Jahrhunderts.



dtv / Bärenreiter





Hinweise

Signatur 142. 8. 414		Stok Op
RS 15. 1993	Bub ku: e	
Sonderstandort	Signum	Ausleihe- vermerk Anwesen- nutzung

27. 8. 98  
20. AUG. 1999

SÄCHSISCHE LANDESBIBLIOTHEK

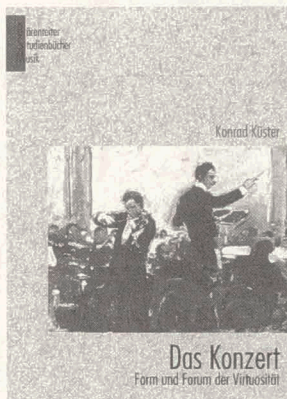


2 0402072



# MUSIK ERLEBEN - MUSIK VERSTEHEN

## NEUE MUSIKBÜCHER IM HERBST '93



ca. 200 Seiten; kartoniert  
BVK 1156 DM 34,-

Eine spannende Darstellung der wechselvollen Geschichte der Gattung Konzert vom 17. Jahrhundert bis in die jüngste Gegenwart.



ca. 220 Seiten; kartoniert  
BVK 1154 DM 29,80

Die erste praktische »Handwerkslehre« des Analysierens, ein idealer Leitfaden für den Unterricht und für das Selbststudium.



ca. 300 Seiten; kartoniert  
BVK 1168 ca. DM 16,90

Musikgeschichte einmal anders: als lebendiger und fesselnder Einblick in historische Zusammenhänge und psychologische, gesellschaftliche und ästhetische Aspekte der Musik.

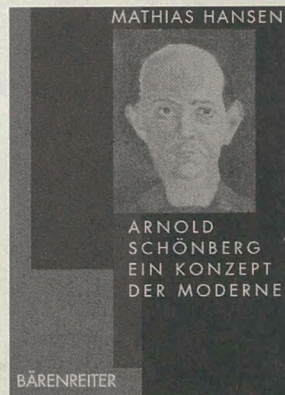
Diether de la Motte  
Melodie  
Ein Lese- und Arbeitsbuch  
ca. 300 Seiten; kartoniert  
BVK 1173 ca. DM 19,90

Ein unterhaltendes, lebendiges und inspirierendes Lehrbuch, das mit dem Leser auf Entdeckungsreise durch die Welt der Melodiebildung geht.



248 Seiten; kartoniert  
BVK 1147 DM 38,-

Provokativ und undogmatisch fordert dieses Buch zu kritischer Auseinandersetzung mit unserer Musikkultur und dem Verhältnis von Musik, Ethik und Politik heraus.



ca. 256 Seiten; kartoniert  
BVK 1146 ca. DM 36,-

Die erste Einführung in das kompositorische Werk Schönbergs und in ein Kunstkonzept, das unser Jahrhundert prägte.



## Bärenreiter