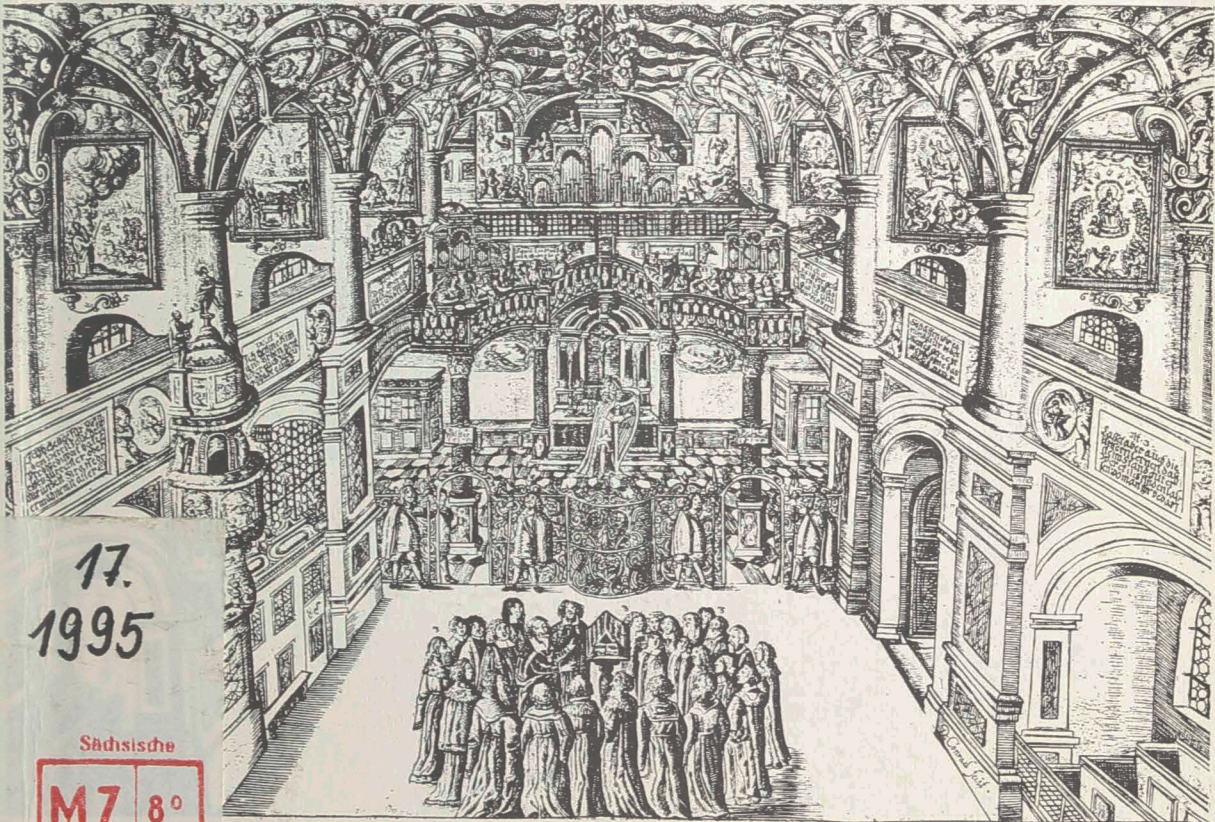


# Schütz-Jahrbuch 1995



17.  
1995

Sächsische

MZ 8°

414

Landesbibl.

## Bärenreiter





# Schütz-Jahrbuch

Im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft

herausgegeben von

WERNER BREIG

in Verbindung mit

FRIEDHELM KRUMMACHER, EVA LINFIELD, WOLFRAM STEUDE

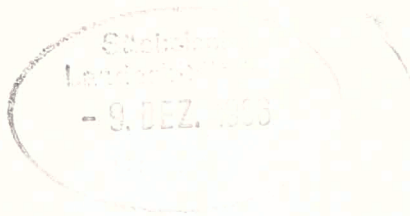
Schriftleitung:

WALTER WERBECK

17. JAHRGANG 1995



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK · PRAG 1995



Gedruckt mit Unterstützung der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft



STIFTUNG  
KUNST UND KULTUR  
DES LANDES NRW



GEFÖRDERT VOM  
KULTUSMINISTERIUM  
DES LANDES  
NORDRHEIN-WESTFALEN

**NRW.**

© 1995 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Alle Rechte vorbehalten / Printed in Germany

ISBN 3-7618-1225-6

ISSN 0174-2345

ISMN M-006-31500-0



BÄRENREITER KASSEL · BÄRL · LONDON · NEW YORK



## INHALT

|                                     |   |
|-------------------------------------|---|
| In memoriam Kurt Gudewill . . . . . | 5 |
|-------------------------------------|---|

### VORTRÄGE UND REFERATE DES SCHÜTZ-FESTES SOEST 1994

|   |    |
|---|----|
| Friedhelm Krummacher (Kiel): Geschichte als Erfahrung: Schütz und Bach<br>im Blick Philipp Spittas . . . . .                              | 9  |
| Walter Salmen (Kirchzarten): Musizieren in dunklen Tagen im Umfelde<br>Soests, 1600-1650 . . . . .  | 29 |
| Konrad Küster (Grafenhausen): Weckmann und Mölich als Schütz-Schüler . . . . .  | 39 |
| Walter Werbeck (Höxter): Heinrich Schütz und der Streit zwischen Marco<br>Scacchi und Paul Siefert . . . . .                              | 63 |
| Michael Märker (Leipzig): David Pohles Weihnachtsskante »Nascitur<br>Immanuel« und die Frühgeschichte der Concerto-Aria-Kantate . . . . . | 81 |
| Wolfgang Horn (Hildesheim): Die Kompositionslehre Christoph Bernhards<br>in ihrer Bedeutung für einen Schüler . . . . .                   | 97 |

### FREIE BEITRÄGE

|  |     |
|--|-----|
| Martin Just (Würzburg): Rhythmus und Klang als Formfaktoren in den<br>»Kleinen geistlichen Konzerten« von Heinrich Schütz (II) . . . . . | 121 |
| Adolf Watty (Velbert): »Confitebor tibi Domine« – von Monteverdi<br>oder Rosenmüller? . . . . .  | 141 |
| Die Verfasser der Beiträge . . . . .   | 151 |

Der Abdruck der Zusammenfassungen (englisch, französisch, italienisch, schwedisch) kann aus herstellungstechnischen Gründen erst in Jahrgang 18 (1996) des Schütz-Jahrbuchs erfolgen.

## ABKÜRZUNGEN

|                                     |  |
|-------------------------------------|--|
| AfMw                                | <i>Archiv für Musikwissenschaft</i>  |
| AMI                                 | <i>Acta musicologica</i>   |
| Bd., Bde.                           | Band, Bände  |
| bearb., Bearb.                      | bearbeitet, Bearbeiter   |
| Diss.                               | Dissertation   |
| DJbMw                               | <i>Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft</i>  |
| DDT                                 | <i>Denkmäler deutscher Tonkunst</i>  |
| DM                                  | <i>Documenta musicologica</i>  |
| ed.                                 | edited, editor   |
| EdM                                 | <i>Das Erbe deutscher Musik</i>  |
| Faks.                               | Faksimile  |
| hrsg., Hrsg.                        | herausgegeben, Herausgeber   |
| Jb.                                 | Jahrbuch   |
| JbP                                 | <i>Jahrbuch der Musikbibliothek Peters</i>   |
| Kgr.-Ber.                           | Kongreßbericht   |
| Mf                                  | <i>Die Musikforschung</i>  |
| MGG                                 | <i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i>   |
| MuK                                 | <i>Musik und Kirche</i>  |
| NSA                                 | Heinrich Schütz, <i>Neue Ausgabe sämtlicher Werke</i> , hrsg. im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft (Neue Schütz-Ausgabe), Kassel 1955 ff.  |
| New GroveD                          | <i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , London 1980   |
| RISM                                | <i>Répertoire International des Sources Musicales (Internationales Quellenlexikon der Musik)</i>   |
| Schütz GBr                          | Heinrich Schütz, <i>Gesammelte Briefe und Schriften</i> , hrsg. von Erich H. Müller, Regensburg 1931 (= Deutsche Musikbücherei, Bd. 45; Reprint Hildesheim 1976)   |
| Schütz-Konferenz<br>Kopenhagen 1985 | Anne Ørbæk Jensen und Ole Kongsted (Hrsg.), <i>Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV. – Bericht über die wissenschaftliche Konferenz in Kopenhagen ... 1985</i> , Kopenhagen 1989 |
| SGA                                 | Heinrich Schütz, <i>Sämtliche Werke</i> , 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    |
| SIMG                                | <i>Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft</i>   |
| SJb                                 | <i>Schütz-Jahrbuch</i>   |
| SSA                                 | <i>Stuttgarter Schütz-Ausgabe</i> , Neuhausen-Stuttgart 1967 ff. (Band-Ausgaben 1971 ff.)  |
| STMf                                | <i>Svensk tidskrift för musikforskning</i>   |
| SWV                                 | <i>Schütz-Werke-Verzeichnis – Kleine Ausgabe</i> , im Auftrage der Neuen Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner Bittinger, Kassel 1960; Supplement von Werner Breig in SJb 1 (1979), S. 63 ff.                 |
| VfMw                                | <i>Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft</i>  |
| Weckmann-Konferenz<br>Göteborg 1991 | Sverker Jullander (Hrsg.), <i>Proceedings of the Weckmann Symposium, Göteborg ... 1991</i> , Göteborg 1993   |



## IN MEMORIAM KURT GUDEWILL

Am 29. Juli 1995 starb in Kiel im Alter von 84 Jahren Prof. Dr. Kurt Gudewill. Er gehörte zu den Persönlichkeiten, von denen 1979 der Impuls zur Gründung des Schütz-Jahrbuchs ausging.

Als Präsident der Internationalen Schütz-Gesellschaft ist Kurt Gudewill ebenso nachdrücklich wie erfolgreich dafür eingetreten, daß die Forschung über Heinrich Schütz und sein geschichtliches Umfeld, wie sie sich im Jahrbuch dokumentiert, den ihr angemessenen Raum innerhalb der Aktivitäten der Schütz-Gesellschaft fand. Den Inhalt des Jahrbuchs hat er selbst mitgestaltet durch gewichtige Beiträge, in denen jahrzehntelanges wissenschaftliches Engagement für Leben und Werk von Schütz zusammenfassende Gestaltungen erhielt.

Das Herausgeberkollegium und die Autoren widmen den vorliegenden Band seinem Gedenken.











## Geschichte als Erfahrung: Schütz und Bach im Blick Philipp Spittas

von

FRIEDHELM KRUMMACHER

Das Ziel der Zukunft wird sein, mit der Schärfe einer Analyse, die alle Bestandteile des Kunstwerkes und deren Beziehungen aufdeckt, die poetische Synthese zu vereinigen, die es lebendig wandelnd dem inneren Auge vorüberführt<sup>1</sup>. Daß eine so hochgreifende Forderung von Philipp Spitta formuliert wurde, kann wohl dann überraschen, wenn man in diesem Forscher den Repräsentanten einer nüchtern philologischen, auf Quellen und Editionen begründeten Musikwissenschaft sieht. Denn ganz unbestritten ist seine Leistung als Grundlage der Bachforschung, und in einer Schütz-Gesellschaft muß die Bedeutung der ersten Gesamtausgabe der Werke von Schütz nicht dargelegt werden. Carl Dahlhaus freilich nannte Spitta den Vertreter einer »antiquarischen Historie«, die sich »neben der hermeneutisch anspruchsvollen« als eher »bescheidene« Konzeption ausnehme, weil sie sich »zur schroffen Trennung von der Ästhetik und dem Kunsturteil« bekenne<sup>2</sup>. Es ist dann nur folgerichtig, daß Spitta kaum vom neuen Interesse der Musikwissenschaft an ihrer Vorgeschichte berührt wurde, das mit der Zuwendung zur Musik des 19. Jahrhunderts entstand und Studien zu Hermann Kretzschmar, Friedrich Chrysander, Guido Adler und auch August Wilhelm Ambros ergab. Erst neuerdings hat Ulrike Schilling – veranlaßt durch Ulrich Siegele – eine Dissertation auch über Spitta vorgelegt, die gerade rechtzeitig zum Gedenken erschien<sup>3</sup>. Sie zeichnete freilich – scheinbar angemessen nüchtern – auf der Basis eingehender Quellenstudien Spittas Leben und Wirken nach, ohne sich auf seine Impulse, Erträge und Probleme näher einzulassen. So imponierend Spittas Lebenswerk ist, so

---

Die Aufsatzsammlungen Philipp Spittas sind in den Anmerkungen durch folgende Siglen nachgewiesen:

MgA *Musikgeschichtliche Aufsätze*, Berlin 1894

ZM *Zur Musik*, Berlin 1892

- 1 Philipp Spitta, *Ueber Robert Schumanns Schriften*, in: MgA, S. 383-401, besonders S. 401.
- 2 Carl Dahlhaus, *Geschichtliche und ästhetische Erfahrung*, in: Walter Wiora (Hrsg.), *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, Regensburg 1969 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 14), S. 243-247, besonders S. 244 f.
- 3 Ulrike Schilling, *Philipp Spitta. Leben und Wirken im Spiegel seiner Briefwechsel. Mit einem Inventar des Nachlasses und einer Bibliographie der gedruckten Werke*, Kassel u. a. 1994 (= Bärenreiter-Hochschulschriften); zu weiteren Literaturnachweisen vgl. ebd. S. 1, Anm. 1, ferner Bernhard Meier, *Zur Musikhistoriographie des 19. Jahrhunderts*, in: *Die Ausbreitung des Historismus* (wie Anm. 2), S. 169-206; Rudolf Heinz, *Guido Adlers Musikhistorik als historistisches Dokument*, ebd. S. 209-218; Friedhelm Krummacher, *Wissenschaftsgeschichte und Werkrezeption. Die »alten Niederländer« im 19. Jahrhundert*, in: Hermann Danuser u. Friedhelm Krummacher (Hrsg.), *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, Laaber 1991 (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 3), S. 205-222. Vgl. ferner William M. Calder III u. a. (Hrsg.), *Otto Jahn (1813-1868). Ein Geisteswissenschaftler zwischen Klassizismus und Historismus*, Stuttgart 1991.

fraglich kann doch seine bleibende Geltung heute erscheinen. Spitta selbst war der Gedanke nicht fremd, »daß eine spätere minutiöse Detailforschung uns mancherlei Irrthümer nachweist«<sup>4</sup>, zugleich blieb es seine Absicht, »die Religion in Zukunft wieder« zum »Mittelpunkt aller künstlerischen Bestrebungen«<sup>5</sup> zu machen und mit seiner Arbeit »zur Erreichung dieses großen Zieles einiges beitragen«<sup>6</sup> zu können. Während aber die philologischen Ergebnisse des Bachbuchs durch die neuere Forschung weithin revidiert wurden, gelten die Kommentare zu den Werken, die den Stimmungsgehalt umschreiben wollten, als subjektiv oder metaphorisch und daher als veraltet. Nicht nur die erste Ausgabe der Orgelwerke Buxtehudes – gewiß eine Pioniertat – wurde durch eine Serie späterer Editionen verdrängt, auch die Schütz-Ausgabe verhinderte nicht, daß man eine neue Edition für nötig befand, die freilich kaum – zumindest in ihren ersten Bänden – vergleichbare Ansprüche erfüllen konnte. Was also bliebe von diesem Lebenswerk? Sollte es das Los der »antiquarischen« Historie sein, daß ihre Leistungen nur noch historische Geltung behalten, sobald sie durch neue Erkenntnisse überholt werden? Und was rechtfertigt dann ein Gedenken, das mit einem Konzert und einem Vortrag an Spitta erinnert? Will man seine Wirkung in der Musikwissenschaft ermessen, die auch in unser Reden und Denken über Musik hineinreicht, dann ist zunächst auf seine weitgefächerte Tätigkeit hinzuweisen. Sie aber erschöpft sich nicht in den Fakten, die gleichwohl zunächst zu nennen sind (I). Vielmehr hat sie Spuren hinterlassen, die erst dann deutlich werden, wenn man all die Veröffentlichungen heranzieht, in denen sich Spitta nicht mit musikgeschichtlichen Themen, sondern mit kompositorischen Fragen der eigenen Zeit auseinandersetzte (II). Dann aber können auch prinzipielle Schwierigkeiten sichtbar werden, auf die Spitta in seinem musikgeschichtlichen Konzept stieß (III). Sie nämlich deuten auf die Aporien einer Wissenschaft hin, die Kunst und ihre Geschichte zum Gegenstand hat.

## I.

Philipp Spittas Biographie erscheint – zumindest auf den ersten Blick – als überaus kennzeichnend für den Lebensweg eines Gelehrten aus alter bürgerlicher Familie<sup>7</sup>. Geboren 1841 als Sohn eines niedersächsischen Pfarrers, dessen Liedersammlung *Psalter und Harfe* weit verbreitet war, studierte er seit 1860 in Göttingen nur kurz und wenig intensiv Theologie, dann aber Philologie und Geschichte bei bedeutenden Lehrern wie Hermann Sauppe und Ernst Curtius, er wurde schon 1864 mit einer philologischen Dissertation über Tacitus promoviert und absolvierte – nicht durchweg glanzvoll – das Staatliche Anstellungsexamen als Lehrer. Bald heiratete er und wurde Gymnasiallehrer im fernen Reval, um jedoch schon 1867 nach Sondershausen und damit in das mitteldeutsche Zentrum zu wechseln, das ihm für die

4 Brief an Max Bruch, Frühjahr 1870, vgl. Schilling, S. 23.

5 *Die Wiederbelebung protestantischer Kirchenmusik auf geschichtlicher Grundlage*, in: ZM, S. 29-58, hier S. 58.

6 Spitta, *Joh. Seb. Bach I*, Leipzig 1873, Vorwort S. XX.

7 Zu den biographischen Hinweisen vgl. Schilling (wie Anm. 3), S. 10-28.



Erforschung von Bachs Umfeld wichtig wurde. Schon in der Göttinger Studienzeit gewann er Kontakt mit Julius Otto Grimm, über den er auch zuerst Johannes Brahms kennenlernte; nach privater Vorbildung konnte er sich am studentischen Musikleben beteiligen, für das er neben einer »parodistischen Ouvertüre« Chor- und Sololieder beisteuerte, nachdem er sich schon zuvor in der Komposition von Kammer- und Klaviermusik versucht hatte<sup>8</sup>. Während ihm in Reval Oscar von Riesemann zum nahen Freund wurde, begann in Sondershausen die Bekanntschaft mit Max Bruch, der dort 1867-1870 als Kapellmeister wirkte und Spitta auch später als Freund verbunden blieb. In diesen Jahren entstand der erste Band des monumentalen Bach-Buchs, der 1873 erschien. Die Aufmerksamkeit, die das Buch fand, trug auch dazu bei, daß Spitta 1874 als Oberlehrer an die Nikolaischule nach Leipzig gehen konnte, womit er planvoll das Ziel der Habilitation und damit der akademischen Laufbahn verfolgte<sup>9</sup>. In Leipzig gründete er mit Franz von Holstein und zumal mit dem lebenslangen Freund Heinrich von Herzogenberg den Bachverein, an dem zeitweilig auch Hermann Kretzschmar beteiligt war<sup>10</sup>. Den Bestrebungen des Bachvereins blieb Spitta auch weiter eng verbunden, als er schon 1875 als zweiter Sekretär der Akademie der Künste nach Berlin berufen wurde. Zu dieser Tätigkeit gehörte nicht nur die Betreuung aller musikalischen Belange innerhalb der Akademie, sondern auch die Aufgabe des Lehrers für Musikgeschichte an der Hochschule für Musik, zu der bald eine außerordentliche Professur an der Friedrich-Wilhelms-Universität trat. An der Musikhochschule aber war Spitta neben dem künstlerischen Direktor Joseph Joachim, der seine Berufung betrieben hatte und ihm zum vertrauten Freund wurde, auch für alle organisatorischen Fragen unter Einschluß der Bibliothek und des Rechnungswesens verantwortlich. Aus der Lehrtätigkeit erwuchs ein Schülerkreis, zu dem so namhafte Gelehrte wie Emil Vogel, Carl Krebs, Oscar Fleischer und Max Seiffert gehörten, zeitweilig aber auch Max Friedländer, Adolf Sandberger, Johannes Wolf, Peter Wagner und Rudolf Schwartz. Erstmals entstand damit in Deutschland eine musikwissenschaftliche Schule, die bis weit in unser Jahrhundert hinein wirkte. Erst 1880 konnte der zweite Band der Bachbiographie folgen, auf der Basis all dieser Vorarbeiten wurde es dann möglich, in Verbindung mit Chrysander und Adler die *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* zu begründen und zudem mit der Bildung der noch heute bestehenden Musikgeschichtlichen Kommission die umfassende Reihe der *Denkmäler Deutscher Tonkunst* vorzubereiten, als deren erster Band 1892 Max Seifferts Edition der *Tabulatura nova* von Samuel Scheidt erscheinen konnte. Nach den Orgelwerken Buxtehudes, die 1876-1877 als erste Edition Spittas herauskamen, war er auch an der Ausgabe der Werke Friedrichs des Großen beteiligt (1889), vor allem aber beschäftigte ihn während der letzten zehn Lebensjahre die Schütz-Gesamtausgabe,

8 Schilling S. 303 zum Nachlaßverzeichnis, ferner Carl Krebs (Hrsg.), *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Philipp Spitta*, Berlin 1920 (= Johannes Brahms, *Briefwechsel* XVI, Teil 1; im folgenden stets: *Briefwechsel*), Einleitung S. 10. Ein Klavierlied von Spitta erschien in: *100 Years of Eichendorff Songs*, ed. by Jurgen Thym, Madison 1983 (= *Recent Researches in the Music of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries* 5), S. 51-53. (*Waldeinsamkeit* aus: *Acht Lieder von Eichendorff* [1860], Nr. 2).

9 *Briefwechsel*, S. 57 (21. 1. 1874).

10 Schilling (wie Anm. 3), S. 41 ff. und besonders S. 60 ff.



deren Abschluß er am 30. März 1894 mit der Anmerkung verzeichnete: »Cura decem annorum tandem feliciter peracta«<sup>11</sup>. Hinzu kam schließlich die Revision aller Abhandlungen, die er in den beiden Sammelbänden *Zur Musik* und *Musikgeschichtliche Aufsätze* 1892 und 1894 vorlegen konnte. Sie enthalten mit 30 Beiträgen in der Sicht des Autors wohl den wesentlichen Teil seiner insgesamt 50 Aufsätze. Die wachsende Vielfalt und Intensität all dieser Belastungen, die hier nur in Stichworten anzudeuten sind, untergrub zusehends die Gesundheit, zumal Spitta selbst ständig – ganz wie ein deutscher Professor noch heute – über den schrecklichen Zeitmangel zu klagen hatte. All das trug dazu bei, daß er dann mit kaum 53 Jahren am 13. April 1894 in Berlin verstarb.

Augenscheinlich entspricht dieser Lebenslauf, soweit er bislang referiert wurde, derart dem Typus einer deutschen Gelehrtenbiographie dieser Zeit, daß die Frage aufkommen kann, was daran außer den bloßen Daten bemerkenswert sei. Auffällig ist zunächst die Zahl und Intensität der freundschaftlichen Verbindungen, von denen hier nur einige genannt wurden. Zu den wichtigsten Freunden zählen zunächst nicht – wie es bei Herkunft und Ausbildung des Universitätslehrers zu erwarten wäre – Theologen, Historiker oder Philologen, sondern praktische Musiker und unter ihnen so bedeutende Künstler wie Grimm, Herzogenberg, Bruch, Joachim und vor allem Brahms. All diese Beziehungen sind durch eine Fülle von Briefen dokumentiert, die im Nachlaß erhalten sind und es ermöglichen, die Biographie Spittas geradezu aus den Briefen zu erschließen. In dieser reichen Korrespondenz dokumentiert sich eine Kultur des Briefs und der Freundschaft, wie sie weniger für das ausgehende 19. Jahrhundert als vielmehr für die erste Jahrhunderthälfte charakteristisch ist. Man braucht zum Vergleich nur an die knappen Briefe und Notizen von Brahms, Reger und selbst Mahler zu erinnern, die gewiß nicht gleichermaßen wortkarg waren, mit ihrer Korrespondenz aber eine Ahnung von dem Verlust vermitteln, den die gedrängte Zeiteinteilung in der Epoche von Eisenbahn und Telegraph bedingte und deren Folgen erst heute ganz sichtbar werden. Von Spitta liegen zwar auch Karten in nicht geringer Zahl vor, die zugänglichen Briefe aber und zumal die an Brahms gehen auf die wechselnden Partner in bemerkenswerter Weise ein, und ihre sorgsam abwägende Formulierung macht nicht nur den Wissenschaftler kenntlich, sondern hinter einem eher spröden als besonders zugänglichen Menschen wird die Bedeutung des Briefs als Medium der Mitteilung greifbar. Zwar haben die Briefe kaum noch den Ton des empfindsamen bis schwärmerischen Kults der Freundschaft, wie er vom ausgehenden 18. Jahrhundert über die Goethezeit bis hin zur Generation Mendelssohns und Schumanns gepflegt wurde. Doch ist wohl der Schluß nicht von der Hand zu weisen, daß Spittas geistige Heimat zu einem nicht unbeträchtlichen Teil in der deutschen Kultur des früheren und mittleren 19. Jahrhunderts zu suchen ist. Denn entsprechende Überzeugungen färbten nicht nur seine politischen und wohl auch religiösen Positionen, sie treten vielmehr in den ästhetischen Voraussetzungen seiner wissenschaftlichen Arbeit hervor.

Geboren noch vor dem Epochendatum, das die Revolution des Jahres 1848 markiert, erlebte Spitta die Ära Bismarcks und der Reichseinigung, die anfängliche

11 Schilling S. 127, vgl. auch Krebs (wie Anm. 8), S. 17.



Zustimmung zum Krieg von 1870/71 wich unter dem Eindruck der Leiden und Folgen des Kriegs einer differenzierteren Stellungnahme, die Hoffnungen galten dann in der Berliner Zeit dem so rasch verstorbenen Kaiser Friedrich, und in den späten Jahren ist ein Ton von skeptischer Distanz und auch Resignation kaum zu überhören. Seine protestantische Prägung verbot ihm die Parteinahme für die Sozialdemokratie wie das Zentrum, aber auch für die kirchenfremde Richtung der Liberalen, sie entsprach also folgerichtig – wie Ulrike Schilling es wahrscheinlich machte – der Linie der sogenannten Nationalliberalen<sup>12</sup>. Dazu könnte es auch passen, wenn seine kirchliche Haltung ihn in die Nähe des späteren »Kulturprotestantismus« führte, womit zugleich eine Emanzipation vom Elternhaus und wohl auch manche Differenz zu dem als Theologieprofessor tätigen Bruder Friedrich Spitta verbunden war. Es wäre also einseitig, Spitta vorschnell zum Konservativen zu stempeln. Zwar mehren sich später resignierende Bemerkungen, wenn es etwa nach dem Tod von Wagner als dem Antipoden zu Brahms heißt: »Und wo sind die jungen Kräfte, auf denen die Hoffnung ruhen könnte, den Ruhm deutscher Tonkunst zu erhalten?«<sup>13</sup>. Neben den Enttäuschungen und den Auseinandersetzungen des Tages ist maßgeblich nicht nur die Skepsis gegen einen einseitigen Begriff des Fortschritts, sondern ebenso die innere Prägung durch die Kunst der Generation Schumanns. Aus der selbstkritischen Einsicht, zum Komponieren nicht hinreichend begabt zu sein, resultierte zunächst die Bescheidung mit dem Beruf des Philologen und Schulmanns. Aus dieser Existenz drängte aber ein bemerkenswert zielstrebiges Weg hin zur Karriere des akademischen Musikforschers. So nahm sich dann Spitta in Berlin auch zunächst wahrhaft als Außenseiter aus, der die heftige, mitunter geradezu maßlose Polemik ansässiger Musiker und Musikschriftsteller wie August Reißmann oder Heinrich Reimann auf sich zog<sup>14</sup>. Anders als zuvor Carl von Winterfeld oder noch August Wilhelm Ambros hielt es Spitta nicht in einem Beruf außerhalb der Musik, während er nicht ebenso von der professionellen Praxis herkam wie später noch Kretzschmar oder Riemann. Da ein Berufsbild des Musikwissenschaftlers kaum schon feststand, mußte sich Spitta seinen Weg suchen, der ihn planvoll von der Schule zur Universität und von der Philologie zur Musikforschung führte, womit er wegweisend für das Fach und seine Vertreter wurde. Künstlerische Praxis und musikalische Arbeit standen für ihn in einer gespannten Beziehung. Zwar ging es ihm um den Zusammenhang beider, doch mußte er persönlich auch ihre zunehmende Trennung hinnehmen. Auch nach dem Verzicht auf kompositorischen Ehrgeiz oder künstlerisches Wirken blieb er zwar ein gewandter Praktiker, gleichwohl beklagte er die durch Zeitmangel bedingten Einbußen an praktischen Fertigkeiten. Auch mit diesen Konflikten wurde Spitta exemplarisch für Schwierigkeiten, mit denen die Vertreter des Fachs seit seiner Entstehung zu tun haben.

Zugleich zog sich Spitta keineswegs in die Wissenschaft allein zurück. Vielmehr trieb es ihn um der Sache willen dazu, Verantwortung in Hochschule und Akademie, in Zeitschriften und Editionen zu übernehmen. Gegenüber Joachim sprach er

12 Schilling (wie Anm. 3), S. 206 ff.

13 Ebd., S. 185 (Brief an Joseph Joachim vom 14. 2. 1883).

14 Ebd., S. 151-153; zum Ziel der Habilitation s. oben und Anm. 9.



vom Plan, eine weitere Aufsatzsammlung primär wissenschaftlichen Texten vorzubehalten, auch wenn sie nur geringere Resonanz fänden<sup>15</sup>. Das bedeutet umgekehrt, daß ein nicht geringer Teil der Aufsätze im ersten Sammelband einem Einsatz in der Öffentlichkeit diene. So erschienen diese Arbeiten auch nicht nur in Musikzeitschriften, sondern vorab in der *Deutschen Rundschau*, die sich an ein breiteres Publikum wandte. Konflikten wie denen mit Reißmann oder Wilhelm Tappert ging Spitta, so sehr er eigentlich zu maßvoller Zurückhaltung neigte, so wenig aus dem Wege wie der Auseinandersetzung, die mit Guido Adler um die Zeitschrift zu führen war<sup>16</sup>. Auch ein Hauptteil der Lehrtätigkeit, die er überaus ernst nahm, wurde publice für einen weiteren Kreis von Studenten der Hochschule und Universität abgehalten. Schwerpunkte bildeten gewiß Musik der Renaissance und zumal des Barock, wogegen im Seminar privatim die Theorie der Antike und des Mittelalters nicht fehlte. Ein wichtiger Teil der Lehre, die weniger auf Heroen als auf Gattungen und Epoche gerichtet war, galt aber der neueren Musikgeschichte und besonders der Zeit seit Beethoven. Die Lehre verlor sich also so wenig wie die Schriften in antiquarische Historie, sondern suchte sich den Themen der Gegenwart und ihrer Vorgeschichte zu öffnen<sup>17</sup>.

Die musikalischen Eindrücke und Erfahrungen, durch die Spitta geprägt war, als er sich in die Musikgeschichte von Bach über Buxtehude bis zu Schütz zurück zu versenken begann, lassen sich an den Namen der Komponisten ablesen, die ihm persönlich näher standen oder aber Anlaß für eine Stellungnahme gaben. Daß sich darunter Musiker wie Grimm, Bruch oder Herzogenberg finden, legt zunächst wieder den Gedanken an eine konservative Gesinnung nahe. Doch ergaben sich die Beziehungen aus den Stationen des Lebens, wie sie kaum im beliebigen Ermessen eines Einzelnen liegen. Umgekehrt könnten sie heute ein Anlaß sein, die gängigen Vorstellungen von solchen scheinbar konservativen Komponisten kritisch zu prüfen. Spitta wandte sich aber schon 1868 von Sondershausen aus an Brahms, aus seinem Schritt entstand die langjährige, für beide gleich aufschlußreiche Korrespondenz, die nur durch eine Pause unterbrochen war, als das Verhältnis durch private Affären des gemeinsamen Freundes Joachim belastet war. Spitta erschloß sich den Zugang zu Brahms also zu einer Zeit, in der dieser sich kaum schon öffentlich durchgesetzt hatte und erst recht nicht zur mißverständlichen Symbolfigur einer Partei vermeintlicher Akademiker geworden war. Auch war Spitta keineswegs kritiklos, wie die Briefe an Brahms selbst, aber auch an Bruch oder Herzogenberg erkennen lassen. Doch muß man sich bewußt machen, was es bedeutete, wenn der erste Vertreter der Musikwissenschaft ein solches Verhältnis zum maßgeblichen lebenden Komponisten im fernen Wien gewinnen konnte. Gebrochen, wo nicht abweisend blieb dagegen Spittas Beziehung zu Wagner und seiner Musik. Sie war in der Abneigung gegen Parolen des Fortschritts ebenso begründet wie in der Skepsis

15 Zum Brief an Joachim vom 11. 4. 1892 s. Schilling (wie Anm. 3), S. 125; während Spitta den Ort der »mikrologischen Arbeiten [...] in Fachzeitschriften« sah (vgl. *Briefwechsel* [wie Anm. 8], S. 99 [4. 4. 1894]), bedauerte er es zugleich, daß Brahms sich zur *Vierteljahrsschrift* nicht hingezogen fühlte (vgl. ebd., S. 86 [3. 12. 1888]).

16 Schilling (wie Anm. 3), S. 136-151 und 151 f.

17 Schilling S. 98-115 sowie S. 352 ff.; ebd. S. 124 zu Spittas Plan einer Geschichte der deutschen Oper.



gegen einen Gebrauch kompositorischer Mittel, der dem Historiker als bedrohlicher Verschleiß erschien. Voran aber stand 1869 ein »moralischer Ekel«, der offenbar durch die Neuauflage von Wagners Schmähchrift *Über das Judenthum in der Musik* ausgelöst wurde. Er reichte so weit, daß Spitta sich vor der Zuwendung zu Wagners Kunst scheute, auch wenn er ihre Bedeutung durchaus anerkannte. Er ignorierte die Werke keineswegs, befaßte sich zumal mit *Tristan*, den er 1881 hörte, um sich freilich »über die unsägliche Scheußlichkeit zu ärgern«. Später jedoch heißt es nach Wagners Tod, seine »bedeutende Kraft« und »ein dämonischer Schöpferdrang« hätten eine solche Bewegung ausgelöst, daß nun »das Kunstleben ärmer zurückbleiben« wird<sup>18</sup>. Wiederum läßt sich Spitta also nicht als Reaktionär abtun (was sonst wohl auch für Brahms gelten müßte). Seine Position erlaubte es Spitta aber auch, desto weniger befangen gerade Komponisten zu würdigen, die entweder noch umstritten waren oder weniger bekannt blieben wie etwa Schumann und Brahms oder Herzogenberg und Bruch. Diese Haltung aber wird gegenüber Brahms mit der »Aufgabe« präzisiert, »sich mit der gesamten Tradition der früheren Zeiten zu erfüllen«, um erstarrte Regeln durch »individualisierende Kraft zu einem Gesetz der Freiheit zu erheben«<sup>19</sup>. Dieses Leitbild war es, das Spittas Verhältnis zur Geschichte wie zur eigenen Zeit bestimmte.

## II.

So anziehend Spittas Person wirkt, so wenig ist doch aus Briefen und Dokumenten jene wirkende Bedeutung zu ermitteln, die allein das Interesse an dem Forscher begründet. Der weite Horizont seiner literarischen und historischen, theologischen und kunstgeschichtlichen Bildung bedarf keiner Hervorhebung für jeden, der einen Text von Spitta gelesen hat. Zwar hatte sein Einsatz für das Fach und zumal die Denkmäler auch dann Bestand, wenn sich die Umstände änderten, und seine Lehre strahlte über die Schüler in einer Vermittlung aus, die freilich im einzelnen nicht leicht greifbar ist. Geblieben ist aber vor allem ein Oeuvre, in dem neben den großen Quellenstudien stets auch die vielen zeitbezogenen Aufsätze standen. Sie waren für Spitta bedeutsam genug, um noch 1892 die wichtigsten im Sammelband *Zur Musik* zusammenzufassen.

Bewunderung weckt noch immer nicht allein die Schütz-Ausgabe, die Spitta in der heute unfaßbar kurzen Zeit von gerade zehn Jahren bewältigte. Mit dem Bach-Buch übertrug er erstmals die Methoden der diplomatischen Quellenkritik aus den historischen Wissenschaften auf die Bedingungen der Musikgeschichte, und zugleich stellte sich damit zuerst das Problem der Chronologie der Quellen, hinter dem jedoch die bedrängende Frage nach der kompositorischen Entwicklung Bachs stand. Und für die Voraussetzungen seines Schaffens war – wiederum erstmals – eine Fülle älterer Werke zu erschließen, wobei etwa der Lübecker Band mit Kantaten Buxtehudes aus Tabulaturenschrift zu übertragen war. Was aber bleibt außer re-

<sup>18</sup> Schilling (wie Anm. 3), S. 183, 185 u. 188.

<sup>19</sup> *Briefwechsel* (wie Anm. 8), S. 51 f. (29. 12. 1873); die Formulierung bildet ein Zitat nach Wilhelm von Giesebrecht.



spektvoller Erinnerung, wenn als Zentrum dieser Arbeit der philologische und editorische Ertrag gilt, der aber zugleich von den Ergebnissen der neueren Forschung überschattet wurde? Für Spitta selbst waren all solche Bemühungen nur die Bedingung für das Ziel, die Werke selbst zu erschließen und der Gegenwart zu vermitteln. So heißt es im Vorwort zum Bach-Buch, diese »fast unbegreiflich großen kirchlichen Kunstwerke« müssen »mit ihrem tiefgeschöpften, lauterem Gehalte die Gemüther überall erfüllen« und »Leben und Kunst unserer Zeit mit der Gewalt beeinflussen, die ihrem Werthe entspricht«<sup>20</sup>. Besonderes Gewicht mußten für ihn daher die erklärenden Kommentare haben, mit denen er nach der Klärung des historischen Kontextes die Werke selbst begleitete. Brahms dankte denn auch 1873 für »den warmen lebendigen Ton, die schöne Gründlichkeit, die fesselnden Zeitbilder, die trefflichen Analysen, die mir gleich gelungen erscheinen bei mir bekannten wie bei unbekanntem Sachen«<sup>21</sup>. Indes handelt es sich nur ausnahmsweise um Analysen, die nach Spittas eigener Forderung »alle Bestandtheile des Kunstwerkes und deren Beziehungen«<sup>22</sup> aufdecken, und erst recht läßt sich von ihnen nicht das erwarten, was heute von einer analytischen Untersuchung zu fordern ist. Bei seiner Zielsetzung mußte sich Spitta aber vor allem darum bemühen, mit der Erläuterung der Werke die Leser von der Bedeutung der Musik zu überzeugen, weshalb er denn auch zunächst enttäuscht war vom begrenzten Echo und desto mehr der warmen Zustimmung von Brahms bedurfte. Die Rücksicht aber auf ein Ziel gleichsam der Volkserziehung kann kaum eine Erklärung für das Verfahren eines Werks sein, das vorrangig eben doch rücksichtslos seinem historischen Gegenstand verpflichtet war. Denn andernfalls hätte Spitta dem Leser auch nicht die Fülle quellenkritischer Details und diplomatischer Exkurse zumuten dürfen. Gerade daher nehmen sich heute all die poetisch verbrämten Formulierungen befremdlich aus, die in den historisch orientierten Werken Spittas immer dort begegnen, wo es ihm um die Musik selbst als Zentrum seiner Arbeit zu tun war. Wenige Beispiele mögen das in Erinnerung rufen.

Beginn und Abschluß der Schütz-Ausgabe wurden durch gewichtige Abhandlungen begleitet, die Spitta in seine Aufsatzsammlungen aufnahm. Der erste dieser Aufsätze schritt 1885 unter dem Titel *Händel, Bach und Schütz* gleichsam rückwärts den Weg aus, zu dem sich Spitta selbst in seiner Arbeit geleitet sah. Zwar schloß er mit der Überzeugung, Schütz werde »nach abermals hundert Jahren [...] aus der Hand der Geschichte empfangen haben, was sein ist«<sup>23</sup>. Das Zentrum seiner Werke aber sah Spitta im »Charakteristischen«, das »überall vorhanden« sei und selbst in den »herrlichen Motetten« der *Geistlichen Chormusik* begegne. Maßgeblich sei Schütz in seinen Werken »die allgemeine kirchliche Stimmung, nicht aber zugleich auch die kirchliche Bedeutung« der Texte. Wenn er zur »Vorstellung einer Begebenheit, einer Situation, einer Persönlichkeit« gelange, »beflügelt sich seine Phantasie und nun entströmen ihm Weisen von so plastischer Kraft, [...] daß sie überzeu-

20 Spitta, *Bach* (wie Anm. 6), Vorwort S. XX.

21 Brahms dankte am 14. 6. 1873 für Bd. I des Bach-Buches, vgl. *Briefwechsel* (wie Anm. 8), S. 48 f.; ebd. S. 46 ff. Spittas Brief vom 14. 5. 1873, der die Übersendung des Bandes begleitete.

22 S. oben Anm. 1.

23 *Händel, Bach und Schütz* (1885), in: ZM, S. 59-92, besonders S. 92; die folgenden Zitate S. 87.



gender und ergreifender nicht gedacht werden können«. Nach dieser Ankündigung, die vor allem auf die biblischen »Oratorienszenen« hinweist, kann die Reaktion von Brahms kaum verwundern. Auch wenn er sich an der Ausgabe »fortdauernd aufs schönste erfreue«, empfangen er doch jeden Band »etwas verdrießlich und enttäuscht«, »weil er nicht die großen Kirchen-Conzerte bringt, auf die ich begierig warte«<sup>24</sup>. So ging Spitta im abschließenden Aufsatz 1894 weiter, obwohl ihm die Zeit für eine Monographie noch nicht gekommen zu sein schien. Er suchte *Heinrich Schütz' Leben und Werke* zu umreißen, um den künstlerischen Rang der Musik nicht nur im entwicklungsgeschichtlichen Kontext darzulegen. Zwar fand er es leichter, noch ältere Musik »zu begreifen, bei der »auf eine Menge von modernen Voraussetzungen schlechthin verzichtet werden muß«, weil in ihr »die Anschauungen der Gegenwart und fernen Vergangenheit sich unentwirrbar durchkreuzen«, weswegen ein ästhetisches Verständnis der Musik von Schütz »eine Aufgabe des nächstfolgenden Jahrhunderts« bleibe<sup>25</sup>. Hinderlich schien ihm zu sein, daß die »Gesänge« von Schütz kaum »volksthümlich« seien, sondern »zu aristokratischen Wesens, als daß die Masse ihr Empfinden in ihnen hätte wiedererkennen können«. Zu »den alten Tonarten«, denen noch »im Abendroth ihres Tages« ein »Reichthum von Wirkungen« abgewonnen werde, trat nicht nur die »ältere Rhythmik«, sondern in dieses »Farbenspiel mischt sich zugleich das Licht einer neuen Zeit«. Kenntlich wird es nicht nur an Stimmführung und Harmonik, sondern zumal »in der Melodieerfindung und dem Glanz des poetischen Erfassens«. Charakterisieren läßt sich »die Mannigfaltigkeit des Empfindungsausdrucks« durch »stille Ergebung im Leid und feierliche Andacht, leidenschaftliches Rufen aus tiefer Noth, zornige Erregtheit und kriegerische Energie« und insgesamt »unerschöpfliche Ausdrucksmittel«. Befremdlich wirken solche Worte aus der Feder eines Historikers, der die zeitgenössischen Quellen wie kaum einer überblickte. Spitta kannte offenbar noch nicht die musikalische Rhetorik und die sogenannte Figurenlehre der Barockzeit, die mittlerweile freilich so populär geworden ist, daß man sich mitunter fragt, ob sie nicht partiell eine Konstruktion der Neuzeit bilde, die dem Wunsch nach einem möglichst geschlossenen und historisch gesicherten System des Verstehens entspreche. Bedenkenswert bleibt Spittas Sicht, sofern sie den Zusammenhang der Werke und nicht nur Einzelworte hervorhebt. Doch wußte Spitta, daß man zur Zeit von Schütz nicht so über Musik sprach, wie er selbst es nun tat. Er bemühte sich, die Quellen orthographisch korrekt wiederzugeben. Wo er aber die Werke selbst erschließen und zur Sprache bringen wollte, schlägt die nüchterne Diktion des Historikers in eine erstaunliche Bildhaftigkeit um.

Entschiedener noch wird die poetische Paraphrase auf die Musik von Buxtehude projiziert, dessen Epoche »in ihrer Jugendlichkeit auch eine Zeit musikalischer Romantik« gewesen sei, in der Buxtehude zugleich als »der größte Romantiker« erscheine<sup>26</sup>. So werden nicht nur »Innigkeit« oder »überquellender Gefühlsausdruck« benannt, sondern an der g-Moll-Fuge BuxWV 149 wird »ein Sehnen, ein Hinausstreben ins Unendliche« spürbar. Von der berühmten *Ciacona* d-Moll

24 Briefwechsel (wie Anm. 8), S. 81 (19. 11. 1888).

25 *Heinrich Schütz' Leben und Werke*, in: MgA, S. 2-60, besonders S. 60; die folgenden Zitate S. 55.

26 Spitta, *Bach* (wie Anm. 6), S. 266 f.; zu BuxWV 149 und 161 ebd. und S. 281.



BuxWV 161 heißt es im Blick auf den Abschnitt in F-Dur gar: »So blickt das thränenvolle Auge aus frisch erlittenem, tiefem Leid zurück [...]; es ist, als sähe man stille, weiße Segel im Abendgold durch blauende Meeresbuchten ziehen«. Das Beispiel ist extrem und wirkt wie ein Fehlgriff in die verschlissenen Stereotypen epigonaler Poesie. Aber auch mit solchen Worten fand Spitta Interesse und Zustimmung bei Brahms, der zwar diese *Ciaccona* schon früher kannte, nun aber desto gespannter die weiteren Werke erwartete. So löste bei ihm der zweite Band der Ausgabe den Wunsch aus, »wie hier die Ciacconen, dort die kleinen Vorspiele« vorangestellt zu finden, die ihm offenbar besonders poetisch erschienen<sup>27</sup>. Auch die in Lübeck gefundenen Vokalwerke Buxtehudes würdigte Spitta ähnlich warm, wenn auch nicht unkritisch, die Erwartungen von Brahms aber meinte er 1888 dämpfen zu müssen: »Von Buxtehudes Cantaten versprechen Sie sich nicht zu viel!«<sup>28</sup>

So zeitlos also große Kunst sein mag, so zeitgebunden nimmt sich dagegen das Werk der Wissenschaft aus. Denn auch Bach als Mittelpunkt seiner Arbeit näherte sich Spitta in einer Mischung von sachlicher Forschung und poetischer Kommentierung. Wo der Weg von »der fortschreitenden Betrachtung der älteren Kirchen-Cantate« endlich zu Bach führt, da fühlt man »noch denselben Boden unter sich, aber ringsherum ist wie mit einem Zauberschlage alles verändert. [...]: große Tonbilder von neuen, fremdartigen Formen« und »poetische Stimmungen von einer Tiefe und Unaussprechlichkeit, daß es uns wie Schauer aus der andern Welt umweht«<sup>29</sup>. Historische Gegebenheiten allein genügen also nicht, um die »Unaussprechlichkeit« der Kunst zu fassen. Deutlich wird das etwa am *Actus tragicus*, wenn dort die Unterstimmen mit ihrem »Sterbefluch murmelnd [...] zerrinnen« und der Sopran »wie ein schwankender Falter über dem Abgrund [...] sterbend den Namen 'Jesu' haucht«. Ähnlich wird der Kopfsatz aus *Süßer Trost* BWV 151 charakterisiert, sofern »die silberhelle Sopranstimme« hier »wie ein Friedensengel über der nächtlichen Stadt schwebt«<sup>30</sup>. Die Choralkanten galten Spitta als die Form, »in welcher Bachs kirchliche Schaffenskraft endlich ausläuft und zu Ruhe kommt«<sup>31</sup>. Ihre eröffnenden Chöre aber, die in der Kreuzung von Choral- und Konzertsatz zunächst »fremdartig und absurd« anmuten, folgen »einer höheren und keineswegs einfachen Kunstidee«. Denn in ihnen wird »die Idee des Mit- und Ineinander der reinen Musik« durch die »mitwirkende Poesie [...] in eine Idee des Nacheinander« verwandelt, und sofern der Choral vom Kopfsatz auf die Folgesätze ausstrahlt, bildet die Gattung »die volle Blütenkrone«.

Spitta war ein zu guter Historiker, um nicht zu wissen, daß derlei Aussagen nicht positiv aus den Quellen der Zeit Bachs zu entnehmen sind. Ihm konnte nicht verborgen sein, daß er damit Wertungen aus der Sicht seiner Zeit formulierte. Er nahm das in Kauf, weil er vom Kunstrang der Musik überzeugt war und es für seine Pflicht hielt, sie für die Gegenwart und Zukunft zugänglich zu machen. Befremdlich wie das Verfahren bleibt gleichwohl die Diktion, derer er sich bediente.

27 *Briefwechsel* (wie Anm. 8), S. 75 (Dezember 1876) und S. 53 (18. 1. 1874).

28 Ebd. S. 83 (30. 11. 1888), vgl. dazu Spitta, *Bach* (wie Anm. 6), S. 289-308.

29 Spitta, *Bach*, S. 443 sowie S. 456 zu BWV 106.

30 Spitta, *Joh. Seb. Bach* II, Leipzig 2/1916, S. 562.

31 Ebd., S. 565 und weiterhin S. 584 f.



Einen Schlüssel gibt vielleicht der Brief, mit dem sich Brahms am 10. Dezember 1892 für die Übersendung von Spittas Aufsatz über Schumanns Schriften bedankte<sup>32</sup>. Brahms nannte ihn nicht nur »so reich und schön – wie sein Thema«, sondern betonte auch seine Freude, Spitta »ausdrücklich über Ihr 'Metier' sprechen zu hören«. Und er fügte hinzu: »Schließlich bin ich auch noch ein eifriger Jean Paul- und Hoffmann-Leser«. Der Respekt des Komponisten gilt also dem schreibenden Musikforscher, eine Voraussetzung des Verstehens ist die Kenntnis romantischer Literatur von Jean Paul oder Hoffmann, und den Anlaß bildet die Beschäftigung mit Schumanns Schriften. Der romantischen Dichtung und hier besonders der Lyrik von Eichendorff galt denn auch in der Tat die besondere Zuneigung Spittas, der ein Gedicht von Eichendorff noch in dem Beileidsbrief an Herzogenberg anlässlich des Todes seiner Frau zitierte<sup>33</sup>. An dem Aufsatz über Schumanns Schriften aber war ihm gelegen, nachdem er sich 1882 nicht ohne Zögern dazu entschlossen hatte, *Ein Lebensbild Robert Schumann's* auf Deutsch zu publizieren, das er in englischer Fassung für George Groves *Dictionary of Music and Musicians* geschrieben hatte. Dieser Text mit über hundert Seiten gesteht am Ende die »warme Sympathie« für Schumann ein, dessen »Bedeutung heutzutage noch nicht nach allen Seiten hin unbestritten« sei<sup>34</sup>. Zu warnen sei deshalb vor dem Maßstab der »überragenden Genien«, denn »die Beschränkung auf das Höchste ist in der Kunst der erste sichere Schritt zur inneren Verarmung«, aus der dann »kaum mehr als die höchsten Spitzen der Vergangenheit hervorragen«. Die Verpflichtung zur Gerechtigkeit auch gegenüber der neueren Musikgeschichte schließt für den Historiker keineswegs das ästhetische Engagement aus, das vielmehr eine Prämisse seiner Bemühungen darstellt. Die Schriften von Hoffmann wie dann von Schumann faszinierten Spitta vorab durch »die Umformung des musikalischen Gehalts in den dichterischen«, auch wenn dabei die Gefahr drohe, »über Kunstwerke nur zu phantasieren«<sup>35</sup>. Schumanns Begriff der »Poesie« sei zwar »mehrdeutig«, zur Wendung gegen das »Philiströse« trete die Beziehung zur »Dichterswelt«, doch paare sich damit sein Ziel, für »neue Kunstschönheiten« gerade »an die alte Zeit und ihre Werke mit allem Nachdruck zu erinnern«. Schumann zwar lag – wie wohl auch Spitta – wenig »ferner als Systematisierung«, für beide aber rückten »Poesie« und »alte« Musik eng zusammen. So werden Schumanns Rezensionen, auch wenn man kaum »die Compositionen zu kennen« braucht, »zu selbständigen Kunstwerken«. Entsprechend rühmte Brahms 1873 am Bach-Buch »die trefflichen Analysen, die mir gleich gelungen schienen, bei mir bekannten wie bei unbekanntem Sachen«. Aus Schumanns Schriften also ergab sich für Spitta als »Ziel der Zukunft«, »mit der Schärfe einer Analyse [...] die poetische Synthese zu vereinigen«.

Um gerechte Abwägung bemühen sich auch die kenntnisreichen Abhandlungen über Spohr und Spontini, und am Ende des Essays über Spohrs *Jessonda* wird

32 Briefwechsel (wie Anm. 8), S. 92 (10. 12. 1892).

33 Schilling (wie Anm. 3), S. 216.

34 *Ein Lebensbild Robert Schumann's*, in: Paul Graf Waldersee (Hrsg.), *Sammlung Musikalischer Vorträge*, Vierte Reihe, Nr. 37/38, Leipzig 1882, S. 1-102, besonders S. 101 f.

35 *Ueber Robert Schumanns Schriften*, in: MgA, S. 383-401, besonders S. 388 ff., 391 f., 394, 396 und 398.



auf den »gemeinsamen musikalischen Haushalt« der Nationen verwiesen, der erst die »Geschichte der europäischen Musik zu begreifen« erlaube<sup>36</sup>. Der Hinweis kann davor warnen, Spittas Rede von »deutscher Kunst« vorschnell mit deutschnationaler Verengung zu identifizieren. Übrigens zog gerade die Oper den Bachforscher so an, daß er ihr eine größere Studie zu widmen gedachte. Wenn Carl Maria von Weber in einem schönen Gedenkaufsatz als »Alldeutscher« bezeichnet wird, so soll er einer partikularen Beanspruchung durch deutsche »Stämme« entzogen werden. Historische Reflexion löst zugleich die Einsicht aus, daß noch immer »Weber's Opern blühen«, während sonst gerade Opern »den Compositionen der Nachfolger weichen« müssen<sup>37</sup>. Eindringlich würdigt der Nachruf auf Niels Wilhelm Gade den einst »hervorragendsten lebenden Componisten« von Instrumentalmusik, dem erst »in Brahms ein gefährlicher Nebenbuhler« erwuchs, der aber doch »nicht nur seinem Vaterlande, sondern der Welt angehört«<sup>38</sup>. Zwischen die »düstere Mächtigkeit nordischen Sanges« trete »etwas Zartes, Duftiges und doch Frisches; bethaute Rosen möchte man diese jungfräulich schlanken Melodien nennen« – so das Seitenthema der Ouvertüre *Nachklänge von Ossian* op. 1.

Durch seine musikhistorische Kompetenz fand Spitta bald das Interesse und dann das Zutrauen von Brahms, woraus bei aller Zurückhaltung so etwas wie Freundschaft wurde. Nach seinem Tod betrauerte Brahms in seinem Brief an die Witwe »den Verlust eines teuersten, hochverehrtesten Freundes«, dessen »tiefes Wissen so schön verbunden war mit weitem Blick und freier Anschauung«, dessen »köstliche Arbeiten« aber auch »unvergänglich sind«<sup>39</sup>. Schon die Überlegungen zum *Rinaldo* op. 50 in Spittas drittem Brief beantwortete Brahms im Februar 1870, indem er ungewöhnlich offen »einen Grund meiner Auffassung« darlegte<sup>40</sup>, und seine Hinweise galten sowohl der Anlage des ersten Chors wie auch der ganzen Disposition unter Einschluß der Funktion thematischer Zitate: »Es mag Spielerei sein, daß das Motiv der Einleitung Armiden auch bei der Zerstörung hilft«. Für den Sammelband mit dem Aufsatz über Brahms, den Spitta als verhohlene »Widmung« verstand, lag es Brahms am 28. März 1892 sogar »nahe, hierfür durch vertraulichste Mittheilungen und Äußerungen zu danken. Auch wäre es vielleicht nicht dumm und unnütz, sie zu schreiben – da steckt's aber – schreiben!«<sup>41</sup> Vom Vorsatz, um der nötigen Distanz willen nicht über lebende Musiker zu schreiben, ging Spitta hier also ab, weil es ihn drängte, »einmal mich über Ihre Kunst zu äußern«. Als Historiker wandte er sich gegen die Übertragung einer populären »Entwicklungstheorie« auf das Kunsturteil, denn »um so mehr zu leiden« habe »bei solchem Geschichts-Dilettantismus« Brahms und die »Eigenart seiner Kunst«<sup>42</sup>. Ohne »vorschnelle Werthabschätzung« müssen »die Zeitgenossen eines großen Künstlers [...] seine Individualität verstehen lernen«. Sie liegt nicht zuletzt im »Zusammenfassen aller Formen und Ausdrucksmittel der letzten Jahrhunderte«, wozu

36 *Jessonda*, in: ZM, S. 235-266, besonders S. 265 f.

37 *Carl Maria von Weber* (1886), in: ZM, S. 267-289, besonders S. 269-271.

38 *Niels W. Gade*, in: ZM, S. 355-383, besonders S. 357 und 376 sowie 383.

39 *Briefwechsel* (wie Anm. 8), Einleitung S. 18.

40 Ebd. S. 34 f. zu *Rinaldo* (Februar 1870).

41 *Briefwechsel* (wie Anm. 8), S. 88 f. (28. 3. und 10. 4. 1892).

42 *Johannes Brahms*, in: ZM, S. 385-427; die folgenden Zitate ebd. S. 388, 392 f. und 398.



der Rückgriff auf die Kirchentöne ebenso zählt wie die mannigfaltige Rhythmik mit den steten Hemiolen, während der Aufwertung kontrapunktischer und kanonischer Arbeit der »Reichthum combinatorischer Einfälle« im variativen Verfahren entspricht. Obwohl Brahms »tief aus dem Born der Vergangenheit« schöpfte, sei keineswegs »in seiner Musik etwas Archaisirendes«, seine Polyphonie führe eine Linie von der Reformation über Bach zu Beethoven fort, gerade die Kammermusik zeichne sich durch »einheitliche Durchbildung nach ausschließlich musikalischen Gesichtspunkten« aus.

Die Würdigung von Brahms kommt also keineswegs ohne geschichtliche Argumente aus, gemieden wird gleichwohl die bloß »vergleichende Abschätzung«. Im Urteil über den künstlerischen Rang verbinden sich untrennbar historische und ästhetische Kategorien, um sich wechselweise zu stützen und zu ergänzen. Wie läßt sich dann von einer »antiquarisch bescheidenen« Geschichtsschreibung sprechen, deren Grundlage die rigorose Trennung vom ästhetischen Urteil sei?

### III.

In Spittas Redeweise über ältere Musik und über Kunst der eigenen Zeit besteht demnach kein prinzipieller, sondern allenfalls ein gradueller Unterschied. Die poetische Paraphrase gewinnt sogar umgekehrt an Intensität und Farbigkeit, wo es um die Beschwörung des Rangs älterer Musik zu tun ist. Ähnliche Landschaftsbilder, wie sie die Musik Buxtehudes aufdrängen kann, löst auch das Instrumentalwerk von Gade aus, wenn etwa die *Ossian*-Ouvertüre »die verschleiende Dämmerung der Mittsommernacht« assoziieren läßt, in der Schatten »Nebel Meer und Land zu überziehen« scheinen<sup>43</sup>. Umgekehrt kann es zur II. Symphonie von Brahms heißen, hier leuchte es »wie heller Frühlingssonnenschein bald in romantischer Waldfrische, bald auf freiem, festem Wanderpfad«<sup>44</sup>. Offenkundig ist diese Redeweise durch eine Tradition bestimmt, die Spitta selbst in dem Essay über Schumanns Schriften auf Jean Paul und E. T. A. Hoffmann und weiter bis zu Wilhelm Heinse zurückführte. Für Spitta war Schumann »Hoffmanns legitimer Erbe und größerer Nachfolger«<sup>45</sup>, und an ihn suchte er selbst anzuschließen, als er sich schreibend weit älterer Musik zuwandte. Anders gesagt: Spitta übertrug mit seiner Diktion auch den Kunstbegriff seiner Zeit auf ältere Musik – wohl wissend, daß dieser Begriff von Kunst erst später entstanden war. Der Historiker also, der Urkunden so genau zu lesen vermochte, daß er ihre Wasserzeichen zu deuten wußte, verfuhr geradezu anachronistisch, wo es um die Deutung der Musik selbst ging. Hätte man es mit einem naiven Mißverständnis oder mit einem unbewußten Widerspruch zu tun?

Spitta wußte selbst sehr wohl, daß »die Zergliederung eines Musikwerkes bis in seine kleinsten Theile« unverzichtbar sei, auch wenn sich die »eindringende analytische Arbeit« nur »an den kleinen Kreis der 'Eingeweihten'« wenden könnte. Wei-

43 Niels W. Gade (wie Anm. 38), S. 379.

44 Johannes Brahms (wie Anm. 42), S. 426.

45 Ueber Robert Schumanns Schriften (wie Anm. 35), S. 391.



ter noch war ihm aber klar, daß »in alter Zeit [...] sämtliche Schriften über Musik von dieser Art« waren, da sie entweder der Kompositionslehre oder einem wissenschaftlichen Tonsystem dienten. Wie es bis gegen 1800 »eine höhere geschichtliche Betrachtung der Musik« nicht gab, so lag es außerhalb der Absicht »der Alten«, etwa »den Eindruck eines Tonstückes in seiner Gesamtheit auf literarischem Wege dem Leser zu vermitteln«<sup>46</sup>. Genau das war aber nicht nur die Absicht von Hoffmann oder Schumann, sondern es mußte das Ziel eines Forschers sein, der schreibend verschollene Musik der Vergangenheit dem Leser nahe bringen wollte. So wenig wie in dem Aufsatz über Brahms unterschied er dabei prinzipiell zwischen der historischen und der ästhetischen Geltung der Werke. Carl Dahlhaus orientierte sich primär an dem Aufsatz über *Kunstwissenschaft und Kunst*, der im ersten Sammelband 1892 erschien. Ihm scheint zunächst besonderes Gewicht zuzukommen, da er ausnahmsweise zu methodischen Fragen Stellung nimmt, ohne zugleich von Komponisten und ihren Werken zu sprechen. Gerade daher ist wohl auch Vorsicht geboten, denn der Text aus dem Jahre 1883 bildet eine der Reden zum Kaisergeburtstag, die pflichtgemäß an der Akademie zu halten waren<sup>47</sup>. Wie Schumann verhielt sich auch Spitta reserviert zu abstrakter Ästhetik, worin auch das Unbehagen an Adlers Aufsatz über *Methode und Ziel der Musikwissenschaft* gründete, der die *Vierteljahrsschrift* 1885 eröffnete.

Die These, Spitta habe sich »unzweideutig zur antiquarischen Historie und zur schroffen Trennung von der Ästhetik und dem Kunsturteil« bekannt, begründete Dahlhaus mit einem Zitat: »Die Arbeitswege der Kunstwissenschaft und der Kunst dürfen niemals ineinander laufen«<sup>48</sup>. Mit seiner Forderung, »zwischen beiden Gebieten« müsse »die Scheidelinie scharf gezogen sein«, unterschied Spitta jedoch die Kunstwissenschaft von der Kunst, also von der künstlerischen Produktion und nicht vom ästhetischen Urteil über sie. Erst die Vertauschung der Begriffe erlaubte Dahlhaus die Folgerung, Spitta erscheine »eine Verschränkung von Ästhetik als Geschichtsphilosophie und Historie als Hermeneutik [...] als Verirrung«. Zwar schrieb Spitta: »Geschichtliche Gesichtspunkte werden aufgestellt und sollen als Maßstab des Urtheils dienen, wo allein die ästhetischen ein Recht haben«. Doch beschrieb er damit kritisch die gängige Verquickung der Kategorien im populären Schrifttum seiner Zeit, er wandte sich also gerade gegen den Usus, historische Konstruktionen als Ersatz für ästhetische Kriterien zu benutzen. In diesem Aufsatz war es seine Absicht, gegenüber der produktiven Tätigkeit des Künstlers die andersartige Arbeit des Forschers zur Geltung zu bringen. So konnte er formulieren: »Kunst und Wissenschaft verhalten sich zu einander, wie Sein und Werden«. Denn das Urteil des Künstlers über ein Werk werde »nur durch die fertige, in sich abgeschlossene Erscheinung« bedingt, wogegen den Gelehrten »der Theil, nicht das Ganze, das Bedingte und nicht das Unbedingte« fessele. Das heißt aber nicht, Spitta habe »den Gegenstand der Ästhetik« als Sein und »den der Historie« als Werden definiert, wie Dahlhaus annahm. Zwar gilt das Interesse des Historikers dem

46 Ebd. S. 387 f.

47 Schilling (wie Anm. 3), S. 120 f.

48 Dahlhaus, *Geschichtliche und ästhetische Erfahrung* (wie Anm. 2), S. 245; Spitta, *Kunstwissenschaft und Kunst*, in: ZM, S. 2-14, besonders S. 4 f. und 13.



»Werden« als geschichtlichem Prozeß, doch markiert das »Sein« des Werks primär die Perspektive des Künstlers und nur insoweit die der Ästhetik. Und zugleich ist damit nicht gesagt, historische Kunstwissenschaft könne auf ästhetische Aspekte verzichten.

Neben den methodischen Überlegungen Spittas zog Dahlhaus aber auch Äußerungen aus dem späten Aufsatz über Brahms heran, ohne zwischen dem unterschiedlichen Kontext der Belege zu unterscheiden<sup>49</sup>. Für Spitta wird nur aus der Sicht des Künstlers die Erwartung verständlich, sein Werk solle »aus dem Augenblicke heraus begriffen werden«. Er zögerte deswegen aber nicht, »die Historie als Hermeneutik und die Hermeneutik als Historie aufzufassen«, wie Dahlhaus folgerte. Gewiß war Spitta für die Geschichtsschreibung die geschichtliche »Wirkung« von Komponisten und Werken wichtig, damit überließ er aber nicht »das Verstehen der Individualität« der ästhetischen Betrachtung. Zwar müssen die Zeitgenossen von Brahms »seine Individualität verstehen lernen«, Spittas Skepsis gegen eine »vorschnelle Werthabschätzung« gilt jedoch der Berufung auf historische Maßstäbe, wie sie erst die Geschichtsschreibung entwickeln könne. So kann es heißen, die Nachwelt werde die Wirkung eines Künstlers zu beurteilen vermögen, »und das allein ist die Frage, auf die es der Geschichtsbetrachtung ankommt«. Doch wird damit nur eine Aufgabe der Wissenschaft genannt, soweit sie »Geschichtsbetrachtung« ist, ohne andere Fragestellungen wie die des ästhetischen Urteils auszuschließen. Daher trifft auch kaum die Folgerung zu, für Spitta sei »das adäquate Verständnis [...] Sache der Zeitgenossen«, während dem Historiker nur ein Urteil zufalle, dessen Bedingung »das Schwinden der inneren Beziehung« sei. Immerhin mußte auch Dahlhaus einräumen, für Spitta sei »die unmittelbare Erfahrung [...] nicht die einzige Form ästhetischer Gegenwart eines Werkes« gewesen. Denn für ihn gab es ebenso »alte Kunstwerke, die auch auf die Gegenwart [...] immer mit überzeugender Kraft« wirken, weil »in ihnen die Fülle des Kunstgehalts« einer Persönlichkeit oder Epoche derart begegne, daß sie »den Hörer unwiderstehlich in die Vergangenheit zurückzieht, aber in der Weise, daß ihm das Fremde sofort vertraut« ist. Im Verhältnis zur Musik der Vergangenheit trennte Spitta also keineswegs zwischen geschichtlicher und ästhetischer Erfahrung, beides war für ihn vielmehr untrennbar verflochten. Seine »dialektische Formel, daß das Fremde vertraut erscheine«, umschreibt die ästhetische Erfahrung des romantischen Historismus, doch genießt dabei kaum nur eine »sentimentalische Sehnsucht« die »Fremdheit und Unwiederholbarkeit des Vergangenen«, wie Dahlhaus meinte. Spittas Position bezeichnet vielmehr eine Problematik des Historismus, die bis zu uns reicht, und die Schwierigkeiten, auf die er stieß, machen gerade seine aktuelle Bedeutung aus.

Spitta suchte sich zwar – wie gezeigt wurde – der Musik der Gegenwart zu öffnen und für ihren Fortgang einzutreten. Dennoch hatte er Schwierigkeiten mit jenem Begriff des Fortschritts, wie er zumal durch Wagner repräsentiert schien. Wohl schrieb er zunächst auch manche Rezensionen, doch bekannte er Brahms gegenüber, er wolle weniger Kritiken schreiben, sondern sich auf wissenschaftliche Texte konzentrieren<sup>50</sup>. Er vertraute also auf die vermittelnde Wirkung, die von der

49 Dahlhaus S. 245 ff.; Spitta, *Johannes Brahms* (wie Anm. 42), S. 388.

50 *Briefwechsel* (wie Anm. 8), S. 40 f. (17.3.1870).



wissenschaftlichen Arbeit in die Öffentlichkeit ausgehe. Skeptisch sah er auch, daß in der Kirche und im Gottesdienst der Gegenwart wenig Raum für Oratorien und Kirchenmusik bestehe, dennoch suchte er den Gedanken zu verwirklichen, die Kantaten Bachs »dem Gottesdienste zurückzugewinnen«, damit wieder »die Religion [...] der Mittelpunkt aller künstlerischen Bestrebungen« werde<sup>51</sup>. In seiner Arbeit ging es ihm darum, die Historie so genau wie möglich zu rekonstruieren, das Ziel war es aber, die Werke für den gegenwärtigen Hörer zu erschließen. Denn an der Musik der Vergangenheit faszinierte ihn primär ihre »Poesie«, auch wenn ihm bewußt war, daß diese Kategorie dem früheren Denken fremd war. Musikgeschichte wollte er aus ihrer Entwicklung verstehen, gleichwohl sah er in ihren Hauptwerken die Repräsentation einer Schönheit von zeitloser Geltung. Und so sehr er abstrakter Ästhetik mißtraute, so tief war er den Traditionen verpflichtet, die sich mit der Rezeption der idealistischen Ästhetik ausgebildet hatten. Die Spannungen und mitunter auch Widersprüche, die damit angedeutet sind, lassen sich zwar bei näherer Kenntnis von Spittas Äußerungen teilweise klären. Dahinter steht aber eine Problematik, die jede historische Forschung bestimmt, sofern sie ältere Werke als Kunst begreifen will.

Wie Spitta wußte, war ein solcher Kunstbegriff der Zeit von Schütz oder Bach noch fremd. Denn diese Rede von Kunst entstand erst, seit sich die Musik der Wiener Klassik entfaltete und dann gleichsam kanonische Geltung erhielt. Dagegen war Musik zuvor für den Gebrauch in Kirche, Kammer oder Collegium musicum und dann für den Bedarf der Kenner und Liebhaber bestimmt. Sie hatte zwar kunstgerecht zu sein, indem sie die handwerklichen Regeln erfüllte oder auch erweiterte, sie galt aber primär als Handwerk und schon gar nicht als Mittlerin übergreifender Ideen. So konnten Werke auch recht rasch verdrängt oder vergessen werden, sofern neue nach dem Zeitgeschmack an ihre Stelle traten. Erst mit der Ästhetik der Aufklärung entstand – zunächst in England und Frankreich, später auch in Deutschland – die neue Frage, wieweit die Künste als eigener Bereich menschlichen Handelns zu definieren seien. Und ihre Bestimmung durch die Eigenart ihres Materials war die Voraussetzung dafür, daß im Denken Kants Natur und Kunst gemeinsam zu Themen einer Kritik der Urteilskraft wurden. Verband sich also mit dem Begriff der Kunst die Forderung des ästhetischen Urteils, so wurde zum Maßstab der idealistischen Ästhetik das Vermögen der Kunst, spezifisch ästhetische Ideen zu vermitteln. Mit Hegels Denken aber, in dem sich das System der Künste aus ihrer historischen Entwicklung entfaltet, erhielten nun auch Werke der Vergangenheit einen eigenen Rang. Sie haben nun ebenso als Kunstwerke zu gelten, sofern auch in ihnen jener Geist zur Erscheinung kommt, der die Würde der Kunst ausmacht. Mit diesem emphatischen Kunstbegriff werden die Forderung nach stetem Fortschritt und der Anspruch auf Geltung der Vergangenheit zu zwei Seiten eines Sachverhalts. Denn wirkliche Kunstwerke, die um ihrer selbst willen und zu keinem anderen Zweck erfaßt werden, müssen sich nun jeweils als neu und originell ausweisen. So wenig solche Kunst dann einfach vergessen werden kann, so sehr erheben aber auch Werke der Vergangenheit den Anspruch, als Kunst eigener Art verstanden zu werden. Aus den zwiespältigen Ver-

51 *Die Wiederbelebung* (wie Anm. 5), S. 55 und 58.



pflichtungen der Gegenwart und der Vergangenheit ergab sich in der Kompositionsgeschichte das Problem des produktiven Historismus, das religiöse Werke von Mendelssohn bis zu Brahms und Reger bekunden. Im Namen dieses Kunstbegriffs entstanden zugleich die Kunstwissenschaften als neue Disziplinen, die einerseits zur Gegenwart Stellung zu nehmen und andererseits vergangene Kunst aufzudecken hatten. Unlösbar paart sich damit der Konflikt, geschichtliche Werke zwar mit historisch adäquaten Begriffen zu verstehen, während zugleich das Interesse an ihnen durch ihren Kunstcharakter begründet ist. Je mehr sich die positive Kenntnis der Geschichte erweiterte, desto deutlicher zeigte sich, daß ein solcher Kunstbegriff neuzeitlich, seine Anwendung auf die Geschichte also fast anachronistisch ist. Dennoch war von ihm nicht abzusehen, wenn man nicht die Legitimation der Forschung gefährden wollte.

Der Widerspruch zwischen dem neuen Kunstbegriff und seiner Anwendung auf die Vergangenheit war Spitta nicht unbewußt, wie seine Überlegungen zu Schumanns Schriften zeigen. Doch war die Spannung nicht gewaltsam zu lösen, sondern für die konkrete Arbeit fruchtbar zu machen. Ohne die Überzeugung, es gebe vergangene Kunst zu entdecken, wäre ein entscheidender Impuls verloren. Die Behauptung, Spitta habe Historie und Ästhetik getrennt, wäre dann im Recht, wenn er den Kunstrang historischer Musik geleugnet hätte. Das Gegenteil beweist sich daran, daß er über die Abgrenzung der Gebiete nachdachte, um voreilige Werturteile und haltlose Konstruktionen abzuwehren. Darin war er alles eher als ein bescheidener Antiquar, wie schon sein Sprechen über alte Musik zeigt. Die Bach- und Schützforschung hätten kaum ihre Wirkung gefunden ohne die bildhafte Kraft einer Sprache, die vergessene Werke so beredt beschwor, daß man sich zu ihnen unwiderstehlich hingezogen fühlte. Manche Kommentare mögen wohl blaß oder übertrieben klingen, seit die Werke erreichbar geworden sind, und niemand ist genötigt, diese Diktion noch zu übernehmen. Sie kann aber in ihrer Zwiespältigkeit ergreifen, weil da jemand spricht, der von seiner Sache ergriffen war. Dies Erlebnis möchte man manchen wünschen, für die historische Musik so selbstverständlich geworden ist, daß die Möglichkeit dieser Erfahrung kaum noch bedacht wird.

Das Gedenken an Spitta kann also auch Anlaß sein, sich an die Voraussetzungen des Zugangs zu alter Musik zu erinnern. Während das heutige Musikleben von älterer Musik beherrscht wird, dominierte zu Spittas Zeit noch immer die Musik der Gegenwart. Im Vergleich der Situationen wird deutlich, wie sehr die Musikforschung zur Bereicherung kultureller Traditionen beitrug. Daß alte Musik Hörer aller Länder verbinden könne, wagte Spitta wohl kaum zu denken. Zu danken ist Gelehrten wie ihm, und das sollte auch uns ermutigen. Denn die Konflikte, von denen die Rede war, wirken zunächst in der Arbeit einer Kunstwissenschaft fort, die ihrem historischen Gegenstand auch im ästhetischen Engagement verpflichtet ist. Der scheinbare Widerspruch wäre nur dadurch zu lösen, daß man entweder vom historischen Status früherer Werke oder von ihrer ästhetischen Geltung heute absähe. Beides ist gleich wenig zu wünschen, wenn man nicht eine Verarmung in Kauf nehmen will. Die Schwierigkeiten Spittas setzen sich aber nicht nur in wissenschaftlicher Arbeit fort. Sie zeigen sich besonders im Traum jener historischen Auf-



führungspraxis, die das romantische Wunschbild realisieren möchte, den verlorenen Klang der Vergangenheit zu realisieren. Jede noch zu originalgetreue Aufführung bleibt – auch wo das kaum bewußt ist – einem höchst romantischen Leitbild verhaftet. Wollte sie ganz historisch verfahren, so müßte sie ihr Interesse an vergangener Kunst opfern und die Werke einer stummen Vergangenheit überlassen. Denn kaum ein »alter Meister« erwartete eine solche späte Auferstehung, herrschend war weit eher der Gedanke, daß die Kunst mehr und mehr steigen werde, womit das Frühere auch verdrängt werden müsse. Wir aber müßten alle Erfahrungen der Neuzeit und ihrer Kunst vergessen, wollten wir vom Gedanken ablassen, daß auch die Vergangenheit Kunstwerke bietet, selbst wenn ihnen solch ein Kunstbegriff fremd war.

\*

In einer »programmatischen Abhandlung« – so Wilibald Gurlitt – über *Denkmäler Deutscher Tonkunst* (1893) erwoget Spitta »eine originalgetreue, den Absichten des Komponisten auch im Klange möglichst genau entsprechende Reproduktion« als eine »Aufgabe musikalischer Urkundenforschung«<sup>52</sup>. a aber »jede Art der Reproduktion zugleich eine gewisse schöpferische Tätigkeit in sich schließt«, scheint diese Arbeit »schon in das Gebiet des Künstlers hinüberzuführen«. Neben der Reproduktion »zum Zweck des musikwissenschaftlichen Experiments« besteht aber die Chance, daß sie »zur Wiederentdeckung eines solchen Ideals führt, daß der Kunstgelehrte findet, was der Künstler alsdann fruchtbar macht«. Diese »Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart« wird erweisen, »was die Musikschichte vergangener Jahrhunderte noch für uns bergen [...]«.

Im Unterschied zur allgemeinen Historie, die Fakten und Konsequenzen rekonstruiert, kann sich Kunstgeschichte nicht auf Rekonstruktion reduzieren, sofern sie vom ästhetischen Potential ihres Gegenstandes zehrt. Spitta sah den Konflikt, auch wenn er ihn vielleicht nicht beunruhigte, weil für ihn so viel zu entdecken war. Er arbeitete in seiner Zeit, bevor sich Denkmäler- und Gesamtausgaben so verbreiteten, daß ihre Flut mitunter bedrohlich wird. Zwischen seinem Tod und uns liegen hundert Jahre – keine lange Frist für die, die mehr als die Hälfte dieser Spanne erlebt haben. Nahe blieb die Musik von Brahms, während Spittas Sprache altfränkisch anmuten kann. In diese Zeitspanne hinein fällt der Traditionsbruch um 1910, den die radikale Avantgarde um Schönberg markiert. Diese Zäsur rückt auch Brahms in die Vergangenheit, so neu seine Musik zu Spittas Zeiten war. Und im Abstand zwischen einstiger Geltung und fortdauernder Wirkung liegt auch die Frage, wie angemessen sich heute etwa über Musik des 19. Jahrhunderts sprechen läßt. Damit setzt sich erneut das Problem fort, an dessen Lösung Forscher wie Spitta zu arbeiten begannen.

52 Wilibald Gurlitt, *Der Musikhistoriker Philipp Spitta*, in: ders., *Musikgeschichte und Gegenwart*. Eine Aufsatzfolge, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Teil II, Wiesbaden 1966 (= Beihefte zum AfMw 1/2), S. 140-148, besonders S. 145 f.; das Zitat nach Philipp Spitta, *Denkmäler deutscher Tonkunst*, in: *Die Grenzboten* 52 (1893/II), S. 16-27.









## Musizieren in dunklen Tagen im Umfelde Soests, 1600-1650

von

WALTER SALMEN

Die Stadt Soest, die sich gern »die Ehrenreiche« nennt, ist musikhistorisch vor allem durch zwei Repräsentanten bekannt geworden, die den Namen der Stadt zu dem ihren gemacht haben. Es sind dies der berühmte Sängemeister und Stadtarzt Johannes Steinwert von Soest (1448-1506), der im 15. Jahrhundert in Heidelberg und in Frankfurt am Main wirkte, sowie der namhafte Musikverleger und Komponist Tylman Susato, der während des 16. Jahrhunderts in Antwerpen tätig war<sup>1</sup>. Im 17. Jahrhundert wurde Soest und der die Stadt umgebenden Börde die literarisch vermittelte Auszeichnung zuteil, Schauplatz für einige spektakuläre Abenteuer gewesen zu sein, die Johann Jacob Christoffel von Grimmelshausen – in der Gewandung des Jägers von Soest – in seinem Roman *Der Abenteuerrliche Simplissimus* nach dem Motto beschreibt: »Es hat mir so wollen behagen,/ Mit Lachen die Wahrheit zu sagen«. Zum unbeschwerten Lachen bietet freilich sein Schelmen- oder Entwicklungsroman am Ende des 2. Buches wenig Anlaß, denn die Greuel des Dreißigjährigen Krieges lasteten über dieser Gegend besonders schwer. Raub, Totschlag und andere Schrecken der eindringenden Soldateska prägten das düstere Bild dieser Tage, welches ja auch das Leben und Wirken Heinrich Schützens in Sachsen mitbestimmt hat. Grimmelshausen siedelt in der damals desolaten Lebenswelt im mittleren Westfalen keine blühende Musikpraxis an, jedoch schildert er Aspekte seines hier verbrachten glücklosen Daseins. Dieses war akustisch durchwoben einerseits von der »erschrocklichen Musik« der Trompeten, Trommeln und Pfeifen im Felde, auch dem »Lärmen« des Saitenspiels bei rauschhaften Gelagen, andererseits vom zarten Lautenspiel »in den Quartieren«, dem Singen von selbstverfaßten »neuen Buhlenliedern«, von der makabren Vorstellung des Tanzens von Hexen, oder auch vom Unterricht bei einem Organisten in der Soester Börde. Dieser Kirchenmusiker lehrte ihn, »wie ich komponieren sollte, item auf dem Instrument [= der Laute] besser schlagen sowohl als auch auf der Harpfen« in Stunden des Ausruhens »vom Rauben und Blutvergießen« (Kap. 17 des 3. Buches). Zudem wurde das Singen aus der Lautentabulatur geübt. Das Lagerleben in Soest ermöglichte somit dem Helden dieses Romans manche angenehme, das selbsttätige

1 Jürgen Schläder, *Johann von Soest. Sängemeister und Komponist*, in: Heinz-Dieter Heimann (Hrsg.), *Von Soest – Aus Westfalen. Wege und Wirkung abgewanderter Westfalen im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, Paderborn 1986, S. 25-43; Ute Schwab, *Tylman Susato. Notendrucker und Musikverleger*, in: ebd., S. 61-77; Heinz-Dieter Heimann, *Stadtbürgerliches Selbstverständnis und Reformmentalität des Heidelberger Hofkapellmeisters und Frankfurter Stadtarztes Johann von Soest, genannt Steinwert (1448-1506)*, in: Westfälische Zeitschrift 135 (1985), S. 239-262; Walter Salmen, *Die Entwicklungsjahre des Sängemeisters Johann von Soest*, in: Heimatkalender des Kreises Soest 1956, S. 70 f; vgl. zudem Franz Jostes (Hrsg.), *Daniel von Soest. Ein Westfälischer Satiriker des 16. Jahrhunderts*, Paderborn 1888 (= Quellen und Untersuchungen zur Geschichte, Kultur und Litteratur Westfalens 1).



Musizieren befördernde Tätigkeit in der Rolle eines jugendlichen Draufgängers. Selbstverständlich bietet Grimmelshausen mit diesem Text keine primäre Quelle zur Erschließung der Musikgeschichte Soests und der umliegenden westfälischen Territorien in den Jahren größter Not, jedoch erhellt das Erzählte typische Aspekte des Daseins in einer Kleinstadt, in der damals neben den kriegerischen Lautungen die Orgel, die Laute und Harfe sowie das Singen nicht vollends verstummt gewesen sein können. Hatte hier das Oeuvre von Heinrich Schütz eine Chance, aus- oder gar aufgeführt zu werden? Prüfen wir diese Frage anhand der wenigen verfügbaren musikhistorischen Dokumente.

Nach der Reformation war Westfalen in seiner Abseitslage geprägt worden durch eine Vielfalt kleiner territorialer Einheiten sowie das Gemenge der gespaltenen Konfessionen. Diese Situation bewirkte einerseits mancherlei Eigenbrödlisches auf kleinstem Raum, andererseits die Beibehaltung alter Bindungen aus vor-reformatorischer Zeit. Einigenorts, so in Herford oder in Minden, traten protestantische Prediger bis ins 18. Jahrhundert hinein in Kaseln auf. Sie sangen lateinisch, nahmen an den canonischen Horen, an Messen und Prozessionen teil<sup>2</sup>. Sie taten dies vor allem wegen des unverzichtbaren Bezugs der Präsenzen. Die Hansestadt Soest spiegelt all dies. Sie war und blieb konfessionell gespalten und gehörte neben Dortmund zu den größten evangelischen Gemeinden Westfalens. Die räumliche und akustische Nähe der Glaubensrichtungen innerhalb der Stadtmauern macht noch derzeit das Nebeneinander von dem imposanten katholischen St. Patrokli-Dom und der protestantischen Petrikirche sinnfällig. Beide Gotteshäuser sind nämlich lediglich durch die Rathausstraße voneinander getrennt. Die auf ihren Türmen »mit Sincken und pasonen« (1634) die hohen kirchlichen Festtage akustisch schmückenden Bläser standen sich hier somit in Sicht- und Hörweite gegenüber.

Dieses Turmblasen, vor allem die »Music auf Weihnacht Abend« vom Petri-Turm herab<sup>3</sup>, oblag, neben anderen Pflichten, den »Musikanten der Statt«, die seit 1567 befugt waren, das silberne Stadtwappen als Erkennungszeichen zu tragen<sup>4</sup>. Während fünf Generationen wurde dieses Ensemble durch die Musikerfamilie Ahl geleitet, die sich durch ihre »Aufwartungen« mit ihrer »von gott verliehenen Kunst« nachhaltig einen Namen machte. Zu dieser Kunstübung gehörte auch der in der Öffentlichkeit wirkungsvolle »thurndienst«. Die Ahls hatten »in der frömbte bei guthen Meistern« ihr Handwerk gelernt<sup>5</sup>. Sie dienten mit ihren »Musikalischen Instrumenten« allgemein anerkannt »in Kirchen und schulen«, bei Festen des Rats und der Bürger<sup>6</sup>. Wenn es bei diesen Gelegenheiten eine gemischt besetzte solenne Figuralmusik hat geben können, dann nur mit Hilfe dieser Stadtmusici nebst deren Gesellen. Allerdings waren deren ökonomische Verhältnisse recht desolat, wurde

2 Hermann Nottarp, *Ein Mindener Dompropst des 18. Jahrhunderts*, in: *Westfälische Zeitschrift* 103/104 (1954), S. 93-163, hier S. 107; Wilhelm Müller, *Geschichtliche Entwicklung der Musikpflege in Soest*, Emsdetten 1938 (= *Zeitschrift des Vereins für die Geschichte von Soest und der Börde* 56).

3 *Zeitschrift des Vereins für Geschichte der Stadt Soest* 17 (1900), S. 113 ff.

4 Robert Nissen, *Silberne Boten- und Spielmannsabzeichen und ihre Träger*, in: *Westfalen* 36 (1958), S. 167-191.

5 Müller (wie Anm. 2), S. 74.

6 *Zeitschrift des Vereins für die Geschichte von Soest und der Börde* 1889/90, S. 90.



doch 1625 infolge der Kriegswirren die Zahlung einer regelmäßigen »Belohnung« durch die Stadt eingestellt<sup>7</sup>, so daß das Stadtmusikantenamt lediglich dank privater Aufträge die Schreckensjahre in Soest überdauern konnte. Das musizierte Repertoire ist nicht bekannt. Dies betrifft auch die Tätigkeit der Organisten, die erst nach 1649 in nahezu allen Kirchen der Stadt mit neuen Orgelwerken verbesserte Spielmöglichkeiten geboten bekamen<sup>8</sup>, wie auch den Einsatz der »Cantorey« des Gymnasiums nebst der »armen Scholer Currende«. Sie sangen im günstigsten Falle mit »pietas« und »reverentia« die »christlichen Psalmen«, außerdem waren sie in der »guten nützlichen Übung« geschult, um »Comoedia zu agieren«. Was die Schüler indessen figuraliter zu leisten vermochten, bleibt unerfahrbar. In den lokalen Quellen ist lediglich allgemein von »Solennitäten« die Rede, von Feiern mit »musica vocalis und instrumentalis«, so etwa im Jahre 1668. Auch wird berichtet von einer »musica funebri«, 1621 von einer Orgelmesse oder 1640 im Dom von einem »Te Deum laudamus statlich figurieret«. Konkretere Auskünfte fehlen leider gänzlich. Die im Jahre 1722 aus St. Thomae in das Nachbardorf Ostönnen transportierte, heute dort spielbare Kirchenorgel vermittelt noch einen Klangeindruck aus dieser Zeit.

Dieser Mangel ist auch für andere westfälische Städte zu konstatieren, etwa für Münster, Paderborn oder Herford. Wir wissen zwar beispielsweise, daß in St. Ägidii zu Münster 1631 doppelchörig mit Zinken und Posaunen musiziert wurde, daß am Dom zu Paderborn 1674 acht Vokalisten, drei Instrumentalisten, ein Organist sowie ein Calcant aus einer »fundatio pro musica« entlohnt worden sind, aber auch hier fehlt es an detaillierteren Mitteilungen<sup>9</sup>. Es soll nicht unerwähnt bleiben, daß in den Akten der »Hohen Domkirche« erst ab 1690/91 die Bezeichnungen »Discantista« und »Altista« benutzt worden sind. Vom ausgehenden 17. Jahrhundert ab gibt es zudem Listen der mutmaßlich gebrauchten Noten. Diese lassen lediglich die Feststellung zu, daß die Präferenz bei Werken süddeutscher sowie italienischer Provenienz lag. Komponisten wie Johann Hermann Schein oder Heinrich Schütz sind darunter nicht zu finden.

Vergegenwärtigen wir uns nach dieser Tour d'horizon einige markante, mit profilierten Zeitgenossen Heinrich Schützens identifizierbare musikalische Leistungen aus dem näheren Umfelde von Soest.

Am 26. Februar 1599 übersandte der namhafte, im nahen Unna an der Katharinenkirche tätige Stadtprediger Philipp Nicolai dem Rat der Stadt Soest mitsamt einer Widmung zwei Exemplare seiner bis 1854 häufig nachgedruckten Schrift *Freuden Spiegel deß ewigen Lebens*<sup>10</sup>. Dieser »Wächter« der lutherisch geprägten Kir-

7 *Einige alte Soester Bestellungen*, in: Zeitschrift des Vereins für die Geschichte von Soest und der Börde 1891/92, S. 18 f.

8 Rudolf Reuter, *Orgeln in Westfalen. Inventar historischer Orgeln in Westfalen und Lippe*, Kassel 1965 (= Veröffentlichungen der orgelwissenschaftlichen Forschungsstelle im Musikwissenschaftlichen Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität 1), S. 96-101.

9 Maria Elisabeth Brockhoff, *Musikgeschichte der Stadt Paderborn*, Paderborn 1982 (= Studien und Quellen zur westfälischen Geschichte 20), S. 71-77; dies., *Die Kirchenmusik im Dom zu Paderborn im 17. Jahrhundert*, in: *KmJb* 51 (1967), S. 61-78, hier S. 62 u. 69.

10 Hubertus Schwartz, *Geschichte der Reformation in Soest*, Soest 1932, Abb. 29; Philipp Nicolai, *Begleitbrief, Vorrede und Lieder zum Freuden Spiegel des ewigen Lebens*, in: *Soester Zeitschrift* 68 (1955), S. 31-46.



che im »Zeitalter der Orthodoxie«<sup>11</sup> zeichnete damit diese Stadt besonders aus, da sie mit ihm willens war, in den harten Konfessionskämpfen an der Wende zum 17. Jahrhundert gegen den Calvinismus die »reine Lehre« des Evangeliums durchzufeuchten. Als ein breitenwirksames Mittel diente ihm hierbei das Angebot von »Schönen Geistlichen Liedern« an die Gemeinde, unter denen das Lied von der Jesusliebe »Wie schön leuchtet der Morgenstern« sowie der aufrüttelnde Gesang vom ewigen Leben »Wachet auf, ruft uns die Stimme« die populärsten geworden sind und zum Allgemeinbesitz der »singenden Kirche« avancierten. Diese Kirchenlieder sind die heute noch am weitesten verbreiteten Schmuckstücke westfälischer Provenienz innerhalb der Gattung des approbierten Gemeindegesanges.

Auch die Gattung des intimen, dem Evangelium verpflichteten Hausgesanges wurde damals aus der näheren Umgebung von Soest bereichert. In der auf dem Wege nach Hamm gelegenen Gemeinde Dinker wirkte von 1622 bis 1658 der in der Soester Lateinschule ausgebildete Pfarrer Heinrich Meier. Dieser eifrige Prediger und Musiker, der meisterlich auf der Viola sowie dem Zinken zu spielen verstand und im Sinne Luthers eine »Hauß=Capell« leitete, wurde von Zeitgenossen als »pastor vigilantissimus« und »cultor assiduus« der lateinischen und deutschen Dichtung gerühmt. Als Probe dieses Könnens publizierte er 1630 in Dortmund die *Dinckerischen Hauß Psalmen und Neue Trost=Lieder* sowie 1634 die fünfteilige Sammlung *Sacellum Hymnisonum Hauß Capell Henrici Meieri*. Hierin hat der Autor wie vor ihm Kornelius Becker vor allem den Psalter dichterisch mit dem Ziel ausgeschmückt, auch mittels »lieblicher Melodeien« das »gemüth vnd hertzen des Menschen« zu erwecken und zu »erregen«, die »melancolische einsamkeit« zu vertreiben, also geistlichen Trost in häuslichen Zirkeln bibelgläubiger Menschen zu spenden. Bemerkenswert ist die Übertragung des Kapellbegriffs auf das häuslich-private Milieu in der Stadt wie auch »auf den Dörfern«, denn Meier benutzt nicht etwa Wörter wie Collegium Musicum, Consortium Musicum, Musikkränzlein u. ä. für ein hausmusikalisch unpräzises, geistlich intendiertes Musizieren. Eine Textprobe möge die Nähe zur Dichtkunst von Martin Opitz erweisen:

Mein Herz ein feines Lied/  
jetzt meditiert./  
Wollt Gott, daß mirs geriet/  
wie sichs gebührt./  
Ein König will ich preisen/  
hoch von Majestat,/  
der sich weiß zu erweisen/  
mit Kräften und Rat./  
Sollt ich mit ihm nicht machen mich froh?/  
Er ist der Herr Jesus, das A und O./  
Sein Reich in lautren Freuden/  
bleibt sine termino.

Da sich Meier mit Strophen wie dieser mit pastoraler Intention an das gemeine Volk wandte, zog er zum Singen »gemein vnd bekandte Melodejen« heran. Er ließ

11 Siegfried Schunke, *Philipp Nicolai. Ein Wächter der Kirche im Zeitalter der Orthodoxie*, Gladbeck 1959.



dabei offen, ob die gereimten Hauspsalmen »entweder schlecht/ oder figuraliter gesungen und musicirt werden« möchten. Seine Tonangaben zu 32 Nummern verweisen auf damals bekannte Melodien von Valentin Hausmann, Jakob Regnart, Johann Hermann Schein, Hans Leo Haßler, Valerius Otto, Giovanni Giacomo Gastoldi sowie niederländische populäre Melodien aus Adriaen Valerius' *Nederlandsche Gedenck-Clanck* von 1626. Die 1647 in Frankfurt am Main erweiterte nachgedruckte Ausgabe der »Hauß Capell veranschaulicht in dem beigegebenen Frontispiz eine gesellige Sing- und Spielrunde in einem Haus, wo das Familienoberhaupt die Mitte bildet, umgeben von Sängerinnen, Sängern und Spielern des Positivs, der Laute, Schalmey, Gambe sowie der Flöte. Es ist dies das Idealbild einer evangelisch intendierten Hausmusik, für die »der Herr Jesus das A und O« bedeutet. Der Vergleich mit dem bekannteren Frontispiz zu Johann Rists *Frommer und Gottseliger Christen Alltägliche Haußmusik* von 1654 drängt sich auf<sup>12</sup>. Der rechten Erbauung wegen verlangte Meier, daß man die Realisierung seiner Stücke »fein mit langsamen tact moderjre«. Die von ihm selbst beigeordneten Melodien sind betont schlicht, sie sollen »anmutig und lieblich« wirken. Die Absicht des Populären erweist z. B. der Psalm 42: »Wie das durstig Hirschelein ...«:

## Beispiel 1

Wie das dur - stig Hir - sche - lein schreit nach fri - schem Was - ser rein,  
al - so mit hit - zi - ger Be - gier schrei - et mein ar - me Seel zu dir,  
o Gott, mein Herr, sel ja nicht ferr, gib Er - quik - kung mir!

Westlich von Soest ist die Sälzerstadt Werl gelegen. Diese einstens zum Erzbistum Köln gehörende Kleinstadt hatte sich der Reformation nicht angeschlossen. In ihren Mauern starb 1636 der in der Stadt als »Secretarius und Organista« angestellte Bartold Capp, dessen Werke sich in dem 1622 gesammelten »Clavierbuch« des »Vikarius« Henricus Beginiker (1583-1665) erhalten haben<sup>13</sup>. Letzterer wirkte ab 1625 in der nahe gelegenen Ortschaft Bremen an der St. Lambertikapelle, welche unierte war mit der Kapelle auf dem Fürstenberg. Die Familie des Landdrosten von

12 Walter Salmen, *Haus- und Kammermusik. Privates Musizieren im gesellschaftlichen Wandel zwischen 1600 und 1900*, Leipzig 1969 (= Musikgeschichte in Bildern IV/3), Abb. 17, S. 62.

13 Walter Salmen, *Bartold Capp † 1636. Die Werke des Werler Komponisten*, Münster 1964 (= Schriften der Stadt Werl A/11); Rudolf Ewerhart, *Weihnacht 1622*, Köln 1960; Schallplatte Harmonia Mundi 25142; Wilhelm Honselmann, *Henricus Beginiker - ein westfälischer Musiker des 17. Jahrhunderts*, in: *Westfälische Zeitschrift* 113 (1963), S. 421-426; Rudolf Preisung, *Die Werler Cappius. Eine familiengeschichtliche Studie aus dem Werl des 17. Jahrhunderts*, Werl 1974 (= Nachrichten aus dem Werler Stadtarchiv 3); Johannes Beulertz, *Die Orgeln der Pfarrkirche St. Walburga (Propsteikirche) zu Werl. Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Stadt Werl vom 15. bis zum 20. Jahrhundert*, Hagen 1981 (= Beiträge zur westfälischen Musikgeschichte 15), S. 51-56.

Fürstenberg-Herdringen, in dessen Hause er als Erzieher lebte, besaß die aus 123 Blättern bestehende Handschrift, bevor diese in den Besitz der Erzbischöflichen Bibliothek in Paderborn überführt wurde (Signatur FÜ 3590 a). Beginiker war ein begeisterter Musikliebhaber, der ähnlich wie Heinrich Meier auf dem Lande Seelsorge betrieb und etliche »Instrumenta musicalia, item libros Ecclesiasticos et pertinentia quaecumque ad Musicam servientia« besaß. Die Musikkultur seiner Zeit war ihm gut bekannt. Motetten, geistliche Lieder und andere Vokalsätze von Johann Walter, Horatio Vecchi, Orlando di Lasso, Lodovico Viadana, Gallus Dreßler, Jacobus Handel oder Hans Leo Haßler intavolierte er für sein Lieblingsinstrument, welches die Orgel war. Da er offensichtlich über keine virtuoson Spielfähigkeiten verfügte, vereinfachte er deren Faktur und paßte sie an eine vollgriffige Spielweise und die Bedürfnisse von Liebhaberkreisen in der näheren ländlichen Umgebung an. Die Herren auf dem Fürstenberg gehörten mitmusizierend ebenso dazu wie der in dieser Handschrift als Autor genannte »S[ecretarius] W[erlensis] Bartholdus Cappius«. Da Beginiker 1622 Mitglied der Werler Kalandbruderschaft war, sind sich gewiß dort der Landgeistliche und der Verwaltungsbeamte begegnet. Capp war ab 1598 Rektor der Lateinschule gewesen und somit hinreichend gebildet, um lateinische Figuralmusik konzipieren zu können. Wiederholt ließ er in seiner Funktion als Kantor vor dem Einbruch des Dreißigjährigen Krieges an Hochfesten in der Werler Propsteikirche »Musici« bei den »processionibus und sacro« (= Meßfeier) mitwirken sowie »ins Orgell musiciren«. Er selbst spielte dieses Werler Instrument, das im Jahre 1626 über 33 Register auf drei Manualen und Pedal verfügte. Auch war er als Orgelsachverständiger tätig und stand »selbst mitt im Chöre« der Lateinschüler. Was von ihm bei Hochzeiten »mitt Music« und bei anderen Gelegenheiten musiziert wurde, spiegeln die in Klaviernotation und nicht in Tabulaturform im *Clavierbuch des Henricus Beginiker* sowie in der Lautentabulatur FÜ 9822/1 eingetragenen Stücke. Es sind dies 16 Werke geistlichen wie weltlichen Gehalts. Seine Vorliebe galt der musikalischen Ausschmückung des Weihnachtsfestes. Er fertigte eine Umarbeitung des damals sehr beliebten »Psallite unigenito« an, in einen vierstimmigen Satz kleidete er das Weihnachtslied »Wach auf, wach auf, du Hirtenschar« und in schlichte Cantionalsätze »Eia mea anima« und »Verbum caro factum est«:

### Beispiel 2

fa - bi - le, An - ge - lis mi - ra - bi - le, cu - bans si - nu pa - - - tris, ob - je -  
 ctum a - ma - bi - le, sem - per con - tem - pla - bi - le, da - tum fi - de ma - - - tris.



## Beispiel 2 (Fortsetzung)

Ei - a me - a a - ni - ma, Beth - le - hem e - a - mus, Ver - bum in - ef -  
Vir - tu - te ma - gna - ni - ma pu - e - rum quae - ra - mus.

Dies sind Singstücke und Bearbeitungen, die auf den Einsatz großer Besetzungen verzichten, die in Haus, Schule und Kirche gleichermaßen realisiert werden konnten und können. Capp war als ein an die beschränkten Gegebenheiten in einer Kleinstadt angepaßter Kantor tätig, der den lateinischen Choral auf der Orgel zu begleiten liebte, der aber auch an den Gesellschaftstänzen seiner Zeit musizierend teilnahm.

Wenn im Jahre 1640 aus Soest berichtet wird, anlässlich der Inthronisation des Dompropstes sei »mit bester Vokal- und Instrumentalmusik, die in Soest, Werl und Lippstadt zu bekommen gewesen«, das »Te Deum laudamus statlich figurieret« worden<sup>14</sup>, dann erscheint es nicht als unwahrscheinlich, daß die gleichnamige, so- lennter eingerichtete Komposition von Bartold Capp dabei erklungen ist<sup>15</sup>.

## Beispiel 3

Te De - um lau - da - - - mus te Do - mi - num con - - fi - - te - -

- mur. Te ae - ter - num pa - - - trem o - mnis ter - ra ve - ne - ra - -

- tur. Ti - bi o - mnes an - ge - li

- tur. Ti - bi o - mnes an - ge - li

14 Müller (wie Anm. 2), S. 57.

15 Salmen (wie Anm. 13), Nr.10, S. 30-36.

Nach dieser knappen Schilderung der Musiziergegebenheiten in und um Soest fragen wir nun gezielter, ob Heinrich Schütz zu seinen Lebzeiten Berührungen mit Musikern in Westfalen hatte, oder ob er von dort her eine merkliche Resonanz erfahren hat. Zur positiven Beantwortung dieser Problemstellung bietet sich insbesondere das Werk des bedeutenden, in Minden als Lehrer an der Lateinschule (seit 1642) sowie als Kantor (ab 1649) tätig gewesenen Otto Gibelius (1612-1682) an<sup>16</sup>. Gibelius brachte als ein umfassend gebildeter »musicus theoreticus« nachhaltig rezipierte Publikationen zur Schulgesangspädagogik sowie ab 1660 zur Musiktheorie heraus, die er auf der Basis eines 14stufigen Tonsystems bei mitteltöniger Temperatur aufbaute. Die Druckorte, in denen diese Arbeiten erschienen, waren Minden, Rinteln, Celle und Bremen. Noch Johann Mattheson schätzte seine »Gelehrsamkeit«. Gibelius propagierte in »Theorica vel Practica« in Kantaten, Geistlichen Konzerten und Choralbearbeitungen die Tugend der »Temperantia«, denn sein Motto lautete: »Maaß ist zu allen Dingen gut«<sup>17</sup>.

Die Nähe zu Heinrich Schütz bekundete er insbesondere in dreien seiner Veröffentlichungen. In dem 1645 in Celle gedruckten *Seminarium moduloriae vocalis*, einem »Pflanzgarten der Singkunst«, empfiehlt er den Gesangsunterricht durch ein möglichst »starckes vnd Chormässiges Clavichordium« zu stützen. In seine methodisch-innovatorischen Ausführungen bezieht er Übungsstücke ein, von denen vier aus Heinrich Schütz' *Erstem Theil Kleiner Geistlichen Concerten* von 1636 entnommen sind. In Stimmen teilt er als Exempel mit:

»Die Gottseligkeit ist zu allen Dingen nütz«, »Lobet den Herren, der zu Zion wohnt«, »Eins bitte ich vom Herren« sowie »Himmel und Erde vergehen«<sup>18</sup>. Die Schüler der »Schola Mindensis« wurden somit am damals Neuesten aus der Feder des Dresdner Hofkapellmeisters in die Singkunst eingewiesen. Auch in dem 1651 in Bremen herausgegebenen *Compendium Moduloriae* exemplifiziert er seine Darlegungen zur Musiklehre, Notation und Gesangstechnik anhand von Passagen aus Werken von Schütz neben Singproben aus der Feder von Orlando di Lasso, Melchior Vulpius, Lodovico Viadana, Claudio Monteverdi, Johann Hermann Schein und Samuel Scheidt.

Die als schmales »Traktätlein« 1666 in Minden gedruckten *Propositiones Mathematico-Musicae* sind in vorliegendem Zusammenhange von besonderer Wichtigkeit. In dieser vornehmlich für Organisten und »Music-liebende Leser« bestimmten Schrift lehrt er das Errechnen von Skalen, der mitteltönigen Temperatur sowie ein erweitertes 19stufiges »Systema Diatonico-Chromatico-Enharmonicum«. Allerdings hält selbst der Autor Gibelius diese zwar technisch mögliche Erweiterung für praktisch unbrauchbar. Mit dieser auf das Maßhalten setzenden konservativen Grundhaltung weiß er sich bei einigen seiner zeitgenössischen »Fürnehmen Musici« in bester Gesellschaft, vor allem bei dem »Wol-Edlen und Weltbenamten Mu-

16 Walter Salmen, *Geschichte der Musik in Westfalen. Bis 1800*, Kassel 1963, S. 199-201; Jürgen Brandhorst, *Musikgeschichte der Stadt Minden. Studien zur städtischen Musikkultur bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*, Hamburg 1991 (= Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster 3), S. 128-171.

17 Georg Lange, *Zur Geschichte der Solmisation*, in: SIMG 1 (1899/1900), S. 535-622, hier S. 610 f.; Eberhard Preußner, *Die Methodik im Schulgesang der evangelischen Lateinschulen des 17. Jahrhunderts*, in: AfMw 6 (1924), S. 407-449.

18 = SWV 299, 293, 294 und 300.



sicus, Herr Heinrich Schütz«. Dieser von ihm als außerordentliche Autorität zitierte »längst Hoh-Wolverdiente Capell-Meister« hatte ihm nämlich am 29. Januar 1658 einen Brief zukommen lassen, den Gibelius wie folgt abdruckt: »Des Herrn neue Invention wegen Abtheilung/ auch rechten Gebrauchs des Monochordi, sol mir sehr lieb seyn anzusehen/ ümb dero communication bey begebender Gelegenheit ich denn freundlich bitten thu/ welches auch anders nicht als in aller guten Freundschaft von mir soll aufgenommen werden: massen diese Wissenschaft insonderheit auch (weil die heutigen musici, nachdem sie im alten Fundament nichts zuendern wissen/ fast das gantze Systema in frembde und ungewöhnliche Commata verrücken/ etwas neues damit herfürzubringen) heute zu Tage gar nötig und nützlich ist. Hactenus ille.«<sup>19</sup>

Dieses Zustimmung aus Dresden signalisierende Schreiben benutzte Otto Gibelius dankbar, um damit sein Plädoyer für das traditionelle Tonsystem zu legitimieren. Die kritische Bemerkung Schützens gegen jene, die im »alten Fundament« nichts »neues damit herfürzubringen« wissen, hätte der Briefempfänger allerdings auch auf seine eigenen Kompositionen beziehen können, denn diese lehnen sich zum Teil deutlich an Vorbilder aus Schützens Feder an, ohne freilich dessen singular geprägte exegetische Wortvertonung zu erreichen. Inwiefern Gibelius nach Art der *Kleinen geistlichen Konzerte* Heinrich Schützens solistische Abschnitte aus dem Text heraus zu konzipieren trachtete, er sich an dessen Sprachduktus anlehnte, möge ein »Cantus« aus der 1673 zu Minden entstandenen Begräbniskantate »Die Eitelkeit der Welt« belegen<sup>20</sup> (Beispiel 4 auf S. 36).

#### Beispiel 4

Cantus Es ist al - les ganz ei - tel, es ist al - les ganz ei - tel, es ist al - les

B. C.

Thun so soll Mü - he, daß es Nie - mand aus re - den kann.

Gelegentlich wendet Otto Gibelius auch Stilmittel an, die dem Reservoir der Madrigalisten zuzuordnen sind, einer Kunstgattung also, die er gekannt und studiert haben muß, vergleichbar dem 1585 in Lemgo geborenen Johann Grabbe. Dieser Komponist steht für eine weitere, allerdings indirekte Beziehung Schützens zum protestantischen östlichen Westfalen-Lippe ein. Als er Kapellknabe in Brake-

19 Otto Gibelius, *Propositiones Mathematico-Musicae*, Minden 1666, S. 39 f.; vgl. auch den Abdruck des Textes bei Brandthorst (wie Anm. 16), S. 156 f.

20 Faksimile in: Salmen (wie Anm. 16), Tafel X.

Detmold war, wurde er bereits 1607 vom Lippischen Grafen Simon VI. nach Venedig zu Giovanni Gabrieli geschickt. Der gleichaltrige Schütz schloß sich 1609 um der Kunst willen demselben Lehrer an, so daß beide Zöglinge während eines Jahres bis 1610 Mitschüler waren. Beide dokumentierten ihre erlernten Fertigkeiten in einem *Primo Libro de Madrigali*, der eine in Venedig im Jahre 1609, der andere ebendort 1611. Beide praktizierten auf eine ähnliche, viele gemeinsame Züge aufweisende Schreibart die feine Kunst der gespielten Schwerkraft des in der Stimmführung variantenreichen Satzes über »weltliche possirliche«<sup>21</sup> Texte in italienisch lockerem Parlando. Beide »oltra montani« vermittelten damit eine gewichtige Gattung später vokaler Renaissancekultur über die Alpen hinweg, der eine an den Hof zu Brake, der andere nach Kassel. In Kassel verwandte sich Schütz sowohl für die Aufnahme der 21 Madrigale seines Jugendgefährten als auch für dessen vor 1613 entstandenen *Cantiones aliquot Sacrae à 5*, deren Erhalt einzig an diesem Markgrafenhofe seiner Fürsprache zu danken ist. Anthony Rooley behauptet gar, Schütz habe in seinem op. 1 das »Primo libro« Grabbes streckenweise »imitiert«<sup>22</sup>.

Nach 1613, dem Todesjahr des bedeutenden Kunstmäzens Graf Simon VI., drifteten die Wege der beiden Hofmusiker auseinander<sup>23</sup>. Grabbe orientierte sich fortan an der Streichermusik englischer Provenienz auf »Fiolen« und prolongierte diese nach 1614 in der Position des Vizekapellmeisters am Grafenhof zu Bückeburg. Da Schütz an dieser Wirkungsstätte von 1615-1617 als »Kapellmeister von haus aus« zumindest beratend tätig sein konnte, hielt bis zum Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges der seit 1609 bestehende enge künstlerische Kontakt an. Dann allerdings verstummte Grabbe sehr bald gänzlich und versah die Dienste eines Kornschreibers. Offenbar vermochte er es unter den Bedingungen einer kleinen Hofhaltung nicht, den Widrigkeiten des Krieges so entschieden Trotz zu bieten, wie dies Schütz in Dresden gelang.

21 Michael Praetorius, *syntagma musicum* III: *Termini musici*, Wolfenbüttel 1619, Faks.-Neudruck, hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel 1978 (= DM I/15), S. 11.

22 Anthony Rooley, *Johann Grabbe (1585-1655) (Giovanni Grabbe)*, »Il primo libro de madrigali«, 1609, in: Begleitheft zur Gesamtaufnahme der Madrigale (MD+G L 3220).

23 Walter Salmen, *Johann Grabbe, ein lippischer Jugendgefährte von Heinrich Schütz*, in: Richard Baum u. a. (Hrsg.), *Musik und Verlag, Karl Vötterle zum 65. Geburtstag*, Kassel 1968, S. 518-527; Heinrich W. Schwab (Hrsg.), *Johann Grabbe. Werke*, Kassel 1971 (= Denkmäler Westfälischer Musik, Große Reihe I).



# Weckmann und Mölich als Schütz-Schüler

von

KONRAD KÜSTER

## I. Wer ist ein »Schütz-Schüler«?

Daß Schütz die Fortentwicklung der Musik seiner Zeit nicht gleichgültig war, ist gut dokumentiert, sei es personal (dadurch, daß er sich etwa für die Dresdner Kapellknaben einsetzte), sei es so global, wie es in den Vorreden seiner beiden Drucke von 1647/48 faßbar ist. In derjenigen zur *Geistlichen Chormusik* entwickelt er, offenkundig ideal plaziert (dem Leipziger Thomanerchor über den Dienstweg zugeeignet)<sup>1</sup>, das Curriculum eines aus seiner Sicht soliden Musikunterrichts und kritisiert, daß konzertierender Stil oftmals ohne Beachtung elementarer Regeln des strengen Satzes angewandt werde; bisweilen ist dieser Text als eine Äußerung verstanden worden, mit der Schütz dezidiert (oder gar: dezidiert deutsch) gegen konzertierenden Stil und Generalbaßmusik Stellung bezogen habe<sup>2</sup>. Andererseits gibt Schütz in der gleichen Zeit die *Symphoniae Sacrae* II und III nicht nur in Druck, sondern rückt in die Vorrede zum zweiten Teil einen Passus über die spezielle Qualifikation ein, die er von den Aufführenden verlangt: Entweder man hat zuvor die »bey dem meisten theil noch verborgen gebliebene heutige Italianische Manier« ausgiebig studiert, oder man läßt lieber die Finger von diesen Compositionen – nicht zuletzt deshalb, »damit [...] nicht etwa [...] dem Autori selbstem / wieder seine Schuld / vor gehörigen Danck ein unverhoffter Spott zuwachsen möge«<sup>3</sup>. Schütz läßt hier keinen Zweifel daran, daß er eine Unkenntnis der »heutigen Italianischen Manier« als Mangel empfindet. Die beiden Ansätze von *Geistlicher Chormusik* und *Symphoniae Sacrae* II sind für ihn um 1650 folglich nicht voneinander zu trennen: Ohne solides Fundament kein konzertierender Stil; ohne diesen keine musikalische Vollkommenheit<sup>4</sup>.

Die Bestimmung, wer Schütz-Schüler war, ist primär ein gedankliches Problem, erst sekundär ein sachliches. Johann Mattheson bezeichnet Schütz zwar als den »allgemeinen Lehrmeister deutscher Musikanten«<sup>5</sup>; damit spricht er aber zunächst

- 1 Vgl. hierzu Jutta Schmoll-Barthel, *Sammlung oder Zyklus? Die Disposition der »Geistlichen Chormusik« von Heinrich Schütz*, in: *Mf* 45 (1992), S. 233-254, hier S. 252.
- 2 Hugo Leichtentritt, *Geschichte der Motette*, Leipzig 1908 (= Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen 2), S. 338; Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk*, Kassel 1936, S. 493-495; Otto Brodke, *Heinrich Schütz. Weg und Werk*, Kassel und München 2/1979, S. 200 f.
- 3 Vorrede zu den *Sinfoniae Sacrae* II "Ad Benevolum Lectorem", zitiert nach NSA 15, S. XXV.
- 4 Auch vor dem von Joshua Rifkin entwickelten Hintergrund, daß viel eher die *Symphoniae Sacrae* als die *Geistliche Chormusik* zum historischen Zentrum seines Schaffens zu rechnen seien: vgl. *Heinrich Schütz. Auf dem Wege zu einem neuen Bild von Persönlichkeit und Werk*, in: *SJb* 9 (1987), S. 5-21, besonders S. 17 f.
- 5 Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*. Neudruck hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910, S. 18.



nur von einer Vorbildwirkung, nicht zwingend von Unterrichtstätigkeit. Die 'Lehre' kann sich also auch aus dem Umgang mit Schütz' Musik ergeben haben; deren Verbreitung (auch über den Druck) und sein Renommee waren so groß, daß man zumindest zeitweise von ihm lernen konnte, ohne ihm direkt zu begegnen. Ebenso konnte jedes Mitglied der Kapellen, mit denen er zusammenarbeitete, von ihm nachhaltig profitieren – nicht nur die Mitglieder der Dresdner Hofkapelle, sondern ebenso die in Kopenhagen oder Zeitz<sup>6</sup>. Keiner der beiden Zugänge muß prinzipiell besser gewesen sein als der jeweils andere. Ein Lernen war hingegen für die Dresdner Kapellknaben gewissermaßen Dienstpflicht; doch sie lernten nicht nur vom Kapellmeister, sondern waren hierin zugleich anderen Musikern des Hofes zugeordnet – für den 'Schütz-Schüler' Philipp Stolle läßt sich so auch eine Schülerschaft gegenüber Caspar Kittel erkennen<sup>7</sup> (der zuvor selbst Schütz' Unterricht genossen hatte). Und Schützens Anfänge in Dresden lagen in einer Situation, die direkt aus Ausbildungsvorgängen definiert wurde: Der junge Kurfürst Johann Georg I. baute sich eine Kapelle aus international erfahrenen, frisch ausgebildeten Musikern auf; der Kurfürst stellte Schütz zunächst deshalb ein, weil er den erwünschten Vorsprung mitbrachte und die Aussicht eröffnete, daß man mit ihm die Zeit bis zum Abschluß des Ausbildungsprogramms überbrücken könne<sup>8</sup>. Daß er ausschloß, Schütz könne in Dresden auch eigene Erfahrungen weitergeben, ist in dieser Situation kaum vorstellbar, und wenn sich dann Gabriel Mölich auf eine Lehre bei diesem beruft, die spätestens 1618 abgeschlossen war<sup>9</sup>, zeigt dies, wie früh Schütz in Dresden als Lehrer agierte. Außerdem wurde er dort schon früh als Lehrer regelrecht aufgesucht; seine Vettern Anton Colander und Heinrich Albert zeigen dies wohl am deutlichsten. Man sollte also ganz schlicht unterscheiden zwischen Personen, die von Schütz lernten, und solchen, die bei ihm Unterricht hatten<sup>10</sup>; grundsätzlich kann beides gleichermaßen ertragreich sein.

Wie wenig einheitlich Bedingungen einer 'Schülerschaft' sein können, sei mit einem Blick in die ersten Jahre Schützens in Dresden verdeutlicht. Als dieser dorthin kam, befanden sich einige Musiker zur Ausbildung im Ausland, unter anderem Johann Klemm und Johann Nauwach (damit werden die Äußerungen des Kurfürsten bestätigt). Nauwachs Studienort war seit 1612 Turin, rund zwei Jahre später ging er nach Florenz, und erst bei seiner Rückkehr nach Dresden 1618 begegnete er Schütz, als dessen Schüler er daher lange Zeit auch nicht in Anspruch

6 Vielleicht sogar noch mehr an den Höfen, zu denen Schütz nicht primär im Rahmen von großen Festlichkeiten in Kontakt stand, also etwa zu Zeitz in der Aufbauphase 1663.

7 Vgl. Fritz Bose, Art. *Stolle, Philipp*, in: MGG 12 (1965), Sp. 1395 f.

8 Schreiben des Kurfürsten Johann Georg an Landgraf Moritz (Langensalza, 25. April 1615) bei Moser, *Schütz* (wie Anm. 2), S. 80: »Sie wolle [...] Schützen gnädig erlauben, daß er sich auf ein Paar Jahre, bis wir deren Personen, welche wir, wie diese Kunst zu erlernen, in Italien und an andere Orte verschickt, habhaft werden, anhero begeben möge.«

9 *Geistliche Madrigal*, Leipzig: Gottfried Gross 1619 (RISM A/I/5, M 2907, Expl.: Musikbibliothek Leipzig, Signatur II. 4. 73), Vorrede im Tenor-Stimmbuch. Da Mölich die Vorrede an Neujahr 1619 in Florenz datiert, müssen die Stücke spätestens 1618 entstanden sein.

10 Zu entsprechenden Problemen bei Giovanni Gabrieli, Claudio Monteverdi und Francesco Cavalli vgl. Konrad Küster, *Opus Primum in Venedig. Traditionen des Vokalsatzes 1590-1650*, Laaber 1995 (= Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft 4), S. 6, 124.



genommen wurde<sup>11</sup>. Wohl erst eine Formulierung Kurt Gudewills, Schüler und Dresdner Kapellmitglieder hätten das künstlerische und geistige Erbe Schützens weitergetragen (darunter auch Nauwach), veränderte die Situation, so daß Martin Gregor-Dellin Nauwach bedenkenlos zu den Schütz-Schülern zählte<sup>12</sup>. Zwar sollte man sich wohl dringend auf Gudewills Sprachregelung zurückbewegen; daß aber sogar eine Ausbildung, wie Nauwach sie durchlaufen hatte, ein Weiterlernen oder sogar eine Art Schüler-Status gegenüber Schütz nicht ausgeschlossen hat, verdeutlicht Johann Klemm.

Der Bestand biographischer Daten für diesen beschränkt sich darauf, was Johann Gottfried Walther 1732 aus der Vorrede der *Teutschen Geistlichen Madrigalien* Klemms zitiert<sup>13</sup>, die 1629 im Druck erschienen; seither ist dieses Werk nicht mehr verfügbar gewesen. Klemm war von 1605 an für sechs Jahre als Diskantist Mitglied der kurfürstlichen Tafelmusik in Dresden; 1613 ging er für drei Jahre zu Christian Erbach nach Augsburg, wurde anschließend vom Kurfürsten »wiederum abgefordert und zu Dero eigenem Capellmeister, Heinrich Schützen, gethan«. 1625, also rund zehn Jahre später, wurde Klemm Hoforganist, nach weiteren vier Jahren erschien das besagte Werk im Druck. Dieses als Frucht eines elementaren Unterrichts zu akzeptieren<sup>14</sup>, nach Ablauf jener 14 Jahre, erscheint daher als äußerst fragwürdig. Außerdem wird deutlich, wie breit gelagert Klemms Vorbildung gewesen sein muß, ehe er zu Schütz in Kontakt kam: Er war seit zehn Jahren berufstätig gewesen (gekoppelt mit Ausbildung) und hatte dabei einen Stand erreicht, aufgrund dessen es dem Dienstherrn lohnend erschien, diesen Musiker zur Fortbildung zu beurlauben – erst nach drei Jahren berief er ihn zurück. Daß dann zwischen Schütz und Klemm trotzdem noch ein Lehrer-Schüler-Verhältnis zustandekam, ist angesichts der Walther-Formulierung kaum von der Hand zu weisen, und es ist durchaus denkbar, daß Schütz' Unterricht bei einem Nullpunkt anfang; allerdings fing Klemm nicht gleichermaßen bei einem Nullpunkt an. Deshalb kann Klemm massiv von Schütz profitiert haben; für die Qualität dieser Ausbildung wäre aber nicht Schütz allein verantwortlich gewesen, sondern ebenso sehr Klemm selbst und vielleicht noch mehr diejenigen, die die entsprechenden Grundlagen gelegt hatten. Bei alledem bleibt schließlich bemerkenswert, daß manche Musiker, als deren Lehrer Schütz in der Zeit um 1615/20 erscheint, nur unwesentlich jünger waren als er selbst: Klemm und Colander sind älter als Nauwach, auch dieser aber nur zehn Jahre jünger als Schütz. Und so kann es auch kaum verwundern, daß Schütz nach wenigen Jahren selbst Interesse an einer Fortbildung anmeldete: ebenfalls in der

11 Moser, *Schütz* (wie Anm. 2), S. 111; Ortsangabe nach Christiane Engelbrecht, Art. *Nauwach, Johann*, in: MGG 9 (1961), Sp. 1296 f. In Florenz befand sich seit 1614 auch Tobias Grünscheider; vgl. Werner Braun, *Schütz als Kompositionslehrer: Die »Geistlichen Madrigale« (1619) von Gabriel Mölich*, in: SJB 7/8 (1985/86), S. 69-92, hier S. 76. Wenn der Erfolg seines Aufenthalts ausblieb, braucht dies dennoch nichts über dessen ursprünglichen Zweck zu besagen.

12 Vgl. Kurt Gudewill, Art. *Schütz, Heinrich*, in: MGG 12 (1965), Sp. 202-209, 211-221, hier Sp. 209; Martin Gregor-Dellin, *Heinrich Schütz. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, München 1984, S. 332.

13 Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothek 1732* (Faks.-Nachdruck hrsg. von Richard Schaal, Kassel u. Basel 1953, <sup>4</sup>/1986 (= Documenta musicologica I/3), S. 342.

14 So Braun, *Schütz* (wie Anm. 11), S. 73.



Zeit um 1620<sup>15</sup>. Neben die grundsätzlich gegebene Möglichkeit einer solchen Fortbildung traten dabei für Schütz zweifellos auch besondere Anregungen aus diesem spezifischen Dresdner Lern- und Reiseklima.

Das musikalische Verhältnis zwischen Schütz und den Generationen seiner Schüler hat Friedhelm Krummacher 1985 eingehend beleuchtet, wesentlich am Beispiel Christoph Bernhards und Matthias Weckmanns<sup>16</sup>; dies bietet hier die Möglichkeit zu einem anderen Zugang, der (aus der Perspektive der Schüler) eher nach dem Ziel des Unterrichts fragt. Wie sich dieser im einzelnen gestaltete, ist freilich kaum faßbar. Mattheson berichtet von Bernhard, dieser habe als Schütz-Schüler (also kurz nach 1648<sup>17</sup>) »fleissig nach dem Pränestinischen Styl« komponiert<sup>18</sup>. Ob dies Ziel des Unterrichts war, wird nicht gesagt<sup>19</sup>; ebenso denkbar ist (gerade in der Zeit der zitierten Vorreden), daß dies nur das 'solide Fundament' umschreibt. Nur von einem einzigen Schütz-Schüler haben sich Werke erhalten, die in direkter Nachbarschaft zum Unterricht entstanden, die *Geistlichen Madrigal* von Gabriel Mölich (gedruckt Leipzig 1619); für Schütz' gesamte Lehrpraxis sind sie aber vielleicht nicht repräsentativ, etwa für den Unterricht, den Johann Theile knapp 50 Jahre später bei ihm erhielt. Ein erster Schritt auch in die Jahrhundertmitte ist aber nicht undenkbar.

Wenn man diesen Ansatz wählt, sollte man sich trotz aller Probleme, die dabei entstehen, von der stilistischen Basis nicht allzu weit entfernen, auf der Schütz selbst komponierte, denn sonst bewiese man nur den Generationenunterschied und käme dem Unterricht selbst nicht näher. Und da Kompositionen von Schütz-Schülern bisweilen auch erst in einem Abstand von zehn und mehr Jahren zum Unterricht überliefert sind, sollte man diese nur daraufhin befragen, ob die vormaligen Schüler mit dem, was sie gelernt hatten, leben konnten, oder ob sie damit brechen mußten, um zu leben. Folglich geht es auch nicht um den Nachweis direkter stilistischer Abhängigkeiten, sondern eher um die Frage, ob es Gemeinsamkeiten im kompositorischen Ansatz gibt, die zwischen Schütz als Lehrer und anderen Musikern (als seinen zeitweiligen Schülern) als charakteristisch gelten können.

15 Hierzu bereits Moser, *Schütz* (wie Anm. 2), S. 112. Vgl. auch Agatha Kobuch, *Neue Sagittariana im Staatsarchiv Dresden. Ermittlung unbekannter Quellen über den kursächsischen Hofkapellmeister Heinrich Schütz*, in: Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 2, S. 119-162, besonders S. 136 f. und 144 f.

16 Friedhelm Krummacher, *Spätwerk und Moderne: Über Schütz und seine Schüler*, in: Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985, S. 155-175.

17 Vgl. die Datendiskussion bei Folkert Fiebig, *Christoph Bernhard und der stile moderno. Untersuchungen zu Leben und Werk*, Hamburg 1980 (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 22), S. 28-30.

18 Mattheson, *Ehren-Pforte* (wie Anm. 5), S. 18.

19 Im übrigen wäre zu fragen, seit wann (oder ob jemals) dieser Stil auch für Schütz der »pränestinische« war, als den Mattheson (ebd., S. 322 f.) ansonsten auch die von Bernhard auf Schütz' Wunsch komponierte Motette *Cantabiles mihi erant justificationes tuae* bezeichnet.



II. Matthias Weckmann: *Weine nicht, es hat überwunden der Löwe*

Der Zugang sei riskiert über ein Werk von Matthias Weckmann – für den alle typischen Probleme gelten: Geboren vor dem 3. April 1619<sup>20</sup>, war er vielleicht schon seit 1628 als Kapellknabe am Dresdner Hof<sup>21</sup> und wurde dort von einem Konsortium von Musikern unterrichtet (genannt sind, neben Schütz als zentraler Persönlichkeit, auch Caspar Kittel und Johann Klemm)<sup>22</sup>. Seine frühesten datierten Werke stammen erst aus den 1660er Jahren. Eines davon nimmt aber unter Schütz-Schülern und auch gegenüber Schütz eine besondere Position ein: *Weine nicht, es hat überwunden der Löwe* von 1663. Mattheson berichtet von dessen Entstehung; nach einem Konflikt um Hamburger Musikaufführungen (zwischen Weckmann und Thomas Selle)<sup>23</sup> sei Weckmann beim Bibellesen auf diesen tröstlichen Text gestoßen. Mattheson fährt fort<sup>24</sup>: »Er bekömt Lust, den Text zu componiren, mit A. T. B., drey Violadigamben, und zwo [3!] Violinen; hat aber, wegen des Misverständnisses mit dem Cantor, keine Gelegenheit, es in der Kirche hören zu lassen; entdeckt inzwischen sein Verlangen einem guten Freunde; der läßt das Stück rein und nett abschreiben, und setzt dabey, daß es **Christoph Bernhard**, Vice-Capellmeister in Dresden, gemacht habe. Durch die dritte Hand kömt es an den Cantor, der führt es in Ostern dreimahl nach einander auf, und rühmet es ungemein. Dadurch wurde **Bernhard** [in Hamburg] bekannt.« Dies sei auch Ursache dafür gewesen, daß sich nach Selles Tod 1663 die Mehrheit der Hamburger Bürgerschaft für Bernhard als Nachfolger aussprach. Die Anekdote ist durchaus glaubhaft, denn die Komposition ist in Lüneburg unter Weckmanns Namen, in Uppsala aber unter dem Christoph

- 20 Jahreszahl entgegen Ibo Ortgies, *Neue Erkenntnisse zur Biographie Matthias Weckmans. Biographische Skizze und Zeittafel*, in: Weckmann-Konferenz Göteborg 1991, S. 1-24, hier S. 1 f. und 9. Wenn als Geburtsort Weckmanns weiterhin Niederdorla gelten kann (woran kaum Zweifel besteht), kommt als Geburtsdatum nur eines vor jenem Tag in Frage (Vernichtung der Kirchenbücher bei einem Ortsbrand). Ortgies rechnet mit einem Geburtstag um 1615/16 und schließt die Zeit um 1617/19 nur deshalb aus, weil er in ihr hypothetisch die Geburt einer Schwester Weckmanns ansiedelt (ohne Gründe zu nennen; deren Nennung in einem Kommunikantenregister gemeinsam mit dem älteren Bruder Andreas, geboren am 10. 12. 1617, sagt nichts darüber aus, ob sie älter oder jünger ist als Matthias). Somit mag zwar die Geburt Weckmanns und seiner Schwester in den beiden genannten Perioden gelegen haben, doch ist die Datenlage nicht ausreichend, um eine verlässliche Zuordnung von Personen und Daten vorzunehmen. Auch die Argumentation mit durchschnittlichem Mutationsalter führt nicht weiter: Erstens liegen alle Ergebnisse – zumal bei einem Phänomen, das individuell unterschiedlich 'ausfallen' kann – im Rahmen des Denkbaren, und zweitens ist ungeklärt, in welcher Form man auf Stimmbruch reagierte (Weitersingen im Falsett? Nach Mattheson, *Ehren-Pforte* [wie Anm. 5], S. 394, wechselte Weckmann zunächst in den Alt über!).
- 21 Zur Annahme, daß ein Zusammenhang zwischen dem Mühlhäuser Fürstentag 1628 und Weckmanns Übersiedlung nach Dresden bestehe, vgl. Ortgies, *Neue Erkenntnisse* (wie Anm. 20), S. 2 und 9.
- 22 Mattheson, *Ehren-Pforte* (wie Anm. 5), S. 394.
- 23 Hierzu auch Arnfried Edler, *Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert*, Kassel u. a. 1982 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 23), S. 57.
- 24 Mattheson, *Ehren-Pforte* (wie Anm. 5), S. 20.



Bernhards erhalten geblieben<sup>25</sup>. Um das Werk aufführen zu können, spiegelt Weckmann also die Autorschaft eines in deutlicher Entfernung wirkenden Komponisten vor, dessen Werke allerdings – auf dem Standard-Handelsweg Elbe – tatsächlich nach Hamburg gelangt sein könnten. Dies aber hat plötzlich<sup>26</sup> ungeahnte Folgen; eine allzu große Differenz zwischen dem Stil dieses 'falschen' Bernhard (wenn auch offenbar geschätzt) und dem Stück, das der 'richtige' als Probenmusik einsandte, hätte sich auch zu dessen Ungunsten auswirken können. Probleme entstanden aber nicht<sup>27</sup>. Somit hätte man in diesem Werk auch eher eine Art gemeinsamen Nenner für den Stil beider Komponisten vor sich, als daß man grundsätzlich Bernhard und Weckmann als Repräsentanten einer italienischen und einer deutschen »Komponente im Schaffen des Lehrers« voneinander abgrenzen könnte<sup>28</sup>.

Weckmann arbeitet aus dem Text die Spannung zwischen einem Vorher und einem Nachher heraus; das Weinen, dem er im Stimmungsgehalt gewissermaßen bis zu den Ursachen nachgeht, und den Triumph des Überwindens legt er in einer tonartlichen Spreizung dar. Seine Komposition bewegt sich daher buchstäblich 'im Rahmen' eines C-Modus ('C-Dur'); von der einleitenden Sinfonia ist auf ihn aber nur der Anfangsklang bezogen. Daraufhin kadenziert er auf A und E, womit die Musik – zumal in dieser frühen Phase der Komposition – in Richtung eines E- oder A-Modus (IV./IX. Ton bzw. a-Moll) abzudriften scheint. Bleibt der Sinn des Verfahrens hier noch verborgen, so erschließt er sich im einleitenden Vokalsolo: Flankiert von zwei phrygischen Klauseln zum Text »weine nicht«, entwickelt Weckmann den dazu kontrastierenden Text in einem Tripla-Abschnitt, der von G ausgeht, aber bereits wieder nach C tendiert. Es folgt eine Sinfonia, die durchweg auf das Moll-Zentrum ausgerichtet ist; an sie schließt sich, neuerlich zum Starttext der Komposition, ein rezitativischer Baß-Abschnitt an, durchweg auf C bezogen, dann eine dritte Sinfonia, die den C-Aspekt in einer Battaglia ausbreitet. Die weiteren Teile verlassen dieses Fundament nicht mehr; nur der Amen-Schlußteil beginnt neuerlich auf der a-Moll-Fläche und endet in C-Dur. Zwar sind freilich auch nach

- 
- 25 Teilautograph: Lüneburg, Ratsbibliothek, Mus. ant. pract. KN 207/6, S. 1-39. Drei Editionen:  
 1. DDT 6 (hrsg. von Max Seiffert, Leipzig 1901), Nr. 6, S. 58-78, nach der Quelle aus Uppsala, deren Notentext gegenüber dem Lüneburger Teilautograph stark fehlerhaft ist; Christoph Bernhards Name erscheint dabei nur im Inhaltsverzeichnis der Quelle. Vgl. Alexander Silbiger, *The Autographs of Matthias Weckmann: A Reevaluation*, in: Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985, S. 117-144, hier S. 121 (zur Lüneburger Quelle: S. 119 und 121 f.).  
 2. Organum I/18 (hrsg. von Max Seiffert, Leipzig 1929); gekürzt und mit zahlreichen, nicht näher markierten editorischen Zusätzen.  
 3. Matthias Weckmann, *Four Sacred Concertos*, hrsg. von Alexander Silbiger, Madison 1984 (= Recent Researches in the Music of the Baroque Era 46), S. 1-52 (im folgenden stets *Weckmann*).
- 26 Der Lüneburger Quelle zufolge stammt die Komposition von 1663. Die von Mattheson referierte dreimalige Aufführung könnte an Ostern 1663 stattgefunden haben, also vor Selles Tod (Selle starb am 2. Juli).
- 27 Dies spiegelt sich auch in dem schnellen Aufstieg, den Fiebig für Bernhard in Hamburg dargestellt hat: *Bernhard* (wie Anm. 17), S. 41.
- 28 So Martin Geck, Art. *Weckmann, Matthias*, in: in MGG 14 (1968), Sp. 354-359, hier Sp. 355.



den Tonart-Definitionen Christoph Bernhards die beiden Flächen eng benachbart<sup>29</sup>; doch wenn man sich für das Stück auf die Bestimmung eines einzelnen Modus beschränkte, ginge man daran vorbei, daß Weckmann in der Doppelung offenkundig den Textgehalt umsetzt. Bezogen auf jede Fläche für sich genommen, entspricht sein Werk durchaus modaler Praxis, allerdings eben darin nicht, daß die zwei Flächen derart nebeneinanderliegen.

In der einleitenden Sinfonia wird die Spannung auf zweierlei Art erhöht – zunächst mit Chromatik, die modale Techniken stets an Grenzen führen kann, wenn die Alteration, das »Chroma«, nicht auf eine Stimme beschränkt bleibt<sup>30</sup>. Die Alterationen werden von T. 6<sup>31</sup> an zugunsten der zweiten Maßnahme zurückgenommen: Die modale Konstruktion wird nun dadurch strapaziert, daß Weckmann eine Stufensequenz<sup>32</sup> schreibt, die gewissermaßen 'zu weit' geht. Sequenzen (motivische ebenso wie harmonische) haben im modalen System jeweils einen kritischen Punkt: in untransponierten Modi die Tonstufe H, über der sich aus leitereigenen Tönen nur ein verminderter Dreiklang bilden läßt, derso also nicht Zielpunkt einer Kadenz sein kann. Diese Tonstufe ist nun aber gerade das Ziel von Weckmanns Sequenz, und er schreibt dort eine massiv gliedernde Kadenz (auf B, T. 10). Nach der Grenzüberschreitung von einer Fläche zur anderen und ihrer Koppelung mit reicher Chromatik ist damit strenggenommen das modale Kadenzspektrum beider Flächen verlassen. Doch bei alledem bleibt die Komposition in mehrfacher Hinsicht auffallend klar geordnet: Einerseits ist die völlig unproblematische Kontrapunktik gewissermaßen Weckmanns Transportmittel, um den modalen Bezug derart strapazieren zu können; andererseits läßt gerade das In-Frage-Stellen der Modi erkennen, wie konkret Weckmann deren Regelwerk einsetzt. Damit übrigens hatte er anscheinend schon bei seinem Probespiel 1655 in Hamburg imponiert<sup>33</sup>.

29 Vgl. Bernhards *Tractatus compositionis augmentatus*, zitiert nach Joseph Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel u. a. 2/1963, S. 94 (46. Capitel: »Seine *Cadentia finalis* ist ins C. Die *Confinalis principalis* ins G. minus *principalis* ins E. Die *Irregulares* ins A. und F.«) und S. 96 (51. Capitel: »Seine *Cadentia finalis* ist A. *Confinalis principalis* E. *Minus principalis* C. die frembden sind D. G.«).

30 Vgl. Joseph Kerman, *The Elizabethan Madrigal. A Comparative Study*, New York 1962 (= American Musicological Society. Studies and Documents 4), S. 213. Daß dies den Ausdrucksgehalt der Komposition wesentlich prägt, steht außer Frage, vgl. Bernhard, *Tractatus* (wie Anm. 29), S. 77 f. (»*Passus duriusculus*«). Allerdings bleibt die Figur für Bernhard auf die Einzelstimme beschränkt; die Folgen im Satz werden dabei nicht beschrieben.

31 Taktzählung nach Weckmann (wie Anm. 25). Zur Problematik der älteren Ausgaben vgl. ansonsten ebd. und Anm. 32.

32 Nicht erkennbar in der Fassung in DDT 6: Nach dem 15. Takt (entsprechend Weckmann [wie Anm. 25] T. 8, 1. Hälfte) ist in der Quelle aus Uppsala die Stufensequenz entstellt; hinter dem in DDT ergänzten Haltebogen verbirgt sich demnach ein grundlegenderes Kopistenproblem. In DDT sind ferner für die Sinfonia 1 die Notenwerte gegenüber der Lüneburger Quelle durchweg verdoppelt wiedergegeben, in Sinfonia 2 aber erst vom 7. Takt an (T. 83 in Weckmann); zudem aber verdoppeln auch der dritte und vierte Takt dieser Sinfonia den originalen Notentext (vgl. nur T. 79 in Weckmann).

33 Vgl. Liselotte Krüger, *Johann Kortkamps Organistenchronik, eine Quelle zur hamburgischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts*, in: Zeitschrift des Vereins für hamburgische Geschichte 33 (1933), S. 188-213, hier S. 205.



In der zweiten Sinfonia, in der Weckmann sofort der A-Klangwelt nachgehen kann, scheinen alle Aspekte noch eine Stufe weiter getrieben zu sein. Die Basis ist schlicht: Weckmann schreibt einen abwärtsgerichteten Baß-Gang über vier Töne, endend in einer phrygischen Klausel, und zwar mit dem typischen Vorhalt (zwischen dem dritten Baßton F und dem e" der zweiten Violine). Dessen Schärfung resultiert nun daraus, daß die Rhythmik dieser beiden Stimmen in allen übrigen mehrfach diminuiert wird: In den Notenwerten der Anfangstöne wird zwischen punktierter Ganzer und punktierter Achtel das Gesamtspektrum ausgeschöpft<sup>34</sup>. Entsprechend umfassend ist die Ausschöpfung der Chromatik in den folgenden Takten, denn nun wird der aufsteigende »Passus duriusculus« aus seiner ursprünglichen Quart-Bindung gelöst, indem am Zielpunkt sogleich weitere Stimmen seine Fortsetzung besorgen; und nun gibt es Situationen, die nur über Alterationen in sämtlichen Stimmen erreichbar sind: Klänge nicht nur über der alterierten F-Stufe (als Fis, T. 84/85), sondern auch über der alterierten C-Stufe (T. 85, 87), die in ihrer Grundgestalt ja doch der tonartliche Bezugspunkt der Komposition ist. Und ähnlich wie Weckmann in der ersten Sinfonia eine Kadenz auf B schreibt, streift er hier – auf dem Weg zu seinem fis-Moll-Binnenschluß – eine Kadenz auf H (T. 86). Folglich bewegt sich Weckmann hier ähnlich weit von seinem Ausgangspunkt fort wie dort, freilich mit gesteigerten Mitteln und in der anderen Richtung des Quintenzirkels.

Schütz selbst hätte wohl kaum so komponiert; gerade sein Sequenzverhalten zeigt, daß er die von Weckmann überschrittene Grenze respektierte<sup>35</sup>. Dennoch kann die Komposition ein besonderes Licht auf Weckmanns geistig-praktische Herkunft werfen: Noch in der Grenzüberschreitung ist die Komposition ohne den dauernden Regelbezug kaum denkbar. Weckmann trifft in seiner Musik so 'wunde Punkte' des Regelwerks wie die H-Stufe als Kadenzziel oder auch die Frage einer zweiten Tonartebene (obgleich eine solche nicht definiert ist). Somit zeigen die Ziele an sich und ebenso die Wege, auf denen er sie erreicht, wie sehr sein Komponieren den von Schütz angesprochenen, »zu einer Regulirten Composition nothwendigen Requisita« verpflichtet ist: auch dann also, wenn er die klare modale

34 Die Vorhaltsbildung der Violine 2 (Ganze plus Halbe) satztechnisch als punktierte Ganze gerechnet. Die Violinen 1 und 3 kehren zudem (nach Start mit einer punktierten Achtel) im zweiten Takt (T. 78) wieder zu ihren Ausgangstönen zurück, schließen sich damit also dem Vorhalt der zweiten Violine an und verzögern dann deren Auflösungs-Schritt nochmals um ein weiteres Viertel.

35 Besonders charakteristisch in *Wie lieblich sind deine Wohnungen* (Psalmen Davids, Nr. 8), allerdings in g-Dorisch: Folgen fallender Quintschritte reichen maximal von A bis B (A-D-G-C-F-B), sparen also die E/Es-Stufe aus (zu den Texten »mein König« sowie »und graben daselbst Brunnen«; zitiert nach SGA II, S. 108, 112); sie wird bisweilen dennoch als 'Außenposten' berührt, etwa zum ersten Eintritt des Texts »Wohl den Menschen« (SGA II, S. 110) als Wendepunkt zwischen fallender und steigender Quintfolge, wobei freilich keine gliedernde Kadenz entsteht (aus dieser 'subdominantischen' Wirkung heraus). Beide Techniken werden miteinander kombiniert in *Seid barmherzig* (*Symphoniae Sacrae* III, Nr. 12, untransponiert): B ist auch hier 'subdominantischer' Wendepunkt einer Quintenfolge, die allerdings lediglich bei A beginnt und endet, vgl. SGA XI, S. 37 (Text: »du Heuchler, zeuch«). Diese »Wendepunkt«-Funktion hat auch die Kadenz auf h in Weckmanns zweiter Sinfonia, dort allerdings aus ihrem ursprünglichen modalen Bezugsfeld gelöst, indem auch das Ziel, die Kadenz auf fis, modal nicht zu erklären ist.



Definition seiner Musik direkt mit ihrer Verletzung kombiniert. Und die kontrapunktische Bezugsgröße bleibt stets so intakt, daß man die Musik als »in dem Stylo ohne den Bassum continuum«<sup>36</sup> konzipiert verstehen könnte. Insofern läßt sich Weckmanns Stück sogar auf Schützens ideales Curriculum von 1648 beziehen, vielleicht aber eher konkret auf die Polarität, die um 1650 in dessen Veröffentlichungs-Praxis insgesamt entsteht. Daß Weckmann in den 1630er Jahren bei Schütz anders als Bernhard um 1650 das Komponieren nicht über strengen Kontrapunkt und traditionelle Moduslehre gelernt hätte, ist kaum denkbar, aber ebensowenig, daß Schütz in jener Zeit Weckmann nicht auch an die »heutige Italianische Manier« herangeführt hätte. Weckmanns Komponieren in den betrachteten Ausschnitten aus *Weine nicht, es hat überwunden* ließe sich auf einen solchen Unterricht direkt zurückführen: auf einen Unterricht, der einen Komponisten dazu befähigte, Grenzen traditionellen Musizierens aus den Regeln selbst heraus zu überschreiten.

Ein solches Komponieren an den Grenzen der Regeln entlang (mit deren einkalkulierter Überschreitung) erscheint auch als die gedankliche Grundlage norddeutscher Orgelmusik<sup>37</sup>; daher dürfte es kaum verwundern, diesem Aspekt auch in Werken des Hamburger Organisten Weckmann zu begegnen<sup>38</sup>. Erstaunlicher ist der Kontext, in dem das musikalische Ergebnis in *Weine nicht, es hat überwunden* steht: Daß es nicht nur speziell Weckmann, sondern tendenziell auch Bernhard charakterisieren konnte, ergibt sich aus der frühen Geschichte der Komposition; doch in einem Punkt ergibt sich zudem eine direkte Beziehung zu Schütz.

Auf ihn könnte der Amen-Schlußteil verweisen, eine Ciaccona; ihr Baßmodell ist als solches nicht außergewöhnlich, vielleicht nicht einmal seine synkopische Zuspitzung. Doch dadurch, daß Schütz dessen Benutzung in *Es steh Gott auf* (*Symphoniae Sacrae* II) auf Monteverdis *Zefiro torna e di soavi accenti* aus den *Scherzi musicali* von 1632 zurückführt, erhält eine Arbeit mit diesem Modell in seinem Umkreis eine eigene Qualität<sup>39</sup>. Dort aber läßt sich Weckmann nun auf besondere Weise sehen: Wie Schütz in der Dedikation der *Symphoniae Sacrae* II erwähnt, schrieb er das Werk in Dänemark<sup>40</sup>, wohl um 1642/44; seit 1643 ist dort auch Weckmann nachweisbar. In Monteverdis Komposition tritt das Baßmodell 61 Male ein, stets auf G bezogen; in Schütz' Werk erklingt das Modell 34 Male, zunächst (1-26) ebenfalls auf G bezogen, dann (27-34) eine Terz tiefer auf e. Auch Weckmanns Ciaccona moduliert, al-

36 Formulierung nach Schütz' Vorrede zur *Geistlichen Chormusik* 1648 (Schütz GBr, S. 193).

37 Friedhelm Krummacher, *Stylus phantasticus und phantastische Musik. Kompositorische Verfahren in den Toccaten von Frescobaldi und Buxtehude*, in: SJB 2 (1980), S. 7-77, etwa S. 43 oder (exemplarisch zu Buxtehudes *fis-Moll-Toccat*) S. 48-53. Damit zeigte sich auch, daß der Hinweis auf die Balance zwischen extremer Chromatik und Kontrapunktik (Gesualdo, Frescobaldi; S. 32) lediglich beispielhaft für derartige 'regelgebundene Grenzüberschreitungen' zu sein bräuchte, diese sich aber auch auf anderen kompositorischen Ebenen ergeben haben könnten.

38 Krummacher, *Spätwerk* (wie Anm. 16), S. 164 f.

39 Auch eine Kenntnis des Baßmodells direkt aus Monteverdis *Zefiro torna* durch Weckmann ist zwar nicht auszuschließen; doch zumindest unter den Monteverdi-Werken, die er für die Lüneburger Handschrift Mus. ant. pract. KN 206 kopierte (ausschließlich aus *Selva morale e spirituale* von 1641, *Messa et salmi* von 1650 und aus Sammeldrucken), findet sich *Zefiro torna* nicht. Vgl. Silbiger, *Autographs* (wie Anm. 25), Appendix A, S. 130-135.

40 Vgl. Schütz' Widmungsvorrede (NSA 15, S. XXIV) an den 1647 gestorbenen dänischen Kronprinzen Christian (V.); Ortgies, *Neue Erkenntnisse* (wie Anm. 20), S. 5, 13 f.



lerdings in umgekehrter Richtung, nämlich (getreu den Rahmenbedingungen seines Stücks) von a-Moll nach C-Dur. Weckmann behandelt das Modell noch freier als Schütz; er bildet als Moll-Version zwei Varianten, von denen die erste noch über eine Dezime abwärts führt (1-3: c'-A), ehe er sich auf den auch von Schütz gewahrten Oktavraum beschränkt und gegenüber dessen Baßformel lediglich die Harmonik schärft, indem er auf der Antepenultima einen 'wechseldominantischen' Leitton einfügt. Der 'Modulationspunkt' bewirkt in Weckmanns Ciaccona zudem keine asymmetrische Gliederung wie bei Schütz: In ihr erfolgt der Wechsel vom a- zum C-Bezug im 16. von insgesamt 33 Durchgängen. Wie schon vor ihm Monteverdi und Schütz bemüht sich auch Weckmann darum, die Zweitaktigkeit des Baßmodells aus den Oberstimmen heraus zu überwinden, indem er deren Melodiebögen weiter spannt. Schütz trennt diesen Ansatz von dem der Modulation: Nach einer e-Moll-Schlußkadenz eines Gliedes folgt das nächste, einsetzend auf G. Weckmann hingegen nutzt gerade jene Technik, um das Modell von a-Moll nach C-Dur zu versetzen: Zu Beginn des 16. Durchgangs (T. 324) herrscht noch a-Moll vor, der 17. beginnt bereits in C-Dur, doch der melodische Bogen reicht noch bis zum Schluß des 18. Durchgangs (T. 329)<sup>41</sup>. Indem die Modulation also im 16. bis 18. Glied der Ciaccona stattfindet, handelt es sich um die arithmetische Mitte der 33 Glieder; daß daher auch die Ausdehnung in Beziehung zu Schütz' 34 Ciaccona-Gliedern steht, ist folglich nicht auszuschließen.

Somit tritt ein zweiter und tatsächlich speziellerer Aspekt in das Beziehungsgeflecht ein: Es handelt sich nicht nur um die Arbeit mit dem Baßmodell in einer lockeren und damit hypothetischen Kette Monteverdi-Schütz-Weckmann, sondern zwischen den beiden letztgenannten um einen gleichartigen Ansatz in der Verarbeitung des Modells. Daß die modulierende Verwendung gerade dieses Modells in Kompositionen mit nahezu gleicher Ausdehnung Zufall wäre, erscheint angesichts der mutmaßlichen Entstehungsumstände von Schütz' Ciaccona und der Nähe, die Weckmann damals zu Schütz eingenommen haben muß, als kaum denkbar<sup>42</sup>. Weckmann erweitert lediglich eine Reihe von Aspekten, die in Schütz' Ciaccona frei eingesetzt zu sein scheinen, zu einer neuen Funktion: Die Modulation erfolgt nicht irgendwo, sondern in der Mitte der Ciaccona (und deshalb wird die Gesamtlänge relativiert); sie erfolgt nicht abrupt, sondern unter einem der typischen weiter gespannten Melodiebögen, und die Modulation wird – anders als bei Schütz – nicht in einer freien Coda wieder zurückgenommen, sondern geht in der besonderen tonartlichen Konzeption der gesamten Komposition auf. In jedem Fall dürfte sich damit für *Weine nicht, es hat überwunden* die Schüler-Schüler-Beziehung (Weckmann/Bernhard) zu einer Beziehung zweier Schüler auf den gemeinsamen Lehrer addieren. Damit aber wird auch Weckmanns Interesse an der »Regelgebundenheit

41 Auch unter Berücksichtigung der Baßführung, mit der Weckmann an dieser Stelle (bis T. 341) jeweils zwei Eintritte des Modells dadurch zusammenfaßt, daß sie in unterschiedlichen Oktavlagen aufeinander folgen.

42 Für die von Alexander Silbiger (*Monteverdi, Schütz and Weckmann: The Weight of Tradition*, in: Weckmann-Konferenz Göteborg 1991, S. 123-139) dargelegten Ähnlichkeiten zwischen Weckmanns *Herr, wenn ich nur dich habe* und Schütz' Vertonungen in den *Musikalischen Exequien* (1636) wäre hingegen auch denkbar, daß sie auf einem Druckexemplar des Schützschen Werks basierte.



der Grenzüberschreitung« in einen erweiterten Kontext gestellt – Schütz einschließend, wenn auch vielleicht nur auf der Basis der Polarität, die in den Vorreden der *Symphoniae Sacrae* II und der *Geistlichen Chormusik* zutagetritt.

### III. Gabriel Mölich, *Wie der Hirsch schreiet nach frischem Wasser*

Wie charakteristisch jener gedankliche Ansatz, Regeln konkret auszuschöpfen, für Schütz' gesamte Lehrpraxis gewesen ist, zeigen die *Geistlichen Madrigal* von Gabriel Mölich. Werner Braun hat einen Überblick über sie geboten und sie besonders auf »verwirklichte Grundsätze des Kompositionslehrers« hin befragt<sup>43</sup>. Er kommt zu dem Ergebnis, daß sie im Tonartgebrauch und in der Fugenbildung den Schütz'schen Maßstäben entsprechen; er stellt dar, daß für Mölich der Sprach- oder Sprechbezug bisweilen im Hintergrund hinter einer eher modellhaften Komponierpraxis zu stehen scheint, und verweist zwischen den Stücken und Schütz' Vertonungen gleicher Texte auf eine Reihe motivischer Analogien. Damit zeigt sich die innere Berechtigung, diese Kompositionen Mölichs so eng auf Schütz' Unterrichtspraxis zu beziehen, wie es mit keinen anderen denkbar ist.

Mölich betitelt seine Werke als *Geistliche Madrigal*; mit diesem Begriff assoziiert man wohl primär Kompositionen der Gattungen »Madrigale spirituale« oder auch die Kompositionen in Johann Hermann Scheins *Israelsbrunnlein*<sup>44</sup>. Die Machart, der Mölichs Werke folgen, ist jedoch anders; wie schon Braun erwähnt, ist der Textbestand, der jeweils zur Vertonung ansteht, extrem knapp<sup>45</sup>, doch die Beobachtung, Mölichs Texte entsprächen in ihrer Länge zwei- bis vierzeiligen italienischen Gedichten, lenkt von der eigentlichen Substanz der Stücke ab. Zunächst mag man sich fragen, was in Schütz' Erfahrungshorizont zweizeilige italienische Gedichte der Zeit sind, zumal in musikalischer Praxis; ob Schütz selbst in Italien intensiv mit solchen Texten in Berührung gekommen ist, muß man bezweifeln. Zudem: Eine Vertonung auch kurzer italienischer Gedichte ermöglichte noch immer eine mehrgliedrige Vertonung in der Tradition der »motettischen Reihung« von Abschnitten, nicht zuletzt deshalb, weil auch eine Verszeile sich noch mehrfach zergliedern läßt; eine solche Abschnittsreihung ist aber in manchen von Mölichs Kompositionen schlichtweg nicht mehr denkbar, und die Ziele, die in ihnen verwirklicht sind, liegen auf einer anderen Ebene.

In *Ich harre des Herren und er neiget sich zu mir* (Nr. 13) etwa stellt Mölich die beiden Aspekte dieses einen Satzes auf ganzer Länge der Komposition einander gegenüber<sup>46</sup>; dennoch gewinnt er daraus eine Komposition von 64 Semibreven Länge – länger als Schützens (vergleichsweise kurzes) italienisches Madrigal *Tornate o cari baci*, in dem immerhin neun Gedichtverse mit insgesamt 75 Silben zu vertonen waren und dessen Umfang auf nur 58 Semibreven beschränkt bleibt. Daß Mölich das

43 Braun, *Schütz* (wie Anm. 11), S. 77.

44 Ebd., S. 71-73.

45 Ebd., S. 77.

46 Schon von Braun erwähnt (ebd., S. 77), aber lediglich wegen der Kürze des Texts und ohne Hinweis auf musikalische Folgen.



gelingt, ist auf eine einfache Kombination harmonischer und textlicher Ordnungskriterien zurückzuführen: Er bildet vier Teile, von denen die ersten beiden den kompletten Text enthalten, die letzten beiden aber nur je einen Halbsatz; nachdem der Anfangsteil zu einer gemeinsamen Kadenz auf der Finalis a geführt hat, geht der zweite in den Raum der 'Durparallele' C über; dort verharret auch der dritte (nur mit dem ersten der Textglieder), ehe mit dem vierten die 'Grundtonart' wieder erreicht wird. Mölich hat die Texte aber auch nicht auf einheitliche Weise durchgeführt, sondern eher unterschiedliche Ansätze darin entwickelt, wie er dem offenkundigen Ziel gerecht werden könne. Ebenfalls mit denkbar knappem textlichem Programm ausgestattet ist etwa *Auf dich, Herr, traue ich / mein Gott, hilf mir von allen meinen Verfolgern* (Nr. 10): Mölich entwickelt einen fugischen Satz mit zwei Subjekten und gelangt lediglich auf den letzten drei Breven zu einem andersartigen textlichen Abschluß (mit »und errette mich«)<sup>47</sup>.

Normal ist, daß Mölich etwa in der Mitte einer Komposition die Textbasis ein einziges Mal wechselt<sup>48</sup>, doch auch dann bleibt es sein Grundprinzip, die Vertonungen mit einem Minimum an Text zu einem Maximum an kompositorischer Breite zu führen; insofern mögen die kurzen Textausschnitte wie Keimzellen erscheinen, aus denen durch Verknüpfung mehrerer derartiger Abschnitte auch noch größere Kompositionen entwickelt werden könnten. Mit einem solchen Ansatz erhielten die Werke dann in einem besonderen Maß den Charakter von Unterrichtsfrüchten – ohne daß dies die Bedeutung seiner Werke minderte: Mölich zeigte, daß er musikalische Mittel so massiv und souverän beherrscht, daß er sie auch denkbar weit ausbreiten kann. Doch es ist eben um 1620 nicht üblich, Werke mit einem so geschlossenen Textprogramm zu schreiben, wie es erst in manchem Eingangsschor Bachscher Kantaten hundert Jahre später zutage tritt (zum Beispiel BWV 64, in motettischem Satz: *Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget, daß wir Gottes Kinder heißen*). Deutsche Lyrik um 1620 (zumal weltliche) mit ihrer massiven Ordnung aus Versfuß, Reim und Strophe hätte diese modellhafte Kompositionspraxis nicht ermöglicht, so daß deren Anwendung im Deutschen nur mit Prosa denkbar war; als solche kam freilich nur die der Bibel in Frage. Nur sie ermöglichte somit diesen zwar modellhaften, einen Komponisten aber hochgradig qualifizierenden Ansatz, zudem in einer Ausprägung, die den italienischen Madrigaltechniken vergleichbar war<sup>49</sup> – so, wie es Mölich im Titel als musikalisches Programm formuliert. Sowohl Schütz als Lehrer als auch Mölich als Schüler zeigen somit in der Wahl der

47 Ähnlich schließt Nr. 1 (*Erhöre mich, wenn ich rufe*) mit neuem Text (»und erhöre mein Gebet«); diese Komposition enthält allerdings im übrigen einen »zweiteiligen Text« und ist mit einer Mittenzäsur gegliedert.

48 Eine Komposition vergleichbarer Struktur aus den Unterrichtsfrüchten von Gabrieli-Schülern liegt nur von Gregor Aichinger vor (*Sacrae cantiones ...*, Venedig 1590, Nr. 3: *Vniuersae viae*, vgl. DTB 10/1 [hrsg. von Theodor Kroyer, Leipzig 1909], Nr. 8, S. 84 f.). In den Madrigalen seines Drucks verarbeitet er zwar bisweilen Gedichte, die aus nur drei Versen bestehen; die Textverarbeitung erfolgt jedoch stets in mindestens drei voneinander abgesetzten Teilen.

49 Im Sinne der Zergliederung eines Endecasillabo, mit der der Text auch ein gewissermaßen prosa-ähnliches Aussehen erhalten kann, vgl. Küster, *Opus Primum* (wie Anm. 10), S. 225 f.



Gattung »Geistliches Madrigal« prinzipiell nicht mehr, als daß nur diese die erwähnte Keimzellenfunktion übernehmen konnte<sup>50</sup>.

Die parallele Arbeit mit zwei kontrastierenden Textgliedern führt ansonsten auch zu Standardverfahren, aus denen heraus die Abschnittsausdehnung garantiert werden kann: In *Erhöre mich, wenn ich rufe* wird ein Motiv in kleinen Notenwerten (»Der du mich tröstest in Angst, sei mir genädig«) mit einem zweiten, in größeren Notenwerten gehaltenen kontrapunktiert (»sei mir genädig«); in die zweistimmige Exposition von *Wie der Hirsch schreiet nach frischem Wasser* setzt sofort eine dritte Stimme mit »also schreiet meine Seele, Gott, zu dir« ein (diese Stimme übernimmt dann später ebenfalls noch den Text des eigentlichen Anfangs). Und die Durchgänge der einzelnen Stimmen durch das jeweilige Texte-Paar können auch unterschiedlich geregelt sein, so daß die verschiedenen Stimmprozesse einander überlagern und auf einen kadenzierenden Schluß hin 'entworren' werden müssen. Insofern baut Mölich direkt auf Techniken auf, die auch Schütz in seinen italienischen Madrigalen angelegt hat<sup>51</sup>.

Bemerkenswert ist hier nun eine Klanggestaltung, die gewissermaßen aus der Übersteigerung kontrapunktischer Techniken resultiert. Betrachtet sei ein Extremfall in *Wie der Hirsch schreiet nach frischem Wasser*<sup>52</sup>. Mölich entwickelt für die typische erste Hälfte zwei Motive, eines für diesen Textbeginn, ein zweites für den textlichen Partner »also schreiet meine Seele, Gott, zu dir«. Typisch für das erste Motiv ist der Beginn auf der Quinte und das anschließende Durchmessen des Stimmraums mit einem Oktavsprung, typisch für das zweite die über eine Septime ansteigende Tonleiter<sup>53</sup>. Mit beiden geht Mölich einer bei ihm generell feststellbaren Tendenz nach, Motivik möglichst unverändert in Engführungen einzusetzen – alle Stimmen umfassend erstmals in T. 14, in dem Cantus und Tenor das Anfangsmotiv, Alt und Baß hingegen dessen Fortsetzung vortragen. Für dieses zweite Motiv wird der Einsatzton einer 'zweiten' Stimme üblicherweise so gewählt, daß eine Koppelung in schlichtem Terz- oder Sextabstand zustandekommt – wie in T. 14 zwischen Baß und Alt (und schon in T. 8 zwischen Cantus und Alt). Dieser Terzabstand ist aber riskant; denn sobald eine dritte Stimme mit gleicher Motivik in das Gefüge eintritt, können aus Terz plus Terz auch Quintparallelen resultieren.

50 Damit wird Brauns Idee (Schütz [wie Anm. 11], S. 72), Schütz habe Mölich Werke einer von ihm selbst nicht gepflegten Gattung komponieren lassen, fraglich.

51 So auch in der »Fuge« in *Auf dich, Herr, traue ich*: Nach einem einleitenden Teil, in dem alle Stimmen beide Textglieder behandeln, absolvieren die Mittelstimmen das Textprogramm noch zweimal, die Außenstimmen nur noch einmal. Zu diesen Techniken einer »durchrationalisierten Doppelmotivik« vgl. im Überblick Konrad Küster, *Madrigaltext als kompositorische Freiheit: Zu Schütz' Italienischen Madrigalen und ihrer Umgebung*, in: SJB 15 (1993), S. 33-48, besonders S. 43, und Küster, *Opus Primum* (wie Anm. 10), S. 243-246.

52 Notentext auf den folgenden Seiten. Für die Erlaubnis zum Abdruck meiner Spartierung danke ich der Musikbibliothek der Stadt Leipzig, für die Einrichtung des Datenmaterials Herrn Matthias Kassel, Freiburg.

53 Die Vertonung Christoph Bernhards aus den *Geistlichen Harmonien* von 1665, die mit dem gleichen Text beginnt, ähnelt derjenigen Mölichs allenfalls in der Rhythmik des Eröffnungsmotivs; dessen textlicher Partner geht hingegen in einem eigenen Abschnitt auf (T. 18-33), womit sich die grundlegend andere Annäherung an die kompositorische Substanz zeigt. Vgl. die Edition von Otto Drechsler und Martin Geck in EdM 65, Kassel u. a. 1972, Nr. 12, S. 89-101.

1

C. Wie der Hirsch schrey - - - et nach fri - schem

A. Wie der Hirsch schrey - et nach fri - schem Was - - - ser

T. Wie der

B. al - so schrey - et mei - ne See - - - le Gott

4

C. Was - ser schrey - et nach fri - schem Was - ser

A. al - so schrey - et mei - ne See - - - le Gott zu

T. Hirsch schrey - et nach fri - schem Was - - - ser al - so schrey - et mei - ne

B. zu dir Wie der Hirsch schrey - et nach

Zunächst lassen sie sich noch vermeiden: Mölich macht in T. 16/17 seinem Hörer die Dreier-Engführung plausibel, indem in der Fortschreitung von Cantus, Tenor und Baß parallele Sextakkorde entstehen. Wieviel Vorsatz auf dem Weg zur Katastrophe im Spiel ist, zeigt sich dann in T. 19: Cantus und Baß musizieren von vornherein in Terzen, also nicht als Engführung; mit dem Eintritt des Alt ist dann die Fortschreitung in parallelen Quinten vorhanden<sup>54</sup>. Die Überberterzung durch den

<sup>54</sup> Daß sie eine verminderte Quinte ist, verändert den kontrapunktischen Charakter der »Fort-schreitung in parallelen Quinten« nicht. Vgl. in gleicher Konstruktion Bachs *Tocatta C-Dur BWV*



7

C. al - so schrey - et mei - ne See - le Gott zu

A. dir al - so schrey - et mei - ne See - - - le Gott zu

T. See - le Gott zu dir al - so schrey - et mei - ne See -

B. fri - schem Was - ser Wie der

10

C. dir al - so schrey - et mei - ne See - - - le Gott zu dir Wie der

A. dir Wie der Hirsch schrey - - - et nach fri - schem Was -

T. le Gott zu dir Wie der Hirsch

B. Hirsch schrey - et nach fri - - - schem Was - - -

Cantus ist ein frei gewähltes, neues Element, mit dem sich Mölich gewissermaßen unnötig satztechnische Probleme einhandelt; somit läßt sich die »licenza« getrost textbezogen interpretieren. Sie ist aber zudem eingebaut in ein extrem ausbalanciertes Satz-System: Zunächst tritt das Motiv nur in einer Stimme ein (Baß), dann in zweien zeitversetzt, daraufhin ebenso in dreien; der vierstimmigen Version (T. 22/23) bereitet Mölich mit der besonderen dreistimmigen aus T. 19 das Terrain. Auch in der vierstimmigen werden Engführung und Parallelführung gekoppelt,

564 (3. Satz: Fuge, T. 25) und die Beschreibung Hermann Kellers (*Die Orgelwerke Bachs. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe*, Leipzig 1948, S. 77).

13

C. Hirsch schrey - et nach fri - - - schem Was - - - -

A. - - - - ser al - so schrey - et mei - ne See - le Gott zu

T. Wie der Hirsch schrey - - - et nach fri - schem Was -

B. ser al - so schrey - et mei - ne See - le Gott zu

16

C. ser al - so schrey - et mei - ne See - le - - - Gott zu

A. dir al - so schrey - et mei - ne See - - - le Gott zu

T. ser al - so schrey - et mei - ne See - le Gott zu

B. dir al - so schrey - et mei - ne See - le Gott zu

doch dank der Umlenkung des Cantus in T. 23 (abwärts statt weiter aufwärts) bleibt es hier bei einer satztechnisch regelgemäßen Formung, die damit auch die »licenza« aus T. 19 auffangen kann.

Wenn man auf Mölich die Grundsätze, von denen Schütz später in der Vorrede der *Geistlichen Chormusik* spricht, allzu strikt und modellhaft anwendete, käme man nicht umhin, ihm hier ein Fehlverhalten in bezug auf die Satzregeln zu attestieren. Doch dieses Vorgehen wäre selbst verfehlt, denn seine Regelverletzung hat System. Es ist nicht Fahrlässigkeit, die zur Überschreitung des Normalen führt; Mölich läßt den Satz vielmehr aus der Kontrapunktik heraus eskalieren. Oder konkreter: Je



19

C.  dir al - so schrey - et mei - ne See - le Gott zu dir

A.  dir al - so schrey - et mei - ne See - le Gott zu dir al - so

T.  dir al - so schrey - et mei - ne See - le Gott

B.  dir al - so schrey - et mei - ne See - le Gott zu dir

22

C.  al - so schrey - et mei - ne See - le Gott zu dir Mei -

A.  schrey - et mei - ne See - le al - so schrey - et mei - ne See - le Gott zu dir

T.  zu dir al - so schrey - et mei - ne See - le Gott zu dir

B.  al - so schrey - et mei - ne See - le Gott zu dir

nachdem, wie der Text es zuläßt, projiziert er einen Entwicklungsgedanken in die Engführungen seiner zunächst harmlos erscheinenden Motive; am Höhepunkt ist dann das Verlassen des Fundaments gewissermaßen unvermeidlich geworden.

Dies kann sich auch in klanglichen Härten äußern. Ein typisches Beispiel dafür ergibt sich wenige Takte später, bei einem Binnenschluß des zweiten Teils. Wiederum hat Mölich charakteristische Motivkonstellationen für zwei Textbestandteile gebildet: »Meine Seele« geht in einem Quintgang abwärts auf (etwa Baß, T. 30/1 e-A); »dürstet nach Gott ...« wird in Daktylus-Rhythmik über eine Terz ansteigend vertont (seltener über eine Quart oder fallend) und läuft in der Regel in einer

25

C.  - ne See - - - - - le

A.  Mei - - - - ne See - - - - - le

T.  Mei - ne See - - - - - le

B.  Mei - - - - ne

28

C.  mei - - - - - ne See - - - - -

A.  mei - - - - ne See - - - - -

T.  dür - stet nach Gott nach dem le - ben - di - gen Gott Mei -

B.  See - - - - - le

Diskantklausel aus (Cantus, T. 31; Alt, T. 32, parallel dazu Tenor mit einer abweichenden Formulierung). Die Schlüsse beider Komponenten lassen sich problemlos miteinander kombinieren (Cantus und Baß, T. 31/32); doch indem der Alt mit dem Beginn des zweiten Soggettos in diese Konstellation eintritt, ergibt sich eine Konkurrenz zwischen dessen Spitzenton auf »Gott« (g') und dem Cantus-Vorhalt, der nach gis" aufzulösen ist. Die Folge ist ein Querstand, der aber wiederum aus der kontrapunktischen Konstruktion resultiert<sup>55</sup>. Im Übergang zu T. 32 läßt sich dann entsprechend die besonders pointierte Trugschlußwirkung direkt aus der Motivschichtung erklären: Für den Tenor setzt Mölich die



30

C. le dür-stet nach Gott nach dem le - - - ben - di - - - - gen

A. - - - - - le dür-stet nach Gott dür-stet nach Gott nach dem le - ben -

T. - ne See - - - - - le dür-stet nach

B. mei - - - - - ne See - - - - -

32

C. Gott dür-stet nach Gott dür-stet nach

A. di - - - - - gen Gott dür-stet nach Gott nach dem le - ben -

T. Gott nach dem le - ben - di - gen Gott dür-stet nach Gott nach dem le -

B. le dür-stet nach

Standardform der Motivik ein; daß also  $f'$  erreicht wird, stellt sich gewissermaßen als unumgänglich dar. Die Diskantklausel im Alt ist aber aus der Motivik heraus ebenso »unumgänglich«. Beide Vorhalte haben miteinander nichts zu tun, und auch ihre Auflösungen verlaufen nicht synchron (der Tenor verläßt das  $f'$ , das mit dem synkopischen  $d'$  des Alt konsonierte, ehe dieses Konsonieren zustandekäme; der dabei entstehende Quartsextakkord wäre über dem Baß-Organpunkt freilich

55 Wie sehr Mölich mit derartigen Querstandstechniken operiert und dabei auch bereit ist, sie ohne kontrapunktischen 'Zwang' einzusetzen, zeigt zuvor die Motivik des Tenors in T. 20/21, die, von E ausgehend, nur Dissonanzen frei in den Satz hineinträgt.

34

C. Gott nach dem le-ben-di-gen Gott dür-stet nach

A. di-gen Gott dür-stet nach Gott dür-stet nach Gott

T. - ben-di-gen Gott Mei-ne

B. Gott nach dem le-ben-di-gen Gott

36

C. Gott nach dem le-ben-di-gen Gott Mei-

A. Mei-ne See-

T. See-le

B. Mei-ne See-

kein Problem<sup>56</sup>). Und zur Schärfung der Situation setzt die Alteration in der Diskantklausel – anders als im Takt zuvor im Cantus – schon von vornherein ein.

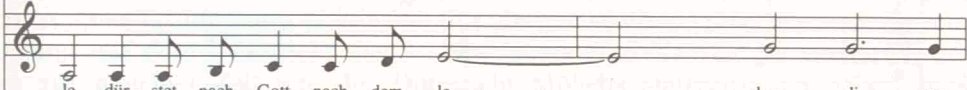
Ohne Zweifel: Im italienischen Madrigal der Zeit wäre diese Dissonanzbehandlung nicht außergewöhnlich, und sie bestätigt auch Mölichs Anspruch, den er im Titel für die madrigalische Orientierung der Kompositionen erhebt. Die Dissonanzen lassen sich zudem aus dem Text heraus rechtfertigen – indem Mölich aus

56 An anderer Stelle operiert Mölich aber mit unvorbereitet eintretenden Quartsextakkorden, z. B. in Nr. 5 (*Ach Herr, straf mich nicht in deinem Zorn*) beim Einsatz des vierten (letzten) Textdurchgang des Soprans, 16./17. Brevis-Wert.

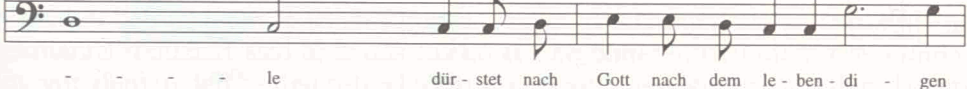


38

C.  ne See - - - - -

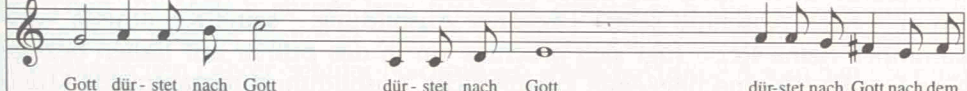
A.  le dür-stet nach Gott nach dem le - - - - - ben-di-gen

T.  dür-stet nach Gott nach dem le-ben-di-gen

B.  - - - - le dür-stet nach Gott nach dem le-ben-di-gen

40

C.  le dür-stet nach Gott dür-stet nach Gott nach dem le - - - - - ben -

A.  Gott dür-stet nach Gott dür-stet nach Gott dür-stet nach Gott nach dem

T.  Gott dür-stet nach Gott dür-stet nach Gott nach dem le -

B.  Gott dür-stet nach Gott dür-stet nach Gott nach dem le - - - - - ben -

der Verwendung der ausgewählten Freiheiten, zugleich aber aus der damit erweiterten Zeitdauer heraus, auch die Nachhaltigkeit des »Dürstens« zu unterstreichen vermag – übrigens bis dahin, daß man in der Endphase jenes Teilabschnitts auch erkennt, in welcher Weise Mölich die offenbar geforderte kompositorische Breite gewinnt: Der Satz wird im Lauf der Doppelkadenz (T. 32/33) nicht nur ausgedünnt, sondern deren offene Wirkung wird durch die Rolle des Basses, dessen Textprogramm an dieser Stelle nicht erfüllt ist, noch gesteigert. Insgesamt also deutet die Situation in die Richtung einer besonderen Beherrschung kompositorischer Mittel. Somit hat Mölich bei Schütz auch gelernt, derart Extremes einzurich-

42

C. di - - - - di - gen Gott.

A. le - ben - di - - - - gen Gott.

T. - - - - ben - di - - - - gen Gott.

B. di - - - - - - - - - - gen Gott.

ten; wenn Schütz selbst nicht so komponiert hat, spiegelt das Ergebnis des Unterrichts dennoch dessen Substanz wider.

Mölich datiert die Widmung seines Drucks am 1. Januar 1619, und er wünscht dem sächsischen Kurfürsten damit ein gutes Neues Jahr; er tut es von Florenz aus, wo er – nach Abschluß seiner Dresdner Ausbildung – seine Kenntnisse vervollkommen. Seine Reise fügt sich bruchlos ein in das primär auf Italien bezogene, aber Frankreich einschließende kurfürstliche Ausbildungsprogramm für Musiker; in diesem Rahmen ist undenkbar, daß seine Satztechnik aus Ungeschick zustandekommen oder als sein 'Problem übersehen' worden wäre. Auch erneuert Mölich in der Vorrede einen offenbar geleisteten Eid, zeitlebens in kursächsischem Dienst zu bleiben<sup>57</sup>; die Verpflichtung ist ihm wohl nur auferlegt worden, weil man seine Leistungen schätzte und sich ihrer auch nach dem Auslandsaufenthalt sicher sein wollte. Und schließlich geht die Datierung von Mölichs Unterrichtsfrucht derjenigen von Schütz' *Psalmen Davids* um exakt fünf Monate voraus; es ist praktisch unausweichlich, in jenem Musikprogramm beide auf ihre Art auch als Ausdruck der kurfürstlichen Ambitionen zu sehen. Gerade auch an dem Extremen in Mölichs Musik muß man in Dresden also interessiert gewesen sein.

57 Möglicherweise analog zu der Versicherung, die Johann Grabbe und Christoph Klemsee jeweils vor entsprechenden auswärtigen Unterrichtseinheiten unterzeichneten, vgl. Walter Salmen, *Johann Grabbe, ein lippischer Jugendgefährte von Heinrich Schütz*, in: Richard Baum u. a. (Hrsg.), *Musik und Verlag. Karl Vötterle zum 65. Geburtstag*, Kassel 1968, S. 518-527, hier S. 521 f. (Grabbe); Konrad Küster, *Wer war Giovanni Gabrielis »letzter Schüler«? Zu Christoph Klemsee und Gallus Guggemos*, in: *SJb* 13 (1991), S. 124-130, hier S. 125 f. (Klemsee). Mölichs Formulierung lautet: »Gegen Ewer Churf. Gn. verpflichte ich mich darneben, nochmaln, billich, vnd willig, daß die zeit meines lebens, die erwiesene hohe Churfürstliche Gnad, mit meinen vnterthenigsten Diensten, vmb Ewer Churf. Gn. vnd dero Churfürstliche Junge Herrschafft, vnterthenigst zubeschulden, ich mich eusserstes fleisses bemühen wil.«



Zudem stehen Mölichs Stücke in einer besonderen Beziehung zu Schütz: Wie schon Werner Braun betont hat, ähneln Mölichs Motive bisweilen solchen, die Schütz für gleiche Texte entwickelt, und er weist etwa auf die Anfangsnoten für *Erhöre mich, wenn ich rufe* hin, die Mölich 1619 praktisch gleich wie Schütz in den *Kleinen geistlichen Konzerten* von 1636 gewählt habe<sup>58</sup>. Schütz' Komposition ist aber auch in einer Frühfassung überliefert; für sie hat Wolfram Steude einen Zusammenhang mit dem Unterricht des Schütz-Vetters Anton Colander vermutet, der etwa zur gleichen Zeit wie der Unterricht Mölichs stattgefunden haben muß (Colander starb 1621)<sup>59</sup>. Damit aber stellt sich die Motivbildung Mölichs ähnlich direkt in eine Nähe zu Schütz, wie man es für Weckmann und *Es steh Gott auf* konstatieren kann.

Man sollte Rückbeziehungen auf einen Lehrer nicht allzu weit in die stilistische Fortentwicklung eines vormaligen Schülers hinein verfolgen. Zudem ist es riskant, musikalische Situationen zu parallelisieren, die – wie die Voraussetzungen, die zu den beiden betrachteten Stücken führten – nicht gleichrangig sind; für dasjenige Weckmanns reduziert sich aber das Risiko aus besonderen Gründen. Das Fundament, von dem in den beiden betrachteten Kompositionen der eben aus dem Unterricht entlassene Mölich und der längst international erfahrene Weckmann aus argumentieren, scheint daraufhin ähnlich zu sein (zudem in Kompositionen, die eine konkrete Rückbeziehung auf Schütz erkennen lassen): Wer bis zu den Grenzen vordringen will, braucht dafür genügend Halt – den Halt eines soliden Fundaments. Anscheinend erst an dessen Grenze wird das Komponieren interessant; oder, schon für Mölich gesprochen: Erst dort erweist sich die Souveränität des Komponisten. Dies ist vielleicht kein so konkreter 'Fingerabdruck', wie man ihn sich in klassischen Lehrer-Schüler-Nachweisen wünschte (diese liegen hier eher auf anderen Ebenen – in Weckmanns Ciaccona und in einzelnen der 'harmlosen' Motive Mölichs). Doch die besondere Beziehung der Regel zum Extremen und umgekehrt kann nicht nur für Weckmann und Mölich als der gemeinsame Nenner im kompositorischen Ansatz erscheinen, sondern auch auf Schütz zurückgeführt werden. Für Schütz als Lehrer ist dieses Prinzip zumindest aus den Vorreden von 1647/48 dokumentiert; für Schütz als Komponisten kann das Verhältnis dabei im Detail durchaus anders ausgesehen haben<sup>60</sup>. Aber auch dann, wenn Schütz die Räume mied, die seine Schüler (wie Mölich) schon früh nutzten, legen die Beobachtungen eine verallgemeinernde Feststellung sehr nahe: Den Schlüssel zu diesen konkreten »Räumen« erhielten die Schüler direkt aus der Hand ihres Lehrers.

<sup>58</sup> Braun, *Schütz* (wie Anm. 11), S. 83 f. (mit Notenbeispiel 4, S. 84); vgl. auch S. 88-91.

<sup>59</sup> Wolfram Steude, *Neue Schütz-Ermittlungen*, in: *DJbMw* 12 (1967), S. 40-74, besonders S. 57. Auch Joshua Rifkin (Art. *Schütz, Heinrich*, in: *New GroveD* 17, S. 6) schlägt eine Datierung in diese Zeit vor; vgl. im übrigen Werner Breig, *Zur Werkgeschichte der »Kleinen geistlichen Konzerte« von Heinrich Schütz*, in: *Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985*, S. 95-116, hier S. 97, 103 f., 107-109.

<sup>60</sup> Krummacher, *Spätwerk* (wie Anm. 16), zusammenfassend S. 167 f.





# Heinrich Schütz und der Streit zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert

von

WALTER WERBECK

## I

Rekapitulieren wir zunächst die wesentlichen Fakten<sup>1</sup>. Im Jahre 1640 veröffentlichte der Danziger Organist an St. Marien, Paul Siefert, eine Sammlung von *Psalmen Davids nach französischer Melodey oder Weise [...] mit 4. und 5. Stimmen zu singen, und mit allerhand Instrumenten zu gebrauchen, nebenst einem General-Baß*. Es handelt sich um zwölf deutsche motettische Kompositionen über Psalmlieder Claude Goudimels, dazu kommen ein dreistimmiges deutsches Konzert über »Wir glauben all' an einen Gott« sowie ein vierstimmiges lateinisches Konzert, das einzige Stück der Sammlung ohne Cantus firmus. Die im Titel genannten Instrumente sind, wie schon Hermann Rauschning bemerkte<sup>2</sup>, nur zur Verstärkung der Vokalstimmen gedacht, der Generalbaß beschränkt sich, außer in den beiden Konzerten, auf die Funktion eines Basso seguente.

Durch Max Seiffert sind wir über Siefert's endlose Streitigkeiten mit dem Kapellmeister an St. Marien, Kaspar Förster, genau informiert<sup>3</sup>. Förster wiederum hatte enge, offenbar auch private Beziehungen zum damaligen Warschauer Hofkapellmeister Marco Scacchi<sup>4</sup>. Ob es nun diese Verbindungen waren, die zur Konfrontation Scacchi-Siefert führten, oder, vielleicht mehr noch, manche direkt an Scacchi gerichtete beleidigende Äußerungen Siefert's – er habe, beklagt Scacchi sich, ihn einen Ignoranten genannt – sowie Siefert's provokante Behauptung, die neueren

1 Über den Streit zwischen Scacchi und Siefert ist, nachdem schon Johann Mattheson im zweiten Band seiner *Critica Musica* (Hamburg 1725 [Reprint Amsterdam 1964], S. 77-83) seinen Kommentar abgegeben hatte, mehrfach berichtet worden. Hingewiesen sei hier vor allem auf: Hermann Rauschning, *Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig. Von den Anfängen bis zur Auflösung der Kirchenkapellen*, Danzig 1931 (= Quellen und Darstellungen zur Geschichte Westpreußens 15), S. 161-166; Hellmut Federhofer, *Marco Scacchi's »Cribrum musicum« (1643) und die Kompositionslehre von Christoph Bernhard*, in: Horst Heussner (Hrsg.), *Festschrift Hans Engel zum 70. Geburtstag*, Kassel u. a. 1964, S. 76-90; Carl Dahlhaus, *Cribrum musicum. Der Streit zwischen Scacchi und Siefert*, in: Ders. u. Walter Wiora (Hrsg.), *Norddeutsche und nordeuropäische Musik. Referate der Kieler Tagung 1963* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 16), Kassel u. a. 1965, S. 108-112.

Zur Position Schützens in dem Streit vgl. vor allem Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk*, Kassel u. a. 2/1954, S. 161, Martin Gregor-Dellin, *Heinrich Schütz. Sein Leben. Sein Werk. Seine Zeit*, Neuausg. München u. Zürich 1987, S. 333-335, Michael Heinemann, *Heinrich Schütz und seine Zeit*, Laaber 1993, S. 90-94.

2 Rauschning, S. 161 f.

3 Max Seiffert, *Paul Siefert (1586-1666). Biographische Skizze*, in: VfMw 7 (1891), S. 397-428. An neueren Arbeiten dazu vgl. unter anderem Jerrold C. Baab, *The Sacred Latin Works of Kaspar Förster*, Ph. D. University of North Carolina at Chapel Hill 1970, S. 22-25, und Delma Brough, *Polish Seventeenth-Century Church Music*, New York und London 1989, S. 51-55.

4 Vgl. Rauschning, S. 165.

italienischen Komponisten beherrschten die Grundlagen des Komponierens nicht<sup>5</sup>: jedenfalls publizierte Scacchi drei Jahre nach dem Erscheinen der Siefert'schen Psalmen, 1643, in Venedig ein *Cribrum musicum ad triticum Siferticum* – ein »musikalisches Sieb für den Siefert'schen Weizen« –, in dem er nacheinander jedes Stück aus Siefert's Sammlung noch einmal abdruckte und es dann einer gründlichen, vor allem satztechnischen Kritik unterwarf<sup>6</sup>, die auf nichts anderes abzielte als darauf, Siefert's kompositorische Kompetenz gänzlich in Zweifel zu ziehen.

Nur ein Jahr später, im Sommer 1644, ließ Scacchi zum besseren Verständnis (und vermutlich auch zur Beförderung des Absatzes seines *Cribrums*, eines umfangreichen Traktats von fast 250 Seiten) eine kurze *Lettera per maggiore informatione a chi leggerà il mio Cribrum*<sup>7</sup> folgen, in der er wesentliche Einwände gegen Siefert noch einmal zusammenfaßte.

Der so Attackierte wehrte sich Anfang 1645 mit einer *Anticribratio musica ad avenam Schachianam* (»musikalisches Gegensieb für den Scacchischen Hafer«), einer Schrift, die, wie schon der Untertitel unverstellt verrät, als »ocularis demonstratio crassissimorum errorum«, die Scacchi Siefert zufolge im *Cribrum* begangen habe, gedacht war<sup>8</sup>.

Dieser grobe Keil ließ nun wieder Scacchi nicht ruhen. Zwar hielt er eine fertigestellte Replik auf Anraten von Freunden zurück<sup>9</sup>. Aber gänzlich stillschweigen konnte er nicht. Insbesondere Siefert's in seine *Anticribratio* eingestreute Bemerkung, er überlasse es dem Zeugnis erfahrener Musiker, die Qualität von Scacchi's

5 Darüber berichtet Scacchi in seiner *Lettera per maggiore informatione a chi leggerà il mio Cribrum*, die er 1644 in Warschau publizierte. Siefert, so Scacchi, habe gemeint, die »Compositori, e Virtuosi Italiani douerebbero andar da lui per imparare li veri fondamenti Armonici affirmando ch'appresso detti Virtuosi, era di già sbandita la vera, & buona scuola Armonica«; es sei eine Schande, daß dem polnischen König ein Kapellmeister »così Ignorante, come la mia persona« diene.

Eine Abschrift der *Lettera* liegt in Bologna (Civico Museo Bibliografico musicale, Sammelhandschrift E.50, fol. 128<sup>r</sup>-131<sup>v</sup>). Eine andere Kopie ist in das Exemplar des *Cribrum musicum* der Staatsbibliothek Berlin, Preußischer Kulturbesitz (Signatur Mus. ant. theor. S 45) eingefügt (zwischen Titel und Vorrede).

6 Dazu vor allem Dahlhaus (s. Anm. 1), pass. Eine neuere Studie über Scacchi's *Cribrum* hat Wolfgang Budday vorgelegt: *Die Kanons in Marco Scacchi's »Cribrum Musicum« (1643)*, in: Heinrich Deppert u. a. (Hrsg.), *Musik als Schöpfung und Geschichte*. Festschrift Karl Michael Komma zum 75. Geburtstag, Laaber 1989, S. 21-52.

7 Vgl. die Angaben in Anm. 5.

8 Der vollständige Titel von Siefert's Replik (sie erschien 1645 in Danzig) lautet: *Anticribratio musica ad avenam Schachianam* [sic!], *hoc est, Ocularis demonstratio crassissimorum errorum, quos Marcus Schachius, Author libri, Anno 1643. Venetiis editi quem Cribrum Musicum ad triticum Syferticum baptizavit, passim in eo commisit, cum annexa Siferti justa defensione honoris ac bonae famae, adversus ampullas & falsitates Schachianas.*

9 In seinem Brief an Christoph Werner (dazu unten mehr) schrieb Scacchi: »Paratam quidem habeo responsonem ad ipsius Anticribrationem, calumniis et erroribus referatam. Sed de sapientum atque amicorum consilio in lucem non emitto [...]« Der Brief wurde abgedruckt von Erich Katz in seiner Arbeit *Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts* (Diss. phil. Freiburg i. Br. 1926), S. 83-89, das Zitat S. 88.

Das Original des Briefes, der bislang als verschollen galt (vgl. Federhofer [s. Anm. 1], S. 76, Anm. 3), ist übrigens 1991 zusammen mit anderen Musikhandschriften aus St. Petersburg an die Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg zurückgekehrt (freundl. Mitteilung Dr. Jürgen Neubachers vom 12.7.1994).



Notenbeispielen zu beurteilen<sup>10</sup>, dürften ihn dazu provoziert haben, einige Jahre später (wohl 1649) unter dem Titel *Judicium cribri musici* eine Sammlung von 14 Briefen aus der Feder von, wie es stolz im Titel heißt, »praestantissimis Artis Musicae in Germania Professoribus« zu präsentieren, die zur Verteidigung – diesmal gewissermaßen von objektiver Seite – seines Anliegens im *Cribrum* wie überhaupt seines Rufes als Theoretiker und Komponist gedacht waren<sup>11</sup>.

Ebenfalls 1649 publizierte Scacchi einen *Breve discorso sopra la musica moderna*<sup>12</sup>: eine Rechtfertigung der modernen Musik, in der zwar der Name Sieferts nicht mehr fiel, die aber ohne den Streit mit ihm wohl kaum entstanden wäre.

Als weiteres Dokument, das Scacchis Position erhellt, liegt uns ein 1647 oder 1648 verfaßter Brief von ihm an den Danziger Katharinenkantor Christoph Werner vor<sup>13</sup>.

Heinrich Schütz wurde von beiden Parteien um sein Urteil gebeten. Er gab es ab in zwei Briefen von 1646 und 1648<sup>14</sup> an den sonst nicht weiter bekannten Christian Schirmer<sup>15</sup>. Obwohl Schütz sich diplomatisch äußerte – er lobte Scacchi<sup>16</sup>, ließ aber auch Sympathien für Siefert erkennen<sup>17</sup> –, waren Scacchi beide Schreiben augenscheinlich so wichtig, daß er sie an die Spitze seines *Judicium cribri musici* stellte.

Schützens Reaktion auf den Streit ist darüber hinaus spürbar in der Vorrede zu seiner *Geistlichen Chormusik* von 1648, in die Formulierungen aus seinem zweiten Gutachterbrief sowie aus Scacchis *Cribrum* einfließen<sup>18</sup>.

10 *Anticribratio*, S. 10: »[...] peritores musici judicabunt de meis & tuis exemplis.« Siefert konnte allerdings auch noch drastischer formulieren. So hieß es am Ende seiner Kritik von Scacchis Notenbeispielen (S. 15): »[...] judicent ex his tuis exemplis, qui artem intelligunt, num habeas omnes quinque sensus domi.«

11 Eine Abschrift des *Judicium cribri musici* findet sich ebenfalls in der oben (s. Anm. 5) erwähnten Bologneser Sammelhandschrift E.50 (fol. 156<sup>v</sup>-168<sup>r</sup>). Das Publikationsjahr läßt sich aus dem spätesten Brief (vom 4. Januar 1649) erschließen.

In der Vorrede schrieb Scacchi: »Mitto in lucem ingeniosas has litteras [...] ut defendatur causa Cribri Musici mei sub verae rationis, rectorumque fundamentorum Harmonicorum legibus, ad resistendum falsae oppositoris Cribri opinioni, quod per gratiam Dei ubique acceptum ac pro bona Schola Harmonica in qualibet praeceptorum Musices demonstratione fuit recognitum, imo non solum praedictum Cribrum ([...]) sed etiam omnia alia Opera mea Musicalia.«

12 Der 1649 in Warschau publizierte Traktat wurde von Claude V. Palisca ins Englische übersetzt und ausführlich kommentiert: *Marco Scacchi's Defense of Modern Music (1649)*, in: Laurence Berman (Hrsg.), *Words and Music. The Scholar's View. A Medley of Problems and Solutions Compiled an Honor of A. Tillman Merritt by Sundry Hands*, Cambridge (Mass.) 1972, S. 189-235.

13 Vgl. dazu die Angaben in Anm. 9.

14 Vgl. Schütz GBr, S. 169 f. und 188 ff.

15 Gregor-Dellin (s. Anm. 1, S. 334) vermutete, es könne sich um einen »Verwandten des Dresdners David Schirmer« gehandelt haben.

16 Schütz GBr, S. 169: »Dominus Scacchi [...] Musicus est insigniter fundatus«. Ähnlich im späteren Brief (ebd., S. 188): Aus den Werken und Schriften gehe hervor, »Excellentissimum Dominum Scacchium non solum in theoria perdoctum, sed et in Praxi bene versatum esse virum [...]«.

17 Ebd., S. 189: »[...] cuius [=Sieferts] qualitates [...] aestimo ac magnifacio, eiusque opinioni, et famae nihil apud me decedere patior [...]«.

18 Darauf hat, wie es scheint, zum erstenmal Bruno Grusnick in seinem Artikel *Bernhard, Christoph* in MGG 1 (1949-1951), Sp. 1787, aufmerksam gemacht.



## II

Versuchen wir im folgenden, die Positionen der streitenden Parteien zu erhellen. Zunächst zu Scacchi.

1. Entscheidende Voraussetzung für Scacchis Verurteilung Sieferters ist seine mehrfach im *Cribrum* geäußerte Überzeugung, Kompositionen über einen Cantus firmus seien im strengen, traditionellen, an feste Regeln gebundenen Kontrapunktstil zu schreiben<sup>19</sup>, wie man ihn etwa in Werken Palestrinas, Portas oder Anerios exemplarisch verwirklicht sehen könne<sup>20</sup>. Auf welche Weise der Cantus firmus jeweils verarbeitet wird, spielt dabei keine Rolle. Ob Siefert ihn unangetastet im Tenor erklingen läßt (wie im Eröffnungsstück<sup>21</sup>), oder ob der Choral allen Stimmen in gleicher Weise als melodische Substanz dient (so der Regelfall<sup>22</sup>): Der Kritik Scacchis entgeht Siefert nicht.

Da der von Scacchi verlangte strenge Stil naturgemäß den Generalbaß nicht kennt<sup>23</sup>, ist dem Warschauer Hofkapellmeister insbesondere das vorletzte Stück aus Sieferters Sammlung, das Konzert über »Wir glauben all' an einen Gott«, ein Dorn im Auge. Es sei absurd, so Scacchi, in einem Cantus-firmus-Satz den »juniorum & modernorum stylum«<sup>24</sup> nachzuahmen, weil »tales cantiones super Cantum firmum compositae obligantur stricte more Veterum, hoc est, stylo antiquo omnia sunt componenda [...]«<sup>25</sup>.

Gewiß war es legitim, von Choral motetten die Beachtung der hergebrachten Kontrapunktgesetze zu verlangen. Das verschaffte Scacchi nicht zuletzt den Vorteil, sich als Bewahrer des traditionellen Handwerks zu profilieren und so von hoher Warte herab Siefert als unfähig zur Komposition im strengen Stil abzukanzeln. Ob sein pauschales Urteil über alle Cantus-firmus-Stücke allerdings die musikalische Realität in Deutschland traf, darf bezweifelt werden. Die verbreiteten verschiedenen Formen der Choralbearbeitung<sup>26</sup> scheint Scacchi gänzlich zu ignorieren. Vor

19 Die strengsten Regeln, so heißt es schon auf S. 7 des *Cribrum*, gelten »non de quolibet Compositionis genere [...], sed saltem de illo genere, quod super Cantum firmum est concinnatum. Hoc genus enim Compositionis omnes Regulas accuratissime sequitur, quod secus est in reliquis Compositionis generibus.« Ähnliche Äußerungen finden sich auf S. 22 und 134.

Dahlhaus' Ansicht (s. Anm. 1, pass.), Scacchi fordere die rigiden Kontrapunktgesetze allein für »Cantus-firmus-Motetten« und damit für eine Gattung des stylus gravis, ist mißverständlich. Denn es ist ja nicht so, daß Scacchi Fehler Sieferters nur in motettischen Stücken kritisierte, in Chorkonzerten aber nicht.

20 *Cribrum*, S. 18.

21 Ps. 33 (»Wohlauf, ihr Heiligen«). Vgl. den Abdruck der prima pars bei Rauschnig (s. Anm. 1), S. 162 f.

22 Vgl. Federhofer (s. Anm. 1), S. 89. Heinemanns Bemerkung (s. Anm. 1, S. 91), Sieferters Motetten führten »die Melodien Goudimels als Cantus firmi im Tenor« – ähnlich hatte sich schon Moser geäußert (s. Anm. 1, S. 160) –, trifft nur für wenige Ausnahmefälle zu.

23 Vermutlich hat Scacchi deshalb die jeweilige Continuostimme der einzelnen Psalmen nie mit abdrucken lassen.

24 *Cribrum*, S. 132.

25 Ebd., S. 134.

26 Vgl. dazu Friedhelm Krummacher, *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach*, Kassel u. a. 1978 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 22), pass. Auf S. 51 betonte der Autor, nach 1600 habe die Choralbearbeitung grundsätzlich allen Satzarten – also auch der konzertierenden – offen gestanden.



allem überrascht sein Verdikt des Choralkonzerts: Sammlungen wie – um nur ein Beispiel zu nennen – Scheins *Opella nova* I von 1618 wären, nimmt man Scacchis Worte im *Cribrum* ernst, ein Stilbruch erster Ordnung.

Wie rigoros Scacchi allerdings wirklich dachte, steht dahin. Unter Umständen konnte er sich auch anders äußern. In seinem schon erwähnten Brief an Christoph Werner beispielsweise beurteilte er dessen *Praemessa musicalia*, lateinische und deutsche Konzerte für 1-2 Vokalstimmen und 2-3 Instrumente mit Basso continuo, die 1546 in Königsberg erschienen waren<sup>27</sup>. Prüfe man diese Konzerte, so schreibt Scacchi, nach den Normen der »secunda praxis« – zu der er sie rechnet –, werde man das »praestans Ingenium« ihres Verfassers erkennen und bewundern müssen<sup>28</sup>. Bemerkenswert sind solche Lobspprüche deshalb, weil sich unter den Kompositionen der *Praemessa* auch eine Choralbearbeitung befindet: das Konzert für zwei Violinen (oder Bratschen) und zwei Soprane (oder Alte) über »Ach mein herzliebes Jesulein« (Cantus firmus ist also die Weise zu »Vom Himmel hoch, da komm ich her«).

Tolerierte Scacchi diesen »Stilbruch«, weil es sich nur um eines von insgesamt 15 Konzerten handelt? Oder übte er Nachsicht, weil Werner sich im Streit mit Siefert auf der richtigen Seite befand? Wie auch immer – von einer konsequent beibehaltenen Position Scacchis wird man kaum sprechen können.

2. Immer wieder kritisiert Scacchi – wie verschiedentlich schon dargestellt wurde<sup>29</sup> – Siefert's Neigung zu realer Imitation, insbesondere am Anfang einer Komposition, als Verfälschung des jeweiligen Modus. In einem dorischen Stück etwa dürfe die Anfangsquinte d-a nicht durch die Quinte a-e', sondern allein durch die Quarte a-d' beantwortet werden, weil sonst die Quint-Quart-Struktur des Mo-

27 Vgl. Katz (s. Anm. 9, S. 83): »Praemissa musicalia, quae Regiomonti Anno Salutis 1646. D. V. in lucem edidit, diligenter evolvi et expendi [...]«. Im Gegensatz zur Ansicht Martin Gecks (vgl. dessen Artikel *Werner, Christoph* in: MGG 14 [1968], Sp. 486) sind außer dem Basso-continuo-Stimmbuch noch zwei weitere Stimmbücher der Sammlung erhalten; lediglich eines fehlt. Ich konnte sie im Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv Kassel (Signatur 2/1641) einsehen. Gecks Vermutung, eine vollständige Abschrift der *Praemessa* liege in der Handschrift Mus. ant. pract. K. N. 206 der Lüneburger Ratsbücherei vor, trifft jedoch zu. Es sind eben diese Konzerte, von denen Alexander Silbiger 1985 meinte, sie entstammten einem »unknown work« Werners, »published Danzig 1646«. Vgl. in Silbigers Studie *The Autographs of Matthias Weckmann: A Re-evaluation* (Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985, S. 117-144) den Appendix A (S. 130-135) mit einem Inventar von K. N. 206 (die Nummern 51-61, 61a, 62-64 sind die Kompositionen der *Praemessa*; Nr. 11 gehört nicht dazu, und Nr. 10 ist eine Variante von Nr. 56). Daß die Sammlung nicht in Danzig, sondern in Königsberg gedruckt wurde, bestätigen sowohl Scacchis Brief an Werner als auch der Originaldruck.

28 Katz, S. 86.

29 Vgl. Carl Dahlhaus, *Christoph Bernhard und die Theorie der modalen Imitation*, in: AfMw 21 (1964), S. 45-59, hier vor allem S. 45 f., sowie die Arbeiten von Paul Walker: *From Renaissance 'Fuga' to Baroque Fugue: The Role of the »Sweelinck Theory Manuscripts«*, in: Sjb 7/8 (1985/86), S. 93-104, hier vor allem S. 99 f., *Fugue in German Theory from Dressler to Mattheson*, Ph. D. State University of New York at Buffalo 1987, S. 237 ff., *Modality, Tonality, and Theories of Fugal Answer in the Late Renaissance and Baroque*, in: ders. (Hrsg.), *Church, Stage, and Studio. Music and Its Contexts in Seventeenth-Century Germany*, Ann Arbor u. London 1990 (= Studies in Music 107), S. 361-388, hier vor allem S. 367 f.



mus und sein Oktavumfang verletzt würden<sup>30</sup>. Scacchi plädiert folglich für die tonale Beantwortung; zu ihren Gunsten nimmt er auch diastematische Modifikationen des Cantus-firmus-Beginns in Kauf.

Tritt Scacchi hier vergleichsweise fortschrittlich auf – die tonartliche Eindeutigkeit rangiert vor der Unverletzlichkeit eines Cantus firmus –, so erscheinen seine Überzeugung, grundsätzlich müsse sich jede Komposition am Anfang als authentisch oder plagal ausweisen<sup>31</sup>, wie auch sein Festhalten daran, daß der Tenor die »proprietas« der jeweiligen Tonart ausprägen<sup>32</sup>, um so konservativer<sup>33</sup>. Eine in sich stimmige, dem alten Stil in jeder Weise angemessene Modusdoktrin umreißt Scacchi also nicht; überdies verliert seine Imitationslehre an Glaubwürdigkeit angesichts der befremdenden Tatsache, daß er gelegentlich Anfangsimitationen vorschlägt (als Alternativen zu Sieferters Expositionen), die seinen eigenen Forderungen nach modaler Unzweideutigkeit widersprechen<sup>34</sup>.

3. Die Trennung zwischen altem und neuem Stil, zwischen der »prima« und der »secunda praxis Compositionis«, wie Scacchi im Anschluß an Monteverdi und dessen Bruder formuliert<sup>35</sup>, dient zwar im *Cribrum* als Fundament für Scacchis Polemik, doch wird von ihm wohl der alte, kaum jedoch der neue Stil näher expliziert<sup>36</sup>. Daß der Generalbaß als sein Kennzeichen gilt, ist noch das Konkreteste, was man

30 *Cribrum*, S. 11: Nach dem Hinweis, daß in den sechs authentischen Modi (Scacchi übernimmt die Moduszahl und -reihenfolge Glareans) die Quarte über, in den sechs plagalen hingegen unter die Quinte zu setzen sei, also kein Modus aus zwei Quinten oder zwei Quartan bestehen könne, fährt Scacchi fort: »Quae cum ita sint, non possum non mirari, te aliter agere in hoc Psalmo [Ps. 33, das Eröffnungsstück], cum enim ipse sit Primi Toni, debuisse Altum & Bassum in principio per Quartam, non autem per Quintam formare [...]«.

31 Ebd., S. 121: »Verum Regula generalis Musicorum est, ut quaelibet cantilena in principio exacte ad Tonum formetur, & cum bene incipere sit quid principale in melopoeia [sic!], id est, formare Tonum secundum ipsius naturam & proprietates, tuus modus inchoandi a te excusari plane nequit.«

32 Ebd., S. 86: »Tenor enim debet proprietates Toni habere«. Ähnlich betont Scacchi auf S. 88, der Tenor sei das »signum, ex quo dignoscitur cujuslibet compositionis Tonus [...]«.

33 Daß die strikte Trennung zwischen authentischen und plagalen Modi mit jeweils gleicher Finalis – und damit die daran gebundene Vorstellung vom Tenor als modaler Hauptstimme – in der Mehrstimmigkeit nicht nur in Italien, sondern auch in Deutschland im 17. Jahrhundert zunehmend ins Wanken gerät, hat der Verf. in seiner Studie *Zum Tonartenverständnis der deutschen Musiktheorie in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts* (SjB 12 [1990], S. 131–149) zu zeigen versucht.

34 Nach Scacchis Regel (vgl. *Cribrum*, S. 83–86) muß ein plagaler Modus in den Hauptstimmen (Diskant und Tenor) durch die Quarte, in den Nebenstimmen (Alt und Baß) durch die Quinte eingeführt werden; bei einem authentischen Modus ist es umgekehrt. Um so erstaunlicher seine Vorschläge für den Beginn der Komposition von Ps. 99 (der Cantus firmus im 6. Ton beginnt mit der absteigenden Quarte f'-c'): Im zweiten Beispiel steht die Quinte nicht in Baß und Alt, sondern in Baß und Diskant, und im dritten (bei einem plagalen Modus!) sogar im Diskant und beiden Tenören (*Cribrum*, S. 109 f.).

35 *Cribrum*, vor allem S. 7 f. und 132 ff. (Giulio Cesare Monteverdi wird von Scacchi auf S. 132 zitiert).

36 Scacchi beschränkt sich im wesentlichen auf den wiederholten Hinweis, die Musik des neuen Stils könne sich von den strengen Gesetzen des alten Stils eher befreien »propter verba imitanda, quae poscunt tot diversos effectus, quot sunt diuersi conceptus & effectus in iisdem« (S. 22). Gegenstand der Theorie (auch darin folgt Scacchi Monteverdi) sei sie jedoch nicht (vgl. ebd. S. 132 oder auch S. 248.)



erfährt<sup>37</sup>. Im übrigen greift Scacchi auf eigene Beispiele mit obligatem Basso continuo zurück: je zwei Madrigale und Motetten sowie eine zweistimmige »Cantilena in stylo recitativo, at mixta«<sup>38</sup> (dabei lernt der Leser immerhin, daß es sich beim Stylus recitativus um eine Art Sprechgesang handelt<sup>39</sup>).

Erst in den späteren Erläuterungen seiner Stiltheorie im Brief an Christoph Werner und im *Breve discorso* wird Scacchi ausführlicher. Er unterscheidet drei Stile, die verschiedene Aufführungsorte bezeichnen (Kirche, Kammer, Theater)<sup>40</sup>, von zweien, die wechselnde Kompositionstechniken umfassen (antiquus-moder-nus), wobei der neue Stil zwar vom alten abweicht, dessen Beherrschung aber voraussetzt<sup>41</sup>.

Die Mittel des alten und neuen Stils stehen den Werken für Kirche, Kammer und Theater allerdings in höchst unterschiedlicher Weise zur Verfügung. Zur Komposition von Kirchenstücken kann man sich nahezu unbeschränkt beider Stile bedienen (also auch Instrumente, Generalbaß und Solisten sowie den stile recitativo verwenden)<sup>42</sup>, während Musik für Kammer und Theater auf die *secunda praxis* beschränkt bleibt, gleich, ob es sich um Stücke mit Generalbaß<sup>43</sup> oder um a-cappella-

37 Ebd., S. 132: Der Basso continuo, eine »nova praxis«, sei von den »modernis« erfunden worden.

38 Die beiden vierstimmigen Madrigale (*Questa nova Angioletta* [ebd., S. 169-176] und *Ah dolente partita* [S. 177-184]) sind ebenso wie die »Cantilena in stylo recitativo« (S. 245-247) von Palisca als Anhang seiner Ausgabe des *Breve discorso* (s. Anm. 12, S. 211-235), außerdem von Zygmunt M. Szweykowski (*Marco Scacchi* († ca. 1687), *Madrygaly*, Krakau 1979, S. 1-24) ediert worden.

Bei den Motetten handelt es sich um ein fünfstimmiges *Hodie apparuerunt delitiae Paradisi* (*Cribrum*, S. 185-199) und ein vierstimmiges *O Domine Jesu Christe* (ebd., S. 200-204).

39 Ebd., S. 248: »Stylus iste, quem Recitativum vocant [...], ad hoc inventus est, ut quis harmonice loqui possit; seu, est quaedam locutio harmonica: vel quo quis canendo loquitur & loquendo canit.«

40 Katz (s. Anm. 9, S. 83): »Primum igitur assero triplicem omnino stylum in Arte Musices reperi. Primum, Ecclesiasticum; Alterum Cubicularem; Postremum, Scenicum seu Theatralem [...]. Im Theaterstil kommt der rezitativische Gesang zur Geltung (ebd.: »[...] ut cantus colloquendo, et colloquia canendo perficiantur«). Diesen Rezitativstil hat Scacchi dann im *Breve discorso* (fol. C1<sup>v</sup>) noch einmal in den stile »semplice rappresentatio« und den stile »imbastardito; id est stile mischio« untergliedert.

41 *Breve discorso*, fol. D1<sup>r</sup>: »[...] non si puo esercitar bene la moderna Musica, senza qualche capacità delle vere Regole Antiche [...].«

Die Drei- und Zweiteilung der Stile, die Scacchi hier (fol. C3<sup>r</sup>) noch einmal unterstreicht (»la Moderna [Musica] consiste in due pratiche, & in tre stili«), ist für ihn grundlegend, weniger hingegen die von Dahlhaus (s. Anm. 1, S. 110) zusätzlich pointierte Trennung zwischen Musik a cappella und solcher mit Generalbaß und Instrumenten. Diese Unterscheidung spielt hingegen für Schütz, wie zu zeigen sein wird, die Hauptsache.

42 Die vier Unterarten des Kirchenstils lauten (Katz, s. Anm. 9, S. 83): »Primusque comprehendit Missas, Motetta, et similes Cantilenas [...] absque Organo. Secundus easdem Cantilenas, adiuncto Organo, ita, ut plures etiam chori pleni possint constitui. Tertius similes Cantilenas in concerto. Quartus demum Motetta juxta usum modernum.«

Zur dritten Art gehören offenbar Kompositionen in wechselnden Besetzungen, jedenfalls auch mit Instrumenten und Generalbaß; zur vierten zählen wohl vor allem »madrigalische« Motetten und kleinbesetzte Konzerte, ebenfalls mit Generalbaß und gegebenenfalls auch mit Instrumenten.

Die Verwendung des rezitativischen Stils in der Kirche erwähnt Scacchi im *Breve discorso*, fol. C1<sup>v</sup>.

43 Was für Kompositionen man sich darunter vorzustellen hat, ist offen; Scacchi spricht nur von einer Art »Cantilenarum cum Basso Generali« (Katz, S. 83). Daß er dabei, wie Palisca meinte, ausschließlich an Generalbaßmadrigale dachte, liegt zwar nahe, ist aber nicht sicher. Vgl. Palisca



Madrigale handelt (wie sich zeigt, ist der neue Stil doch nicht immer an den Basso continuo gebunden). A-cappella-Kirchenmusik hingegen muß im alten Stil komponiert sein, während bei Konzerten für die Kirche die Grenzen zwischen prima und secunda praxis verschwimmen: Großbesetzte, mehrhörige Stücke etwa gehören noch zu einer freizügig behandelten prima praxis, kleinbesetzte hingegen schon zu einer gemäßigten secunda praxis<sup>44</sup>.

Erscheint also, um zum Ausgangspunkt zurückzukehren, Scacchis Kritik an Siefert's A-cappella-Motetten verständlich (auch wenn Scacchi die verschiedenen Wege einer Veränderung des tradierten Motettenstils in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gänzlich ausklammert), so leuchtet das pauschale Verdikt der beiden Konzerte um so weniger ein.

Die aufgezeigten Unstimmigkeiten machen es wahrscheinlich, daß Scacchi im Streit mit Siefert in erster Linie die polemische, den anderen bewußt abwertende Auseinandersetzung suchte. Ob er sich in seiner Hauptschrift, dem *Cribrum*, über den traditionellen Kontrapunkt, die Modus- oder Mensurallehre ausläßt: Den gereizten Ton gibt Scacchi nie auf. Wie es scheint, brauchte er den Streit als Anstoß, um sich überhaupt derart öffentlich zu äußern. Denn außer den drei gedruckten Polemiken<sup>45</sup> hat Scacchi keine anderen Schriften publiziert: Weder die im *Cribrum* angekündigten Abhandlungen zur Musica theórica sowie zur Kontrapunkt- und Moduslehre<sup>46</sup> noch der in der *Lettera* versprochene kurze Kontrapunkttraktat<sup>47</sup> oder der im *Breve discorso* avisierte ausführliche Text über die moderne Musik<sup>48</sup> sind jemals erschienen, obwohl Scacchi, nachdem er 1649 aus gesundheitlichen Gründen nach Italien zurückgekehrt war, dort noch bis nach 1680 lebte. Im übrigen könnten die vermutlichen Inhalte dieser leeren Versprechungen darauf deuten, daß Scacchi wohl nicht so viel an der Dreiteilung in Kirchen-, Kammer- und Theaterstil lag - hierüber hat er sich ausführlich nur privat<sup>49</sup> geäußert -, sondern vor allem an

(s. Anm. 12), S. 191; auch ders., *Die Jahrzehnte um 1600 in Italien*, in: Frieder Zaminer (Hrsg.), *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert. Antikenrezeption und Satzlehre*, Darmstadt 1989 (= Geschichte der Musiktheorie 7), S. 221-306, hier S. 286.

44 Zur dritten Art des Kirchenstils heißt es (Katz, S. 85): »In cantilenis vero ad plures choros, sive cum concerto sint, sive plenae, quamvis ad primam praxin pertineant [...] non tanto cum rigore Compositor ad Regulas astringi debet [...] Nam quo major sit vocom numerusque, eo major etiam erit libertas, praesertim in Concertis [...]«. Stücke der vierten Art hingegen gehörten zwar zur secunda praxis, seien jedoch auf eine Weise zu komponieren, »qua distinguatur tum Scenico, tum Cubiculari, ac medio quodam modo se habet.« Vgl. hierzu auch Brough (s. Anm. 3), S. 56.

Die »Unschlüssigkeit« Scacchis bei der Abgrenzung der letzten Arten der Kirchenmusik, die Dahlhaus (s. Anm. 1, S. 110) bemerkte, gehört zur Sache selbst. Sowohl die Grenzen zwischen der 2., 3. und 4. Art des Kirchenstils als auch ihre Unterscheidung von der 2. Art des Kammerstils: All dies bleibt unpräzise, weil die Musik sich nicht gänzlich in Scacchis Schubladen pressen läßt - selbst die Kirchenmusik nicht, um deren stilistische Differenzierung es ihm doch in erster Linie ging (vgl. dazu auch Zygmunt M. Szwedkowski, *Marco Scacchi's Opinions on Art of Music*, in: *Quadrivium* 11 [1970], S. 181-189, hier S. 181 f.).

45 *Cribrum*, *Lettera* und *Breve discorso*.

46 Vgl. *Cribrum*, S. 122 f.

47 *Lettera*, S. 3 der Berliner Kopie: »[...] mandaro alla luce vn breve trattato delle Regole del contrapunto, con alcuni segreti molti curiosi [...]«.

48 Vgl. *Breve discorso*, fol. A4<sup>r</sup>.

49 In seinem Brief an Christoph Werner.



der Unterscheidung zwischen dem *Stilus antiquus* und *modernus*, der *prima* und *secunda praxis*.

Daß Paul Siefert das *Cribrum* mit Scacchis Invektiven nicht widerspruchslos hinnahm, ist verständlich. Auf seine buchhalterische Auflistung Scacchischer Fehler, bei der der Danziger Organist hinter seinem Kontrahenten kaum an Häme, wohl aber an stilistischer Eleganz<sup>50</sup> zurückbleibt, soll hier nicht weiter eingegangen werden. Zwei seiner Argumente sind hervorzuheben.

1. Auch Siefert leugnet nicht, daß es einen alten und neuen Stil gibt: Einer von Scacchis Motetten im neuen Stil wirft er vor, sie kenne »nec antiquum nec modernum stylum«<sup>51</sup>. Anders aber als Scacchi ist Siefert offenbar der Ansicht, der alte Stil sei derjenige der Musik früherer Jahre, der neue hingegen die aktuelle Kompositionsweise, gleich, ob in motettischen, madrigalischen oder konzertierenden, in geistlichen oder weltlichen Stücken<sup>52</sup>. Für alle Genera hätten heutzutage die gleichen Regeln zu gelten, freilich solche, wie man sie eben nicht nur aus Werken der von Scacchi angeführten *classici authores*<sup>53</sup> Palestrina, Porta oder Anerio, sondern auch aus Stücken von Lasso, Marenzio, Hassler, Finetti, Schein, Scheidt und Vierdanck ablesen könne<sup>54</sup>. Folglich sind, so Sieferts Überzeugung, auch Cantus-firmus-Stücke nach denselben Grundsätzen zu schreiben wie etwa Madrigale oder Canzonetten<sup>55</sup>; und die angeblichen Fehler, die Scacchi ihm vorwerfe, könne dieser unschwer auch bei anderen älteren und zeitgenössischen Komponisten finden, wenn er sich über die »nova schola« - so Sieferts Terminologie - nur kundig mache<sup>56</sup>. Von der Stiltrennung, wie Scacchi sie postuliert, will Siefert also nichts wissen.

2. Scacchis Vorwürfe einer falschen Modusbehandlung zu kontern fällt Siefert nicht schwer. Es sei Pflicht, so führt er aus, den Cantus firmus nach Möglichkeit eben nicht zu verändern (und deshalb real zu imitieren), weil er in entscheidendem Maße den Modus des Stückes präge. Im übrigen sei eine Tonart nicht allein aus dem Beginn, sondern auch aus dem Verlauf einer Komposition und deren Schluß zu erkennen<sup>57</sup>. Damit erweist Siefert sich als Kenner der traditionellen, in Deutsch-

50 Vgl. Dahlhaus (s. Anm. 1), S. 108.

51 *Anticribratio*, S. 5.

52 Auch Scacchi hatte unter der *Musica moderna* im *Breve discorso* nicht nur die Musik der *secunda pratica*, sondern auch die aktuelle Musik schlechthin mit ihren »due pratiche« und »tre stili« verstanden (s. oben Anm. 41).

53 Dazu Dahlhaus (s. Anm. 1), S. 108 f.

54 *Anticribratio*, S. 7. Siefert ereifert sich über Scacchis seiner Ansicht nach gänzlich veraltete Vorstellungen zum Gebrauch des *Tempus imperfectum diminutum*.

55 Ebd., S. 1: »[...] istae regulae, quae ibi [in Cantus-firmus-Stücken] valent, valent etiam hic [in Madrigalen und Canzonetten]«.

56 Ebd., S. 7: Es sei offenkundig, so Siefert an Scacchis Adresse, »quod sicut in regulis ita in omnibus observationibus non sis reformatus. Summa igitur necessitas postulat, ut novam Scholam frequentes.«

57 *Anticribratio*, S. 15: »[...] si cantus canit re la, re fa [z.B. d'-a'-c"], nonne melius, quod altus canat, re la, la fa [a-e'-f'], quam ut cantet, re sol, re fa [a-d'-f'] cum destructione Subjecti? Ita enim ambitus communis Toni observandus est. [...] quantum fieri potest subjectum observetur, alias subsequitur, non subjectum sed nudos tonos possuisse. Nam quilibet tonus non solum cognoscitur



land in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts noch immer dominierenden Modusdoktrin<sup>58</sup>, der Scacchi durchaus mit seinen eigenen Waffen schlagen kann.

Natürlich sind Siefert's Argumente, ob zur Stil- oder Moduslehre, nicht unangreifbar. A-cappella-Stücke komponierte man anders als Generalbaßkonzerte. Auch manche Kritik Scacchis an Satzfehlern in Siefert's antiquierten Choralmotetten ließ sich so nicht entkräften. Dennoch scheint es, als habe Siefert's Weigerung, das Nebeneinander differierender Stile zu akzeptieren und sie bestimmten Gattungen zuzuordnen, dem Stand der Musik in Deutschland in der ersten Jahrhunderthälfte eher entsprochen als die Positionen Scacchis. Und das gilt nicht nur für die Praxis (vom Choralkonzert beispielsweise war oben schon kurz die Rede), sondern auch für die Theorie. Die Autoren der Musiktraktate jedenfalls sind daran interessiert, moderne Entwicklungen, vor allem die mit dem Generalbaß verbundenen neuen Kompositionsmittel, in den traditionellen Stoff mit aufzunehmen, und nicht etwa daran, sie innerhalb eines »stilus modernus« von einem »stilus antiquus« zu separieren.

Heinrich Baryphonus etwa erweitert seine *Pleïades Musicae* in der 1630 erschienenen zweiten Auflage um eine ausführliche Dreiklangslehre, die auch schon genaue Anweisungen zur Anfertigung eines Akkordsatzes über einer gegebenen Baßstimme enthält<sup>59</sup>. Ähnlich war 1612 schon Johann Lippius vorgegangen<sup>60</sup>. Und Johann Crüger vergrößert in seiner *Synopsis Musica* (1630) nicht nur den Lippiusschen Dreiklangsvorrat, sondern präsentiert gleichfalls eine Akkordsatzlehre (die zugleich als Generalbaßlehre fungieren könnte), bevor er die traditionellen Kontrapunktregeln mit den herkömmlichen zweistimmigen Beispielen abhandelt<sup>61</sup>.

Hinweise auf die unterschiedliche Behandlung verschiedener Genera, gar auf differierende Stile, fehlen weitgehend. Höchstens begegnen gelegentlich Anmerkungen wie diejenigen Crügers, man könne im mehr als zweistimmigen Satz die

---

ex initio, sed etiam ex ambitu & fine. Porro non sequitur initia facienda esse solummodo pro cognitione toni, sed potius ad imitationem & cognitionem subjecti.«

58 Vgl. dazu die oben (Anm. 33) genannte Arbeit des Verf.

59 Vgl. vor allem die ersten vier Abschnitte der »Pleïas sexta« (*Pleïades Musicae*, Magdeburg 1630, S. 159-187), in der der Autor sich ausführlich mit dem »Syzygiae consonantiarum« befaßt, insbesondere den Verknüpfungen der Konsonanzen zu Dreiklängen (»trigae harmonicae«). Die Regeln zur Harmonisierung eines Basses stehen auf S. 181-187.

Welche Bedeutung Baryphonus seiner Klanglehre beimaß, erhellt ein Brief von ihm an Schütz, den Andreas Werckmeister überlieferte. Dort heißt es u. a.: »Meiner Meynung nach gehört zur rechten wahren Composition das wahre Erkantniß Trigae harmonicae, und aus derselben die Syzygiae Consonantiarum, wie denn auch Sedes naturalis, & progressio Consonantiarum, welche alle / so sie gebührlich in acht genommen werden / als denn eine gute harmoniam machen. Nimmt man die Trigam harmonicam nicht in acht / so hat man eine harte harmoniam [...]«. (Abgedruckt in Adam Adrios Artikel *Baryphonus, Henricus*, in: MGG 1 [1949-51], Sp. 1351 f.)

60 Vgl. in Lippius' *Synopsis Musicae novae* (Straßburg 1612) insbesondere die Ausführungen zur »Trias harmonica« (fol. F4<sup>r</sup>-F7<sup>v</sup>) und zur »Compositio pura« (fol. G3<sup>r</sup>-H1<sup>r</sup>). Auch Lippius demonstriert den Nutzen seiner Akkordlehre an der Harmonisierung eines Baßmodells.

Zu Lippius' Dreiklangslehre vgl. Benito V. Rivera, *German Music Theory in the Early 17th Century. The Treatises of Johannes Lippius*, Ann Arbor 1980, S. 113-120. Auf Unterschiede zwischen Lippius' und Baryphonus' Lehre machte Dahlhaus aufmerksam: *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel u. a. 1968 (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 2), S. 104.

61 Vgl. *Synopsis Musica*, Berlin 1630, fol. E3<sup>v</sup> (Dreiklangsvorrat) und Kapitel 12, fol. F4<sup>v</sup>-G2<sup>r</sup> (Akkordsatzlehre).



Dissonanzen freier behandeln<sup>62</sup>; oder die Autoren (wie etwa Wolfgang Schonsleder 1631) drucken Beispiele moderner italienischer Komponisten ab und verweisen auf die dort angebrachten Lizenzen<sup>63</sup>.

Auch für Scacchis Doktrin von der tonalen Imitation finden sich keine Gewährsleute. Natürlich gibt es Beispiele mit Fugensubjekten, die tonal imitiert werden<sup>64</sup>, aber keiner der mir bekannten Autoren fordert wie Scacchi die ausnahmslose Befolgung dieses Prinzips.

Der Warschauer Kapellmeister mochte seine Position eines Außenseiters<sup>65</sup> gespürt und versucht haben, mit der Veröffentlichung seines *Judicium cribri musici* den Eindruck zu erwecken, als befänden sich die besten deutschen Musiker nicht auf Sieferts, sondern auf seiner Seite. Ob sein Versuch erfolgreich war, steht allerdings dahin.

Verdächtig ist schon, daß die Verfasser von zwei Briefen anonym bleiben. Aber auch von den namentlich genannten Autoren wird man Musiker wie den Anklamer Laurentius Starck, den aus Oppeln stammenden Benjamin Ducius, den Wilnaer Matthias Kimkovius (er hat gleich zwei Briefe beigesteuert) oder den Thorner Marienorganisten David Krakowitta kaum zu den von Scacchi versprochenen Koryphäen der deutschen Musik zählen können<sup>66</sup>. Natürlich singen sie alle das Lob des *Cribrums* und seines Verfassers in höchsten Tönen. Auf den Streit mit Siefert gehen sie kaum ein.

Nur die Hälfte der Schreiben (sieben Briefe) stammt von fünf einigermaßen prominenten Autoren. Es sind (mit jeweils zwei Briefen) Schütz und Tobias Michael – also immerhin die ranghöchsten Musiker Dresdens und Leipzigs –, sodann der Königsberger Hofkapellmeister Johann Stobaeus (der allerdings nicht selbst zu Wort kommt, sondern nur indirekt innerhalb einer zu seinem Gedächtnis von Valentin Thilo verfaßten *Memoria Stobaeana*<sup>67</sup>), schließlich der uns schon be-

62 Ebd., fol. H1<sup>r</sup>: Im mehrstimmigen Satz »si urgente necessitate aliquid contra committitur facilius excusatur, cum si quid inconueniens inde oriatur, concentu reliquarum vocum obruatur.«

63 Vgl. Schonsleders *Architectonice Musices universalis*, Ingolstadt 1631, S. 80. Zu Beginn einer generalbaßbegleiteten Solomotette Giulio Bruschi weist Schonsleder den Leser darauf hin, er werde in den folgenden Beispielen »saepe plusculum licentiae« finden.

64 Etwa in Bartholomäus Gesius' *Synopsis musicae practicae* (Frankfurt 1615) zahlreiche der zweistimmigen Modusexempel (fol. D4<sup>v</sup> ff.).

65 In der deutschen Musiktheorie scheint das *Cribrum* weitgehend resonanzlos geblieben zu sein. Gefunden habe ich lediglich einen Hinweis auf die Schrift bei Conrad Matthäi (*Kurtzer / doch ausführlicher Bericht / von den Modis Musicis*, Braunschweig 1652). Der Verfasser zitiert dort auf S. 9 Scacchi – alles andere als originellen – Hinweis, bei zweiteiligen Stücken ende man die prima pars stets auf der obersten Quintclavis.

66 Die genannten Personen waren schon Max Seiffert (s. Anm. 3, S. 421) gänzlich unbekannt. Auch heute noch ist in der einschlägigen Literatur nichts näheres über sie in Erfahrung zu bringen. Ob Krakowitta mit dem von Rauschning (s. Anm. 1, S. 141) erwähnten »David Cracovit oder Krakowitz« identisch ist, ist nicht so sicher, wie Moser (s. Anm. 1, S. 160) annahm. Denn David Krakowitz hielt sich seit 1634 »endgültig« (Rauschning ebd.) in Dänemark auf, während Scacchis Gewährsmann 1646 in Thorn amtierte.

Walkers (s. Anm. 29) auf das *Judicium* gestützte Feststellung: »[...] most German musicians were quick to side with Scacchi« (SjB 1985/86, S. 100) ist jedenfalls gänzlich übertrieben, und das gilt erst recht für Heinemanns Behauptung (s. Anm. 1, S. 91), bei den Briefeschreibern handele es sich um »musikalische Autoritäten aus ganz Europa«.

67 Vgl. Dieter Härtwig, Art. *Stobaeus, Johann(es)*, in: MGG 12 (1965), Sp. 1363.



kannte Danziger Kantor Christoph Werner sowie der Breslauer Organist und Herausgeber zahlreicher Sammelwerke, Ambrosius Profe. Thilos *Memoria Stobaeana* ist voll des Lobes für Scacchi und sein *Cribrum*, Christoph Werner rühmt die Schrift gleichfalls, will sich aber kein genaueres Urteil erlauben, und Profe geht überhaupt nicht auf das *Cribrum* ein, sondern bittet Scacchi um die Zusendung von Kompositionen.

Die einzigen Autoren, die offenbar die Hauptschriften beider Parteien, *Cribrum* und *Anticribratio*, gelesen haben, sind Michael und Schütz, und beide äußern sich am vorsichtigsten. Tobias Michael meint immerhin, Siefert habe zu wenig für die Verteidigung seiner Fehler getan. Vor allem aber beklagt er, daß heutzutage manche Leute komponierten, ohne ihr Handwerk wirklich zu verstehen; wie andere, so wünschte auch er sich, daß die Fundamente der Musik besser beachtet und in Ehren gehalten würden<sup>68</sup>.

### III

Was schrieb nun Schütz? Mosers Interpretation, er habe in seinen Briefen als »italianisierender Modernist« im Sinne Scacchis einer »fortschrittlichen« Musikanthologie das Wort geredet, hat schon Hellmut Federhofer zu Recht kritisiert<sup>69</sup>. Tatsächlich ist seinen beiden Schreiben im wesentlichen folgendes zu entnehmen:

1. Schütz rühmt Scacchi als in Theorie wie Praxis bestens bewanderten Musicus. Obwohl ihm allein dessen im *Cribrum* enthaltene Kompositionen bekannt sind, räumt er dem Warschauer Kapellmeister eine höhere fachliche Kompetenz als Siefert ein<sup>70</sup>. Aber auch auf die Qualitäten des Danziger Organisten läßt er nichts kommen; indirekt übt er Kritik an Scacchis Polemik<sup>71</sup>.

2. Nur die von Scacchi im *Cribrum* dargelegten Grundlagen des alten Stils finden Schütz' ungeteilten Beifall. Er bekennt, selbst seinerzeit in dieser Weise von

68 In seinem zweiten Brief vom 17. Juni 1647 (zum Zeitpunkt seines ersten Schreibens vom 28. Oktober 1646 kannte Michael die Streitschriften noch nicht) heißt es: »Reperio autem [...] Syfertum plus laborare, ut per modum reterisionis [falsche Lesart von »recensionis« ?] respondeat, quam ut errata sua defendat, vel excuset. Nunc autem cum aliis Musicae peritis optarem, ut hujus quoque disciplinae fundamenta a plurimis Authoribus observarentur, et in honore haberentur [...] Verum enimvero quotidiana testatur experientia, neminem jam fere esse, qui jam ex vero et solido fundamento tam Theorico, quam Practico addiscere velit.« Kompositionen Scacchis seien ihm leider noch nicht zu Gesicht gekommen.

69 Vgl. Moser (s. Anm. 1), S. 161 (dieser Interpretation hat noch Gregor-Dellin [s. Anm. 1, S. 334] in der Sache zugestimmt), sowie Federhofer (s. Anm. 1), S. 89. Auch Brough (s. Anm. 3, S. 54) und zuletzt Heinemann (s. Anm. 1, S. 92 f.) betonten, von einer einseitigen Parteinahme für Scacchi könne bei Schütz keine Rede sein.

70 Im zweiten Brief schreibt Schütz: »[...] maxime optassem, Dominum Syfertum [...] cum tali tam firmiter instructo, et bene fundato Musico [...] haud unquam aliquid incepisse, ac iniisse. Si quidem huiusmodi Scripturae demonstrant [...], Excellentissimum Dominum Scacchium non solum in Theoria perdoctum, sed et in Praxi bene versatum esse virum, qui ideo quoque non immerito propter excellentes suas qualitates Celeberrimae Indlytaeque Capellae praefectus est [...]« (Schütz GBr, S. 188, wie alle weiteren Zitate aus Schütz' Briefen korrigiert nach der Bologneser Vorlage).

71 Vgl. das schon oben in Anm. 17 gebrachte Zitat.



Giovanni Gabrieli unterrichtet worden zu sein<sup>72</sup> und hofft, Scacchi werde bald den versprochenen Kontrapunkttraktat vollenden<sup>73</sup>.

3. Mit dem Streit zwischen beiden Parteien, auf dessen baldiges Ende er hofft, will er nichts zu tun haben<sup>74</sup>.

Schütz läßt sich also auf keine Details ein. Die Positionen Scacchis und Sieferts – ihre unterschiedlichen Ansichten zum alten und neuen Stil, zur Komposition von Choralbearbeitungen und zur modalen Imitation – kommentiert er nicht. Vielmehr nutzt er die Gelegenheit, ähnlich wie Tobias Michael<sup>75</sup> daran zu erinnern, daß die Unterweisung im alten Stil Grundlage des Kompositionsunterrichts sein müsse: ein kluger Schachzug, denn diese Überzeugung teilten zweifellos sowohl Scacchi<sup>76</sup> wie auch Siefert, die sich ja gegenseitig die Nichtbeherrschung dieses Stils zum Vorwurf gemacht hatten. Ob der strenge Stil aber über seine Funktion für den Unterricht hinaus notwendigerweise zur Komposition bestimmter Gattungen heranzuziehen war, wie Scacchi gefordert hatte, oder ob man ihn, so Sieferts Entgegnung, in heutiger Zeit auch in motettischen Stücken freizügiger behandeln konnte: Diese für den Streit zwischen beiden Kontrahenten zentralen Fragen bleiben von Schütz zunächst unbeantwortet.

Erst aus der bekannten Vorrede zur *Geistlichen Chormusik*, der Sammlung, die man immer wieder als die maßgebliche musikalische Antwort Schützens auf die Kontroverse zwischen Scacchi und Siefert hingestellt hat<sup>77</sup>, erfahren wir dazu näheres.

Der Tenor dieses Textes<sup>78</sup> unterscheidet sich freilich nicht wesentlich von dem der Briefe: Schütz warnt angehende Komponisten davor, das Studium des Kontrapunkts angesichts des jetzt so beliebten Generalbaßkonzerts zu vernachlässigen.

72 Ebd., S. 189: »[...] unicum hoc confiteor, et protestor, quod hoc simili modo (quo Dominus Marcus Scacchius in Cribro suo Dominum Syfertum) ego in juventute mea a bonae memoriae Johanne Gabriele Praeceptore meo quoque fuerim instructus, ac institutus [...]«.

Federhofers Ansicht (s. Anm. 1, S. 80), Schütz habe dem *Cribrum* »volle Zustimmung erteilt«, ist angesichts des polemischen Tons, den Scacchi anschlägt, zweifellos übertrieben.

73 Ebd., S. 190: Schirmer möge Scacchi drängen, »ut de Arte Contrapuncti tractatum [...] perficiat, et in lucem emittat: Quo certe magnam in primis nostrae nationi Germanicae creabit utilitatem, sibi vero immortalem famam, et nominis gloriam.«

74 Schon in seinem ersten Brief hatte Schütz betont, nicht den Schiedsrichter spielen zu wollen: »ego quidem me hujus concertationis Diremptorem, et Arbitrum non faciam, multo minus me intromittam in hujus modi ambages cum aliquo [...]« (Ebd., S. 170.) Später schrieb er ganz ähnlich: »[...] ad Acta haec silendum est, meque fere imparem nimisque debilem hac in re reperio, ut arbitrum, ac judicem agere audeam, imo nunquam huic negotio (quod sine me fuit inceptum) immiscere me cupio.« Sein Rat gehe dahin, »ut negotium hoc tranquille sedetur, et componatur, ac tandem oblivione sepeliatur; quod quidem eo usque iam deducta optimum esset medium.« (Ebd., S. 189.)

75 Wie Schütz an seinen Unterricht bei Gabrieli erinnert, so Michael (in seinem ersten Brief) an seine Unterweisung durch seinen Vater Rogier, der ihn stets »ad puritatem Contrapuncti« angeleitet habe.

76 Vgl. das Zitat aus dem *Breve discorso* oben in Anm. 41.

77 Vgl. Joshua Rifkin, Art. *Schütz, Heinrich*, in: *New GroveD*, 17, S. 13: »[...] the collection appears to represent a practical response on Schütz's part to the Scacchi-Siefert controversy; several remarks in the foreword echo both Scacchi's *Cribrum musicum* and the composer's own recent commentary on the dispute.« Vgl. auch ders., *Heinrich Schütz. Auf dem Wege zu einem neuen Bild von Persönlichkeit und Werk*, in: *SjB* 9 (1987), S. 5-21, hier S. 15 f.

78 Schütz GBr, S. 192-196.



Zum Beweis der Beherrschung des »stilus ohne den Bassum Continuum« solle jeder, wie es schon in seiner Jugendzeit in Italien üblich gewesen sei, zuerst ein Werk in diesem Stil ausarbeiten und veröffentlichen, ehe er sich Kompositionen im modernen konzertierenden Stil widme<sup>79</sup>.

Schütz trennt hier – und das ist das Neue – unmißverständlich den generalbaßlosen »schweresten« Kontrapunktstil von dem leichter zu handhabenden konzertierenden Stil über einem obligaten Basso continuo. Er schert also nicht wie Siefert alle Gattungen über einen Kamm, faßt sie nicht unter dem Oberbegriff einer »nova schola« zusammen. Aber auch mit Scacchis prima und secunda praxis stimmen Schützens Stile nur auf den ersten Blick überein. Denn anders als sein Warschauer Kollege vermeidet der Dresdner Hofkapellmeister auch jetzt jede Fixierung seiner beiden Stile auf bestimmte Gattungen<sup>80</sup> (darin ist ihm später Christoph Bernhard gefolgt<sup>81</sup>). Es spielt keine Rolle, ob das von einem Anfänger vorzulegende Probestück in Gestalt von Motetten oder Madrigalen, von geistlichen oder weltlichen Stücken in lateinischer, deutscher oder italienischer Sprache vorgelegt wird, wenn es nur ohne obligaten Basso continuo auskommt und kontrapunktisch gearbeitet ist<sup>82</sup>. Von Scacchis Doktrin, wonach für a-cappella-Motetten die prima praxis, für Madrigale mit und ohne Generalbaß hingegen der Stilus Cubicularis und damit die secunda praxis zuständig wäre, ist keine Rede, erst recht nicht von der so vehement im *Cribrum* verfochtenen These, Choralbearbeitungen müßten ausnahmslos im strengen Stil geschrieben sein. Schließlich hatte Schütz selber, wenn auch nicht allzu oft, Chorkonzerte geschrieben, darunter sogar wie Siefert eines über »Wir gläuben all' an einen Gott«<sup>83</sup>.

Allerdings scheint nicht ausgeschlossen – um noch kurz bei den Cantus-firmus-Stücken zu verweilen –, daß Schütz Scacchis Überzeugung insgeheim doch teilte bzw. in seinem Unterricht ähnliches lehrte. Denn es fällt auf, daß unter den Werken einiger seiner Schüler – zu nennen wären beispielsweise Christoph Bernhard, David Pohle und Johann Theile – vokale Choralbearbeitungen fast ausnahmslos in Gestalt von Chormessen im strengen Stil vorliegen, wie sie von Bernhard und

79 Ebd., S. 194. Ob Schütz' Rat in dieser Zeit noch allgemeine Zustimmung fand, ist allerdings fraglich. Baryphonus beispielsweise war, wie sein oben (Anm. 59) zitierter Brief zeigt, der richtige Gebrauch der Dreiklänge offenbar wichtiger als die herkömmlichen Kontrapunktregeln mit ihren strengen Stimmführungsvorschriften.

80 Es trifft nicht zu, daß Schütz hier, wie Siegfried Schmalzriedt meinte, streng zwischen den »verschiedenen funktions- und gattungsbezogenen musikalischen Stilen« unterschied. Vgl. Schmalzriedts Studie *Friedenssehnsucht und göttliche Ordnung. Heinrich Schütz. Motette »O lieber Herre Gott« zu sechs Stimmen aus der »Geistlichen Chormusik« (Dresden 1648)*, in: Werner Breig u. a. (Hrsg.), *Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens*. Festschrift Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag, Stuttgart 1984, S. 110-127, hier S. 124.

81 Im 3. Kapitel seines *Tractatus compositionis augmentatus* schreibt Bernhard: »Sonsten könnte der *Contrapunct* mehr *Divisiones* leyden als in *Motetten*, *Concerten*, *Madrigalien*, *Canzonetten*, *Arien*, *Sonaten*; etc. allein solches sind nicht sowohl *Species* des *Contrapunctes* als *Themata* der *Componisten*.« Vgl. Joseph Müller-Blattau (Hrsg.), *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel u. a. 2/1963, S. 42.

82 Zum generalbaßlosen »schweresten« kontrapunktischen Stil gehören also so scheinbar konträre Schützsche Opera wie die *Italienischen Madrigale* und die *Motetten der Geistlichen Chormusik*. Auf die »bemerkenswerte Nähe« zwischen beiden Sammlungen wies jüngst auch Wolfram Steinbeck hin. Vgl. seinen Aufsatz *Motettisches und madrigalisches Prinzip in der geistlichen Musik der Schütz-Zeit. Monteverdi-Schütz-Schein*, in: *SjB* 11 (1989), S. 5-14, hier S. 9.

83 SWV 303 (vgl. NSA 11,2, S. 84-93).



Theile bekannt sind (Pohles Messe ist zwar belegt, aber verschollen)<sup>84</sup>. Die bemerkenswerte Abstinenz von der Choralbearbeitung bzw. ihre Konzentration auf den Stile antico bei Schülern Schützens könnte also, über die in der Literatur schon vermuteten Ursachen hinaus, indirekt auch auf den Einfluß Scacchis zurückzuführen sein. (In der Stillehre Christoph Bernhards fehlt allerdings jeder Hinweis auf eine enge Verbindung zwischen dem Stylus gravis und Cantus-firmus-Stücken.)

Aber wenden wir uns noch einmal der Vorrede zur *Geistlichen Chormusik* zu und fragen wir, ob nicht vielleicht das Requisitum der »Differentia Styli in arte Musica diversi« als Indiz für Schützens Übereinstimmung mit Scacchis Stillehre gelten könnte. Immerhin hat Schütz den ersten Teil der *Symphoniae sacrae* als »Opus ecclesiasticum«<sup>85</sup> bezeichnet: Verstand er ihn also als Repräsentanten eines variablen Kirchenstils, wie ihn auch Scacchi propagierte?

Es scheint allerdings, als sei Schütz weniger an einer Unterscheidung zwischen Kirchen-, Kammer- und Theaterstil als an der klaren Trennung zwischen dem kontrapunktischen Stil ohne und dem konzertierenden Stil mit obligatem Generalbaß interessiert gewesen<sup>86</sup>. Darüber hinaus hat er sich zwar, vor allem in den Vorreden mancher anderer Werke, zu bestimmten als Stile oder Manieren bezeichneten neueren musikalischen Mitteln geäußert: vor allem zum redenden Stylus recitativus<sup>87</sup>; auch an die Hinweise auf die »schwarzen Noten« und den »stätte[n] aufge-dehnete[n] Strich auff dem Violin« aus der Vorrede zu den *Symphoniae Sacrae* II wäre zu erinnern<sup>88</sup>. Immer handelt es sich dabei um Neuerungen, die Schütz aus Italien mitbrachte und in Deutschland bekannt machte – wofür ihm nicht zuletzt der Italiener Scacchi hohes Lob spendete<sup>89</sup>.

Alle diese neuen Mittel freilich konstituieren keine eigene Gattung, keinen neuen übergreifenden Kammer- oder Theaterstil, sondern fließen ein in den konzertierenden Stil, denjenigen also, den auch Schütz selbst als für seine Musik am

84 Vgl. dazu Krummacher (s. Anm. 26), S. 328-333. Das Gegenstück zu diesen Vokalkompositionen im strengen Stil bilden Krummacher zufolge (S. 329 f.) die »norddeutschen Repräsentations- und Studienwerke, die sich auf streng kontrapunktische Bearbeitungen von Choralmelodien konzentrieren und primär für Tasteninstrumente bestimmt sind«. Vgl. dazu auch Friedrich W. Riedel, *Strenger und freier Stil in der nord- und süddeutschen Musik für Tasteninstrumente des 17. Jahrhunderts*, in: Carl Dahlhaus u. a. (Hrsg.), *Norddeutsche und nordeuropäische Musik. Referate der Kieler Tagung 1963* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 16), Kassel u. a. 1965, S. 63-70, hier S. 66 f.

85 Genau genommen als »Opus ecclesiasticum secundum«, Werner Braun schloß daraus, »Opus ecclesiasticum primum« seien die *Psalmen Davids* von 1619 gewesen, und die *Italienischen Madrigale* hätten als »Opus cubicular primum« zu gelten, denen die *Cantiones sacrae* als »Opus cubicular secundum« gefolgt seien. Vgl. Werner Braun, *Schütz als Kompositionslehrer: Die »Geistlichen Madrigale« (1619) von Gabriel Möllich*, in: SJB 7/8 (1985/86), S. 69-92, hier S. 92, Anm. 69. Im Gegensatz dazu hatte Philipp Spitta nicht in den *Psalmen Davids*, sondern in den *Cantiones sacrae* wegen der lateinischen Texte Schütz' »Opus ecclesiasticum primum« gesehen (SGA 5, 1887, S. V).

86 Steinbeck zufolge (s. Anm. 82) stand Schütz in beiden Stilen auf dem »gesicherten Boden« des motettischen Prinzips (S. 10). Damit verwischte der Autor allerdings den von Schütz so pointierten Kontrast zwischen den beiden Kompositionsstilen; die Heranziehung des Generalbasses wird zum Akzidens gegenüber dem entscheidenden Festhalten an dem »Eigentlichen«, dem »motettischen Satzprinzip« (ebd.).

87 Z. B. Schütz GBr, S. 285 (Vorrede zur *Weihnachtshistorie*).

88 Ebd., S. 180.

89 Katz (s. Anm. 9), S. 86.



geeignetsten angesehen hat, und zwar in Gestalt großbesetzter, klangprächtiger vokal-instrumentaler Konzerte, die »die höchsten Ansprüche« an seine Erfindungskraft stellten und ihm »die reichsten künstlerischen Entfaltungsmöglichkeiten boten.«<sup>90</sup>

Daß Schütz nicht nur den konzertierenden Stil variabel behandelte, sondern auch den kontrapunktischen, beweisen Sammlungen wie die *Italienischen Madrigale* oder die *Cantiones sacrae* zur Genüge. In der *Geistlichen Chormusik* blieb Schütz diesem Grundsatz treu. Denn es ist nicht der dogmatisch strenge *stilus antiquus à la Scacchi*, der hier vorherrscht, sondern der motettische Kontrapunktstil *à la Schütz*, in den Gestaltungsweisen des Madrigals<sup>91</sup> ebenso eindringen können wie in zwei Stücken sogar ausdrücklich vorgeschriebene Tutti-Solo-Kontraste, d. h. Mittel des konzertierenden Stils<sup>92</sup>. Und auch die Einbeziehung von zwei *Ariæ*<sup>93</sup> bedeutet keineswegs einen Stilbruch.

Zwar mag die Mäßigung der Schlußkoloraturen in *Das ist je gewißlich wahr* bei der Übernahme des Stückes in die *Geistliche Chormusik* ebenso Scacchis Einfluß zuzuschreiben sein wie die Abänderung des allerersten Tons in *Die Himmel erzählen* von einem eingestrichenen a in der Frühfassung<sup>94</sup> zum eingestrichenen g: Die ursprünglich reale Imitation wandelt sich so in eine tonale, bei der die drei ersten Einsatztöne – eingestrichenes g sowie ein- und zweigestrichenes d – schon gleich zu Beginn den Rahmen des das Werk fundierenden transponierten 2. Tones abstecken. Von einer »Anpassung« der Motetten insgesamt an Scacchis Lehre zu sprechen<sup>95</sup>, ist jedoch ohne Zweifel übertrieben. Lizenzen, wie Scacchi sie bei Siefert als mit dem strengen Stil unvereinbar rügt – z. B. verdeckte Parallelen, Querstände, chromatische Melodieführung –, erlaubt sich auch Schütz, und das nicht nur in fünf- und mehrstimmigen Abschnitten, wo Scacchi manche vielleicht toleriert hätte, sondern auch, wenngleich selten, im dreistimmigen Satz<sup>96</sup>. (Aber vermutlich wäre Scacchi bei Schütz ebenso großzügig gewesen wie beim Choralkonzert von Christoph Werner.)

So sehr also Schütz in Scacchi den kompetenten Kontrapunktiker schätzte, so wenig war er bereit, dessen spezifischer Lehre vom alten und neuen Stil und von einer engen Verbindung zwischen Stilen und Gattungen bedingungslos zu folgen.

90 Rifkin (s. Anm. 77), SJB 1987, S. 17.

91 Vgl. Schmalzriedt (s. Anm. 80), S. 125.

92 Zwischen »Soli« und »Omnes« unterscheidet Schütz in Nr. 18 (*Die Himmel erzählen*) wie auch in Nr. 20 (*Das ist je gewißlich wahr*); diese Vorschriften sind in der alten wie neuen Schütz-Ausgabe (SGA 8 bzw. NSA 5) nicht abgedruckt worden. Daß Schütz damit nur das Alternieren von wenigen und allen Chorstimmen meinte, wie Spitta glaubte (SGA 8, S. VIII), ist unwahrscheinlich.

93 Nr. 12 (*Also hat Gott die Welt geliebt*) und Nr. 19 (*Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*). Scacchi hatte im *Breve discorso* die Komposition von »arie« in der modernen Musik gegen deren Gegner verteidigt (vgl. fol. C2<sup>r</sup> f.).

94 Vgl. NSA 31, S. 57-72 (Frühfassung von *Das ist je gewißlich wahr*) und NSA 27, S. 104-114 (Frühfassung von *Die Himmel erzählen*).

95 Michael Heinemann hat sich jüngst derart geäußert (s. Anm. 1, S. 95).

96 Verdeckte Parallelen: Nr. 18, T. 41 (Cantus I-Altus); Querstand: Nr. 2, T. 31; chromatische Melodik: Nr. 18, T. 46 (Cantus I: fis'-b'); falsche Dissonanz vor Sprüngen: Nr. 13, T. 33 (Tenor I-Baß) etc. Hinzuweisen wäre überdies auf den gelegentlich obligat geführten – und damit gegen Scacchis strengen Stil verstoßenden – Generalbaß, etwa zu Beginn von Nr. 11, vor allem aber von Nr. 21.









## David Pohles Weihnachskantate »Nascitur Immanuel« und die Frühgeschichte der Concerto-Aria-Kantate

von

MICHAEL MÄRKER

Die Analyse des musikalischen Werkes von Heinrich Schütz ist – darauf hat Wolfram Steinbeck<sup>1</sup> aufmerksam gemacht – im Grunde parallel und in permanenter Verschränkung mit der Erforschung der historischen, biographischen und vor allem philologischen Grundlagen dieses Werkes vorangeschritten. Für die wissenschaftliche Rezeption der mittel- und norddeutschen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts, für die Schütz allenthalben die Rolle eines Bezugspunktes spielt, ergibt sich daraus eine bemerkenswerte Konsequenz. In dem Maße, in dem der Kunstrang Schützscher Musik immer seltener beschworen wird (weil er inzwischen unstrittig ist) und zugleich immer subtiler erschlossen werden kann, scheint sich die Erforschung der Generationen seiner Zeitgenossen und Schüler immer weniger durch Analyse – durch den Versuch also, die ästhetische Qualität des Werkes zu erfassen – legitimieren zu müssen. Anders gesagt: Die Quellenüberlieferung der Werke und die Lebensgeschichte eines Komponisten können bereits a priori, und zwar dank seiner zeitlichen und räumlichen Nähe zu Heinrich Schütz, unser Interesse beanspruchen.

Dennoch gehört das Kapitel »Schütz und seine Schüler« zu den ungesichertsten in der Schützforschung. Je nachdem, ob man eine mögliche Schülerschaft erst bei regeltem Kompositionsunterricht, bei einem durch vertrauensvolle Beratung geprägten Verhältnis oder bereits bei einer Mitwirkung in der Dresdner Hofkapelle unter Schützens Leitung gelten läßt, reichen die Zuordnungen von Komponisten der ersten und zweiten Generation nach Schütz als dessen Schüler, beginnend bei Christoph Bernhard, bis hin zu »jener großen Zahl von Tonsetzern, die Martin Gregor-Dellin fast als ein Kompendium deutscher Komponisten des 17. Jahrhunderts auflistet«<sup>2</sup>. Über die wirklich prägenden Einflüsse Heinrich Schützens auf das kompositorische Denken dieser Musiker ist damit freilich wenig gesagt. Selbst Christoph Bernhard scheint als Autor der 1926 von Joseph Müller-Blattau herausgegebenen Kompositionslehre eher Marco Scacchi denn Heinrich Schütz verpflichtet gewesen zu sein<sup>3</sup>. Nicht unbegründet vermutet zudem Michael Heinemann, daß man generell »kompositorische Abhängigkeiten, die eindeutig auf einen

1 Wolfram Steinbeck, *Zum Stand der Schütz-Analyse*, in: Sjb 12 (1990), S. 43-58, insbesondere S. 45 f.

2 Michael Heinemann, *Heinrich Schütz und seine Zeit*, Laaber 1993, S. 201. Dabei bezieht sich Heinemann auf Martin Gregor-Dellin, *Heinrich Schütz. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, München 1984, S. 329 ff., insbesondere S. 332.

3 Vgl. Werner Braun, *Schütz als Kompositionslehrer. Die »Geistlichen Madrigale« (1619) von Gabriel Möllich*, in: Sjb 7/8 (1985/86), S. 69; Hellmut Federhofer, *Marco Scacchi »Cribrum musicum« (1643) und die Kompositionslehre von Christoph Bernhard*, in: Horst Heussner (Hrsg.), *Festschrift Hans Engel zum 70. Geburtstag*, Kassel u. a. 1964, S. 77; Walter Werbeck, *Heinrich Schütz und der Streit zwischen Paul Siefert und Marco Scacchi*, in: Sjb 17 (1995), S. 61-77.

Unterricht bei Schütz verweisen, [...] in den musikalischen Werken der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wohl vergeblich suchen« wird<sup>4</sup>.

Vor diesem Hintergrund möchte sich unsere Untersuchung mit analytischen Fragen David Pohle nähern – einem Musiker, der in jenem eher weiteren Sinne als Schüler von Heinrich Schütz gelten kann, der jedoch unabhängig davon als eigenständiger Komponist unsere Aufmerksamkeit verlangt.

## I

David Pohle, 1624 geboren, wirkte 1648/49 in der Dresdner Hofkapelle des Kurfürsten Johann Georg II. – der sogenannten Reisekapelle – mit und war anschließend in Kassel, Weißenfels, Zeitz und Merseburg tätig. Seit 1660 Kapellmeister und ein Jahr später »Fürstlicher Kapellmeister« des Weißenfelser Hofes in Halle – hier wurde Schütz 1665 Pate seines Sohnes Augustus<sup>5</sup> –, wurde Pohle in den späten siebziger Jahren von Johann Philipp Krieger verdrängt und wechselte unter diesem Druck 1680 nochmals nach Zeitz. Von 1682 bis zu seinem Tode 1695 wirkte er schließlich in Merseburg. Weder nach Norddeutschland noch nach Italien wandte sich der ganz im Sächsischen verwurzelte Pohle auch nur vorübergehend.

Erst vor einem halben Jahrhundert, als Wilibald Gurlitt die *Liebesgesänge* nach Paul Fleming herausgab, trat Pohle in den Blickpunkt der Forschung und der musikalischen Praxis. Gurlitts Würdigung des Komponisten als einen »der besten Meister aus dem Schülerkreis um Heinrich Schütz«<sup>6</sup>, die seither mehrfach<sup>7</sup> wiederholt wurde, steht in einem auffälligen Mißverhältnis zur musikwissenschaftlichen und editorischen Berücksichtigung Pohles in den vergangenen Jahrzehnten. In einigen monographischen Werken über Schütz kommt dieser Name überhaupt nicht vor<sup>8</sup>. Und selbst Friedrich Blume erwähnt ihn in seiner *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik* lediglich einmal kurz im Zusammenhang mit der Vertonung jener Fleming-Verse<sup>9</sup>. Zwar hat Friedhelm Krummacher den überlieferten Bestand des geistlichen Vokalwerkes, dessen größter Teil in der Dübensammlung in Uppsala erhalten ist und dort den umfangreichsten Werkbestand eines mitteldeutschen Komponisten ausmacht<sup>10</sup>, erfaßt<sup>11</sup> und damit die Voraussetzungen für eine einge-

4 Heinemann (s. Anm. 2), S. 201.

5 Eberhard Möller, *Heinrich Schütz als Pate*, in: Sjb 11 (1989), S. 25 f.

6 David Pohle (1624-1695), *Zwölf Liebesgesänge von Paul Fleming für 2 Singstimmen und 2 Violinen mit Generalbaß (aus dem Jahre 1650)*, hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel 1938, S. 2.

7 Vgl. z. B. den Artikel: *Pohle, David*, in Brockhaus RiemannL 3, S. 311, sowie Christiane Bernsdorff-Engelbrecht, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik. Einführung*, Wilhelmshaven 1980, S. 430 f.

8 Hier ist insbesondere zu nennen: Otto Brodde, *Heinrich Schütz. Weg und Werk*, Kassel u. a. 1972 (das gilt auch für die 2. Aufl. von 1979).

9 Friedrich Blume, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel u. a. <sup>2</sup>/1965, S. 160.

10 Vgl. Gottfried Gille, *Der Schützschüler David Pohle (1624-1695) – Seine Bedeutung für die deutsche Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts*, Diss. Halle 1973 (mschr.), S. 28.

11 Friedhelm Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate*, Berlin 1965 (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 10).



hendere Würdigung geschaffen, doch ist diese bisher kaum über eine größere Studie von Gottfried Gille<sup>12</sup> hinausgekommen.

Nachweisbar sind 26 erhaltene geistliche Vokalwerke Pohles<sup>13</sup>, darunter neun auf deutsche und 17 auf lateinische Texte, die sich auf insgesamt 15 geistliche Konzerte, sechs Concerto-Aria-Kantaten, drei Aria-Kantaten und zwei Dialoge verteilen. Davon liegen lediglich drei neuere Ausgaben vor: die Geistlichen Konzerte *Herr, wenn ich nur dich habe* und *Wie der Hirsch schreyet nach frischem Wasser* sowie der Dialog *Domine ostende mihi*<sup>14</sup>.

## II

David Pohle gehört zu den ersten deutschen Komponisten der sogenannten Concerto-Aria-Kantate – jener Kombination aus Bibeldiktum und mehrstrophiger Dichtung, die sich musikalisch in der kontrastierenden Kopplung zwischen dem (zumeist) großbesetzten Concerto und der kleinbesetzten Aria äußert. Daß darin auch das Ergebnis einer pragmatischen Verbindung von unaufgebarer Tradition der Figuralmusik und gefälliger Vertonung einer gefälligen Dichtung zutage tritt, ist unter entwicklungsgeschichtlichem Aspekt evident; doch dürfte diese Kombination nicht trotz ihrer musikalischen Konsequenzen – wie Martin Geck meint<sup>15</sup> –, sondern durchaus unter Berücksichtigung dieser Konsequenzen, wenn nicht gar auch durch sie motiviert, zustande gekommen sein. Gerade in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, der Wirkungszeit der Schütz-Schüler, erwies sich die zukunftsfruchtige Lebenskraft solcher Kontrastpaare wie Rezitativ und Arie oder Präludium und Fuge. Um so mehr stellte die geschlossene Einheit von Concerto und Aria, von deutlich extremeren Gegensätzen also, eine Herausforderung dar, zumal damit zugleich jene Verschiedenheit der Textgrundlage und Textfunktion musikalisch problematisiert werden konnte. Und in *einem* Punkt war ein vermittelnder Bezug zwischen den Gegensätzen sehr leicht möglich: Die Zahl der komponierten Singstimmen im Concerto stimmte in der Regel mit der Zahl der die Stimmgattung wechselnden Aria-Abschnitte überein (bei paritätischer Zuordnung). Daß die beiden musikalischen Formen in ihrer Genese zeitlich unterschiedlich fixierbar erscheinen, war dabei eher ein ebenso zufälliger wie willkommener Nebenfund als das Ergebnis bewußten Kalküls. Fragt man nach weiteren zeitgenössischen deutschen Komponisten solcher Concerto-Aria-Kantaten, so stößt man auf Clemens Thieme, Johann Philipp Krieger oder Christoph Bernhard, auf Musiker

12 Siehe Anm. 10. Thematisch profilierte Auszüge dieser Studie bieten Gilles Aufsätze *Die geistliche Vokalmusik David Pohles (1624-1695)*, in: MuK 45 (1975), S. 64-74, und *Der Kantaten-Textdruck von David Elias Heidenreich, Halle 1665, in den Vertonungen David Pohles, Sebastian Knüpfers, Johann Schelles und anderer. Zur Frühgeschichte der Concerto-Aria-Kantate*, in: Mf 38 (1985), S. 81-94.

13 Vgl. Kerala J. Snyder, Art. *Pohle, David*, in: New GroveD 10, S. 21. Gottfried Gille verzeichnet dagegen in Bd. 2 seiner Dissertation (s. Anm. 10) nur 25 geistliche Vokalwerke.

14 Hrsg. im Hänssler-Verlag Neuhausen-Stuttgart (jetzt Carus-Verlag Stuttgart) unter den Nummern 10.198, 5.182 und 10.331.

15 Martin Geck, *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus*, Kassel u. a. 1965 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 15), S. 142.



also, die zusammen mit Pohle im weiteren oder engeren Sinne den Schülerkreis von Heinrich Schütz repräsentieren. Dennoch kann nicht kurzschlüssig davon ausgegangen werden, daß dieser Kantatentyp etwa bei Schütz selbst latent angelegt gewesen sei, zumal sich die meisten Komponisten protestantischer Kirchenmusik jener Zeit in Deutschland – nicht zuletzt auch ein so bedeutender Komponist nicht-schützischer Herkunft wie Buxtehude – dieser Form zugewandt haben. Vielmehr war sie als Kompilationsergebnis von bereits etablierten Teilen, die sich strukturell ergänzen, geradezu unausweichlich. Die Antwort auf die Frage, ob Italiener wie die (zeitweise) in Dresden tätig gewesenen Komponisten Vincenzo Albrici oder Marco Gioseppe Peranda den Typ der Concerto-Aria-Kantate bereits zuvor konstituierten oder umgekehrt die Anregung dazu aus Sachsen empfangen, steht noch aus<sup>16</sup>. In jedem Fall ist sie bei der Beurteilung der mitteldeutschen Entwicklung dieses Kantatentyps zu berücksichtigen.

### III

Aus der Sammlung Jacobi der früheren Landesschule Grimma befindet sich in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden ein Stimmensatz der Kantate *Nascitur Immanuel* von David Pohle<sup>17</sup>, dessen Titelblatt (zugleich Titel der Continuo-Stimme) den Besetzungsvermerk »a 15: 4 Violini, Fagotto, 2 Canti, Alto, Tenore, Basso, 5 Voci in Rip. col Continuo a doppio« sowie die als Aufführungsdaten zu verstehenden<sup>18</sup> Jahresangaben 1690, 1700 und 1715 enthält. Gleichwohl spricht der Umstand, daß das Werk im Inventar des Nachlasses des Leipziger Thomasorganisten Gottfried Kühnel verzeichnet ist, das mit dem Repertoire am Zeitzer Hof vor 1682 in Verbindung zu bringen ist, für eine frühere Entstehungszeit. Zugleich wird damit eine über mehrere Jahrzehnte anhaltende Rezeption des Werkes erkennbar. Eine Edition der Teile I und II des Werkes findet sich am Ende der vorliegenden Arbeit. Im folgenden sei zunächst eine Übersicht über den Gesamtaufbau gegeben (s. nächste Seite):

Die Sonata (unten S. 90) konstituiert innerhalb von lediglich 14 Takten eine mehrteilige Rückkehrform, die mithin sowohl auf die Gesamtform dieser Concerto-Aria-Kantate als auch auf das Prinzip der Aria mit regelmäßigen Ritornelli ankündigend verweist. Am Beginn und am Schluß der Sonata stehen homophone Blöcke, die jeweils eine Echowiederholung einschließen. In der Mitte entfaltet sich innerhalb von nur sieben Takten ein imitierender Quintettsatz über jener in Sekundschritten, hier allerdings ohne rhythmische Profilierung pendelnden Basso-conti-

16 Mary E. Frandson (Ithaca, NY) bereitet eine Dissertation über dieses Thema vor; vgl. Wolfram Steude, *Anmerkungen zu David Elias Heidenreich, Erdmann Neumeister und den beiden Haupttypen der evangelischen Kirchenkantate* in: Roswitha Jacobsen (Hrsg.), *Weißenfels als Ort literarischer und künstlerischer Kultur im Barockzeitalter*. Vorträge eines interdisziplinären Kolloquiums vom 8.-10. Oktober 1992 in Weißenfels, Sachsen/Anhalt, Amsterdam 1994 (= Chloe. Beihefte zum Daphnis 18), S. 45-61, hier S. 50.

17 Handschrift Mus. 1791-E-501 der Sächsischen Landesbibliothek Dresden.

18 Vgl. Friedhelm Krummacher, *Zur Sammlung Jacobi der ehemaligen Fürstenschule Grimma*, in: Mf 16 (1963), S. 329.



## GESAMTAUFBAU:

| Takte   | Taktart | Besetzung <sup>19</sup> | Inhalt                                |
|---------|---------|-------------------------|---------------------------------------|
| 1- 14   | 4/4     | VVVV                    | I Sonata                              |
| 15- 55  | 3/2-4/4 | VVVV CCATB ccatb        | II Concerto »Nascitur Immanuel«       |
| 56-237  | 3/2     | VVVV CCATB              | III Aria mit Ritornello »Terra valet« |
| 238-278 | 3/2-4/4 | VVVV CCATB ccatb        | IV Wiederholung von Teil II           |

nuo-Bewegung (T. 8-10 sowie T. 10-12), die u. a. aus Schützens *Weihnachtshistorie* mit der Symbolik des sogenannten Kindelwiegens bekannt ist: Pohles *Nascitur Immanuel* ist eine Weihnachtskantate. Der Komponist changiert jedoch noch in einer weiteren Beziehung in jenen mittleren Sonata-Takten: Der kurzzeitige Wechsel zur Verwendung des as anstelle von a in den Takten 5 (zweite Hälfte) bis 6 entfaltet als harmonischer Übergriff — obwohl lediglich Es als Tonart der vierten Stufe kadenzierend befestigt wird — eine beinahe existentielle Kraft, die den werktypischen Fortgang des Satzes eklatant untergräbt. Aber auch der Wiedereinsatz des a im Zuge der Rückkehr zur ursprünglichen B-Dur-Tonalität wird dadurch geschärft, daß er auf dem Taktschwerpunkt (T. 7) mit einem Tritonus einfällt. Der Vorgang ist überdies in einen durchbrochenen Imitationsprozeß der vier Violinen innerhalb von drei Takten (T. 5-7) eingepaßt. Seine harmonische Außergewöhnlichkeit wird mit satztechnischer Kontinuität und Normalität kaschiert, wenngleich der Sprung in eine höhere Lage (T. 7) und die damit verbundene Einsatzfolge 3-4-1-2 der Violinen dies relativieren. Die Fortsetzung des Sonata-Mittelteils kehrt bei grundsätzlicher Weiterführung imitierender Technik die Prioritäten einfach um: Nicht harmonische Extravaganz, sondern harmonische Starre beherrscht jetzt das Geschehen als Voraussetzung für den Einsatz der genannten Baß-Symbolik. Sie kann nun durch zwei im Ansatz kanonische Imitationen der Violinen, und zwar in gespiegelter Einsatzfolge, flankiert werden.

So bildet der Mittelteil sowohl in sich als auch durch seinen polyphonen Satz sowie den höheren Grad an motivischer Prägnanz einen starken Kontrast zu den Rahmenteilern der Sonata und verhilft ihr nicht zuletzt damit zu ihrer weit über eine unverbindliche Einleitung hinausgehenden Funktion als Ankündigung einer für das Gesamtwerk relevanten musikalischen Struktur. Für die Rahmenteile reicht demgegenüber die so ganz andere Art einer Imitation als Echo im Block zur Konturierung aus. Zugleich ist sie in dieser Form spezifisch instrumental und wäre — übertragen auf einen fünfstimmigen Chorsatz (ohne Doppelchor-Einsatz) — nicht denkbar<sup>20</sup>.

19 In der Spalte »Besetzung« sind folgende Abkürzungen verwendet: V = Violine; C = Cantus, A = Altus, T = Tenor, B = Bassus; bei Singstimmen beziehen sich Großbuchstaben auf Favoritstimmen, Kleinbuchstaben auf Ripienstimmen. Nicht angegeben ist der Basso continuo, der die Besetzung Orgel und Fagott hat (das Fagott schweigt in den vokalen Partien von Teil III).

20 Bereits Theodor Kroyer (*Dialog und Echo in der alten Chormusik*, in: JbP 16 [1909], S. 13-32) sah eine solche Form nicht vor.



Der Concerto-Vokalsatz *Nascitur Immanuel* (unten S. 91-96) wirft dank seiner Fünfzehnstimmigkeit mit vier Violinen, jeweils fünfstimmigem Favorit- und Capellchor sowie Basso continuo die Frage auf, wie ein solcher, mehr durch potentiell auskomponierte Vielstimmigkeit als durch klangfarbliche Vielfalt differenzierbarer Apparat kompositorisch gleichsam hierarchisch gebündelt werden kann. Dabei ist zunächst die Unterscheidung nach den drei Gruppen der Violinen sowie der beiden Chöre evident. Der Basso continuo, dessen Stimmenmaterial mit je einer zusätzlichen Fagott- und Orgelstimme ausgestattet ist, läßt sich keiner der drei Gruppen zuordnen, übt allerdings überall da, wo Gesangsbaßstimmen nicht pausieren, eine Basso-sequente-Funktion aus. Die Gruppen unterscheiden sich wiederum im Grad ihrer inneren Differenziertheit. Während der Capellchor ausschließlich homophon geführt ist, reicht die innere Differenziertheit des Favoritchores von der Blockhaftigkeit bis zu wechselnden Gruppierungen aus zwei gegen drei Stimmen oder gar imitierenden Passagen, an denen entweder nur zwei Stimmen (T. 32) oder alle fünf Stimmen (T. 42 und 50) beteiligt sind. Aus diesem Befund des Binnenverhältnisses der Stimmen des Favoritchores ergeben sich mithin nicht weniger als vier verschiedene Grade von Differenziertheit. Dazwischen – zwischen Favorit- und Capellchor also – liegt die Gruppe der vier Violinen, die von homophoner Blockhaftigkeit über deren vorsichtige Brechung durch Vorausimitation einer einzelnen Stimme (T. 35) bis zu selbständig imitierender oder zugleich nichtimitierender Führung der Einzelstimmen (T. 45) reicht. Ihre Entfaltung im Sinne jener Differenziertheit findet nicht gleichzeitig mit der des Favoritchores, sondern phasenverschoben statt, woraus sich die Zwischenposition des Violinchores ergibt. Gegenüber der Sonata, wo diese Gruppe allein agierte und demzufolge aus eigener Kraft die nötige kompositorische Differenziertheit im Verhältnis ihrer Stimmen aufbringen mußte, wird diese nun also soweit zurückgenommen, daß ihr Grad zwischen dem des Favoritchores und dem des Capellchores liegt.

Dieser bemerkenswerte Umstand, der überdies durch die rein quantitative Präsenz der Klanggruppen nicht etwa unterlaufen, sondern bekräftigt wird (das Verhältnis der vollständigen, also jeweils alle Stimmen einer Gruppe betreffenden Pausentakte zwischen vokalem Favoritchor, Violinchor und vokalem Capellchor beträgt 9:13:21), unterstreicht das Gewicht der spezifisch musikalischen Struktur dieses Satzes gegenüber seiner textlichen Determiniertheit. Seine Stabilität, seine Geschlossenheit ist vor allem eine Folge dieser auskomponierten Hierarchie, die nicht in der Frage nach dem Primat des Vokalen oder des Instrumentalen aufgeht, sondern eine weitaus subtilere Lösung bietet. Freilich könnte man auch umgekehrt sagen: Die Chöre als Träger des zu vertonenden Textes geben den Rahmen, sie bilden den Maßstab für die innere Bewegtheit der Klanggruppen; doch bliebe dann zu fragen, inwieweit dies durch den Text bedingt oder zumindest angeregt ist. Hier kann tatsächlich der abschließende Textgedanke des Concerto – es ist von dem die Rede, der alle Güter geben wird – ein musikalisches Symbol für Totalität ausgelöst haben. Mehr aber auch nicht. Denn auch die aufsteigende Figur zu den Worten »ad sidera« (zu den Sternen) wird nicht konsequent zugeordnet und ist vor allem in eine relative musikalische Autonomie eingebettet. Ein Verständnis der musikali-



schen Struktur als Folge textlicher Aussagen oder textlicher Strukturen allein würde also zu kurz greifen<sup>21</sup>.

Das Phänomen der sukzessiven Vertiefung der Binnenstruktur der einzelnen Klanggruppen erfaßt jedoch nicht nur den Favoritchor und die Violinen, sondern – auf andere Weise – auch den Capellchor. Während dieser nämlich mit den ersten drei Blockeinsätzen (bis T. 42) lediglich den Favoritchor selektiv verstärkt, weicht er mit den letzten beiden Einsätzen – zumindest im jeweils ersten Takt (also T. 47 und 52) – von diesem Prinzip ab. Beide Erscheinungen – die im Satz zunehmende Ausdifferenzierung der Stimmenstruktur innerhalb der Klanggruppen und die zum Ende hin »versuchte« Loslösung des Capellchores aus der strengen Bindung an den Favoritchor – sind Ausdruck einer Tendenz zur Verdichtung dieses Concerto-Satzes, die ihre abschließende Confirmatio durch den Umschlag vom 3/2- zum 4/4-Takt (T. 53) erfährt. Hier geschieht mehr als etwa eine Angleichung des Metrums an bereits vorher aufgetauchte Hemiolen; hier wird wiederum verdichtet, sei es durch Eliminierung einzelner Töne, so daß beinahe ein Pars-pro-toto-Zitat vorangegangener Formulierungen übrigbleibt, oder durch selektiv beschleunigendes Hineinzwängen solcher Formulierungen in den verkürzend wirkenden 4/4-Takt, der demzufolge nicht mehr im Sinne des alten tempus imperfectum gegenüber einem ebenfalls nicht mehr im Sinne einer proportio sesquialtera notierten 3/2-Takt in Erscheinung tritt.

Eine solche Typisierung des Concertos einer Concerto-Aria-Kantate – so wenig sie mit textlichen Details erklärbar ist – dürfte allerdings mit dem Festcharakter des Werkes in ursächlichem Zusammenhang stehen. Ihm wird das Arbeiten mit klanglich vielgestaltigen, wenn auch relativ kurzatmigen Flächen eher gerecht als vorrangig polyphon gearbeitete Linienführungen. Dies zeigt sich auch im Vergleich mit anderen Concerto-Aria-Kantaten Pohles, die nicht hohen Festtagen zugeordnet sind<sup>22</sup>.

Für die Aria der vorliegenden Kantate ist nicht nur der systematische sukzessive Einsatz aller fünf Singstimmen, sondern auch die Identität der jeden Aria-Teil einer Singstimme beschließenden Ritornelli charakteristisch (vgl. die Formübersicht auf der nächsten Seite). Zumindest das letztgenannte Merkmal ist nicht selbstverständlich. Beispielsweise sehen die Ritornelli der Concerto-Aria-Kantate *Ich sahe an alles Thun* von Christoph Bernhard<sup>23</sup> konsequent verschiedene Streichersätze vor, während wiederum ein Werk wie *Singet dem Herrn ein neues Lied* von Johann Philipp Krieger<sup>24</sup> die gleiche formale Struktur wie Pohles *Nascitur Immanuel* aufweist. Dazu gehören auch identische Ritornelli. Und Pohles eigene *Liebesgesänge* nach Fleming schließlich zeigen eine solche Identität nur ausnahms-

21 Selbst für das Werk Heinrich Schützens ist mit Recht die Forderung erhoben worden, auch unabhängig vom Text nach dem spezifisch Musikalischen zu fragen; vgl. Wolfram Steinbeck, *Sprachvertonung bei Heinrich Schütz als analytisches Problem*, in: SJB 3 (1981), S. 51-63, besonders S. 53.

22 Vgl. die Beispiele 7 und 8 bei Gille, *Der Kantaten-Textdruck* (siehe Anm. 12), S. 90.

23 Edition von Max Seiffert in DDT 6, S. 128-141.

24 Entstanden vermutlich spätestens 1675 (vgl. die Edition von Max Seiffert in DDT 53/54, S. 24-36).

| BINNENGLIEDERUNG VON TEIL III: |                         |                   |
|--------------------------------|-------------------------|-------------------|
| Takte                          | Besetzung <sup>25</sup> | Inhalt            |
| 56- 84                         |                         | »Terra valet«     |
| 84- 92                         | VVVV                    | Ritornello        |
| 93-120                         |                         | »Gratia fratris«  |
| 120-128                        | VVVV                    | Ritornello        |
| 129-157                        |                         | »Faucibus«        |
| 157-165                        | VVVV                    | Ritornello        |
| 166-193                        |                         | »Gaudia mundi«    |
| 193-201                        | VVVV                    | Ritornello        |
| 202-229                        |                         | »Venit ab astris« |
| 229-237                        | VVVV                    | Ritornello        |

weise, und zwar genau dann, wenn auch die Arie identisch sind, der Text also streng strophisch vertont ist. Hier, in der Kantate *Nascitur Immanuel* jedoch, liegen weitgehend unabhängige musikalische Darstellungen des jeweiligen Textes durch die einzelnen Stimmen vor.

Ob Pohles Vertonung der 1665 erschienenen *Geistlichen Oden* des Hallischen Hofdichters David Elias Heidenreich, die - mit einer Ausnahme<sup>26</sup> - nicht erhalten ist, nach diesem Prinzip oder strophisch angelegt war, geht auch aus der Vorrede Heidenreichs nicht klar hervor: Er spricht von einer bestimmten Machart der Concerten und Arien »dergestalt daß ein jedes Stück mit so viel Vocal-Stimmen / als Gesetze [Strophen] in der Ode sind / und zugeordneten Instrumenten gesetzt worden. Die Sprüche sind Concerten und gehen allemal die [der] Ode vorher / beschließen auch hernachmals wieder: Die Oden aber werden also gesungen / daß jede Stimme ein eigen Gesetz hat«<sup>27</sup>. Die Kantate *Nascitur Immanuel* entspricht dieser Beschreibung der *Geistlichen Oden* sehr genau: Jeder Stimme in der Aria kommt ein musikalisch eigenständiger Abschnitt zu, der demzufolge keinen strophischen Charakter trägt.

In der Aria stellt sich nun besonders die Frage nach der Abhängigkeit der musikalischen Gestaltung von den Gedanken, Bildern und Affekten des Textes, da hier darauf grundsätzlich flexibler eingegangen werden kann als in einem Concerto. So fällt der Aria-Abschnitt für Alt durch seinen ausgesprochen bildkräftigen Text auf, in dem von schwarzen Schlünden der Hölle, vom Teufel, von Fesselung und Zerfleischung die Rede ist. Pohle nutzt diesen Freiraum jedoch nur sehr bescheiden. Lediglich dem Textwort »laceratum« gesteht er ein mehrtaktiges Melisma als Hypotyposis zu, die das textliche Bild des Zerfleischens musikalisch zu assoziieren

25 Zur Auflösung der Abkürzungen s. Anmerkung 19.

26 Osterkantate *Siehe, es hat überwunden der Löwe*; handschriftlich überliefert in Mus. ms. 30260,4, der Staatsbibliothek zu Berlin.

27 Exemplar der British Library London, Sign. II 3437 cc 42, hier wiedergegeben nach Steude (s. Anm. 16), S. 48. Von dieser Version weicht der erstmalige Abdruck der Vorrede bei Walter Serauky (*Musikgeschichte der Stadt Halle. Von Samuel Scheidt bis in die Zeit Georg Friedrich Händels und Johann Sebastian Bachs*, Bd. 2,1, Halle u. Berlin 1939, Reprint Hildesheim 1971, S. 286) nur geringfügig ab.



vermag. Es bleiben jedoch angesichts einer solch affekträchtigen Textgrundlage potentielle Zuspitzungen in der Harmonik, Rhythmik oder im Verhältnis zwischen Singstimme und Basso continuo ausgespart. Statt dessen entlädt sich die krisenhafte Situation in der Kadenzierung in verbotenen Sprüngen (in eine Septime), für die Christoph Bernhard in seinem *Ausführlichen Bericht* vorsichtig einräumt: »Eine andere Beschaffenheit hätte es in *Stylo Recitativo*, wo sie vielleicht etlicher *affecten* zu gefallen zugelassen werden.«<sup>28</sup> Obwohl in der Aria aus *Nascitur Immanuel* kein *Stylus Recitativus* vorliegt, konnte Pohle diesen Übergriff mit dem Text legitimieren. Dieser punktuelle Befund ändert jedoch grundsätzlich nichts daran, daß sich die den einzelnen Stimmen zugeordneten Aria-Abschnitte musikalisch nur geringfügig unterscheiden und letztlich ihre musikalische Autonomie bewahren.

Am Beispiel der Pohle-Kantate *Nascitur Immanuel* läßt sich ein Einfluß Heinrich Schützens auf die Kompositionsweise seines Schülers nicht nachweisen. Dagegen erweist sich Pohles Individualität als Komponist in seiner Gestaltung autonomer musikalischer Strukturen und in seiner integrierten, nicht übergeordneten Textbehandlung. So wenig in diesem Werk Pohles ein direkter kompositorischer Einfluß seines großen Lehrers erkennbar ist, so sehr vermag es ein Stück Gattungsgeschichte der Concerto-Aria-Kantate unverwechselbar zu repräsentieren.

28 Josef Müller-Blattau (Hrsg.), *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Leipzig 1926, S. 144.

# Nascitur Immanuel

David Pohle

Violine 1

Violine 2

Violine 3

Violine 4

Basso continuo

Violin parts 1-4 and Basso continuo. Dynamics: *p*, *f*.

5

Violin parts 1-4 and Basso continuo. Dynamics: *p*, *f*.

10

Violin parts 1-4 and Basso continuo. Dynamics: *p*, *f*.



15

Violine 1

Violine 2

Violine 3

Violine 4

Cantus 1

Cantus 2

Altus

Tenor

Bassus

Cantus 1 ripieno

Cantus 2 ripieno

Altus ripieno

Tenor ripieno

Bassus ripieno

Basso continuo

Nas - ci - tur Im - ma - nu - el ad si - de - ra

Ad si - de - ra, ad si - de - ra

Ad si - de - ra, ad si - de - ra

Nas - ci - tur Im - ma - nu - el ad si - de - ra

Nas - ci - tur Im - ma - nu - el ad si - de - ra

Nas - ci - tur Im - ma - nu - el ad si - de - ra

Ad si - de - ra

Ad si - de - ra

Ad si - de - ra

Ad si - de - ra

Ad si - de - ra

Ad si - de - ra

22

tol - li - te plau - sus, ad si - de - ra tol - li - te

tol - li - te plau - sus, ad si - de - ra tol - li - te

tol - li - te plau - sus, ad si - de - ra tol - li - te

tol - li - te plau - sus, ad si - de - ra tol - li - te

tol - li - te plau - sus, ad si - de - ra tol - li - te

tol - li - te plau - sus, ad si - de - ra tol - li - te

tol - li - te plau - sus, ad si - de - ra tol - li - te

tol - li - te plau - sus, ad si - de - ra tol - li - te

tol - li - te plau - sus, ad si - de - ra tol - li - te

tol - li - te plau - sus, ad si - de - ra tol - li - te



29

plau-sus, nas - ci - tur is mi - se - ris,

plau-sus, nas - ci - tur is mi - se - ris,

plau-sus, qui bo - na cun - cta da -

plau-sus, qui bo - na cun - cta, bo - na cun - cta da -

plau-sus, nas - ci - tur is mi - se - ris,

plau-sus,

plau-sus,

plau-sus,

plau-sus,

plau-sus,

38

nas - ci - tur is mi - se - ris,  
 nas - ci - tur is mi - se - ris, qui bo - na  
 bit, nas - ci - tur is mi - se - ris,  
 bit, nas - ci - tur is mi - se - ris, qui bo - na

nas - ci - tur is mi - se - ris,  
 nas - ci - tur is mi - se - ris,  
 nas - ci - tur is mi - se - ris,  
 nas - ci - tur is mi - se - ris,

nas - ci - tur is mi - se - ris,



43

49

da - bit, qui bo - na cun - cta, bo - na cun - cta da - bit.

da - bit, qui bo - na cun - cta da - bit.

cun - cta da - bit, qui bo - na cun - cta, bo - na cun - cta da - bit.

da - bit, qui bo - na cun - cta, bo - na cun - cta, cun - cta da - bit.

da - bit, qui bo - na cun - cta da - bit.

da - bit, qui bo - na, bo - na cun - cta da - bit.

da - bit, qui bo - na cun - cta da - bit.

cun - cta da - bit, qui bo - na, bo - na cun - cta da - bit.

da - bit, qui bo - na cun - cta da - bit.

da - bit, qui bo - na cun - cta da - bit.



# Die Kompositionslehre Christoph Bernhards in ihrer Bedeutung für einen Schüler

von

WOLFGANG HORN

Der Vorrat an »unbekannten Theoretikern«, an noch nicht interpretierten Texten wird immer kleiner, das Problem aber, welchen Gebrauch man von all diesen verfügbaren Texten machen kann oder soll, wird im gleichen Maße größer. Im folgenden geht es nicht so sehr um die Wiedergabe oder Erläuterung von Regeln, sondern eher darum, wenn nicht über das Wesen, so doch über bestimmte Erscheinungs- und Funktionsweisen von Regeln nachzudenken, auch wenn dies notgedrungen aphoristisch bleiben muß und den Ausgangspunkt am Pol der grauen Theorie nimmt<sup>1</sup>.

Christoph Bernhards Traktate gehören mit Sicherheit zu den heute bekanntesten Texten über Musik aus dem 17. Jahrhundert<sup>2</sup>. Über die von Bernhard geschaffenen Kompositionen kann man sich in leicht greifbaren Ausgaben<sup>3</sup> und in der Arbeit von Folkert Fiebig<sup>4</sup> bequem orientieren. Hier genügt deshalb die Rekapitulation weniger Daten und Fakten. Bernhard wurde um die Jahreswende 1627/28 in Pommern, vermutlich in Kolberg, geboren. Seine musikalische »Grundausbildung«

- 1 Auf die Bedeutung der Unterscheidung zwischen dem Referieren von Regelinhalten und dem Nachdenken über Regelfunktionen hat jüngst Werner Braun in einem äußerst material- und kenntnisreichen Buch hingewiesen: »Regeln wiedergeben und erläutern und über das Wesen der Regel nachdenken sind verschiedene Dinge« (Werner Braun, *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts. Zweiter Teil. Von Calvisius bis Mattheson*, Darmstadt 1994 [= Geschichte der Musiktheorie 8/II], S. 295). Dieses Buch verdient ein eingehendes und geduldiges Studium, das in der Kürze der Zeit zwischen seinem Erscheinen und der Fertigstellung dieses Beitrags nicht zu leisten war. Es könnte weitreichende Konsequenzen für den künftigen Umgang mit dem Musikschrifttum des 17. Jahrhunderts haben und bestärkt uns bereits bei kursorischer Lektüre in der Vermutung, daß die Zeiten, in denen man hoffen konnte, durch bloße Inhaltsangaben von Traktaten noch Neues zu bieten, wohl endgültig vorbei sind.
- 2 Summarisch sei hier auf einige wichtige Arbeiten zweier Autoren verwiesen, die sich (mit unterschiedlicher Akzentsetzung) in methodisch anregender Weise mit Bernhard befaßt haben: Hellmut Federhofer, *Marco Scacchi »Cribrum musicum« (1643) und die Kompositionslehre von Christoph Bernhard*, in: Horst Heussner (Hrsg.), *Festschrift Hans Engel zum siebzigsten Geburtstag*, Kassel u. a. 1964, S. 76-90; ders., *Christoph Bernhards Figurenlehre und die Dissonanz*, in: *Mf* 42 (1989), S. 110-127; ders., *Musica poetica und musikalische Figur in ihrer Bedeutung für die Kirchenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*, in: *AMI* 65 (1993), S. 119-133; sowie Carl Dahlhaus, *Die Figurae superficiales in den Traktaten Christoph Bernhards*, in: *Kgr.-Ber.* Bamberg 1953, Kassel und Basel 1954, S. 135-138; ders., *Zur Geschichtlichkeit der musikalischen Figurenlehre*, in: Mitarbeiter des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg (Hrsg.), *Festschrift Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag*, Neuhausen-Stuttgart 1986, S. 83-93.
- 3 Christoph Bernhard (1627-1692), *Geistliche Harmonien 1665*, hrsg. von Otto Drechsler und Martin Geck, Kassel u. a. 1972 (= EdM 65), sowie *Geistliche Konzerte und andere Werke*, hrsg. von Otto Drechsler, Kassel u. a. 1982 (= EdM 90); dort jeweils auch Hinweise auf weitere Ausgaben.
- 4 Folkert Fiebig, *Christoph Bernhard und der stile moderno. Untersuchungen zu Leben und Werk*, Hamburg 1980 (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 22).



könnte er in Danzig erhalten haben; als seine Lehrer kämen dann vielleicht Paul Siefert, Kaspar Förster d. Ä. oder Christoph Werner in Frage. Spätestens seit 1649 war Bernhard am Dresdner Hof angestellt. Zwischen 1664 und 1674 war er in Hamburg tätig und kehrte danach wieder nach Dresden zurück, wo er bis zu seinem Tode im Jahre 1692 blieb. In Dresden war Bernhard einer unter mehreren Kapellmeistern. Es ist zwar dokumentiert, daß er zu Heinrich Schütz ein gutes, ja freundschaftliches Verhältnis hatte; ebenso klar ist, daß er von ihm als Komponist profitiert hat. Über den näheren Charakter des Lehrer-Schüler-Verhältnisses gibt es aber keine Dokumente. In den Jahren 1650 und 1657 unternahm Bernhard zwei Italienreisen. Er lernte in Rom u. a. Giacomo Carissimi kennen. Man darf ihm daher in musikalischer Hinsicht eine selbsterworbene Kompetenz zusprechen und muß nicht versuchen, ihn als Sprecher eines anderen, sei es Schützens, sei es Scacchis, zu nobilitieren<sup>5</sup>. Die Darstellungsweise in seinen Traktaten folgt klaren Grundsätzen. Von den drei Schriften Bernhards wird im folgenden vor allem die ausführlichste berücksichtigt, der *Tractatus compositionis augmentatus*. Die beiden anderen Traktate – *Von der Singekunst oder Manier* sowie *Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien* – bieten in unserem Zusammenhang nichts grundsätzlich Neues. Die Bezüge des Traktats zur Rhetorik bleiben im folgenden am Rande des Interesses, weil nicht die Rhetorik, sondern die Logik die Grundlagendisziplin für das Nachdenken über Regeln ist. Die Rhetorik ist selbst schon ein Spezialgebiet, in dem Regeln zur Anwendung kommen, wobei ihr Gegenstand, die »Rede«, allerdings einen gewaltigen Einzugsbereich hat. Daher kann die Rhetorik auch anderen Disziplinen gleichsam »unterlegt« werden, insofern sich in deren Gegenständen »rede-analoge« Aspekte finden lassen. Welche Disziplin läge hier näher als die »Musica«?

Gegenüber den Ansprüchen der Rhetorik auf die Musik zeichnet sich in der Musikwissenschaft zunehmend eine Haltung ab, die eine zunächst fremde Terminologie und Denkweise nicht mehr nur zur Kenntnis nimmt, sondern auch Gegenfragen stellt, etwa der Art: »Was haben wir gewonnen, wenn wir eine Generalpause als 'Aposiopesis' bezeichnen?« Diese Frage ist keineswegs eine »rhetorische Frage« in dem Sinne, daß sie die Antworten: »nichts« oder aber umgekehrt: »eine verbindliche Erklärung« implizieren würde. Gefordert ist vielmehr auch hier eine kritische Abwägung<sup>6</sup>, hinter der letztlich die Gretchenfrage lauert: »Was erwarten wir

5 Vgl. dazu wie auch zum Kontext von historisch »realer« Kompositionslehre den Beitrag von Werner Braun, *Schütz als Kompositionslehrer: Die »Geistlichen Madrigale« (1619) von Gabriel Mölich*, in: *SJb* 7/8 (1985/86), S. 69-92. Im weiteren Kontext ist ergiebig die analytisch akzentuierte Untersuchung von Siegfried Schmalzriedt, *Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabrielis. Studien zu ihren Madrigalen*, Neuhausen-Stuttgart 1972 (= Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 1). Solche und ähnliche Arbeiten zeigen, daß es nötig ist, sich von globalen und pauschalen Vorstellungen über »Wesen und Wirken von Musiktheorie« freizumachen. Gerade im Blick auf die Individualität des Einzelfalls kann die Problematik von Generalisierungen, deren Notwendigkeit grundsätzlich nicht zu bestreiten ist, zum Bewußtsein kommen.

6 Die Hilfsmittel zur Aneignung des Denkens und Redens in den Bahnen der Rhetorik sind mittlerweile leicht zu handhaben. Nennen könnte man etwa das Buch von Gert Ueding u. Bernd Steinbrink (Hrsg.), *Grundriß der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode*, Stuttgart 2/1986, oder auch Dietrich Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber 1985. Die Musikwissenschaft hat durch die Aufnahme kritischer Ansätze aus dem Bereich der literaturwissenschaftlichen Rhetorik



eigentlich von musikalischer Analyse?« Im übrigen ist Bernhards Text stark konzentriert auf die satztechnische Seite der Figuren: auf die Darstellung der Beziehung, in der die Lizenz zum Fundament steht, während er die Möglichkeiten, bestimmte Figuren mit bestimmten Ausdrucksqualitäten in Verbindung zu bringen, kaum nutzt. Auf den problematischen Figurbegriff selbst soll hier nicht weiter eingegangen werden. Wenn man das Verhältnis von Regel und lizenzierter Abweichung verfolgt, dann kann man sich jedenfalls auf Bernhards eigene Fassung des Figurbegriffs berufen.

Wer vom Studium alter Lehrschriften Aufschluß über Kompositionen in ihrer Gesamtheit erwartet, oder wer nur das, was in den Lehrschriften steht, für einzig wesentlich hält, der dürfte Charakter und Funktion dieser Schriften falsch einschätzen. Immerhin darf man eines von einer Lehrschrift erwarten, zumal dann, wenn sie von einem Komponisten wie Christoph Bernhard (oder von anderen lehrenden Komponisten) verfaßt wurde: Man kann erwarten, daß die Regeln der Lehre nicht in einen »direkten Widerspruch« zur Praxis treten. Ein solcher direkter Widerspruch liegt dann vor, wenn gegen einen konkreten Regelinhalt in eindeutig diagnostizierbarer Weise verstoßen wird, wenn also beispielsweise Quintenparallelen ausdrücklich verboten, in der Komposition aber ständig verwendet werden. Ein direkter Widerspruch kann dagegen nicht auftreten, wenn die Lehre zu Bereichen wie etwa der Organisation von Klangfolgen außerhalb von Exordien oder Klauseln keine konkreten Anweisungen gibt, wenn sie also »offene Stellen« hat. Der Komponist kann hier einen noch nicht durch explizit formulierte Anweisungen regulierten Freiraum gestalten. Im Vorübergehen sei bemerkt, daß »offene Stellen« eine Provokation für »Theoretiker« darstellen und sie zu Regulierungsversuchen einladen. Wenn diese explizite Regulierung das erste Mal versucht wird, geschieht sie im Verhältnis zu den Sachverhalten nachträglich. Im Verhältnis zu künftigen Gestaltungen jedoch kann ebendiese »Theorie« dann vorgängige Geltung gewinnen. Die berühmte Redensart von der »nachhinkenden Theorie« trifft nur einen Teil eines komplizierten Wechselverhältnisses.

Gerade die Werke von Heinrich Schütz haben solche für »Theorie« offene Stellen; weder die traditionelle Kontrapunktlehre noch die Moduslehre, die beide in Schützens Denken wie auch in seiner Umgebung noch existieren, scheinen den Kern dieses Werkes zu treffen. Einerseits bieten sie gleichsam zu viel (so etwa die Lehre von der Möglichkeit, aus einem Bicinium durch Austerzen einen drei- oder vierstimmigen Satz zu machen), andererseits zu wenig (so etwa suchen wir vergeblich nach befriedigenden zeitgenössischen Beschreibungen von Klangfortschreitungsstrategien über längere Strecken oder nach umfassenden, nicht nur die Themenkreise »Affektausdruck« und Textunterlegung berücksichtigenden Erörterungen zum Problemkreis »Sprache und Musik«). Dies ist natürlich kein Vorwurf: Die Schriften der Zeitgenossen sind nicht geschrieben worden, um die Fragen der späteren Generationen zu beantworten. Man kann den Nachgeborenen das Recht

---

rikforschung (etwa der Arbeit Barners, vgl. Anm. 11) ein erweitertes Blickfeld gewonnen, wie etwa der Aufsatz von Arno Forchert, *Musik und Rhetorik im Barock*, in: SJB 7/8 (1985/86), S. 5-21, zeigt.



zu fragen aber nicht mit dem Hinweis absprechen, daß die Alten solche Fragen nicht gestellt oder zumindest nicht ausdrücklich diskutiert haben.

Es ist kein Zufall, daß — wie zahlreiche Studien aus jüngerer Zeit zeigen — gerade Heinrich Schütz dazu einlädt, vor dem Hintergrund des musikalischen Werkes die eigenen Denkanstrengungen in Verbindung mit denjenigen der Zeitgenossen zu bringen<sup>7</sup>. Dabei lösen sich schematische Vorstellungen des Verhältnisses von Lehren und Handeln zunehmend auf. Die simple Überzeugung, daß Lehrschriften das verbindliche und einzig legitime Vokabular zur Beschreibung oder gar »Erklärung« zeitgleicher künstlerischer Produktion lieferten, hat keine Konjunktur mehr. Die Zeitgenossen singen *eine* Stimme in einem vielstimmigen Konzert; und selbst wenn diese Stimme der Tenor wäre, so erschöpft dessen Betrachtung nicht das, was das Konzert als ein mehrstimmiges ausmacht.

Das Wort »Kompositionslehre« ist mehrdeutig. »Kompositionslehre« im Sinne von persönlichem Unterricht darf nicht gleichgesetzt werden mit einer Lehrschrift. Im ersten Falle kann man nur den bestimmten Artikel verwenden und von »der« Kompositionslehre sprechen, die A dem B erteilt hat. Im zweiten Falle dagegen ist es möglich, von »einer« Kompositionslehre zu sprechen. Insofern enthält der *Tractatus compositionis augmentatus* nicht »die« Kompositionslehre Bernhards (um von Schütz zu schweigen), sondern einen Text, der im Kompositionsunterricht, den Bernhard erteilte, eine Rolle spielte; über diesen Unterricht wissen wir im übrigen nichts Näheres. Daß er aber solchen Unterricht erteilt hat, geht etwa aus der Formulierung hervor: »wie ich meinen *Discipeln oculariter demonstraret*«<sup>8</sup>.

Das Lehren und Lernen in den sprachlichen Disziplinen orientierte sich im 17. Jahrhundert an einem Modell, das drei ineinandergreifende Bereiche umfaßte: Erstens den Bereich der »Praecepta« – zu denen die Lehrschriften gehörten (man denke an Titel wie *Praecepta Musicae Poeticae* oder *Praecepta der Musicalischen Composition* bei Gallus Dressler bzw. Johann Gottfried Walther)<sup>9</sup>. Zweitens den Bereich der Analyse von »Exempla« in Form von Werken, und drittens die Umsetzung des Gelernten in eigene Werke im Zuge der aktiven »Imitatio«, die »ein Theil der Praeox« ist. Auf ebendiese Konzeption ist der Satz des Joachim Burmeister gemünzt: »Imitatio est studium & conamen nostra carmina musica ad Artificum exempla, per analysin dextre considerata, effingendi & formandi«<sup>10</sup>, auf deutsch: »Unter 'imita-

7 Vgl. zu dieser Einschätzung auch den informativen Überblick von Wolfram Steinbeck, *Zum Stand der Schütz-Analyse*, in: SJB 12 (1990), S. 43-58.

8 Christoph Bernhard, *Tractatus compositionis augmentatus*, in: Joseph Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel u. a. 2/1963 (zuerst 1926 veröffentlicht), Cap. 45.3, S. 93. Nach dieser Ausgabe wird auch im folgenden zitiert, und zwar folgt auf das Kürzel »Tca« die Angabe des Kapitels, der »Paragraphennummer« und der Seitenzahl.

9 Gallus Dressler, *Praecepta Musicae Poeticae a D: Gallo Dresselero [sic] Nebraeo cantore Scholae Magdeburgensis privatim praelecta*, Ms. Magdeburg 1563/64, hrsg. von B. Engelke, in: *Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg* 49/50 (1914/15), S. 213-250; Johann Gottfried Walther, *Praecepta der Musicalischen Composition* [Weimar 1708], hrsg. von Peter Benary, Leipzig 1955 (= Jenaer Beiträge zur Musikforschung 2).

10 Joachim Burmeister, *Musica poetica*, Rostock 1606 (Faks.-Nachdruck hrsg. von Martin Ruhnke, Kassel und Basel 1955), S. 74. Von bleibendem Wert ist die profunde Arbeit von Martin Ruhnke,



tio' versteht man das Streben und Bemühen, das wir darauf wenden, unsere musikalischen Kompositionen gemäß den Beispielen der approbierten Künstler, die wir in der Analyse auf die richtige Art betrachtet haben, zu bilden und zu formen«. Diese Konzeption war das didaktische Grundprinzip sowohl der protestantischen wie der jesuitisch-katholischen Pädagogik. Im Hinblick auf diesen Unterricht schreibt der Literaturwissenschaftler Wilfried Barner: »Die Autoren wurden nicht um ihrer selbst willen gelesen, sondern nur im Hinblick auf *praecepta* und *imitatio*«<sup>11</sup>.

Spuren des didaktischen Modells lassen sich in Bernhards Traktat leicht finden; das 43. Capitel: »Von der Imitation« verdankt ihm seine Existenz. Der heutige Leser aber vermag das Gewicht dieses Kapitels, in dem es nicht um das satztechnische Verfahren der »Imitation«, sondern um die Nachahmung von Vorbildern geht, erst richtig einzuschätzen, wenn er den Hintergrund mitbedenkt. In dem genannten Kapitel schreibt Bernhard: »Denn doch die *Imitation* der vornehmsten *Authorum* dieser *Profession* nicht weniger als in allen andern Künsten nützlich ja nöthig ist, als ein Theil der *Praxeos*, ohne welche alle *Praecepta* ohne Nutzen sind.«<sup>12</sup> Das Konzept der »Imitatio« trug gewiß dazu bei, künstlerische Traditionen zu stabilisieren. Andererseits hat es das Aufkommen der »*seconda prattica*« nicht verhindert. Denn »Imitatio« ist ein schillernder Begriff, der sich keineswegs in der Vorstellung sklavischer Nachahmung und leblosen Epigonentums erschöpft. Um nicht weiter abzuschweifen, möge die (vielleicht etwas überspitzte) Meinung des Anglisten und Pioniers der literaturwissenschaftlichen Rhetorikforschung, Klaus Dockhorn, zitiert werden, der im Hinblick auf Quintilian geradezu davon gesprochen hat, daß »die ganze Lehre von der 'imitatio' eine Lehre von der Originalität [sei]; was am Vorbild nachgeahmt werden soll, ist seine Originalität«<sup>13</sup>. Wie immer man auch hoffen mag, den Begriff der »Originalität« in den Griff zu bekommen, so ist dennoch klar, daß man auch seinen »Gegenspieler«, den Begriff der »Nachahmung«, nicht auf ein plattes Nachäffen reduzieren kann, mit dem in Fragen der Kunst und ihrer Lehre nichts gewonnen wäre.

Was im Dialog zwischen Lehrer und Schüler gesprochen wurde, welche Erfahrungen ein Schüler im analysierenden Umgang mit exemplarischen Werken, sei es mit oder ohne Anleitung des Lehrers, gemacht hat, welche »Regeln«, die vielleicht gar nicht in Worte gefaßt werden können, er bei diesem Umgang mit den Werken für sein eigenes Schaffen gewonnen hat – all das können wir nicht schwarz auf weiß greifen und dürfen es doch in keinem Moment unberücksichtigt lassen. In

---

Joachim Burmeister. *Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600*, Kassel und Basel 1955 (= Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel 5).

11 Wilfried Barner, *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*, Tübingen 1970, S. 285 f.

12 Tca, Cap. 43.3, S. 90.

13 Klaus Dockhorn, *Macht und Wirkung der Rhetorik. Vier Aufsätze zur Ideengeschichte der Vormoderne*, Bad Homburg v. d. H. u. a. 1968, S. 117; vgl. Quintilian, Buch X, Cap. II (Marcus Fabius Quintilianus, *Institutionis oratoriae libri XII / Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, hrsg. und übersetzt von Helmut Rahn, 2 Bde., Darmstadt<sup>2</sup>/1988, Bd. 2, S. 485-497).



den »Praecepta« der Lehrschriften - und (fast)<sup>14</sup> *nur* dort - können wir heute den Ausgangspunkt für die Analysen in diesem Unterricht finden, das Begriffsgerüst, das durch das Werkstudium befestigt, modifiziert oder womöglich um ganze Dimensionen (wie etwa die Dimension der Erfahrung von Werk-Ganzheiten) ergänzt werden sollte. Lehrschriften erschöpfen bei weitem nicht den Umfang des Kompositionsunterrichts.

Dennoch sind sie keineswegs zu verachten. Denn *statistische Regelmäßigkeiten* lassen sich mit jeder Art von Analyseverfahren ermitteln (womöglich mit Computerhilfe); doch bleiben die Befunde nichtssagend, solange keine Kriterien zu ihrer Qualifizierung und Interpretation vorliegen<sup>15</sup>. Kompositionstraktate aus einer bestimmten Zeit können gelesen werden als die zentralen Quellen zur *qualifizierenden Kennzeichnung* der Verfahrensweisen in den »umgebenden« oder »zugehörigen« kompositorischen Werken (in der Feststellung der Zugehörigkeit liegt ein Problem). In Traktaten wird *gesagt* (und nicht nur, wie im begriffslos sich anbietenden Werk, »gezeigt« oder »zu Gehör gebracht«), welches kompositorische Verhalten strikt erforderlich, empfehlenswert oder abzulehnen ist. Es ist durchaus möglich, daß nicht alle empfehlenswerten Kunstgriffe auch aufgeschrieben wurden, ja es ist sogar möglich, daß ganze grundsätzlich theoriefähige Bereiche nicht thematisiert wurden. Die Wertungen derjenigen Verhaltensweisen aber, die tatsächlich aufgeschrieben worden sind, sollte man zur Kenntnis nehmen, bevor man seine eigenen Ansichten formuliert. Nicht zuletzt ist die Argumentation in musikalischen Kontroversen, wie sie gerade im 17. Jahrhundert immer wieder begegnen<sup>16</sup>, gegründet auf den Vorwurf des Verstoßes gegen elementare kompositorische Verfahrensnormen.

»Praecepta« sind zwar auf Praxis gerichtet und mögen auch im praktischen Vollzug des Komponierens wirksam sein. In Buchform aufgeschrieben gehören sie jedoch zum Bereich der Theorie. Das Wort »Musiktheorie« wurde und wird in so mannigfaltigen Bedeutungen gebraucht, daß sich eine definitorische Setzung post festum verbietet. Eine weite Definition wie die folgende: »Unter 'Musiktheorie' versteht man jede verbale Äußerung über Musik«, ist von leerer, nichtssagender Allgemeinheit. Auch eine Untersuchung der historischen Vielfalt des Wortgebrauchs

14 Zu denken wäre an allerdings nur selten überlieferte Schülerarbeiten, die der Lehrer korrigiert hat. Die Kriterien, nach denen er die Schülerarbeit »analysiert« hat, lassen sich dabei oft nur vage angeben, sieht man einmal von reinen Fehlerkorrekturen ab. Ein solches Beispiel ist etwa die von Spitta veröffentlichte Gerbersche Generalbaßaussetzung zu einer Violinsonate von Albinoni, die Bach korrigiert hat (vgl. Philipp Spitta, *Joh. Seb. Bach*, Bd. 2, Leipzig 1880, S. 125 und Notenanhang, S. 1-11 [Beilage 1]; vgl. auch Hans-Joachim Schulze, *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800*, Kassel u. a. bzw. Leipzig 1972 [= Bach-Dokumente 3], S. 481, mit Signaturangabe: Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Mus. ms. 455).

15 Aus der Messung der Geschwindigkeit von mehreren Kraftfahrzeugen kann man eine Durchschnittsgeschwindigkeit errechnen; man kann daraus aber nicht die zulässige Höchstgeschwindigkeit ableiten.

16 Neben dem unten zitierten Streit zwischen Capricornus und Böddecker und dem Streit zwischen Siefert und Scacchi (vgl. dazu den Beitrag von Walter Werbeck im vorliegenden Band) sei besonders hingewiesen auf die umfangreiche Arbeit von Ursula Brett, *Music and Ideas in Seventeenth-Century Italy. The Cazzati-Arresti Polemic*, 2 Bde., New York und London 1989 (= Outstanding Dissertations in Music From British Universities).



besagt noch nichts darüber, welche konkrete Bedeutung in einem bestimmten Kontext angenommen werden soll. Wenn man überhaupt mit Aussicht auf Verständigung über das Verhältnis von »Musiktheorie« und Kompositionspraxis bei Christoph Bernhard reden will, ist zuvor eine terminologische Vereinbarung zu treffen darüber, was »Musiktheorie« hier heißen soll, und warum diese Wortverwendung legitim und sinnvoll ist. Dies kann nur auf dem Wege der Auswahl, also letztlich der begründeten Vereinfachung geschehen.

In Gioseffo Zarlino's *Istitutioni Harmoniche*, dem in erster Auflage 1558 erschienenen wirkungsmächtigsten Musiktraktat der Renaissance, geht es in Teil 1 und 2 vor allem um die Lehre von den Tonbeziehungen, während Teil 3 und 4 der Anleitung zum kompositorischen Handeln, oder einfacher: der Kompositionslehre gewidmet sind. Von Zarlino's *Istitutioni* waren offenbar viele Leser überfordert. Wenn man eine noch zu Zarlino's Lebzeiten erschienene und ihm gewidmete »praktikable« Fassung der *Istitutioni*, Orazio Tigrini's *Compendio della Musica*<sup>17</sup>, kursorisch mit Zarlino's Monumentalwerk vergleicht, dann ergibt sich das folgende Bild: Die Einteilung in vier Bücher bei Tigrini stimmt nicht mehr mit derjenigen bei Zarlino überein, der sich in Teil 1 vornehmlich mit dem Proportionenrechnen und in Teil 2 mit seiner Anwendung auf die Intervalle und die Tonbeziehungen befaßt. Tigrini dagegen widmet nur Buch 1 der »musica theorica«, und auch hier überwiegt deutlich das auf den Kontrapunkt gerichtete Interesse. Die langwierigen Diskussionen der »griechischen Tetrachorde« und der Temperierungsprobleme (bei Zarlino in Teil 2) sind weggefallen; übrig geblieben ist nur noch die Lehre von den Intervallen. Bei Zarlino nimmt der »theoretische« Teil (Teil 1-2) 146 von 347 Seiten ein (nach der ersten Auflage 1558), das sind 42% des Gesamtumfangs. Bei Tigrini umfaßt der theoretische, dabei auf die Praxis ausgerichtete Teil (Buch 1) gerade noch 22 von insgesamt 136 Seiten, also etwa 16% des Gesamtumfangs.

Die Haupteinteilung des Gesamtbereiches der Musik in einen betrachtenden, theoretischen Teil einerseits, einen praktischen, handelnden Teil andererseits ist – nach den Worten Wolfgang Schonsleders aus dem Jahre 1631 – unter Musikschriftstellern unumstritten: »Mvsicen, omissis alijs diuisionibus, in theoreticam & practicam diuidere inter auctores conuënit«. Die theoretische Seite besteht »in mentis agitatione contemplationeque« (»in der Anstrengung und stillen Versenkung des Geistes«), während die praktische »in actione consistit«. Zur Praxis gehört zum einen das Singen und Spielen, »quae ore, flatu, fidibusque conficitur«, zum anderen aber diejenige Tätigkeit, die die »Musurgen« oder »Komponisten« ausüben<sup>18</sup>. Am Rande sei vermerkt, daß andere Autoren die bei Schonsleder de facto unterschiedenen Bereiche des Spielens und Singens, das nur im Erklingen existiert, und des Komponierens, das zu einem dauerhaften »opus« führt, auch »de nomine« unterscheiden, indem sie die Kompositionslehre als »musica poetica« eigens benennen<sup>19</sup>.

17 Orazio Tigrini, *Il Compendio della Musica nel quale breuemente si tratta dell'Arte del Contrapunto, diuiso in quatro libri*, Venedig 1588 (Faks.-Nachdruck New York 1966).

18 Wolfgang Schonsleder (Volupius Decorus Musagetes), *Architectonice Mvsice Vniuersalis, Ex qua Melopoeam per vniuersa et solida fundamenta musicorum, proprio Marte condiscere possis*, Ingolstadt 1631 (2/1684), fol. A2 r/v.

19 Näheres dazu bei Arno Forchert, *Heinrich Schütz und die Musica poetica*, in: Sjb 15 (1993), S. 7-23.



Die »Prattica« in einem Buch über Musik ist nicht die Praxis des Komponierens selbst; sie ist ein Sprachtext, der zum Komponieren anleiten will, indem er Begriffe definiert und Verfahrensregeln formuliert. Die Art, in der dieser Sprachtext formuliert ist, gibt zugleich Auskunft über den Charakter der Handlungen, zu denen die »Praecepta« anleiten wollen.

Die Wörter »Gesetz« und »Regel« sind zwar umgangssprachlich geläufig; wenn man ihnen aber auf den Grund gehen will, sieht man sich alsbald mit den größten Schwierigkeiten konfrontiert<sup>20</sup>. Deshalb werde ich mich im folgenden an einigen wenigen Differenzierungen orientieren, die man gelegentlich in Musiktraktaten findet. Bereits 1496 unterscheidet Franchinus Gaffurius zwischen »regulae legales« oder »necessariae« einerseits und »regulae arbitrarie« andererseits. Eine »regula legalis« ist absolut bindend und gestattet keine Ausnahme. Zum Verbot der Parallelführung perfekter Konsonanzen bemerkt er: »Haec enim regula non arbitraria est: sed legalis: omnem penitus exceptionem reiciens«, auf deutsch: »Denn diese Regel ist nicht willkürlich, sondern bindend wie ein Gesetz: sie schließt jede Ausnahme ganz und gar aus«. Eine »regula arbitraria« ist dagegen eine Empfehlung, von der man auch abweichen kann. Eine solche Empfehlung liegt vor in der Regel, daß man die Komposition mit einer perfekten Konsonanz oder dem Einklang beginnen solle: »Verum hoc primum mandatum non necessarium est: sed arbitrium: namque perfectionem in cunctis rebus non principiis sed terminationibus attribuit«<sup>21</sup>.

Kaspar Stocker, ein deutscher Schüler und Gehilfe des Spaniers Francisco Salinas, charakterisiert um 1580 die »Regulae arbitrarie« näher. Es geht in seinem Traktat zwar vor allem um das Problem der Textunterlegung. Seine Ausführungen zu dem Thema »De regularum in necessarias et arbitrarie divisione« sind jedoch von allgemeinem Interesse. »Regulae arbitrarie«, so heißt es dort, sind keine aus der Luft gegriffenen Anweisungen. »Sed arbitrii voce hic fere ut iureconsulti utimur, quibus arbitrium non quodlibet, sed boni viri iudicium est, hoc est, quod cum recta ratione consentiat«<sup>22</sup>. Der Unterschied zu den »regulae legales« besteht darin,

20 Als »locus classicus« für die folgenden Unterscheidungen ist zu nennen Klaus-Jürgen Sachs, *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert. Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen*, Wiesbaden 1974 (= Beihefte zum AfMw 13), S. 110 f.

Welche Problemkreise hier verborgen sind, lehren einschlägige Artikel in philosophischen Lexika; vgl. etwa die Art. *Gesetz* und *Regel* in: Joachim Ritter (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 3, Basel und Darmstadt 1974, Sp. 480-514 und Bd. 8, ebd. 1992, Sp. 427-450; oder Wolfgang L. Gombocz's Art. *Modalität*, in: Helmut Seiffert u. Gerard Radnitzky (Hrsg.), *Handlexikon zur Wissenschaftstheorie*, München 1989, S. 216-219. Zum Nachdenken regt auch die Lektüre des folgenden Buches an: Josef Seifert, *Schachphilosophie. Ein Buch für Schachspieler, Philosophen und "normale" Leute*, Darmstadt 1989 (insbesondere Kapitel II, S. 43-56: »Welcher Art sind die Gesetze des Schachspiels? Ontologische und epistemologische Aspekte des Schachspiels selbst«).

21 Franchinus Gaffurius, *Practica Musicae*, Mailand 1496 (Faks.- Nachdruck New York 1979), fol. dd ir<sup>v</sup> (Regeln 1 und 2); engl. Übersetzung: Franchinus Gaffurius, *Practica Musicae*. Translation and Transcription by Clement A. Miller, o. O. 1968 (= Musicological Studies and Documents 20), S. 124 f. Die Schreibung »Gafurius« und »Gaffurius« gemäß den Ausgaben.

22 Zitiert nach der vorbildlichen Ausgabe: Gaspar Stoquerus, *De musica verbali libri duo*. Two Books on Verbal Music. A new critical text and translation on facing pages [...] by Albert C. Rotola,



daß ein Nichtbefolgen nicht notwendig als »Fehler« gewertet werden muß oder – strafrechtlich betrachtet – keine Sanktionen nach sich zieht. Eine »regula arbitraria« ist also ein »guter Rat«.

Werfen wir nun einen Blick auf Christoph Bernhards *Tractatus compositionis augmentatus*<sup>23</sup>. Betrachtet man diesen Text (und andere derartige Texte) näher, so zeigt sich, daß die »regulae arbitrariae« ihrerseits noch unterteilt werden können. Normalerweise wird man erwarten, daß eindeutig gesagt werden kann, wann eine Regel eingehalten oder ein guter Rat befolgt wurde. Regeln können aber auch so formuliert sein, daß es eine Ermessensentscheidung ist, ob sie eingehalten wurden oder nicht. Dieser Fall tritt ein, wenn der regulierte Tatbestand nicht eindeutig diagnostizierbar ist. Wenn beispielsweise der Organist Böddecke gegen den Kapellmeister Capricornus ins Feld führt, daß man »der obersten Stimme einen schönen Gang oder *andamento* zu laßen« habe<sup>24</sup>, so wären zuerst die Kriterien für das Vorliegen eines »schönen Gangs« festzulegen.

Man könnte daher – im Bewußtsein logischer Unzulänglichkeit – versuchsweise drei Arten von Regeln unterscheiden und ihnen eigene Namen geben. Die »regulae legales«, die keine Ausnahme zulassen, oder die – negativ formuliert – die Schaffung eindeutig diagnostizierbarer Tatbestände verbieten, könnten »eindeutige Verbote« oder »zwingende Gebote« genannt werden. Um aber nicht ständig – je nach der gebietenden oder verbietenden Formulierung der Regel – den Namen wechseln zu müssen, verwende ich dafür den Terminus »Zwangsregeln«. Die »arbiträren«, entscheidungsoffenen Regeln der ersten Art, die die Schaffung von eindeutig erkennbaren Tatbeständen mit verschieden starkem Nachdruck empfehlen, seien positiv als »konkrete Empfehlungen« bezeichnet. Die »arbiträren Regeln« der zweiten Art (solche, über deren Erfüllung man streiten kann) schließlich mögen »auslegbare Empfehlungen« heißen.

Regeln bedürfen eines Rahmens, innerhalb dessen sie erst wirksam werden können. Zwei Rahmenbereiche werden in der »Prattica« (gemeint ist die Kompositionslehre in Buchform, nicht die Praxis der Werkproduktion) spätestens seit Zarlino unterschieden. Der erste Rahmenbereich ist derjenige des Verhältnisses der Stimmen zueinander an einem und demselben Zeitpunkt wie auch zu aufeinanderfolgenden Zeitpunkten, also der Bereich des Kontrapunktes mit den zugehörigen Begriffen der Stimme, des Intervalls und der Intervall- oder auch Akkord-Fortschreitung. Die Fortschreitung ganzer Intervallkomplexe wird erst in der Klang-

---

Lincoln-London 1988, das genannte Kapitel steht auf den Seiten 156 ff.; das Zitat: S. 186. In Rotolas Übersetzung lautet der Satz: »Rather, we use the term 'discretion' here almost as lawyers do, for whom 'discretion' is not just any judgment whatever, but rather the judgment of a good man, that is, a judgment that concurs with right reason« (S. 187).

23 Die Ausgabe von Müller-Blattau (vgl. Anm. 8) ist zu ergänzen durch Kurt Deggeller, *Materialien zu den Musiktraktaten Christoph Bernhards*, in: Veronika Gutmann (Hrsg.), *Basler Studien zur Interpretation der Alten Musik*, Winterthur 1980 (= Forum Musicologicum 2), S. 141-168. Freilich bietet Müller-Blattaus Text den nicht zu verachtenden Vorzug der »Handlichkeit«. Sollte einmal eine philologisch »akkurate« Edition in Angriff genommen werden, dann sollte dies nicht auf Kosten der Lesbarkeit des Textes gehen.

24 Josef Sittard, *Samuel Capricornus contra Philipp Friedrich Böddecke*, in: SIMG 3 (1901/02), S. 87-128; das Zitat S. 106.



komplexlehre, zu der man auch die Generalbaßlehre als Unterart rechnen kann, zum Thema. Eine »Harmonielehre« im Sinne einer Darstellung von Klangkomplexfortschreitungen, die als Repräsentanten »harmonischer Funktionen« verstanden werden, ist damit noch nicht gegeben<sup>25</sup>, aber immerhin begrifflich vorbereitet. Diese Sätze beziehen wir auf die explizite Lehre und nicht auf die mögliche Beschaffenheit der Intuitionen im aktiven kompositorischen Bewußtsein. Daß sich beide Bereiche decken, ist ebenso unwahrscheinlich wie die Gegenthese, daß sie nichts miteinander zu tun haben. Wir versuchen darauf hinzuweisen, daß gerade hier das größte Problem im Umgang mit älterer Musiktheorie liegt. Das Nachdenken über dieses Problem soll nicht an die Stelle philologischer und inhaltlicher Texterschließung treten; vielmehr soll es deren Bemühungen womöglich ein »finis« setzen im doppelten Sinne von »Zweck« und »Grenze«.

Der zweite Rahmenbereich betrifft das Zustandekommen der Großform, also die Disposition; hier geht es um die Festlegung der Stimmumfänge, um die planvolle, an Melodiemodellen und/oder Skalenschemata orientierte Führung der Einzelstimmen des Satzverbandes über verschiedene Zäsurstationen vom »principium« über das »medium« bis zum »finis«. Dies ist der Bereich der Moduslehre, der so viel Kopferbrechen bereitet, weil hier das Zustandekommen der Großform primär im Blick auf die Führung der Einzelstimmen und nicht auf die Elemente des Kontrapunktes, die Intervalle oder Intervallkomplexe bestimmt wird. »Modaler« Formbegriff und »harmonischer« Formbegriff fallen auseinander, und die Frage, ob und wie »Harmonik« in der Vokalpolyphonie »formbildend« wirkt, gerät von den älteren Autoren her nicht oder nur schwer in den Blick<sup>26</sup>.

Nach der schulmäßigen Definition von »Contrapunct« im 1. Kapitel<sup>27</sup> handelt das 2. Kapitel des Bernhardschen Traktats »Von denen General Regeln des Contrapuncts«. Hier werden keine zwingenden Gebote bzw. eindeutige Verbote, sondern nur Empfehlungen ausgesprochen. Eine »konkrete Empfehlung« gibt etwa Regel 13: »Die Stimmen sollen nicht zu weit oder nicht über eine *Duodecimam* von einander stehen, daher man nicht findet, das die Alten *Canto e Basso solo componiret* haben, welches zwar die Heutigen in denen *Dialogis* etc. thun, daher auch diese Regel nicht so gar sehr bindet«<sup>28</sup>. Der empfohlene Tatbestand ist eindeutig erkennbar – über eine Duodezim wird kein Streit entstehen, und Ausnahmen sind möglich. Eine »auslegbare Empfehlung« gibt Regel 1: »Die erste Regel, und aus der die andern alle herfließen, ist, daß eine jede Stimme des *Contrapuncts* sich wohl singen laße, daher es besser ist mit nicht gar zu viel Stimmen *componiren*, als mit mehreren, da viel Stimmen für sich selbst übel klingen«.<sup>29</sup> Was sich »wohl singen« läßt, kann –

25 »Die Argumentation ist traditionell und das modern-tonikale Denken, das alle Akkordgänge auf Tonika, Dominante und Subdominante bezieht, noch weit entfernt. Wer nach Schonsleders Mustern komponiert, erzeugte ein etwas altertümliches Klangbild« (Braun, *Deutsche Musiktheorie* [wie Anm. 1], S. 221).

26 Hier kommt es nur auf die Herausstellung des großformalen Aspektes der Modi in Verbindung mit dem zeitlich begrenzt wirksamen Aspekt des Kontrapunktes an. Daß es Überschneidungen gibt, etwa bei den Fugen, Imitationen, Kanons, versteht sich von selbst.

27 Tca, Cap. 1, S. 40.

28 Tca, Cap. 2.13, S. 41.

29 Tca, Cap. 2.1, S. 40.



in Grenzen – strittig sein; dasselbe gilt für die Ausdrücke »gar zu viele Stimmen« und »übel klingen«. Daß nun gerade die höchstrangige Regel, »aus der die andern alle herfließen«, eine »auslegbare Empfehlung« ist, ist ein Segen für die kontrapunktische Komposition als Kunst. Nur dort, wo verschiedene Ansichten einen »Spiel-Raum« haben, ist in der Begrenzung durch Regeln zugleich Freiheit möglich. Wären Kompositionen durch für jedermann erlernbare Schlußregeln aus ebenfalls erlernbaren Obersätzen oder Prämissen deduzierbar, dann wäre Komponieren primär eine Tätigkeit des Kombinierens im logisch geschulten Verstand<sup>30</sup>.

Der »Contrapunctus aequalis« besteht nur aus Konsonanzen, die in perfekte und imperfekte eingeteilt werden<sup>31</sup> und je nach ihrem Charakter verschiedene Fortschreibungsmöglichkeiten haben. Bernhard formuliert nur zwei Zwangsgesetze, von denen das erste einen so eng umgrenzten Geltungsbereich hat, daß wir es vernachlässigen können: »*Consonantiae perfectae* heben an und endigen eine Komposition« (Gaffurius hatte diese Regel als »arbitraria« bezeichnet). Von grundlegender Bedeutung ist aber das Parallelenverbot, wirkt es doch ständig im Fortgang einer Komposition: »Zwey *Consonantiae perfectae* einer *Speciei* können nicht *immediatè* aufeinander folgen, wohl aber im Stille stehen und bißweilen *in Motu contrariò*«<sup>32</sup>. Das ausnahmslos geltende Zwangsgesetz betrifft also nicht die Folge zweier gleichartiger perfekter Konsonanzen als solche, sondern erst in Verbindung mit gleichgerichteter, paralleler Bewegung. Der Nachsatz der Regel (»wohl aber im Stille stehen ...«) nennt daher keine Ausnahmen von diesem Zwangsgesetz.

Die Kapitel 5-11 behandeln der Reihe nach die Fortschreibungsmöglichkeiten von einer gegebenen Ausgangskonsonanz; Bernhards wertende Kommentare zu einzelnen Fortschreitungen – »wohl«, »gut«, »nicht zum besten«, »nicht wohl«, »übel« – deuten darauf, daß es sich hier um Empfehlungen handelt, die nur dann konkret sind, wenn allgemeine Einigkeit über den »guten« oder »üblen« Effekt herrscht<sup>33</sup>.

Der Bereich der Modi sei hier nur kurz berührt, nicht weil er unbedeutend wäre, sondern weil eine unmißverständliche Erörterung ausführliche Begriffsklärungen voraussetzen würde<sup>34</sup>. Die Unterscheidung von Regelarten fällt hier nicht

30 Das Urteil darüber, was den »Wert« von Kompositionen ausmacht, ist historisch wandelbar. »Freie« und »strenge« Richtungen geraten immer wieder in Konflikt miteinander, sei es in »Stilkrisen« wie etwa um 1730, sei es aber auch »synchron« in der Unterscheidung einer »hohen« und einer »niederen Musik«: einer »*musica reservata*« und einer »*musica vulgaris*«.

31 Tca, Cap. 4.3, S. 43.

32 Tca, Cap. 4.9 und 4.10, S. 43.

33 Hierzu gehört die in Deggellers Ergänzungsmaterial (S. 154 f.; vgl. Anm. 23) abgedruckte »*Tabula consecutionis consonantiarum ingratorioris*«; zu übersetzen etwa: »Tabelle der Konsonanzen, die mit unangenehmerer Wirkung auf eine andere folgen«. Auf eine solche Tabelle bezieht sich Bernhard in Kapitel 13: »Einen [sic] fleißigen Schüler der *Composition* würde nicht undienlich seyn, eine *Tabelle* obangeführter verbotener *Consequentien* zu fertigen, und selbige stets zur Hand zu haben, sowohl sich deren desto leichter in eigenen *Compositionen* zu entbrechen, als auch anderer *Compositiones* darnach zu *examiniren*« (Tca, Cap. 13.3c, S. 60).

34 Vgl. etwa die Arbeiten von Walter Werbeck, *Zum Tonartenverständnis der deutschen Musiktheorie in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, in: Sjb 12 (1990), S. 131-149, und Eva Linfield, *Toni und*



leicht. Sicher ist auch der Umgang mit den Modi reguliert, aber die Art der Regulierung scheint sich doch von derjenigen des Kontrapunktes zu unterscheiden. Lediglich ein Problem sei angedeutet. Ein »modusgerechtes Verhalten« setzt sich aus vielen Einzelbestimmungen zusammen; eine Beurteilung ist nur unter Betrachtung des ganzen Werkes statthaft. Ein Verstoß gegen Kontrapunktregeln wie das Parallelenverbot oder eine »Figur-Lizenz« können hic et nunc, an dieser oder jener konkreten Stelle konstatiert werden. Die Beurteilung des Verhaltens zum Modus dagegen setzt ein Abwarten und nicht selten auch ein Abwägen voraus. Die alte Faustregel »In fine videtur cuius toni« bringt diesen Unterschied zum Ausdruck.

Die Regel des 2. Kapitels: »Eine jede Stimme, und also der gantze *Contrapunct* soll nach einem derer 12. *Modorum* sich richten«<sup>35</sup> hat noch keinen konkreten Inhalt; ihr wäre etwa eine »Regel« der Art vergleichbar: »Jeder *Contrapunct* soll die in der Musik üblichen Intervalle verwenden«. Auch hier muß Bernhard also zunächst den Rahmen mittels Erklärungen und Definitionen aufspannen (was in den Kapiteln 44 und 45 allgemein, in den Kapiteln 46-51 speziell für die sechs Paare von authentischen und plagalen Modi geschieht). Keines dieser Kapitel enthält eine direkte Handlungsanweisung. Der Benutzer des Traktates muß die Beschreibungen also selbst in Regeln übersetzen. Wenn es etwa zum Tonus primus heißt (Bernhard folgt der von Zarlino in den *Dimostrazioni Harmoniche* 1571 eingeführten und in die dritte Auflage der *Istitutioni Harmoniche* 1573 übernommenen Zählung, die mit C-authentisch beginnt): »Seine *Cadentia finalis* ist ins C. Die *Confinalis principalis* ins G. *minus principalis* ins E. Die *Irregulares* ins A. und F.«<sup>36</sup>, so kann man aus dieser Beschreibung auch die Norm für einen Kadenzplan ableiten. Und auch die Angaben zum »Charakter« der Modi, etwa zum ersten: »Dieser Modus ist fröhlich, zum Kriege, Tänzten [etc.] geschickt«, lassen sich als auslegbare Empfehlungen für die Wahl eines Modus im Hinblick auf einen bestimmten Text verstehen. Ähnlich verhält es sich mit den Kapiteln über die »*Affectiones Modorum*«<sup>37</sup>, was man wohl am besten mit »Zuständen der Modi« oder »Erscheinungen, die unter den Modusbegriff fallen« übersetzt bzw. umschreibt<sup>38</sup>. Diese »Zustände der Modi« sind »Transposition«

---

*Modi und ihre Bedeutung für Schütz' Harmonik*, ebd., S. 150-170, sowie die dort genannte weitere Literatur.

35 Tca, Cap. 2.7, S. 41.

36 Tca, Cap. 46.3, S. 94. Zur Moduszählung ist nachzuschlagen Gioseffo Zarlino, *Dimostrazioni Harmoniche* [usw.], Venedig 1571 (Faks.-Nachdruck Ridgeway 1966), Ragionamento Quinto, insbesondere S. 270 ff. Es ist im übrigen kaum anzunehmen, daß Bernhard direkt aus dieser Quelle geschöpft hat.

37 So der Ausdruck in Tca, Cap. 45.5, S. 93.

38 Vgl. auch Cap. 4.8, S. 43: »*Affectio Consonantiarum* ist ihre Consecution aufeinander [...]«. Zu »*Affectio*« vgl. man die folgenden Sätze, die zeigen, daß in der Terminologie der Kompositionslehre (um von der spekulativen Musiktheorie zu schweigen) bis weit ins 18. Jahrhundert hinein auch philosophische Grundbegriffe eine Rolle spielten: »In seiner philosophischen Bedeutungsentwicklung bezeichnet der Begriff [scil. »Affekt«] zunächst den Zustand des Empfangens einer äußeren Einwirkung – nach ARISTOTELES eine der zehn Kategorien des Seienden –, dann <Zustand> oder <Eigenschaft> ganz allgemein, schließlich <Erleiden> oder <Zustand der Seele>« (J. Hengelbrock u. J. Lanz, Art. *Affekt*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* [wie Anm. 20], Bd. 1, Basel und Darmstadt 1971, Sp. 89-100, das Zitat Sp. 89; der Artikel *Affektion, affizieren* [ebd. Sp. 100 f.] ist in unserem Zusammenhang unergiebig). Werner Braun schreibt im Hinblick auf



(cap. 52), »Consociation« (cap. 53), »Aequation« (cap. 54), »Extension« (cap. 55) und »Alteration« (cap. 56)<sup>39</sup>. All diese Kapitel erwecken den Eindruck, als stehe hier ganz die neutrale Erläuterung von Sachverhalten im Vordergrund. Auch die »Affectiones Modorum« sind noch zum Modusrahmen zu rechnen, der erst im Kapitel 57 seine eigentliche Bestimmung zu erreichen scheint: die Lehre von den Fugen. Zwar faßt sich Bernhard hier äußerst kurz, und die Kapitel 58–63 behandeln zudem Fugenarten, in denen der Modus keine oder nur eine untergeordnete Bedeutung besitzt. Aber die entscheidenden Sätze finden sich in Kap. 57 unter 6 und 7<sup>40</sup>:

»[Fuga] *Partialis* wird von andern auch *Fuga Soluta* genannt, und ist eine Wiederholung nur eines Theils der *Modulation*, so in einer andern Stimme vorhergegangen. 7) Solcher *Fugarum partialium Exempla* sind vorher angeführet, und gehören entweder zur *Consociation* oder *Aequatione Toni*«.

Man könnte (vielleicht etwas überspitzt) sagen, daß die Kapitel von der Consociation und der Aequation eine exemplarische Darstellung der Einrichtung von Fugenexpositionen (oder »Exordien«) bieten. Das Kapitel von der »Extension« schließlich kann Fingerzeige zur Disposition, zur Ausarbeitung der Fuge geben. Verbale »Praecepta« wären hier viel zu umständlich; das Notenbeispiel zeigt unmittelbar, was gemeint ist und welche Handlungsmaximen daraus abzuleiten sind<sup>41</sup>.

Wenn man die Gesamtheit dessen, was man sonst undifferenziert die »Regeln« des Kontrapunkts nennt, überblickt, so zeigt sich, daß es im »contrapunctus aequalis«, dem dissonanzfreien Satz Note gegen Note, nur eine einzige echte Zwangsregel gibt<sup>42</sup>, nämlich das Verbot der Parallelführungen perfekter Konsonanzen einschließlich des Einklangs. Alle Empfehlungen sind letztlich nur »gute Ratschläge«, wie man sich in dem Freiraum, den das Verbot läßt, gut bewegen kann. Die Kontrapunktlehre ist, auf ihren Kern reduziert, eine sehr einfache Lehre.

Unter diesem Aspekt erscheint Bernhards Stil- und Figurenlehre als ein besonders glücklicher Schachzug. Der »contrapunctus aequalis«, der gänzlich auf Dissonanzen verzichtet, ist in erster Linie eine theoretische Konstruktion, die in der Praxis im Kantionalsatz sowie in konsonanten homorhythmischen Klangfolgen innerhalb von Motetten vorkommt. Das tägliche Brot des Komponisten ist aber der »con-

---

Baryphonus: »mit dem Wort 'affectio' (= Zustand, Beschaffenheit) glaubte Baryphonus sowohl die simultane als auch die sukzessive Bewegung der Konsonanzen erfassen zu können« (Braun, *Deutsche Musiktheorie* [wie Anm. 1], S. 386).

39 Die Kapitel 52–56 finden sich in Tca, S. 97–111.

40 Tca, Cap. 57.6 und 7, S. 112.

41 Der »Anhang. Von denen doppelten Contrapuncten« (Tca, S. 123–131) behandelt eine satztechnische Komplikation. Neue Arten von Regeln entstehen hier nicht, lediglich Regeln neuen Inhalts. Die Zwangsgesetze des einfachen Kontrapunktes bleiben in voller Geltung; gerade dies begründet die größeren Einschränkungen, denen die Konzeption eines »doppelten Kontrapunkts« unterworfen ist. Man kann auch sagen: Die Obligationen des doppelten Kontrapunkts – wie aller technischen Einschränkungen, also Kanon, umkehrbarer, krebsgängiger Kontrapunkt usw. – schaffen einen neuen Rahmen, der neue, nur innerhalb dieses Rahmens, nicht aber des Kontrapunkts überhaupt geltende Zwangsgesetze mit sich bringt.

42 Von der Regel, die perfekte Intervalle am Anfang und am Schluß fordert, sei wiederum abgesehen.

trapunctus inaequalis«, der »auch *Dissonantzen* leidet«<sup>43</sup>. Diesen »contrapunctus inaequalis« teilt Bernhard nun in drei Arten ein, die er »stylus gravis«, »stylus luxurians communis« und »stylus luxurians comicus« (oder »theatralis«) nennt<sup>44</sup>. Der »stylus gravis« verwendet Dissonanzen nur in streng geregelter Weise, der »stylus theatralis« geht kühn mit den Dissonanzen um, während der »stylus luxurians communis« in der Mitte zwischen beiden steht. Entscheidend ist dabei, daß die kühneren Dissonanzverfahren nicht neues Recht setzen, sondern dadurch legitimiert werden, daß sie auf die strengen Regeln zurückgeführt werden können. Als ein Nebeneffekt bleibt dadurch auch der »alte Stil« als aktuell verfügbare Kompositionsweise präsent. Daß Bernhard diesen Stil, der »von aller Geilheit sauber« sei, nicht nur als gedankliches Fundament oder gleichsam sittliches Ideal der Komposition, sondern als zu realen Werken führende Schreibart schätzte, geht aus dem Sendschreiben hervor, das in Johann Theiles a-cappella-Messen aus dem Jahr 1673 abgedruckt ist. (Der Text, den ich im engeren Umkreis der Bernhard-Literatur nicht gefunden habe, wird unten als Anhang mitgeteilt.)

Gesetze und Regeln im normativen Sinne schließen immer schon die Möglichkeit verschiedener Verhaltens- oder Verfahrensweisen ein. Ich werde im folgenden den Namen »Figur-Lizenzen« benutzen, mit dem eher logische oder juristische als sprachliche (grammatische, rhetorische, »expressive«) Assoziationen verbunden sind. Natürlich konnte sich der Komponist in »ausdrückender« Absicht eine »Freiheit« nehmen; dennoch aber sollten Sachverhalt und mögliche Intention des Autors auseinandergehalten werden, und sei es nur deshalb, weil man einen kompositorischen Sachverhalt deskriptiv erfassen kann, während die Unterstellung einer Ausdrucksabsicht wesentlich mehr interpretatorische und erklärende Momente enthält<sup>45</sup>.

»Figur-Lizenzen« sind musikalische Passagen, die aufgrund bestimmter Merkmale erkennbar sind, und denen ein kennzeichnender Name zugeordnet werden kann. Mittels der begründeten Rückführung auf die Regel, von der die Lizenz abweicht, soll die »Figur« ihre »quasi-reguläre« Legitimation erhalten. Bernhards Figur-Definition ist zunächst sehr weit<sup>46</sup>:

»*Figuram* nenne ich eine gewiße Art die *Dissonantzen* zu gebrauchen, daß dieselben nicht allein nicht wiederlich, sondern vielmehr annehmlich werden, und des *Componisten* Kunst an den Tag legen«.

Da nun auch die beiden grundlegenden Verfahren regulierter Dissonanzbehandlung überhaupt, Synkopendissonanz und Durchgang, als Figuren (des »stylus gravis«) angesprochen werden, muß Bernhard im weiteren Verlauf eine »Schichtung« einführen und von den »*figurae fundamentales*« die »*figurae superficiales*« unter-

43 Tca, Cap. 14.3, S. 61.

44 Tca, Cap. 3.8-10, S. 42 f.

45 Es soll also nicht in Abrede gestellt werden, daß beispielsweise der »*Passus duriusculus*« bei Bernhard »immer textbedingt« sei (Fiebig, *Bernhard* [wie Anm. 4], S. 200). Die technische Bestimmung eines Sachverhalts ist eine Sache, eine Aussage über den Beweggrund, der den Komponisten zur Schaffung des Sachverhaltes möglicherweise veranlaßt hat, eine andere. Beides hat seinen Ort, verlangt aber verschiedene Begründungen.

46 Tca, Cap. 16.3, S. 63.



scheiden (so die Termini im *Ausführlichen Bericht*)<sup>47</sup>. Ligatur und Transitus, die auf einer ersten Ebene selbst »Figur-Lizenzen« sind – Abweichungen vom rein konsonanten »Contrapunctus aequalis« –, rücken dann im Hinblick auf eine zweite Ebene in die Funktion des Regelfundamentes ein, auf das die »Figur-Lizenzen im engeren Sinn« eben als »figurae superficiales« zurückgeführt werden<sup>48</sup>. Strenge Synkopensdissonanz- und Transitusbehandlung sind im »stylus gravis« Zwangsgesetze, im »stylus luxurians« dagegen sind sie nur noch konkrete Empfehlungen, die gewisse Ausnahmen, eben die Figur-Lizenzen, zulassen<sup>49</sup>.

Die typische Darstellungsweise der Rechtfertigung von Figur-Lizenzen besteht in einer »Reduktionsmethode« anhand von Notenbeispielen. Der konstatierten Figur-Lizenz wird eine »reguläre Version« beigeordnet, bei der sich dann Worte finden wie: »Welches Exempel natürlich also stünde« oder »Solte also stehen«<sup>50</sup>. Ich möchte hier die Figuren nicht im einzelnen durchgehen, um der Problematik ihrer Gruppierung oder Einteilung auszuweichen<sup>51</sup>. Auch die verschiedenen Arten von Regeln, von denen die Lizenzen jeweils abweichen, sollen uns hier nicht beschäftigen. Statt dessen möchte ich die Überlegungen in vier Bemerkungen zusammenfassen.

47 In der Ausgabe von Müller-Blattau (wie Anm. 8) auf S. 147 ff. Vgl. dazu insbesondere die scharfsinnigen Bemerkungen von Dahlhaus, *Die Figurae superficiales* (wie Anm. 2).

48 Dieses Bild des Aufruhens auf einer Grundschrift liefert eine plausible Erklärung des Wortes »superficiales«, das man nur umschreibend übersetzen kann als »an der Oberfläche befindlich«. Indirekt bestätigt Bernhard diese Deutung, wenn er sagt: »Solche Figuren und Sätze aber, haben die alten Componisten zu ihrem Grunde« (*Ausführlicher Bericht*, Cap. 13.5, S. 147).

49 Allerdings muß darauf hingewiesen werden, daß bereits im »stylus gravis« selbst »Figur-Lizenzen« im Hinblick auf Synkopensdissonanz und Transitus verwendet werden, die sich durch ihren Namen als Lizenzen zu erkennen geben: Sie heißen »Quasi-Syncopatio« und »Quasi-Transitus«. Die »Quasi-Syncopatio« (Tca, Cap. 20, S. 70) hat im »stylus luxurians communis« ein Pendant in der »Multiplication« (Tca, Cap. 26, S. 75 f.: »Exempla in Syncopatione«). Dagegen dürfte der »Quasi-Transitus« (Tca, Cap. 18, S. 65–67) trotz einer gewissen Ähnlichkeit nicht mit dem »Transitus inversus« des »stylus theatralis« zu identifizieren sein (Tca, Cap. 40, S. 86 f.; dieser »Transitus inversus« wird aber im *Ausführlichen Bericht* verwirrenderweise nun als »Quasi-transitus« bezeichnet, vgl. dort Cap. 21, S. 152), dessen Erklärung bei Bernhard in sich widersprüchlich ist (vgl. Dahlhaus, *Zur Geschichtlichkeit* [wie Anm. 2], S. 85).

50 Vgl. Tca, Cap. 22.2, S. 71, und Cap. 37.3, S. 84.

51 Carl Dahlhaus (*Zur Geschichtlichkeit* [wie Anm. 2], S. 84) stellt als eines unter mehreren möglichen Einteilungskriterien den Normbereich zur Diskussion, auf den sich die Figuren jeweils als Abweichungen beziehen, ohne diesem Kriterium aber einen begründbaren Vorrang zuzusprechen (Abweichungen »von den Grenzen des 'natürlichen' Tonsystems, vom Ambitus der Modi, vom Varietas-Postulat der niederländischen Vokalpolyphonie oder von den klassischen Regeln der Dissonanzbehandlung«). Denn: »Die Entscheidung für ein 'wesentliches' Kriterium, das geeignet erscheint, einer Hierarchie in Ober- und Unterbegriffen zugrundegelegt zu werden, ist [...] niemals restlos plausibel zu machen: Der Vorrang ästhetischer Zwecke gegenüber satztechnischen Mitteln ist keineswegs selbstverständlich«. Allerdings ist diese Argumentation sehr »theoretisch«; denkbar wäre immerhin, daß man im Hinblick auf einen einzelnen Komponisten oder eine bestimmte Art von Werken durchaus zu einer »plausiblen« Einteilung kommen könnte. »Restlose« Begründbarkeit wird man nur von Einteilungen verlangen, die Allgemeingültigkeit beanspruchen. Pragmatische Einteilungen dagegen lassen sich im Hinblick auf ihren jeweils wichtigsten Zweck von Fall zu Fall begründen.



1. Die grundlegende (und »allgemeinste«) Zwangsregel des Kontrapunkts, das Parallelenverbot, wird nicht durch Figur-Lizenzen aufgeweicht<sup>52</sup>. Man könnte auch positiv sagen: die Beachtung des Parallelenverbots ist eine *conditio sine qua non* für das Entstehen regulierter kontrapunktischer Komposition. Ein Verstoß gegen diese Zwangsregel stellt die Fundamente des Kontrapunkts als Kunst in Frage<sup>53</sup>.

2. Durch die Formulierung von »Figur-Lizenzen« erweitert Bernhard den analytischen Sprachschatz seiner Schüler. Diese können die praktischen Werke nun auf einem rationalen Fundament studieren, das wesentlich differenzierter ausgebaut ist als dies bei einer Urteilsweise der Fall ist, die nur die Verfahrensweisen der »prima prattica« mit ihrer streng geregelten und wenig flexiblen Dissonanzbehandlung begrifflich erfaßt und alle Abweichungen davon lediglich unbestimmt-negativ als »nicht regelgemäß« ansprechen könnte. Daß die von Bernhard ausdrücklich namhaft gemachten Figur-Lizenzen nicht als abgeschlossener Katalog mißverstanden werden sollten, sondern als Dokument einer Denkweise, die den Schüler zu weiterer Forschung ermuntert, sagt Bernhard selbst<sup>54</sup>:

»Solte ein fleißiger *Discipel* der *Composition* über angeführtes [hinaus] etwas mehreres bey guten *Autoribus* antreffen, so wird solches entweder leicht zu besagten *Figuris* können *reduciret* werden, oder dem *Judicio* anheimgestellt, ob er solches *imitiren* wolle oder nicht«.

Dieses nach Belieben zu Imitierende ist aber nichts anderes als eine »neue«, durch Übernahme in das Arsenal des Imitierbaren gleichsam von der Einmaligkeit in die Existenzweise eines »Typus« überführte »Figur«.

3. Betrachtet man »Kompositionslehre« vor dem Hintergrund des Praecepta-Exempla/Analyse-Imitatio-Modells, so wird man nicht danach streben, einen (hier nur technisch, nicht »geistig« verstandenen) Personal-, Gattungs- oder gar Epochenstil allein aus den schriftlich fixierten Regeln rekonstruieren zu wollen – und sei es auch nur in Form eines »Idealtypus«. Zwar geben die Praecepta explizit Auskunft über relevante Ausgangsbegriffe und Urteilkategorien, mit denen die Kinder einer bestimmten Zeit (oder Schule) sich den analytischen Zugang zu Werken

52 Nicht hierher gehören solche Parallelen, die durch melodische Diminution entstehen. So wäre in einer Kontroverse Bernhard vermutlich das vierte Beispiel in Tca, Cap. 25.15, S. 75, vorgehalten worden, in dessen erstem Takt durch »Variation« beider Stimmen eine Quintenparallele e-h'/f-c" entsteht (der »natürliche«, nicht-diminuierte Satz bestünde aus e-Halbe und c"-Halbe; »variirt« ist hier in beiden Stimmen der Terzsprung zur ersten Note des folgenden Taktes). Die »Variation« ist als Figur-Lizenz nicht auf das Parallelenverbot bezogen, und so muß diese Stelle nicht unbedingt als Zeugnis kompositionstechnischer Inkompetenz getadelt werden (wenngleich es gewiß vorsichtiger wäre, solche Stellen zu vermeiden, um sich nicht ohne Not maliziösen Verdächtigungen auszusetzen).

53 Welche Subtilitäten man vor dem Hintergrund des »Parallelentabus« in Schützens Werken entdecken kann, zeigt die Miszelle von Manfred Hermann Schmid, *Kuhoktaven, Roßquinten und 'Tigerquarten': Zu einem deutschen Madrigalismus bei Heinrich Schütz*, in: Mf 42 (1989), S. 53-55. Die folgenden Sätze umschreiben die Grenze, die auch eine Figur-Lizenz nicht überschreiten darf: »Oktaven oder Quinten zur Darstellung des Wilden und Tierhaften verboten sich. Ein musikalischer Satztypus, der Regeln bis an ihre äußersten Grenzen strapaziert, hebt seinen Sinn selbst auf, wenn er banal gegen Grundnormen verstößt« (S. 55). Diese Grenze überschreitet Capricornus in seinem gegen Ende unseres Aufsatzes diskutierten Beispiel.

54 Tca, Cap. 43.2, S. 90.



bahnten. Doch können erstens die konkreten oder auslegbaren Empfehlungen einer Lehrschrift kaum jemals die Vielfalt des tatsächlich Komponierten erschöpfen. Zweitens können die Lehrschriften auch theoretisch reizvolle Satzkomplikationen (wie z. B. Proportionskanons) erörtern, die in der Praxis nur selten verwendet werden. Drittens aber droht die Gefahr, daß man bei der Konstruktion eines Stils aus Lehrschriften sich dogmatisch nur an dasjenige klammert, was der Gewährsmann für der Rede wert gehalten hat. Viertens schließlich ist der Kern der Kontrapunktlehre seinem Wesen nach beharrend und kaum geeignet, das Geschichtlich-Individuelle zu erfassen. Ohne die Konfrontation mit Werken bliebe der Kontrapunkt ein abstraktes Exerzitium, dessen Produkte im Jahre 1550 wohl kaum anders ausgesehen hätten als 1650 oder 1750.

Lorenz Christoph Mizler hat unter diesem Aspekt durchaus recht, wenn er in seiner Vorrede der Übersetzung von Fuxens *Gradus ad Parnassum* 1742 schreibt: »Fux hat die ersten Gründe der Harmonie und Setzkunst vorgetragen, die allezeit gewesen sind, die noch sind, und die auch allezeit seyn und bleiben werden, so lange dieses Weltgebäude in ihrem [sic] Zusammenhang und die Regeln, nach welchen solches da ist, sich nicht verändern.« Dann aber fährt er fort: »Die Kleinigkeiten, die in der Musik immer sich ändern, so, daß fast alle zehn Jahr eine andere Einkleidung Mode wird, hat als ein Nebending gar keinen Einfluß in das Wesen der Composition«<sup>55</sup>. Ein Historiker, der an der Individualität des Einzelnen interessiert ist und Mizlers Dogma von der Unwandelbarkeit des Wesentlichen nicht akzeptieren muß, wird demgegenüber versuchen, aus der Betrachtung auch und vor allem der »Kleinigkeiten« das Verhältnis von Beharrendem und sich Wandelndem im Verlaufe der Geschichte differenzierter zu erfassen.

4. Bernhards Rückführung von Figur-Lizenzen auf ein reguläres Fundament führt in der Regel auf einen rhythmisch und zumeist auch klanglich schlichteren Satz<sup>56</sup>. Eine Frage drängt sich hier auf: die Frage nämlich, ob es sich bei dieser Reduktionsprozedur um die Rückführung auf einen Sachgrund oder aber um die Rückführung auf einen bloßen Rechtfertigungsgrund handelt. Man könnte also fragen, ob ein damaliger Hörer (Kennerschaft vorausgesetzt) wirklich »zweigleisig« gehört hat, also eine Spannung zwischen »lizenziösem Vordergrund« und »regulärem Hintergrund« wahrnahm, und ob wir uns – im Bestreben nach hermeneutischer Horizontverschmelzung – bemühen sollten, diese Art der Wahrnehmung wiederzugewinnen. Man könnte auch fragen, ob dieser Hintergrund nur in-

55 Johann Joseph Fux, Lorenz Christoph Mizler, *Gradus ad Parnassum Oder Anführung zur Regelmäßigen Musikalischen Composition* [...], *ausgearbeitet von Johann Joseph Fux* [...]. *Aus dem Lateinischen ins Teutsche übersetzt* [...] von Lorenz Mizlern, Leipzig 1742 (Faks.-Nachdruck Hildesheim-New York 1974), unpaginierte Vorrede des Übersetzers (2. Seite). Als Bezug zu dem Pronomen »ihrem« kommen nur »die ersten Gründe der Harmonie« in Betracht. Insofern enthält der Satz zugleich eine ganze Weltanschauung.

56 Hellmut Federhofer sieht diese Methode in Zusammenhang mit der Reduktionsmethode Heinrich Schenkers, und in der Tat handelt es sich – über alle gravierenden Unterschiede hinweg – um verwandte Grundideen; vgl. Helmut [sic!] Federhofer, *Beiträge zur musikalischen Gestaltanalyse*, Graz u. a. 1950, darin Kap. 4: »Der strenge und freie Satz und sein Verhältnis zur Kompositionslehre von Heinrich Schütz in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard«, S. 61-77.



tellektuell »erkannt« oder aber zugleich emotional »erlebt« wurde als gleichsam psychisch wirksamer Rückhalt der Lizenz oder als eine Art von erwartungsleitender Instanz.

Diesen offenen Fragen an den Hörer entspricht eine ebenso schwer zu beantwortende Frage an den Komponisten. Man kann davon ausgehen, daß der harte Kern der kontrapunktischen Fundamentalregeln beim Komponieren wirkt, ohne daß es nötig wäre, daß der Komponist immer an ihn dächte. Wie aber wirken die Figuren? Welche Art von Existenz kommt diesen typisierten Abweichungen zu? Wenn sie in derselben Weise wirken wie die Fundamentalregeln: Hieße das dann nicht, daß die Lizenzen selber zum Fundament geworden sind, daß sie also nicht mehr zu den beiläufigen Kleinigkeiten gehören, sondern »Einfluß in das Wesen der Composition« genommen haben? Und wenn man annehmen will, daß ein Komponist gleichsam Regeln verinnerlicht hat, darf man dann nicht auch annehmen, daß in dieser »Innerlichkeit« beispielsweise Konzeptionen von Klanglichkeit wirkten, von denen die explizite Musiklehre in ihren Praecepta keine Notiz nahm und keine Notiz zu nehmen brauchte, so lange diese Konzeptionen nicht mit ihren Zwangsregeln in Widerstreit gerieten? Diese offenen Fragen bezeichnen – wie ich meine – nicht Versäumnisse, sondern »offene Stellen« der Lehrschriften Bernhards. Der Versuch, sie auszufüllen – etwa indem man die »formbildenden Tendenzen der Harmonie« in Bernhards Konzerten untersucht, kann nicht strafbar sein. Er sollte jedoch behutsam und umsichtig durchgeführt werden.

An einem Beispiel sei schließlich gezeigt, welcher Argumentationstyp zu entstehen pflegt, wenn man den Blick nur an das Detail heftet. Musiktheoretische Kontroversen des 17. Jahrhunderts muten oft ein wenig pedantisch an, und zwar deshalb, weil hier mindestens eine Partei mit Verstößen gegen Zwangsregeln oder zumindest gegen konkrete Empfehlungen der Kompositionslehre argumentiert. Das war bei Artusi nicht anders als bei Scacchi oder Philipp Friedrich Bötdecker in Stuttgart, gegen dessen Anfeindungen sich der Kapellmeister Samuel Capricornus in einem Schreiben aus dem Jahr 1659 oder 1660 zur Wehr setzen mußte<sup>57</sup>. Bötdecker, der sich Hoffnungen auf die dem Capricornus zugefallene Kapellmeisterstelle am Stuttgarter Hof gemacht hatte, exzerpierte einige Stellen aus Werken des Capricornus und ließ sie von einigen seiner Freunde begutachten (das Ergebnis war vorauszusehen).

Bötdecker hatte sich besonders bemüht, Stellen mit Quinten- und Oktavparallelen zu sammeln, also Verstöße gegen die grundlegende Zwangsregel des Kontrapunkts. Zwar zitiert Capricornus Kirchers *Musurgia universalis*, in der einige Quintenparallelen bei Kapsberger gutgeheißen werden, weil sie geeignet seien »ad affectum movendum«<sup>58</sup>. Zudem führt er etliche Stellen anderer Komponisten als Autoritäten an, in denen sich ebenfalls Parallelen finden. Wie kraß Capricornus ge-

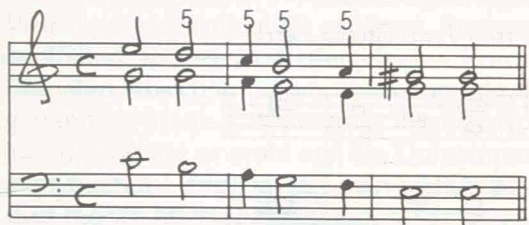
57 Veröffentlicht und eingeleitet von Josef Sittard (vgl. Anm. 24). Einiges über Capricornus findet man bei Friedhelm Krummacher, *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach*, Kassel u. a. 1978 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 22), S. 370-373 mit Anm. 750 und 751 auf S. 454. Vgl. auch Kerala Johnson Snyder, Art. *Capricornus* [*Bockshorn*], *Samuel Friedrich*, in: *New GroveD* 3, S. 759 f.

58 Sittard (wie Anm. 24), S. 97.



gen das Parallelenverbot verstößt und wie schwach seine Verteidigungsmöglichkeiten sind, sei an einem Beispiel demonstriert:

Beispiel 1: Samuel Capricornus, *Credo*, T. 1-3 (*Opus musicum*, Nürnberg 1655)



Es liegt hier – klanglich betrachtet – eine Falsobordone-Passage (oder modern gesprochen: eine Sextakkord-Kette) vor, bei der die Oberstimmen vertauscht sind und so zwischen ihnen statt der im falsobordone üblichen Quartan die monierten Quinten entstehen. Capricornus selbst nennt das Stichwort »falso bordone« und zitiert in diesem Zusammenhang aus der *Melopoia* des Seth Calvisius. Aber das nicht etablierte – oder in einer »niedrigeren« Sphäre des Musizierens beheimatete – klangliche Argument vermag gegen das anerkannte und durch Tradition geheiligte Gesetz des Kontrapunkts nichts.

Des Capricornus Verteidigung lautet nun so<sup>59</sup>:

»Darauf antworte, daß ob mir zwar bewust gewesen, daß diese *consecutio* einem *Tyroni* unzulänglich, so habe dennoch ich, alß (ohne Ruhm zu melden) ein *exercitatus Practicus* mich so genawe an die *Leges*, die ein *Tyro* zu *observiren*, nicht binden, sondern nach dem *Exempel* der vornehmsten *Practicorum* (wie allbereit erwiesen worden) in etwas bey Seite gehen, und mir die *licentiam* nehmen wollen, *ad exprimendum affectum* obberührten Satz, also, wie er ist, zu machen. Innsonderheit weilen hier die *quinten* also verdeckt und *absorbirt* werden, *ut earum vigor percipi non possit*«.

Vier Argumente lassen sich unterscheiden. Erstens sei er – Capricornus – kein Anfänger, könne also etwas souveräner mit den Regeln verfahren; zweitens habe er Exempel berühmter Meister auf seiner Seite; drittens habe er mit dieser »licentia« den Affekt ausdrücken wollen<sup>60</sup>, und viertens schließlich nehme man die Quinten ja so gut wie gar nicht wahr.

Abgesehen davon, daß nicht klar ist, wie ein kaum wahrnehmbarer Effekt ein geeignetes Ausdrucksmittel für einen Affekt darstellen kann, müßte man zur Überprüfung dieser Argumente den Affekt kennen, der in den zur Rechtfertigung der Quinten herangezogenen Beispielen ausgedrückt werden sollte. Dazu wird der Text benötigt, den Capricornus aber nicht mitteilt. Das Rechtfertigungsexempel des »berühmten Christ. Moralis«<sup>61</sup> läßt sich jedoch mit geringer Mühe nachweisen.

59 Sittard, S. 102. Auf dieser Seite auch das ohne Nachweis mitgeteilte Beispiel 1 auf drei Systemen im Diskant-, Alt- und Tenorschlüssel.

60 An anderer Stelle wird als Motiv für Parallelen die »*Emphasis Verborum*, oder auch zu Zeiten, doch gar selten, *ipsa Svavitas Concentus*« angeführt (Sittard, S. 97).

61 Sittard, S. 102.

Denn wenn Morales als Autorität angerufen wird, so sind fast immer seine Alternatim-Magnificats gemeint. Noch Johann Joseph Fux hat sie mit seinen Schülern studiert<sup>62</sup>. Das bei Capricornus zitierte Beispiel<sup>63</sup> stammt aus dem *Magnificat Primi Toni*:

Beispiel 2: Cristóbal Morales, *Magnificat Primi Toni*, Gloria Patri

Dem Morales-Beispiel gehört der Text »Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto« zu. Welchen Affektwert eine Quintenparallele in diesem Zusammenhang hat, ist nicht zu erkennen. Mit dem Beispiel des Capricornus steht es nicht besser. Zufälligerweise bemerkt man die betreffenden Takte, deren Herkunft Capricornus nicht nennt, und denen kein Text unterlegt ist, beim Anhören einer Einspielung<sup>64</sup>. Der Parallelenkette gehören die Worte: »Patrem omnipotentem« zu, und auch hier wirkt der Hinweis auf den Affektausdruck nicht besonders überzeugend – im Gegensatz zu dem Eindruck, den man beim Hören von der Komposition in ihrer Gesamtheit gewinnt.

Es ging hier nicht darum, Böddecke gegen Capricornus beizupflichten. Es sollte lediglich verdeutlicht werden, daß einzelne Stellen, an denen Verstöße gegen Zwangsregeln konkret sichtbar wurden, die Reputation eines Komponisten sehr mindern konnten. Mochte ein Werk als Ganzes oder zumindest in Abschnitten, die mehr sind als bloße »passus compositionis«, als aus dem Zusammenhang gerissene Zitate, noch so überzeugend angelegt sein: Wenn es nicht in allen Details verteidigt werden konnte, so konnte es – jedenfalls bei vielen »in guten Schulen erzogenen Musikern« – niemals Beifall erlangen. Denn man unterstellte stillschweigend, daß man aus nachgewiesenen »lokalen« Verstößen auf die Fehlerhaftigkeit des Ganzen schließen dürfe, etwa so, wie sich ein Rechenfehler zu Beginn in einem falschen Ergebnis niederschlägt. Und man konnte zudem, wie Mizler, die Grundgesetze des Kontrapunkts ineins mit den Grundgesetzen der harmonischen Verfassung des

62 Vgl. dazu vom Verf., *Nachahmung und Originalität. Zelenkas Studien bei Fux und die Bedeutung der 'Imitatio'*, erscheint in: *Johann Joseph Fux und seine Zeit*. [...] Interdisziplinäres Symposium vom 15. bis 17. Mai 1991, Hochschule für Musik und Theater Hannover (in Vorb.). In Zelenkas Kopie der Magnificats sind etliche satztechnisch bedenkliche Stellen mit Kreuzen markiert, wobei offenbleiben muß, ob die Markierungen als Tadel oder aber umgekehrt: als potentielle Argumentationshilfen im Sinne des Capricornus gemeint sind.

63 Sittard, S. 102, auf vier Systemen im Violin-, Mezzosopran-, Alt- und Baritonschlüssel mit der Beischrift: »Item: Der berühmte Christ. Moralis.«

64 Samuel Capricornus (1628-1665), *Opus Musicum. Auswahl. Credo aus der Missa I* [Prager Madrigalsänger, Leitung Svatopluk Jánys, OPUS 1987 [CD 9352 1795]; mit Hinweis auf die Ausgabe in der Reihe »Alte Musik in der Slowakei«, Bd. I und II, 1977, 1979 [Verlag OPUS, Bratislava]].



Kosmos setzen und den Verstoß gegen Grundregeln des Komponierens gleichsetzen mit der Mißachtung der Weltordnung.

Man kann diese metaphysische Befrachtung des Kontrapunkts für dogmatisch und den Vergleich mit dem Rechenfehler für schief halten. Und dennoch fällt es schwer, pedantische von berechtigter Kritik am Einzelfall zu unterscheiden. Die Würdigung der Qualität größerer Zusammenhänge war eine »offene Stelle« der expliziten, in Regeln niedergelegten Kompositionslehre. Man konnte aus übergeordneten Absichten kaum überzeugende Argumente zur Abwehr von Detailkritik gewinnen. Hätte Capricornus Bernhards *Tractatus compositionis augmentatus* gekannt, so hätte er wohl auf die Quintenparallelen verzichtet. Um einen »Affect zu exprimieren«, muß, ja darf man nicht ausgerechnet gegen die einzige (oder zumindest die wichtigste) Zwangsregel verstoßen, die die kontrapunktische Praxis kennt. Hätte Böddecker eine Stelle in der Art einer Bernhardschen Figur-Lizenz getadelt, dann hätte Capricornus nicht den Einzelfall verteidigen müssen. Er hätte auf den Typus der Figur und auf die damit zugleich gegebenen Rechtfertigungsgründe verweisen und so der geistigen Beschränktheit einer phantasielosen Regelauslegung Paroli bieten können. Durch den Verstoß gegen das Parallelenverbot aber entzieht er der Argumentation mit Figur-Lizenzen ihren wichtigsten Rückhalt. Denn die Rückführung auf das Fundament ist nicht mehr möglich, wenn das Fundament selbst zerstört wird. Ein Zwangsgesetz, das seine eigene Übertretung erlauben würde, wäre ein Widerspruch in sich selbst. Wer heute analysierend einen Zugang zu Werken des 17. Jahrhunderts sucht, begibt sich in ein labiles Geflecht von Regeln und Ausnahmen. Über den regulierten Details sollte man dabei das offene Ganze nicht vergessen, auch und gerade dann nicht, wenn sich beim Analysieren das »historische Gewissen« meldet. Was Bernhard zu sagen hatte, hat er gesagt; wie wir es aufnehmen, ist unser Problem.

## ANHANG

Das »Sendschreiben« Christoph Bernhards in: Johann Theile, *Pars Prima Misarum 4. & 5. Vocum Pro pleno Choro cum & sine Basso Continuo juxta veterum Contrapuncti stylum*, Wismar 1673 (verlegt in Frankfurt/Main und Leipzig) [nach dem Mikrofilm des Deutschen Musikgeschichtlichen Archivs Kassel]. Über Theile gibt es zwei schwer zugängliche Dissertationen. Bei Willy Maxton, *Johann Theile*, masch. Diss. Tübingen 1926, wird das »Sendschreiben« nicht erwähnt. Dagegen bietet die Arbeit von Elizabeth Jocelyn Mackey, *The Sacred Music of Johann Theile*, 2 Bde., Ph. D. diss., University of Michigan 1968, ein Faksimile (Bd. 1, S. 305) und eine englische Übersetzung des Textes (S. 306 f.) Der Originaltext ist in Fraktur gesetzt mit Hervorhebungen in Antiqua, die wir in Kursive wiedergeben. Ein vertikaler Strich zeigt einen Zeilensprung oder größeren Absatz im Original an; die einfachen Schrägstriche finden sich im Original als Satzzeichen. Man beachte die Anspielungen auf den Namen »Theile« in den Wörtern »Theil« und »Theilhaftig«. Mit dem »König von Portugal« wird Johann IV. gemeint sein (Lebensdaten 1604-1656, Regierungszeit 1640-1656); Näheres über ihn bei Almonte Howell, Art. *John [João] IV*, in:

New GroveD 9, S. 671. Woher Bernhard seine Kenntnisse über ihn hatte, ist mir unbekannt.

»Sendschreiben über folgende Missen. | Des Edlen / Großachtbahren / Wohl-gelahrten und Sinnreichen Herrn *Christophori Bernhardi*, Weltberühmten *Musici* und Componisten / Churf. Durchl. zu Sachsen gewesenem *Vice Capel-Meisters* / anitzo der *Music* zu Hamburg *Directoris*. | Aus seinem Jüngsten [sc. Schreiben] / welches ich wohl erhalten / habe ich mit Freuden gesehen / daß des Herren Missen / deren einen Theil ich für kurtzen gesehen / und mich sonderlich ergetzet habe / so bald das Tages Licht sehen / und die Liebhaber dieses *generis* der *Composition* so bald ihrer Hoffnung Theilhaftig werden sollen. Daher der Herr billig zu loben / daß er nicht allein neben dem heutigen *genere* der *Harmoniae*, auch der Alten rühmlichsten Fußstapffen nachspüret: / und ihren *stylum*, welcher eine recht Majestätische / und von aller Geilheit saubere / und also den Kirchen anständigste *Harmoniam* führet / den Kirchen wieder zugeben trachtet. Welches denn in der Bäbstlichen Capellen in Italien / und in der Kayserlichen / ChurSächsischen und andern Fürstlichen und Fürnehmten Capellen in und ausser Teutschland noch geschieht: Ja es hat bey unserer Zeit ein grosser König von Portugal grossen und Glückseligen Fleiß daran gewandt / von dem man sagen köndte / daß er zu wieder Auffrichtung eines Königreichs / und der *Composition* gebohren. Solchen Exempel folget der Herr rühmlich / und hat sich des *Applausus* der verständigen zu versehen / und daher desto weniger zu achten den Faulwitz deren / welchen alles alte nichts taugt / und neues zu machen allein für Kunst halten. Ich habe gantz keinen zweiffel / es solle des Herrn Arbeit ihre Liebhaber wohl finden / in absonderlicher Betrachtung / daß zu Bestellung einer solchen Art von *Musica* man zum leichtesten an den meisten Orten kommen kan / dahingegen unser heutiger *stylus* gemeiniglich die Leute mit der Geschwindigkeit der Noten / und Vielfältigkeit der Stimmen von dem Kauffe abschrecket. Der Herr lebe wohl und gewogen | Seinem | Dienstergebnesten [sic] | *Christophoro Bernhardi*.«









## Rhythmus und Klang als Formfaktoren in den »Kleinen geistlichen Konzerten« von Heinrich Schütz

Teil II<sup>1</sup>

von

MARTIN JUST

Forschung und Analyse haben sich intensiv um die vielfältigen Beziehungen zwischen Text und Musik im Oeuvre von Heinrich Schütz bemüht. Das Interesse galt ebenso dem Vortrag der Worte wie der Darstellung und dem Ausdruck ihres Gehaltes. Und obwohl dabei zumeist auch musikalische Sachverhalte diskutiert worden sind, macht sich seit ein paar Jahren das Bedürfnis stärker bemerkbar, die im strengeren Sinne musikalischen Qualitäten der Kompositionen genauer zu untersuchen. Die musikalische Struktur ist zwar vom Text – von seinen Wörtern, seiner Syntax, seinem Gehalt – inspiriert, es bleibt aber zu fragen, wieweit der musikalische Verlauf in sich sinnvoll ist, und welche Mittel den Zusammenhang stiften. Der Impuls zu derartigen Nachforschungen geht unter anderem von der Beobachtung aus, daß gelegentlich musikalische Korrespondenzen auch dort herrschen, wo die Menge des Textes unterschiedliche Ausdehnungen hätte erwarten lassen. D. h. Schütz hat mit Textwiederholungen, -dehnungen oder -kürzungen operiert, um den Aufbau musikalischer Strukturen und Proportionen zu fördern<sup>2</sup>.

Die folgenden Ausführungen werden sich also auf spezifisch musikalische Fakten konzentrieren. Im Blickpunkt stehen die klanglichen Ereignisse und ihre zeitlichen Beziehungen untereinander, ihr Ebenmaß, ihre Korrespondenzen oder Differenzen. Wir beobachten das Zusammenwirken von Rhythmus und Klang, das in der Generalbaßstimme greifbar ist, und zwar in mehreren Dimensionen: in der unmittelbaren Folge, d. h. im harmonischen Rhythmus, in der Verteilung von Zielklängen oder Kadenzen bei kleineren oder mittleren Distanzen sowie in der das Ganze umgreifenden Organisation. Dies Verfahren bedeutet zwar eine gewisse Abstraktion von den rhythmisch-melodischen Ereignissen der musikalischen Oberfläche, gibt aber die Chance, Grundriß und Struktur, die den Gesamteindruck und die Wirkung der Details bestimmen, deutlicher wahrzunehmen. Daß diese grundsätzlichen Untersuchungen an den *Kleinen geistlichen Konzerten* ansetzen, hat praktische

1 Der Text wurde bei dem 30th International Heinrich Schütz Festival and Conference in Urbana-Champaign, Illinois, Oktober 1985, vorgetragen. Der vorgesehene Tagungsbericht ist leider nicht zustande gekommen. Da der Text einen zweiten Teil bildet zu dem Aufsatz *Rhythmus und Klang als Formfaktoren in den »Kleinen geistlichen Konzerten« von Heinrich Schütz*, in: SJB 9 (1987), S. 44-60, möchte ich ihn, selbst nach so langer Zeit, noch zur Diskussion stellen.

2 Vgl. etwa den Refrain in *O quam tu pulchra es* (SWV 265, *Symphoniae Sacrae* I, Nr. 9) oder das mehrfach eingefügte Alleluia in den Konzerten *Ich will den Herren loben* (SWV 306) und *Bringt her dem Herren* (SWV 283).

Gründe. Sie sind im allgemeinen von handlichem Umfang und doch von großer Vielfalt.

Die Vielfalt allerdings stellt uns auch vor Probleme. Eine Reihe von Faktoren mag die Interaktion von Rhythmus und Klang und damit die Struktur eines Werkes beeinflussen: die Zahl der Vokalstimmen, die Besetzung, der Modus, die Mensur, die deutsche oder lateinische Sprache, die Textgestalt – Prosa oder Dichtung –, die Textprovenienz und die liturgische oder sonstige Bestimmung. Die Mannigfaltigkeit scheint von Schütz geplant worden zu sein. In der Regel nämlich differieren bei gleicher Stimmenzahl und -besetzung der Modus, die Textgestalt, die Mensur oder die Sprache. Es gibt unter den *Kleinen geistlichen Konzerten* nur drei Fälle, in denen Schütz zwei Kompositionen zu weitgehend gleichen Bedingungen geschaffen hat<sup>3</sup>. Um bei der Untersuchung dieser auch stilistisch so uneinheitlichen Sammlung also keine unkontrollierbare Zahl von Faktoren berücksichtigen zu müssen, habe ich für das Stuttgarter Schütz-Symposium 1985 nur Konzerte in gerader Mensur über deutsche Prosa betrachtet. Die Ergebnisse seien hier kurz zusammengefaßt<sup>4</sup>, ehe wir uns drei sich z. T. überschneidenden Werkgruppen zuwenden, die dort ausgeschlossen waren: Bearbeitungen von Kirchenliedern<sup>5</sup>, Werke mit lateinischem Text und Konzerte mit dreizeitigen Abschnitten.

Gemessen an der älteren Motette hat sich die Struktur von einer lockeren Folge ungleich langer Abschnitte zu einem Bau aus proportionierten Mensurgruppen gewandelt. Die Beziehungen zwischen den Klängen und ihre Progressionen stiften einen dichten Konnex, weil sie in regelmäßigen Rhythmen einander folgen und daher bestimmte Erwartungen wecken. Ob diese Abschnitte symmetrisch, als Steigerung oder in Barform verlaufen, ist dagegen sekundär. Daß wir trotz der regelmäßigen Abmessungen nur gelegentlich von Metrik sprechen dürfen, hat vornehmlich zwei Gründe. Zum einen sind die Klangfolgen noch nicht von jener Funktionalität, mit der zusammen erst – wie in den Werken der Klassiker – Metrum entsteht. Bei Schütz haben wir es oft mit Nebenordnungen von Klängen zu tun, die als selbständige Stufen sich einer harmonischen Schlüssigkeit stärker widersetzen. Klangliche Parataxe beobachten wir auch in größeren Distanzen: Korrespondierende Kadenz stehen häufig im Verhältnis benachbarter Stufen oder Terzen zueinander.

Zum ändern wird das zeitliche Ebenmaß der Mensurgruppen von mancherlei Modifikationen verschleiert. So lassen sich für die Ultima einer Kadenz im Hinblick auf Proportionen drei Möglichkeiten unterscheiden. Sie gilt erstens als Haltepunkt von der Dauer einer Semibrevis oder einer Minima, der außerhalb der Korrespondenz steht. Sie kann zweitens als Haltepunkt in die Entsprechung einbezogen sein.

3 Es handelt sich um folgende Stücke: 1. *Die Gottseligkeit* (SWV 299) und *Joseph, du Sohn David* (SWV 323) für zwei Soprane und Baß, im a-Modus und  $\text{C}$ -Mensur, über einen Text aus dem Neuen Testament (1. Tim. 4,8 und Matth. 1,20-21); 2. *O Jesu, nomen dulce* (SWV 308) und *O misericordissime Jesu* (SWV 309) für Tenor, in g-Dorisch und  $\text{C}$ -Mensur, mit lateinischem Gebetstext; 3. *Ist Gott für uns* (SWV 329) und *Wer will uns scheiden* (SWV 330), für Sopran, Alt, Tenor, Baß, in g-Dorisch und  $\text{C}$ -Mensur, über Röm. 8,31-34 und Röm. 8,35, 38, 39 (da hier der zweite Text unmittelbar an den ersten anschließt, können die Konzerte als zusammengehörige Partes gelten).

4 Ausführlicher in Sjb 9 (1987), S. 56-57.

5 Vgl. Arno Forchert, *Heinrich Schütz als Komponist evangelischer Kirchenliedtexte*, in: Sjb 4/5 (1982/1983), S. 57-67.



Mit der Ultima zusammen oder gar noch früher kann drittens eine neue Mensurgruppe beginnen, so wie es in der älteren Motette fast die Regel war. Diese musikalischen Interpunktionen vermögen die intendierten Proportionen sowohl zu verunklaren wie auch gerade erst herzustellen. Die Mensurgruppen selbst sind dabei keineswegs stets »quadratisch«, sondern können z. B. aus drei oder fünf Mensuren bestehen. In jedem Fall nehmen wir eine Änderung der jeweiligen Einheiten wahr, etwa als Verbreiterung der Kadenz um eine zusätzliche Einheit oder als Verkürzung mit einer Verlagerung des Schwerpunktes, u. U. sogar um eine halbe Mensur. Diese reizvollen Unregelmäßigkeiten lassen den Textvortrag nicht in völligem Gleichmaß erstarren, sondern verknüpfen faßbare musikalische Proportionen mit der Flexibilität des sinnvoll artikulierten Sprechens.

Weitere Ergebnisse: Die traditionellen Modi sind an den unmittelbaren Klangprogressionen der Kompositionsteile kaum beteiligt; sie prägen jedoch nach wie vor mit ihren Finales und Confinales die Disposition im Ganzen und die sekundären Zielklänge. Das bedeutet, in diesem Bereich sind die Fügungen lockerer als innerhalb der einzelnen Teile. Das modale Zentrum gibt eine Gesamtorientierung, übt aber nicht die Zentripetalkraft der Dur-Moll-Tonalität aus. So entfaltet etwa der Mittelteil von *Was betrübst du dich, meine Seele* (SWV 335) in seinen Unterteilen den Dreiklang über der dritten Stufe von g-Dorisch: B-D-F-B (M. 34, 40, 46, 52)<sup>6</sup>. Dieser Teil, die Mitte einer umfassenden Symmetrie, ist selbst symmetrisch gebaut, geteilt in 6,5 + 6 + 6,5 Mensuren. Dem leicht verbreiterten Anfang über B folgen die Kadenzen regelmäßig zweitaktig, erst in Sekunden ansteigend B-C-D, dann in Quinten absteigend D-g-c-F. Der letzte Unterteil ist durch eine Erweiterung des Modells auf zweimal drei Einheiten hervorgehoben: F-G und G-B. Da die Ultima B einbezogen ist, erreicht die Musik 6,5 statt 6 Mensuren.

Die Zahl der Stimmen scheint die klanglich-rhythmische Struktur weniger zu beeinflussen. So entfaltet sich das Konzert für eine Singstimme *Eile, mich, Gott, zu erretten* (SWV 282), »in stylo oratorio«, keineswegs in monodischer, expressiver Freiheit, sondern erhebt sich ebenfalls über einem erstaunlich regelmäßigen Klanggerüst, mit sinnvoll differenzierten Progressionen<sup>7</sup>. Eher laden zwei Vokalstimmen, zumal zwei gleiche, zu Konfrontationen, Imitationen, Kanons oder Parallelen ein, die im Hinblick auf die klangliche oder zeitliche Organisation Entsprechungen hervorrufen.

Bei der Bearbeitung der sieben Kirchenliedtexte erwarten wir, daß Schütz, der sogar Prosatexte in regelmäßige Strukturen bindet, Verse noch deutlicher herausstellt<sup>8</sup>. Das trifft in dieser einfachen Abhängigkeit nicht zu. Eher läßt sich sagen,

6 SGA VI, S. 191-196; NSA 12, S. 58-68. Vgl. Sjb 9 (1987), S. 45-48 (mit Aufbauskitze 1).

7 SGA VI, S. 5-6; NSA 10, S. 1-3. Vgl. Sjb 9 (1987), S. 49-52.

8 Folgende sieben Konzerte verwenden evangelische Kirchenliedtexte: *O hilf Christe* (SWV 295), *Nun komm der Heiden Heiland* (SWV 301), *Wir gläuben all* (SWV 303), *Ich hab mein Sach* (SWV 305), *Wann unsre Augen* (SWV 316), *Ich ruf zu dir* (SWV 326) und *Allein Gott in der Höh* (SWV 327).

In dem Exemplar der Herzog-August-Bibliothek zu Wolfenbüttel hat Schütz bei drei Liedbearbeitungen des ersten Teils (1636) – SWV 295, 301 und 305 – eine lateinische Übersetzung nachgetragen. Im zweiten Teil (1639) ist bei SWV 316 und 326 eine lateinische Übersetzung als zweiter Text gedruckt. Die beiden Katechismus-Lieder, SWV 303 und 327, bleiben unübersetzt. Vgl.

daß Schütz die vorgegebene Versstruktur zum Anlaß nimmt, musikalische Korrespondenzen eigener Erfindung zu konstruieren. In dem Konzert *O hilf, Christe, Gottes Sohn* (SWV 295) für zwei Tenöre<sup>9</sup> bilden die vier Verspaare die textliche Grundlage der Teile I-IV, deren unterschiedlicher Umfang die regelmäßige Textgestalt nicht erkennen läßt.

|   |       |       |        |            |    |    |
|---|-------|-------|--------|------------|----|----|
| Vers: 1.  | 2.    | 1./2. | 1.     | 2.         |    |    |
| I   a - E   F - d   a - E   a - E   F -   -   - a |       |       |        |            |    |    |
| (29)  | 5     | 5     | 5 (+1) | 5<br>2 + 2 |    |    |
|   |       |       |        |            |    |    |
| Vers: 3./2.                                       | 3./2. | 4.    |        |            |    |    |
| II   a -   d -   G - a                            |       |       |        |            |    |    |
| (16)  | 6     | 6     | 6      |            |    |    |
|   |       |       |        |            |    |    |
| Vers: 5.  | 5.    | 6.    |        |            |    |    |
| III   F -   G -   a - C                           |       |       |        |            |    |    |
| (14)  | 5     | 5     | 6      |            |    |    |
|   |       |       |        |            |    |    |
| Vers: 7.  | 8.    | 7.    | 8.     | 7.         | 8. | 8. |
| IV   E - A - D   D - G - C   E - C -   a -   E    |       |       |        |            |    |    |
| (22)  | 6     | 6     | 6,5    | 2,5        |    |    |

Abbildung 1

Sie suggerieren stattdessen eine Rahmenform: Zwei längere Teile von 29 und 22 Mensuren umfassen zwei kürzere. Wesentlicher ist, daß die Teile durch ganztaktige *Ultimae* voneinander getrennt sind und damit ihre Eigenständigkeit betonen, ferner daß jeder Teil für sich konsequent gefügt ist, und daß eine Gesamtform durch deren sich ergänzende Aufgaben zustande kommt.

Teil I entfaltet die modale Basis in einer nahezu symmetrischen Anlage von Fünftaktgruppen, mit besonderer Betonung des a-E-Weges und den differenzierenden Schlüssen F-d und F-a. Teil II bis IV kann man als eine Folge von Barformen bezeichnen, die den klanglichen Bereich erweitern und wieder auf die zentrale Quintbeziehung a-E reduzieren. Teil II ergänzt Stufe G, die in den zweifachen Quintfall a-d-G einbezogen ist, ehe der Abgesang mit Vers 4 nach a zurückführt. Da sich die Sechsergruppen überschneiden (durch Bögen angedeutet), ergeben sie zusammen nur  $3 \times 6$  minus  $2 = 16$  Mensuren. Teil III folgt einem anderen harmonischen Plan, dem Anstieg von F über G nach a, wiederholt aber sonst die Formprinzipien des zweiten Teils: Die Unterteile überschneiden sich, daher ergeben  $5 + 5 + 6$  nur 14 Mensuren; der Abgesang mit Vers 6 nimmt einen eigenen Weg, von a nach C, und setzt damit einen fremden Klang an den dritten Teilschluß höheren Ranges. Die Barform des letzten Teils ist zwar nicht textlich, wohl aber harmonisch ausge-

Werner Breig, *Zur Werkgeschichte der »Kleinen geistlichen Konzerte« von Heinrich Schütz*, in: Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985, S. 95-116.

9 SGA VI, S. 30-31; NSA 10, S. 103-105. Da die besprochenen Werke in Editionen mehrfach vorliegen, verzichten wir weitgehend auf Notenbeispiele, setzen aber voraus, daß der Leser sich an einem Notenbild orientiert.



prägt. Die Stollen durchlaufen zusammenhängend je zwei fallende Quinten: E-A-D und D-G-C, während der Abgesang mit dem gleichen klanglichen Bruch, C/E, nochmals ansetzt, mit dem der ganze Teil IV begonnen hat. Dadurch kehrt der klangliche Verlauf wieder zu den Stufen des Anfangs zurück. Das Supplementum schließlich, allein mit Vers 8, erinnert an die modal-typische a-E-Spannung, die zu Beginn in Verbindung mit der nur dort zitierten phrygischen Melodie mehrfach ausgespielt wird.

Der weitgehend regelmäßige Rhythmus der Kadenzklänge innerhalb der Teile geht sicherlich auf die Versstruktur zurück. Schütz vermeidet aber, das vorgegebene Maß mechanisch in Musik umzusetzen. Daß er die Zeilen 1 bis 6 auf fünf oder sechs Mensuren gedehnt hat, mag sogar von der Liedmelodie angeregt sein; sie faßt nämlich die ungeraden Zeilen vier-, die geraden fünftaktig: »O hilf | Christe | Gottes | Sohn || Durch dein | bitter | Lei- | - | den« etc. Gemessen an der gewöhnlichen Viertaktigkeit lassen sich die jeweils veränderten Positionen erkennen (Abb. 2, durch Klammern die gestreckten oder komprimierten Einheiten markiert).

The image shows a musical score for a Latin hymn, likely a Mass. It consists of eight lines of music with German lyrics underneath. The score is divided into two groups: the first group contains five measures (labeled '5 M.') and the second group contains six measures (labeled '6 M.'). The lyrics are: 'O hilf Christe, Gottes Sohn, durch dein bitter Leiden, deinen Tod und sein Ursach, dass wir dir stets untertan, all' Untugend meiden, fruchtbarlich bedenken, da für ... dir ...'. The music is written in a simple notation with notes and rests. Brackets and dashed lines are used to indicate rhythmic groupings and phrasing. The first group of five measures is marked with a bracket on the left. The second group of six measures is also marked with a bracket on the left. Dashed lines connect the notes 'Ursach' and 'tan' in the first group to the notes 'Ursach' and 'tan' in the second group, indicating a continuation of the melodic line. The score ends with a double bar line and a fermata.

Abbildung 2

Schütz hat offenbar auch hier nicht willkürlich gehandelt, denn nachdem die ersten beiden Verse fünftaktig, Vers 3 und 4 sechstaktig sind, werden die Maße in Vers 5 und 6 kombiniert, wobei die Verse 6 und 4 sogar gleich rhythmisiert sind und Vers 5 am Schluß eine Reduktion von Vers 3 bietet. Demgegenüber sind Vers 7 und 8 insofern völlig verändert, als sie zusammen in das Maß von sechs Takten gezwängt werden; Vers 8 nimmt dabei den Rhythmus von Vers 2 auf halbe Werte zurück.

Es fällt schwer, diese eigentümliche Beschleunigung der Deklamation aus dem Text zu motivieren. Im musikalischen Kontext dagegen kann man eine solche Stretta, die sich vorgeformter Abmessungen bedient, sehr wohl als sinnvoll anerkennen, zumal da das sechstaktige Modell beim dritten Ablauf zu einem kräftigeren Schluß auf Zählzeit »1« gedehnt wird, und schließlich das Supplementum diese Verbreiterung bestätigt (Abb. 2, Schlußvariante). So entsteht im Ganzen ein Konzert, dessen vier Teile untereinander zwar wenig proportioniert erscheinen, die aber einander in ihren klanglichen Funktionen zu einer höheren modalen Einheit ergänzen. Die festen Fügungen des Liedes kehren in verwandelter Gestalt wieder; Schütz setzt die Verspaare zu neuen klanglich-rhythmischen Strukturen von faßbarer Regelmäßigkeit zusammen.

Das Zusammenwirken von Rhythmus und Klang im Dreiertakt zu prüfen, ist insofern ein besonderes Problem, als stets nur Teile eines Konzerts betroffen sind. Das gilt für 22 Werke, bei denen in der Regel weniger als ein Drittel in der Proportio tripla verläuft<sup>10</sup>; sehr oft sind es refrainartige Abschnitte oder Schlüsse, die auf diese Weise ausgezeichnet werden. Als Beispiel soll das Konzert in g-Dorisch für zwei Soprane *Verbum caro factum est* (SWV 314) dienen<sup>11</sup>. Die Syntax des Textes (Joh. 1, 14) bestimmt, wie zu erwarten, die musikalische Disposition. Dabei fügt Schütz nach jedem der drei Hauptsätze ein Alleluia ein und ergänzt es nach den beiden Appositionen als sechsten Abschnitt (s. Abbildung 3).

|        |   |         |                         |
|--------|---|---------|-------------------------|
| a (27) | l: Verbum caro factum est, alleluia, :      | 1- 27   | g-G / g-G               |
| b (21) | l: et habitavit in nobis, alleluia, :       | 28- 48  | gB-C / C-D              |
| c (17) | l: et vidimus :/: gloriam ejus, alleluia, : | 49- 65  | B-F / F-B / g-C         |
| d (16) | l: gloriam quasi unigeniti a patre :        | 66- 81  | F-B / Es-G              |
| e (21) | l: plenum gratia et veritate, :             | 82-102  | c-D / D <sup>6</sup> -G |
| f (19) | l: alleluia. :                              | 103-121 | g-d-F / d-G / C-G       |

Abbildung 3

Während die Abschnitte b und e mit je 21 Mensuren sowie c und d mit 17 und 16 Mensuren ihr Gleichgewicht deutlich zeigen, entsprechen a und f einander – mit 27 bzw. 19 Mensuren – nur unvollkommen<sup>12</sup>. Dennoch hat Schütz wohl so etwas wie

<sup>10</sup> Dazu zählen auch vier der Konzerte über Kirchenliedtexte: SWV 301, 303, 326 und 327 (s. Anm. 8). Zu SWV 327 *Allein Gott in der Höh*, das fast ganz in dreizeitiger Mensur verläuft, s. u.

<sup>11</sup> SGA VI, S. 111-114; NSA 10, S. 63-68.



Symmetrie im Sinn gehabt; denn er greift mit dem Anfang von Abschnitt f (M. 103-106) auf Mensur 21-24 zurück. Nach der Fixierung der modalen Basis in Teil a, der Grundaussage des Textes, verbreiten sich die Teile b und c über die Nebenzentren D und B, beziehen sogar die Stufe C ein. Ebenso deutlich sind die übrigen Teile wieder auf den Rückweg zur Finalis G orientiert<sup>13</sup>. Der syntaktische Unterschied – Hauptsätze / Appositionen – zeigt sich auch an den Hauptzäsuren. Die ersten drei Teile sind getrennt durch den Wechsel zur kleinen Terz auf der gleichen Stufe: G / g - im ersten Teil sogar bei den Unterteilen -<sup>14</sup> oder durch den Sprung von D nach B. Die einzelnen Aussagen stehen dadurch für sich. In der zweiten Hälfte wird eher der Konnex betont, besonders durch Anschlüsse mit fallender Quint, Teil c-d: C-F und innerhalb von d: B-Es, Teil d-e: G-c und innerhalb von e: Neuansatz im gleichen Klang, D-D6. Erst das Alleluia ist wieder deutlich abgesetzt: G / g.

Die Korrespondenzen innerhalb der Abschnitte gehen aus der Besetzung mit zwei Sopranen hervor. Wiederholung und Sequenz, Stimmentausch oder Solo und Duo bestimmen den Aufbau. Teil b etwa besteht aus einer ansteigenden Sequenz von zweimal elf Takten, die zusammen allerdings nur 21 Masuren umfassen, weil in Mensur 38 sich Sopran II und I überschneiden. Das ist auch der Grund dafür, daß sie einander zu Beginn harmonisch nicht entsprechen: gB bzw. C (M. 28 und 38). Oder: Teil d setzt sich aus zweimal acht Masuren zusammen. Der sequenzierende Abschnitt (M. 74 ff.) beginnt zwar im Stimmentausch, der um des harmonischen Zieles willen differierende Schluß jedoch repetiert die Rollen der Stimmen (M. 70-73 und 78-81).

Daß die Abmessungen der einander entsprechenden Phrasen gelegentlich die genauen Zahlen verfehlen, hat seinen Grund nicht nur in jener oben beschriebenen musikalischen Interpunktion (s. S. 122 f.). Zumeist ist die tongetreue oder sequenzierende Wiederholung einer Passage verbreitert, um dem Schluß das größere Gewicht zu geben. Vor dem Hintergrund des suggerierten Ebenmaßes nimmt der Hörer die beabsichtigte Nuancierung als bedeutungsvoll wahr. So dividiert sich Teil a in dreizehn plus vierzehn Masuren, weil die parallelen Alleluia-Schlüsse (M. 12/13 und 25-27) erst zwei, dann drei Semibreven beanspruchen. Oder, eine Kombination von Überschneidungen und Verbreiterung: Im Teil f werden die Proportionen der Unterteile durch die Schlußdifferenzierungen besonders verschleiert. Nach dem Zitat aus Teil a (M. 103-106) folgen in Quintschritten abwärts – d-g-C-F – dreimal drei Masuren. Da die Phrasen sich aber um eine Minima überschneiden, besteht die Summe nur aus acht Masuren. Das nächste Alleluia (115 ff.) überlagert das vorausgehende Ende nicht mehr, deutet damit eine erste Verbreiterung an und erweitert die bis dahin praktizierte Kadenz ad Minimam zur Kadenz ad Semibre-

12 Bei der Zählung kann der Semibrevis-Takt dem Dreiertakt gleichgesetzt werden, da es sich um eine echte *Proportio tripla* handelt. In der NSA sind die Notenwerte im Dreiertakt auf die Hälfte reduziert.

13 Es mag in diesem Zusammenhang genügen, auf die Unterschiede zwischen den harmonischen Wegen der sechs Abschnitte hinzuweisen, ohne sie im einzelnen aufzuzeigen.

14 Der Generalbaß läßt allerdings die Entscheidung für die große oder kleine Terz ein paar Mal offen. Die vom Herausgeber der NSA gebotene Lösung erscheint plausibel, M. 13, 20: G; M. 8, 14, 21: g.



vem: Vgl. Sopran I, 107-109 mit Sopran II, 115-118, deren Ultima nunmehr auf Zählzeit »1« fällt. Das letzte Alleluia ist eine nochmals verbreiterte Wiederholung der Kadenzschritte, deren Rhythmus also folgende Grade durchläuft: ♩ ♩ ♩ ♩ (bis M. 114), ♩ ♩ 0 ♩ (116 ff.), ♩ 0 ♩ 0 0 (118 ff.).

Von weiteren Beobachtungen, die das planvolle Zusammenspiel von Rhythmus und Klang belegen, sollen nur noch jene vorgestellt werden, welche die Alleluia-Abschnitte oder die Passagen in Dreiermensur betreffen. Textlich betrachtet unterbrechen die eingefügten Alleluia-Rufe den Informationsfluß; die Aussagen der Hauptsätze können dadurch emotional ausschlagen (vgl. Abb. 3, a-c). Ebenso läßt auch das letzte Alleluia den Text des Ganzen nachwirken. Dieser Differenzierung zwischen Wörtern und Jubilus entspricht die Musik in den beiden ersten Teilen, während später die Satzarten konvergieren (Teil c) oder unabhängig vom Alleluia konfrontiert werden (Teil d und e). Zunächst bilden die Sätze zusammenhängende musikalische Phrasen in gerader Mensur<sup>15</sup>. Das Alleluia dagegen besteht aus kleinen Bausteinen in Dreiermensur, die durch Sequenzierung vervielfältigt werden. Der musikalische Additionsprozeß findet sein Ende in einer geradtaktigen Kadenz, welche nach dem Modell IV – I – V – I die vom Text zuvor erreichte Stufe bestätigt, d. h. harmonisch nicht weiter führt: Vgl. M. 7 und 12/13 oder 32/33 und 36-38<sup>16</sup>. Der Zusammenhang – das emotionale Weiterwirken des Textes – besteht in dem harmonischen Weg, dessen wesentliche Schritte sich jeweils wiederholen. In Teil a: »Verbum caro factum est«, g-D-G; »Alleluia« (Stufen nebengeordnet), g-B-C-D, Kadenz G. Bei der Wiederholung (M. 21 ff.) erfindet Schütz sogar eine dichtere Version des Anstiegs zur Quinte, der die Dreiertakte in Einheiten von zwei Semibreven aufteilt: g-Es-B-F-C-g-d<sup>17</sup>. In Teil b: »Et habitavit in nobis«, gB-C; »Alleluia« (Stufen nebengeordnet), d-B-F, Kadenz C; auf der nächst höheren Stufe nochmals von C nach D (M. 38 ff.).

Das Konvergieren der Kompositionsprinzipien in Teil c ist textlich dadurch zum Ausdruck gebracht, daß das »Alleluia« und der Textschluß »gloriam ejus« zugleich vorgetragen werden. Der Verlauf ist einerseits charakterisiert durch die Dreiermensur mit nebengeordneten Klängen, in welche die Vervielfältigung des Wortes »gloriam« einbezogen ist<sup>18</sup>. Andererseits wird das Alleluia-Motiv auch vom Continuo gebracht, damit aus der rein melodischen Funktion gelöst und in den Satz wie eine Kadenzformel integriert (M. 57 bzw. 62); d. h. das »Alleluia« nimmt mit dem Text auch das Prinzip der Kadenz zur Fixierung der Stufen B und C in die Dreiermensur auf.

- 
- 15 Dem Textansatz »Verbum caro« entspricht melodisch der unvollkommene Quartabstieg, der den Grundton (die »Erde« symbolisierend) nicht erreicht, und harmonisch der Weg zur Quinte. Erst mit der Kadenz wird der Gedanke zur Realität. Der zweifache Ansatz vermittelt etwas von der Größe des Wunders, das in den Worten »verbum caro« erst als Möglichkeit angedeutet erscheint, ehe es als »factum est« Wirklichkeit wird.
- 16 Die Alleluia-Kadenz ist melodisch durch den Anstieg in Achteln und den abschließenden Sekundfall definiert: M. 12/13 und 25-27; 37/38 und 47/48; 64/65; 113/114 und 116/117.
- 17 Die Intensität dieser Version bewährt sich nochmals zu Beginn des abschließenden Alleluias (M. 103 ff.).
- 18 Zu beachten ist, daß die Sequenz nicht mechanisch ansteigt, sondern die Hierarchie der dori-schen Stufen berücksichtigt; aus F-g-B wird g-B-C.



Der Appositionsteil e wendet den ursprünglich für das Alleluia gebrauchten Satzstil gesteigert an und gibt dem Text damit eine dem Alleluia verwandte, allgemeine Bedeutung. Das »plenum gratia et veritate« wird in den dreizeitigen Mensurpaaren zu einem tanzhaften Modell, das in sich vorzugsweise benachbarte Stufen verknüpft, aber auch im Ganzen parataktisch versetzt ist und damit die Fülle der modalen Stufen noch einmal durchläuft. Motive, Imitation und Stimmentausch konstituieren im Zusammenspiel mit der Harmonik die Modellrepetitionen. Die harmonischen Schritte sind in den je vier die Kadenz vorbereitenden Taktpaaren von gleicher Art, auf einen Quintfall folgen dreimal Sekundschritte aufwärts, die Wege jedoch sind verschieden: c-F / Es-F, F-G, G-A (+ Kadenz D) bzw. D6-g / Es-F, d-Es, C-D (+ Kadenz G). Zuerst steigen die Klänge an zur Quinte D, dann sinken sie zurück zur Finalis. Selbst die Form der Alleluia-Kadenz, IV – I – V – I, ist zur Zweitaktigkeit komprimiert: M. 90/91 und teilweise M. 100-102. Die Funktion der Dreiermensur in diesem Konzert geht also offensichtlich von der Funktion des Alleluia aus, das den Text mit der Reaktion auf seine Botschaft durchsetzt. Dem entspricht jene klangliche Vervielfältigung und Nebenordnung tanzhafter Modelle, die, ungezügelt vom Wortsinn als Belebung der inneren Bewegung, sich der rein modalen Entfaltung hingeben. Sie sind daher auch je nach Bedarf von unterschiedlicher Ausdehnung; in Teil a vier Messuren, in Teil b drei, in Teil c zweimal fünf und in Teil e 10 + 9(+2) Messuren<sup>19</sup>. Das Prinzip jedoch löst sich vom Alleluia; es nimmt in Teil c Abschnitte des Textes in sich auf und durchdringt Teil e völlig, indem es den Text selbst in ein musikalisch ausgebreitetes Modell transformiert. Das abschließende Alleluia greift die dichteste klangliche Ausfüllung der Dreiermensur auf, vervielfältigt dann aber den ursprünglich nur kadenzierenden Schluß in gerader Mensur. Dies geschieht wiederum durch ein mehrfach versetztes Modell, das seine augmentiert dreizeitige Abmessung unter Überschneidungen sowie unter vollständigen und partiellen Verbreiterungen verbirgt (s. o. S. 127 f.). Den Schluß bildet die Augmentation des Kadenzmodells IV – I – V – I.

Die vage Symmetrie (s. Abb. 3) ist also nicht mehr als eine äußere Anordnung der Teile. Sie fügen sich vielmehr einem umfassenden dynamischen Plan. Dessen Bauprinzipien gelten für mehrere Ebenen. Das Alleluia in Dreiermensur mit seiner elementaren Nebenordnung der Klänge spielt dabei eine dominierende Rolle. In Teil b bis e ergreift dieses Prinzip ganze Formteile, die als an- und absteigende Sequenzen Nebenordnung praktizieren und die Regelmäßigkeit des Aufbaus garantieren. Aber auch das Bauprinzip der ersten zusammengesetzten Einheit, die Unterteilung von a, wiederholt sich in größeren Dimensionen. Die Folge: Text (☐) + Alleluia (»3«) + Alleluia-Kadenz (☐), die für die Unterteile von a und b eingehalten wird, bestimmt den ganzen Teil c und umfaßt grob gesehen Teil d (☐), Teil e (»3«) und die Alleluia-Kadenz (☐)<sup>20</sup>.

Die bisherige Betrachtung des Konzerts hat sich den Fragen der musikalischen Struktur zugewandt, besonders im Hinblick auf die Dreiermessungen. Welche Rolle

19 Die fünftaktigen Abschnitte, M. 54-63, korrespondieren mit dem fünftaktigen »Et vidimus«, M. 49-53.

20 Einschränkung ist zu konstatieren, daß Teil e mit zwei ☐-Messuren schließt und das Alleluia in Dreiermensur ansetzt.



dabei spielt, daß Schütz hier einen lateinischen Text vertont, soll wenigstens angesprochen werden. Thrasybulos Georgiades hat den Unterschied zwischen dem Deutschen und Lateinischen dargestellt und den Charakter der deutschen Sprache für die entscheidenden Neuerungen in der Musik von Heinrich Schütz verantwortlich gemacht<sup>21</sup>. Im Anschluß daran hat Reinhard Gerlach an den *Symphoniae Sacrae Paratum cor meum* (SWV 257) und *Mein Herz ist bereit* (SWV 341) zu zeigen versucht, wie Schütz einen im wesentlichen gleichen Inhalt, nämlich Psalm 107, Vers 2-4 (Vulgata) bzw. Psalm 57, Vers 8-11 (Lutherbibel), je nach der Sprache in Musik setzt<sup>22</sup>. Vereinfacht gesagt: Die Teile der lateinischen Vertonung seien eher gereiht; die Motive neigten zu Imitation und motettischer Entfaltung der modalen Tonordnung, während die deutsche Komposition danach strebe, die Teile – trotz größerer Stilvielfalt – einem Grundgedanken, im tonalen Sinne einem Zentralklang, unterzuordnen. Es ist nicht zu übersehen, daß auch bei *Verbum caro factum est* die klangliche Nebenordnung dominiert, und zwar in einem Bereich, in welchem andere Konzerte gerade dichtere tonale Konstruktionen aufweisen, im Bereich der Teile und Unterteile. Andererseits ist das Prinzip der Parataxe selbst, dadurch, daß es auf mehreren Ebenen wirksam wird, daran beteiligt, aus einer Addition selbständiger Teile ein zusammenhängendes Ganzes zu machen. Der Gedanke Gerlachs, Schütz habe versucht, die an deutschen Texten gewonnenen satztechnischen Neuerungen auch an lateinischen zu realisieren, erscheint durchaus plausibel. Es bleibt aber zu bedenken, ob die an den beiden *Symphoniae Sacrae* eruierten Unterschiede nicht auch chronologisch zu erklären sind. Die lateinische Symphonia erschien 1629, die deutsche erst 1647<sup>23</sup>. Schütz hat nach den *Symphoniae Sacrae* I von 1629 kaum noch lateinische Texte in Musik gesetzt. Immerhin gibt es zehn *Kleine geistliche Konzerte* mit lateinischem Text, die alle im *Anderen Theil* von 1639 zu finden sind<sup>24</sup>. Ob und wieweit die übrigen neun Konzerte einen ähnlich gelungenen Gesamteindruck vermitteln, wie unser Beispiel, bedarf allerdings noch der Prüfung.

In dem folgenden Beispiel werden wir uns auf die Abschnitte in Dreiermensur konzentrieren. Das Konzert für Sopran und Alt in g-Dorisch *Wohl dem, der nicht wandelt* (SWV 290) verteilt seine drei Psalmverse frei symmetrisch<sup>25</sup>: Den ersten beiden Versen in Dreiermensur (M. 1-56) entspricht der Schluß von Vers 3 »und was er machet, das gerät wohl« (Abschnitt 3d, M. 82-108) zusammen mit seiner

21 Thrasybulos Georgiades, *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*, Berlin u. a. 1954, S. 53 ff.

22 Reinhard Gerlach, *Lateinische und deutsche Komposition bei Heinrich Schütz. Eine vergleichende Interpretation zweier Psalmvertonungen*, in: Heinrich Hüschen u. a. (Hrsg.), *Convivium musicorum. Festschrift Wolfgang Boetticher zum sechzigsten Geburtstag*, Berlin 1974, S. 83-105. Vgl. dazu auch Petra Weber-Bockholdt, *Die lateinische Sprache im Werk von Heinrich Schütz*, in: Sjb 15 (1993), S. 51-61.

23 Obwohl die Frühfassung von *Mein Herz ist bereit* (SWV 341a) nicht genau zu datieren ist, bleibt anzunehmen, daß die Entstehungszeiten weit genug auseinander liegen, um auch an eine stilistische Weiterentwicklung zu denken.

24 Die tongetreue Wiederholung von SWV 333 *Sei gegrüßet, Maria* als SWV 334 *Ave Maria* ist als unselbständiges Werk nicht mitgezählt. Zur Datierung der lateinischen *Kleinen geistlichen Konzerte* vgl. Breig, *Zur Werkgeschichte* (wie Anm. 8), S. 111-115.

25 SGA VI, S. 19-22; SSA, HE 20.290/02; NSA 10, S. 69-74 (nach a-Dorisch transponiert).



Wiederholung als Alleluia (M. 109-135). Der Anfang von Vers 3 im Tempus imperfectum (Abschnitt 3a-c, M. 57-81) bildet die Mitte; die Dreiermensur macht also den größeren Teil des Werkes aus. Die Ausgewogenheit beruht allerdings auf Textwiederholungen. Nicht nur das Alleluia dient dazu, die Dauer des Schlusses dem Anfang anzugleichen, sondern bereits der Text 3d wird mehrfach zu diesem Zweck repetiert.

Die beinahe »quadratische« Struktur der ersten beiden Teile (Notenbeispiel 1) wird von typischen Modifikationen flexibel gehalten. Die Hemiole (r 1 markiert) fügt sich zumeist als Taktpaar den Proportionen ein, wie bei Text 1b (M. 12/13 ff.) oder 2b (M. 40/41 ff.). Sie kann aber auch als Dehnung die Taktgruppe beenden, wie am Anfang und Schluß des ersten Verses, M. 4/5 und 27/28. In jedem Fall ist die nachfolgende Kadenz-Ultima ein schwerer Takt, der zugleich Neubeginn ist oder, wie am Schluß der ersten beiden Teile, einen isolierten Haltepunkt darstellt (M. 29 und 56). An der Nahtstelle zwischen Text 1a und 1b (M. 11/12) bewirken Überschneidung einer abtaktigen mit einer auftaktigen Phrase und doppelte Kadenz auf A<sup>mi</sup> und d eine Folge von zwei schweren Takten und damit eine Neuorientierung der nachfolgenden Mensurpaare: »**Wohl** dem, wohl | dem der nicht | wandelt im | Rat der | Gottlo- | **sen**« und »noch | tritt auf den | **Weg** ...«. Eine abtaktige und eine auftaktige Phrase sind auch in Mensur 38-41 kombiniert, ordnen sich hier aber dem Gleichmaß von zweimal zwei Mensuren ein: »sondern hat | Lust zum Ge- | **setze** des | Herrn« sowie »und | redet von | seinem Ge- | **setze** | Tag und | **Nacht**«. Die rhythmisch-harmonische Ordnung der Mensurgruppen in Vers 2 hat sich gegenüber Vers 1 (M. 1-29) – dort kommen unregelmäßiger Anschluß und hemiolische Verbreiterungen vor – zu völliger Regelmäßigkeit abgeklärt. Den Anstoß dazu mag das in beiden Vershälften sinntragende Wort »Gesetze« gegeben haben<sup>26</sup>.

In Vers 1 und 2 nehmen die Harmonien folgenden Weg: Nach dem weiträumigen Anstieg (g)-D<sup>mi</sup>-A<sup>mi</sup> (bis M. 11) schließen sich absteigende Quinten in Mensurpaaren an: d, d/g, g, C, F; darauf folgen parataktisch F und D als gehaltene Klänge in M. 20 ff. (»sitzet«) und schließlich eine Bestätigung dieser Stufe als Halbschluß gV in M. 28/29 (»sitzen«). Dem entspricht der Finalklang g am Schluß des zweiten Verses (M. 56). Der Weg dorthin beginnt unvermittelt auf der Nebenstufe B in M. 30 (»sondern«), an der sich auch die nächsten Mensurgruppen orientieren. Erst die metrische Intensivierung zu Mensurpaaren (M. 46 ff.) verbindet sich mit dem Anstieg in Quinten B-F-C-g, dessen Ergebnis durch eine Kadenz bekräftigt wird.

Am Schlußteil läßt sich bereits ein Spiel mit metrischen Qualitäten demonstrieren (Notenbeispiel 2; die Repetition von M. 82-108 als Alleluia ist angedeutet). Die ersten beiden Vierergruppen beginnen im Anschluß an die Ultima des Mittelteils (M. 81) mit einer leichten Mensur: »und was er | **m**achet, das ge- | rät | **w**ohl«. Durch den engen Anschluß an die Ultima, M. 89, entsteht eine Folge zweier schwerer Mensuren und damit eine Dreiergruppe (M. 89-91). Das entsprechende schwere Mensurpaar (M. 92/93) wird dann durch ein leichtes Paar zu der Grundeinheit von vier Mensuren ergänzt, vor allem durch die emphatische Pause (M. 93/94). Deren

26 Schütz hat in Mensur 40 sogar den Parallelismus membrorum an diesem Wort demonstriert, indem er dessen akzentuierte Silbe in den Singstimmen zugleich aussprechen läßt.



Wirkung erhöht sich dadurch, daß der bisherige Anstieg der Kadenzen in Quintschritten um einen Ganzton überboten wird (M. 85 ff.): Nach B – F – C folgt statt des zu erwartenden g überraschend a (M. 96). Von dieser harmonischen Höhe sinkt die Musik in zwei Mensurpaaren über F nach d zurück. In d (M. 100) beginnt der gleiche Ablauf noch einmal, beschränkt sich aber harmonisch auf die Bekräftigung des Finalklangs (M. 104 ff.) mit einer rhythmischen Verbreiterung in gerader Mensur. Der Höhepunkt des ganzen Komplexes, der durch das Zusammenwirken von Rhythmus und Klang vorbereitet wird, verdeutlicht die Worte: »und was er machet, das gerät wohl« – selbst wenn das so ungewöhnlich ist wie die Pause und der übersteigerte harmonische Schritt. Die Wiederholung des Teils als Alleluia (M. 109-135) stellt nicht nur das Gleichgewicht des ganzen Konzerts her, sondern erfreut den Hörer nochmals mit dem wohlgeratenen harmonisch-rhythmischen Spiel, mit den reinen musikalischen Strukturen.

Kehren wir noch einmal zurück zu den Bearbeitungen von Kirchenliedtexten, nun aber mit dem Blick auf die Verwendung der dreizeitigen Mensur. In dem Konzert *Allein Gott in der Höh* (SWV 327)<sup>27</sup>, das fast völlig dreizeitig verläuft, vertont Schütz vier Strophen des gleichnamigen Liedes<sup>28</sup>. Er benutzt dazu einen Ostinato, der aus der Melodiestructur durch einen Prozeß der Stilisierung gewonnen ist. Die sieben Liedzeilen mit dem Schema: ab / ab / c / ab' werden zu dem Ostinato: A A B A' (Notenbeispiel 3). Aus der regelmäßigen Folge von sieben Viertakt-Zeilen formt Schütz ein Modell von 8 + 8 + 6 + 8 Mensuren, in welchem die einzelne Zeile c überproportional repräsentiert ist. Durch die ein- und zweitaktigen rhythmischen Zusätze der A-Teile, als Haltepunkte oder Übergänge, löst sich das Modell noch weiter aus dem Ebenmaß des Liedes. Die vereinheitlichende Kraft des Ostinato beruht auf seinen klanglichen Eigenschaften. Schütz komprimiert die Stufenvielfalt des Liedes zu dem fundamentalen Kontrast der Stufen G und a, welche die schweren Zählzeiten der Teile A bzw. B beherrschen. Während Teil A nach fünfmaligem G über e und C in eine G-Kadenz ausläuft<sup>29</sup>, fixiert Teil B in symmetrischer Bewegung das Nebenzentrum a, d. h. die zum Klang ausgebaute melodische Dominante. Die rhythmisch-klangliche Struktur des Modells mit seinen eingefügten zusätzlichen Takten gibt dem Komponisten die nötige Freiheit, in den Singstimmen die Zeilen des Liedes zu variieren, zu imitieren und konzertierend vorzutragen. Die Stimmen respektieren oder ignorieren in mannigfaltiger Weise die Zäsuren des Modells<sup>30</sup>.

27 SGA VI, S. 147-153; SSA, HE 20.327/02; NSA 11, S. 60-68 (nach A transponiert).

28 Arno Forchert (*Schütz*, wie Anm. 5, S. 61-62) nennt 26 Kompositionen mit Kirchenliedtexten bei Schütz; davon verwenden nur acht mehrere Strophen.

29 Teil A' bietet im dritten Takt eine Auflockerung.

30 Vgl. die Kongruenz zwischen Singstimmen und Baßmodell in M. 10, 18-20, 25/26 etc., den Vorgriff der Singstimmen in M. 34, 43, 53, 59 etc. und die Durchimitation über dem B-Teil in M. 120 ff. Die Frage, wie weit Schütz die Melodie des Liedes in die Singstimmen einbaut, soll hier nicht weiter verfolgt werden.



Nach viermaligem Ablauf dienen drei viertaktige Wiederholungen der letzten Zeile in gerader Mensur der Schlußbegründung<sup>31</sup>. Die grundlegende klangliche Konfrontation der Stufen a und G tritt hier noch einmal als Sequenz hervor (M. 137-144), ehe sich alle Stimmen in der Schlußkadenz vereinen. Ähnlich wie in dem Konzert *O hilf, Christe, Gottes Sohn* läßt sich Schütz von den regelmäßigen Strukturen des Liedes zu einer eigenen Konstruktion inspirieren, die aber, stärker als dort, im dreizeitigen Maß die Viertakt- und Zweitakt-Proportionen bewahrt. Immerhin mildert er den starren Ablauf des Ostinatos durch die ergänzten Mensuren, die den Vortrag des Textes aus den fixierten Bahnen der Strophe zu lösen vermögen. Der Gefahr, die Liedstruktur des Textes in einer zu großen Ungebundenheit der Singstimmen zu verlieren, begegnet Schütz durch ein um so strengeres Zusammenwirken von Rhythmus und Klang in dem Ostinato-Modell, das die Qualitäten des Liedes in konzentrierter Gestalt dem Konzert bewahrt.

Unsere Beobachtungen an Bearbeitungen von Kirchenliedern und an Konzertteilen in Dreiermensur, auch mit lateinischem Text, haben grundsätzlich bestätigt, was in deutschsprachigen Konzerten mit gerader Mensur als Charakteristika des Zusammenwirkens von Rhythmus und Klang, als musikalische Struktur zu erkennen war<sup>32</sup>. Schütz kehrt bei Konzerten über Lieder und in Dreiermensur die Regelmäßigkeit von Mensurgruppen sogar noch deutlicher hervor. Der Impuls, der von der Versstruktur des Textes ausgeht, bleibt in den individuellen Strukturen, die Schütz erfindet, erhalten; er kann die Verse, trotz seines Ausdruckswillens, der sich am Sinn orientiert, nicht völlig wie Prosa behandeln. In Dreiermensur scheint die Affinität zum Tanz, zu genauer Korrespondenz von Mensurgruppen und Klängen, die Satzstruktur am stärksten zu beeinflussen. Die Musik gewinnt hier die modernsten Züge, stellenweise geradezu metrische Festigkeit, vor deren Hintergrund Abweichungen als kunstvolles Spiel hörbar werden.

Die Vermutung, daß Schütz bei der Vertonung lateinischer Texte konservativer vorgegangen sei, hat sich zumindest für *Verbum caro factum est* nicht bewahrheitet. Wir finden die in den deutschsprachigen Konzerten herrschenden Satzprinzipien auch in diesem lateinischen wieder. Die musikalische Disposition entspricht dem auch sonst beobachteten Bild. Selbst die auffälligen parataktischen Strukturen haben ihren Grund kaum in traditionellen Mustern lateinisch textierter Musik, sondern ergeben sich ungezwungen aus der Besetzung mit zwei gleichberechtigten Stimmen. Auf höchster Ebene geht diese Nebenordnung schließlich in einem umfassenden Plan auf, in welchem sich Symmetrie, Steigerung und weiträumige Korrespondenz durchdringen.

In Bezug auf die Ton- und Klangordnung steht Schütz zwischen der alten Modalität, zu der er sich noch 1648 und in seinem opus ultimum bekennt, und der Dur-Moll-Tonalität. Die neuere Ordnung macht sich vornehmlich in den kleinen und mittleren Dimensionen der Konzerte bemerkbar. Im Ganzen aber herrschen die alten Modi mit ihren farbigeren, eher nebengeordneten Klängen. Die Organisa-

31 Der Baß ist in der Quelle nur einmal, mit Wiederholungszeichen, abgedruckt, der Schluß in gerader Mensur ist »Clausula finalis« genannt. Vgl. SGA VI, S. XXIV.

32 Vgl. Sjb 9 (1987), S. 56-57.

tion der Zeit entspricht der der Klänge: Aus der alten Ordnung, die vornehmlich dem unmittelbaren Verhältnis zwischen den Tondauern galt, haben sich zumindest in den kleinen und mittleren Distanzen ebenmäßige Relationen zwischen Mensurgruppen herauskristallisiert, während die umfassende Disposition – mag sie auch hier und da zu vollkommener Symmetrie gelangt sein – lockere Fügungen bevorzugt. Dem sinnvoll artikulierten Sprechen geben rhythmisch geordnete Folge und Wahl der Klänge festen Halt. Am Widerstand dieser musikalischen Zeitgestalt, die charakterisiert ist durch Proportion und flexible Haltepunkte von unterschiedlicher, sozusagen nicht kalkulierter Dauer, wachsen Ausdruck und Intensität des stilisierten Textvortrags.

\*

Beispiel 1: *Wohl dem, der nicht wandelt im Rat der Gottlosen* SWV 290, T. 1-56<sup>33</sup>

Vs. 1

**Sopran** (c.f. *f*)  
Cantus.  
WOI

**Alt** (g-b *f*)  
WOI  
1 a Wohl dem, wohl dem, der nicht wan - delt im Rat der  
Blest he, blest he who goes not aft - er words of

**Orgel**  
Organum.  
(g) 6 5 6 3 5 6 6

5 7 9  
1 a Wohl dem, wohl dem, der nicht wan - delt im Rat der  
Blest he, blest he who goes not aft - er words of

5  
Gott - lo - sen  
the god - less,

6 #mi 6 5 6 5 6

33 Die Notenbeispiele 1 und 2 basieren auf der Ausgabe des Konzertes von Günter Graulich im Hänssler-Verlag Neuhausen-Stuttgart (heute: Carus-Verlag), die mit analysierenden Einzeichnungen des Verfassers versehen wurde. Für die Genehmigung zur Reproduktion sei dem Verlag verbindlichst gedankt.



Beispiel 1 (Fortsetzung)

10  
Gott - lo - sen the god - less, 1b noch tritt auf den Weg nor walks in the way der Sün - der, noch of sin - ners, nor

12  
12 14

6 4 # d 4 # d/g

15  
der Sün - der, noch tritt auf den Weg der Sün - der, noch of sin - ners, nor walks in the way of sin - ners, 1c noch and

17 19

4 # g b 4 # C

20  
der, ners, 1c noch sit - zet, 1d da die the and sits not where the Spöt scorn

22 24

F D # (g)

## Beispiel 1 (Fortsetzung)

25 Spöt - ter sit - zen,  
scorn - ful are seat - ed,

27

29

30 Vs. 2  
2a son - dern hat Lust zum Ge - set - ze des Herrn,  
but whose de - sire is the law of the Lord,

32

34

30 2a son - dern hat Lust zum Ge -  
but whose de - sire is the

32

34

(B) (F) (d) b

36 son - dern hat Lust zum Ge - set - ze des  
but whose de - sire is the law of the

38

36 set - ze des Herrn Bund re - det von sei - nem Ge - set - ze  
law of the Lord, and med - i - tates on his com - mands - both

38

40

(F) (B) #



Beispiel 1 (Fortsetzung)

41 Herr, 2b und re - det von sei - nem Ge - set - ze Tag und  
 Lord, and med - i - tates on his com - mands both day and

41 Tag und Nacht,  
 day and night, und  
 and

43 45

46 Nacht, und re - det von sei - nem Ge - setz,  
 night, and med - i - tates on his com - mands,

46 re - det von sei - nem Ge - setz, und re - det von  
 med - i - tates on his com - mands, and med - i - tates

48 50

B (F) # (C)

51 und re - det von sei - nem Ge - set - ze Tag und Nacht!  
 and med - i - tates on his com - mands both day and night.

51 sei - nem Ge - setz, von sei - nem Ge - set - ze Tag und Nacht!  
 on his com - mands, on his com - mands both day and night.

53 55

(g) # G

Beispiel 2: Wohl dem, der nicht wandelt im Rat der Gottlosen SWV 290, T. 82-108

82 Vs. 3 d/Alleluja (M. 109-135)

82 Und was er ma - chet, das ge - rät wohl,  
and all his do - ings, they shall pros - per,

84 Und was er  
and all his

86

87 ma - chet, das ge - rät wohl, das ge -  
do - ings, they shall pros - per, they shall

87 das ge - rät wohl, und was er ma - chet, das ge -  
they shall pros - per, and all his do - ings, they shall

89

91 rät wohl, und was er ma - chet, das ge -  
pros - per, and all his do - ings, they shall

91 rät wohl, und was er ma - chet, das ge -  
pros - per, and all his do - ings, they shall

93

7

(g) 4 3 B (B) F 4 # C 6



Beispiel 2 (Fortsetzung)

95 97 99

rät wohl, das ge-rät wohl, das ge-rät  
per, per, they shall pros - per, they shall pros -

95 97 99

rät wohl, das ge-rät wohl, das ge-rät  
per, per, they shall pros - per, they shall pros -

4 # a 4 3 F 4 #

100 102

wohl, und was er ma- chet, das ge-rät  
per, and all his do- ings, they shall pros -

100 102

wohl, und was er ma- chet, das ge-rät  
per, and all his do- ings, they shall pros -

d 6 4 #

104 106 108

wohl, das ge-rät wohl, das ge-rät wohl, das ge-rät wohl.  
per, they shall pros - per, they shall pros - per, they shall pros - per.

104 106 108

wohl, das ge-rät wohl, das ge-rät wohl, das ge-rät wohl.  
per, they shall pros - per, they shall pros - per, they shall pros - per.

g # g # g # G

5. Bruno Giussani, Die Musikwissenschaft - Ein Handbuch, 1970, 2. Aufl., S. 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200.

6. Bruno Giussani, Die Musikwissenschaft - Ein Handbuch, 1970, 2. Aufl., S. 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200.

Beispiel 3: *Allein Gott in der Höh sei Ehr* SWV 327, Basso ostinato

A  $4 \times 2$  + 1

A'  $4 \times 2$  + 2

B  $3 \times 2$

A'  $4 \times 2$  + 1



## »Confitebor tibi Domine à 6« – von Monteverdi oder Rosenmüller?

von

ADOLF WATTY

Nachdem der Verfasser im Jahre 1986 das *Confitebor tibi Domine à 6, canto solo con cinque viole* aus zwei Quellen in Uppsala<sup>1</sup>, einem handschriftlichen Stimmensatz und einem Tabulaturmanuskript, als ein Werk Claudio Monteverdis veröffentlicht hatte<sup>2</sup>, wurde er mit der Tatsache konfrontiert<sup>3</sup>, daß das gleiche Werk in einer Berliner Handschrift<sup>4</sup> Johann Rosenmüller zugeschrieben wird. Mit den nachstehenden Ausführungen möchte ich versuchen, die Frage der Autorschaft des Stückes zu klären.

### I. Zum Quellenbestand

Originaldrucke oder Autographe sind für das *Confitebor* nicht bekannt. Für den Stimmensatz in Uppsala ermittelte Bruno Grusnick<sup>5</sup> als Schreiber Gustaf Düben; die Quelle in Berlin wurde nach Harald Kümmerling<sup>6</sup> von Georg Österreich geschrieben.

Die beiden Quellen in Uppsala wurden 1664 niedergeschrieben. Der Stimmensatz und der Tabulaturband sind entsprechend datiert. Dagegen läßt sich die Chronologie der Berliner Handschrift nur annähernd festlegen. Kümmerling zufolge<sup>7</sup> wurde das Manuskript zwischen November 1696 und November 1708 geschrieben. Monteverdi hat man das *Confitebor* damit deutlich früher zugeordnet als Rosenmüller.

1 Universitätsbibliothek Uppsala, Signaturen Vok. mus. i hdskr. 29:22 und 79:10. Die Handschriften gehören zur Düben-Sammlung.

2 Möseler Verlag Wolfenbüttel und Zürich (M. 59.016), 1986. In dieser Edition sind die insgesamt vier Zuschreibungen des Werkes an Monteverdi faksimiliert.

3 Ich danke Eva Linfield für den Hinweis auf ein Referat von Kerala Snyder, in dem diese darauf hinwies, daß in Uppsala in einer Handschrift eine Psalmkomposition Monteverdi zugeschrieben werde, die jedoch von Johann Rosenmüller sei. Nachforschungen des Verfassers bestätigten die Doppelzuschreibung.

4 Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. 18886/1 (Bokemeyer-Sammlung). Harald Kümmerling (*Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel u. a. 1970 [= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 18]) bringt auf S. 157 ein Faksimile der ersten Seite dieser Handschrift mit der Autorengabe Johann Rosenmüller.

5 Bruno Grusnick, *Die Dübensammlung – Ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung*, Tl. 1, in: STMf 46 (1964), S. 52. Den Schreiber des Uppsalaer Tabulatur-Manuskriptes konnte Grusnick nicht ermitteln.

6 Kümmerling (s. Anm. 4), S. 126 und 157.

7 Nach Kümmerling, S. 10 und 19, sind die Gotorfer Signaturen in der Reihenfolge der Niederschriften angelegt worden. Nr. 1309 wurde im November 1696 niedergeschrieben, Nr. 1614 im November 1708. Das *Confitebor* trägt die Signatur Nr. 1447.

Unter dem Namen Monteverdis existierte das Werk vermutlich in einer weiteren Quelle: Im Inventar der St.-Michaelis-Schule zu Lüneburg von 1696 wird unter Nr. 133 ein *Confitebor tibi Domine, à 6. Canto Solo con 5 Violin. (C | I)*. genannt<sup>8</sup>. Der in dem Inventar aufgeführte Bestand ist zwar nicht erhalten, aber nicht nur die identische Titel- und Besetzungsangabe, sondern auch die korrekte Bezeichnung der Tonart sprechen dafür, daß es sich um das gleiche Werk handelte. Eine Parallelüberlieferung mit Zuschreibung an Rosenmüller ist nicht bekannt<sup>9</sup>.

## II. Zum Quellenbefund

Wenn auch die Handschriften in Uppsala und Berlin die gleiche Komposition enthalten, so sind sie doch nicht identisch. Die Unterschiede sind aufschlußreich.

Da ist zunächst auf die Besetzung hinzuweisen. Der Stimmensatz in Uppsala nennt auf dem Titelblatt 5 Violen für die Besetzung der fünf Instrumentalstimmen. Die Einzelstimmen sind entsprechend bezeichnet. Das Tabulaturmanuskript spricht neutral von fünf Instrumenten. Im Manuskript Berlin sind jedoch zwei Violinen, zwei Violen und Fagott für die fünf Stimmen vorgeschrieben. Das Ersetzen von Violen durch Violinen, vor allem in den höheren Lagen, entspricht einer Tendenz, die schon bei Monteverdi selber zu beobachten ist, und die sich später allgemein durchsetzte. Allerdings gibt es keine authentische Besetzungsfestlegung von Monteverdi für das Fagott. Dieses Instrument kommt nur vor in Monteverdis *Laetatus sum* (SV 198) aus der posthumen Sammlung *Messa [...] et Salmi* von 1650. Ob diese Besetzung wirklich authentisch ist, muß man wegen des Fehlens weiterer Belege bezweifeln. Sie könnte auch vom Herausgeber Vincenti stammen. Daß Rosenmüller hingegen selber in eigenen Werken für die tiefste Instrumentalstimme das Fagott vorschrieb oder es als Alternative zu einem Violone nannte, ist häufig belegt, allerdings erst bei Werken aus seiner Zeit in Venedig. Die Besetzung der fünften Instrumentalstimme mit Fagott im Berliner Manuskript spiegelt somit eine Praxis wider, die sich zwar bereits in Monteverdis posthumer Sammlung findet, offensichtlich aber erst einer in Venedig später verbreiteten Praxis entspricht.

Im formalen Aufbau des Werkes findet sich im Manuskript Berlin ein wichtiger Unterschied zu den beiden Manuskripten in Uppsala, denn hier ist nach dem 8. Psalmvers zusätzlich ein Ritornell eingesetzt worden. Formale Gründe dürften bei diesem Eingriff eine Rolle gespielt haben, denn die Rondo-Anlage des Werkes gewinnt dadurch eine größere Geschlossenheit. Nimmt man die Sinfonia und das Ritornell am Anfang des Werkes als eine aus unterschiedlichen Teilen bestehende Einleitung, so besteht die Komposition des eigentlichen Psalms aus einer spiegelbildlichen Folge von Vokal- und Instrumentalteilen. Der Vokalteil zu den Versen 7 und 8 wäre die formale Mittelachse des Werkes, während dieser Aufbau in der Fas-

8 Max Seiffert, *Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach's Zeit*, in: SIMG 9 (1907/08), S. 610.

9 Vgl. Kerala J. Snyder, *Johann Rosenmüller's Music for Solo Voice* (2 Bde), Ph. D. Yale University 1970, Ann Arbor 1971, Bd. 1, S. 201.

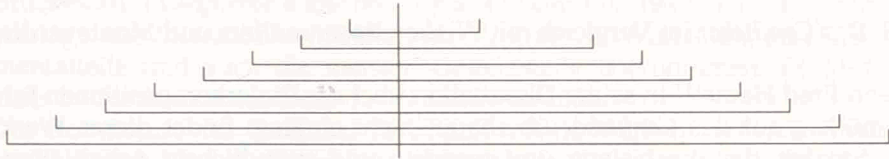


sung Uppsala nicht so stringent durchgeführt ist. Diese Überarbeitung hat außerdem zur Folge, daß die beiden Teile mit 219 zu 218 Takten fast gleichlang sind.

### 1. Einleitung: Sinfonia und Ritornello

### 2. Psalm (einschließlich der in der römischen Liturgie verbindlichen Doxologie)<sup>10</sup>:

Vo Ri Vo Ri Vo Si Vo Ri Vo Ri (neu) Vo Si Vo Ri Vo Ri Vo



Da alle Ritornelle identisch sind, gelang die formale Austarierung des Werkes, ohne daß ihm etwas weggenommen oder Fremdes hinzugefügt wurde. Das spricht für das ausgeprägte Formempfinden und die Behutsamkeit des Bearbeiters.

Ein weiterer Unterschied zwischen den Manuskripten in Uppsala und Berlin besteht in der Art der Abfolge der Werkteile. In der Version Uppsala werden alle Teile, vokale wie instrumentale, unverbunden aneinandergereiht. In der Version Berlin ist das nicht immer der Fall. An insgesamt fünf Stellen überschneiden sich die Teile: Viermal fällt in den Schlußtakt eines Vokalteils bereits das Ritornell ein, und einmal ist es umgekehrt.

Im Berliner Manuskript sind einzelne diastematische Varianten teils als Schreibfehler zu identifizieren, teils aber auch Indizien einer Bearbeitung. So fällt auf, daß im ersten Takt der Sinfonia die Oberstimme (Violine 1) eine Terz höher (g" statt e" in der Uppsala-Fassung) und der Continuo baß zusammen mit der fünften Stimme auf c' (statt c wie in Uppsala) beginnt. Das Ergebnis ist ein stärkerer Lagenkontrast zwischen den beiden Eingangstakten. Er wird verschärft durch den vorgeschriebenen dynamischen Gegensatz zwischen f (Takt 1) und p (Takt 2). Dynamikbezeichnungen aber sind generell bei Monteverdi äußerst selten, so daß auch hier wieder die Hand des Bearbeiters erkennbar wird.

Die Version Berlin des *Confitebor* stellt offensichtlich eine Bearbeitung der Version Uppsala dar, wobei Gestaltungsmerkmale des reifen Rosenmüller aus seiner Zeit in Venedig zu erkennen sind. Die Version Uppsala wäre demnach die ältere, ursprüngliche Werkgestalt, was auch mit der wesentlich früheren Überlieferung dieser Fassung in Einklang stünde. Ein umgekehrtes Verhältnis der beiden Werkgestalten scheidet wohl aus Gründen der Überlieferungschronologie aus.

Damit aber ist die Frage nach dem Komponisten dieses Werkes noch nicht beantwortet. Handelt es sich bei der Version Uppsala um ein Werk Monteverdis, das

<sup>10</sup> Im folgenden Diagramm stehen die Abkürzungen Vo, Ri und Si für Vokalteil, Ritornell und Sinfonia.

Rosenmüller seinen erweiterten kompositorischen Erfahrungen in Venedig anpaßte, oder bearbeitete dieser eine eigene Frühfassung?

In den nachstehenden Untersuchungen soll der Frage nachgegangen werden, ob und wie die Fassung Uppsala mit vergleichbaren Werken Rosenmüllers korrespondiert, oder ob sich Merkmale erkennen lassen, die für eine Zuweisung des *Confitebor* an Monteverdi sprechen. Als Vergleichsmaterial werden neben den Werken Monteverdis vor allem die monodischen Psalmvertonungen Rosenmüllers in den Berliner Handschriften herangezogen.

### III. Das *Confitebor* im Vergleich mit Werken Rosenmüllers und Monteverdis

Während Fred Hamel<sup>11</sup> in seiner Dissertation über die Psalmkompositionen Johann Rosenmüllers auf das *Confitebor* überhaupt nicht einging, findet dieses Werk bei Kerala Snyder, der die bislang umfassendste und gründlichste Arbeit über die Werke Rosenmüllers zu danken ist, ein besonderes Interesse, denn »Rosenmüller [...] imposes a musical organization on the text to a degree not found in any of the other psalm settings«<sup>12</sup>.

An erster Stelle betont Snyder, daß das Ritornell insgesamt siebenmal über das ganze Stück verteilt auftritt und ihm damit durchgehend eine Rondostruktur verleiht. Das sei deshalb so bemerkenswert, weil Instrumentalritornelle oder Vokalrefrains bei Rosenmüller, wenn überhaupt, nur in Verbindung mit den ersten vier bis sechs Psalmversen auftraten, in den folgenden Versen und der Doxologie jedoch nicht mehr<sup>13</sup>. Hier wird ein erster deutlicher Unterschied zwischen dem *Confitebor* und den übrigen Werken Rosenmüllers sichtbar.

Snyder unterstreicht diese Differenz noch, indem sie das *Confitebor a voce sola con violini* (SV 193) aus Monteverdis schon genannter posthumer Sammlung *Messa [...] et Salmi* von 1650<sup>14</sup> als Vergleichsstück heranzieht. Auch hier, so Snyder, erscheint das viertaktige Ritornell "at the end of an introductory *sinfonia* and separates nearly every verse of the psalm, creating an extensive common-time unit up to the *Gloria Patri* [...]. Rosenmüller never set all the verses of a psalm in a single unit, such as this«<sup>15</sup>. Die Parallele zwischen der Anwendung des Ritornells und der Formbildung in diesem gesicherten Monteverdi-*Confitebor* und dem *Confitebor* in Uppsala und Berlin ist eindeutig.

Es gibt aber noch weitere Ähnlichkeiten zwischen den Stücken. Beide sind bis auf wenige Verse auf der Strophenbaßtechnik aufgebaut. Die Strophenbässe sind

11 Fred Hamel, *Die Psalmkompositionen Johann Rosenmüllers*, Straßburg 1933, Neudruck Baden-Baden 1973 (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 11).

12 Snyder, S. 102.

13 Snyder, S. 101. Ergänzend hierzu ist festzustellen, daß die Psalmvertonung *Domine, ne in furore tuo* (Berlin, aus Ms. 18883 B 4 [Hamel Nr. 76, Snyder Nr. I/15]) dreimal etwa in der Mitte des Werkes identische Ritornelle bringt. Dasselbe gilt für die Psalmvertonung *Ecce nunc benedicite* (Berlin, aus Ms. 18883 A2 [Hamel Nr. 78, Snyder Nr. I/16]).

14 Monteverdi, *Tutte le opere*, hrsg. von G. Francesco Malipiero (im folgenden: GA), Bd. 16, S. 129-143.

15 Snyder (s. Anm. 9), S. 97.



von Vers zu Vers variiert, weil sie in ihrer Länge den unterschiedlichen Silbenzahlen der Psalmverse angepaßt werden mußten.

Dazu werden jedoch jeweils verschiedene Variationstechniken angewandt. In Monteverdis posthum veröffentlichtem *Confitebor* besteht die Grundgestalt des insgesamt siebenmal variierten Strophenbasses aus einer schrittweise absteigenden C-Dur-Tonleiter, die von c' nach Erreichen der unteren Tonika c weiter bis zur darunterliegenden Dominante G absteigt und dann von E über die Subdominante F und die Dominante G auf die Tonika zurückspringt<sup>16</sup>. Diese Grundgestalt wird vielfältig variiert, bleibt als solche aber immer erkennbar. Bei seiner Umarbeitung des Stückes zum *Confitebor a due voci con due violini* (SV 194)<sup>17</sup> hat Monteverdi die Formanlage, das thematische Material, die Strophenbaß-Varianten, den Baß der Instrumentalteile und auch die meisten Gesangsteile übernommen. Es findet sich ebenfalls in der Sammlung *Messa [...] et Salmi* von 1650.

Der Komponist des *Confitebor* in Uppsala/Berlin bedient sich zur Erreichung der jeweils von Vers zu Vers benötigten Länge einer Art Versatztechnik. Die dreiteilige Grundgestalt erkennt man am besten beim Vers »Memor erit in saeculum«. In den ersten fünf Takten erscheint die Eingangswendung, mit der jeder Vers eingeleitet wird (Takte 151-155)<sup>18</sup>. Sie kadenziiert zweimal nach c. Eine zweite Wendung endet mit einer Kadenz nach g (Takte 155-159). Die längere Schlußwendung (Takte 159-167) führt wieder nach c zurück. Aus diesen drei Teilen des Strophenbasses wird nun jede Variante dadurch gebildet, daß sie stückweise, dabei teilweise auch transponiert und verlängert, auf die notwendige Länge gebracht wird. Eingangs- und Schlußwendung sind jeweils deutlich zu hören, so daß der Eindruck eines Strophenbasses immer klar vorhanden ist. Dieses Verfahren unterscheidet sich deutlich beispielsweise von der Strophenbaßtechnik in Monteverdis *L'Orfeo*, wo man sie im Prolog der *Musica*<sup>19</sup> in Verbindung mit dem rezitativischen Stil oder in »Possente spirito«<sup>20</sup> in Verbindung mit dem konzertanten Stil vorfindet, und wo bei gleichbleibender Diastematik die rhythmischen Werte derart verlängert werden, daß der Baß kaum noch als Strophenbaß zu erkennen ist. Dagegen bleibt in vier weltlichen Kantaten Monteverdis<sup>21</sup> der Strophenbaß unverändert, weil die Texte zu diesen Werken jeweils gleiche Versmaße mit gleichen Silbenzahlen besitzen, so daß sich Anpassungstechniken für die Strophenbässe erübrigen.

Ritornelltechnik und Strophenbaß, die Formgrundlagen des Uppsala/Berliner *Confitebor*, begegnen also bei Monteverdi, während sie für Rosenmüller eher untypisch sind.

16 Siehe dazu exemplarisch die Takte 37-42 des Werkes.

17 GA Bd. 16, S. 144-166.

18 Die Angaben beziehen sich auf die in Anm. 2 genannte Edition.


19 GA Bd. 11, S. 3 ff.

20 Ebd., S. 84 ff.


21 *Tempo la cetra* SV 117 (GA Bd. 7, S. 1-7), *Ohimè, ch' io cado* SV 316 (GA Bd. 9, S. 111-116), *Quel sguardo sdegnosetto* SV 247 (GA Bd. 10, S. 77-79) und *Et è pur dunque verò* SV 250 (GA Bd. 10, S. 82-90).

Höchst aufschlußreich ist auch der Vergleich des Strophenbasses des *Confitebor* aus Uppsala und Berlin (Notenbeispiel a) mit dem von Monteverdis *Confitebor a voce sola con violini* (Notenbeispiel b)<sup>22</sup>:

a.



b



Die Gegenüberstellung beider Bässe macht deren enge Verwandtschaft deutlich, sind deren Anfangs- und Schlußwendungen doch diastematisch sehr ähnlich. Die Fassung Uppsala/Berlin verdoppelt die Kadenz dieser beiden Teile und bringt zusätzlich den nach G modulierenden Mittelteil. Im Grunde ist dieser Baß nichts anderes als die Erweiterung des Basses aus dem Monteverdi-*Confitebor* der Sammlung von 1650.

Bei der Untersuchung des Berliner *Confitebor* fällt Snyder die aus dem Rahmen fallende Komposition des Verses »Sanctum et terribile nomen eius« auf. Zum Psalm stellt sie fest: »The text provides little in emotional contrasts, apart from the obvious 'Sanctum et terribile nomen ejus', of which Rosenmüller takes full advantage.«<sup>23</sup> Tatsächlich steht dieser Abschnitt außerhalb der sonstigen formalen Gestaltung im Stück; auch die Strophenbaßtechnik wird hier verlassen. Aber dazu findet sich in Monteverdis *Confitebor a voce sola* aus der Sammlung von 1650 – auch in der Umarbeitung dieses Werkes für zwei Solostimmen –, die entsprechende Parallele. Diese geht bis in die Feinstruktur der Gestaltung: »Sanctum« hat einen ruhigen Duktus, »et terribile« ist in der Musik heftig bewegt, der Schluß »nomen eius« kehrt zum ruhigen Duktus zurück. Sehr prägnant zeigen sich diese Gestaltungsmerkmale auch in Monteverdis *Confitebor terzo alla francese* (SV 267) aus der Sammlung *Selva morale e spirituale*, dem klassischen Beispiel für Monteverdis *conciato genere* im Bereich seiner Kirchenmusik<sup>24</sup>. Im *Confitebor secondo* (SV 266) derselben Sammlung<sup>25</sup> hat Monteverdi wiederum einem betont ruhigen »Sanctum« im geraden Takt ein heftig bewegtes »et terribile« im ungeraden Takt gegenübergestellt. Die »aufgeregte« Sechzehntelbewegung bei »et terribile« findet sich in beiden *Confitebor*- Fassungen aus der Sammlung von 1650 wieder, und auch bei »et terribile« im Uppsala/Berlin-*Confitebor* kann ein abgeschwächtes *conciato genere* nicht geleugnet werden.

Neben dem durchgängigen Ritornellgebrauch gibt es weitere Übereinstimmungen des Uppsala/Berlin-*Confitebor* mit Werken Monteverdis. Auf die symmetrische Einfügung der beiden Sinfonien in der Handschrift Uppsala wurde bereits hingewiesen. Ergänzend dazu sind nun die beiden ariosen Verse »Memoriam« und »Redemptionem« zu nennen, die jeweils einer der beiden Sinfonien zugeordnet sind.

22 Hierfür wurde auf die oben beschriebenen Grundfassungen der Strophenbässe zurückgegriffen.

23 Snyder (s. Anm. 9), S. 104.

24 GA Bd. 15, S. 352-367.

25 Ebd., S. 338-351.



Parallelen dazu finden sich in den *Confitebor*-Kompositionen Monteverdis (»a voce sola« und »a due voci«) aus der Sammlung von 1650. Zur abweichenden Gestaltung des »Sanctum et terribile nomen eius« ist in beiden Werken ein symmetrisches Gegenstück mit dem Vers »Magna opera Domini exquisita in omnes voluntates eius« in der ersten Hälfte der Komposition eingefügt. Beide Verse haben wie die beiden korrespondierenden Versvertونungen des Uppsala/Berliner *Confitebor* einen weitgehend übereinstimmenden Baß, der vom Strophenbaß abweicht.

Aufschlußreich ist ein Vergleich der Instrumentalsätze im Uppsala/Berlin-*Confitebor* mit solchen in anderen Psalmvertونungen Rosenmüllers. Hier bieten sich wegen der Fünfstimmigkeit der Instrumentalsätze zwei Werke an: *Domine, ne in furore tuo* für Basso solo, zwei Violinen, zwei Violetten und Fagotto con il Basso continuo<sup>26</sup> und *In te, Domine, speravi* (erste Version für Alto solo con 5 viole)<sup>27</sup>. Die nur teilweise ausgeschriebene fünfte Stimme entspricht jedoch in beiden Rosenmüller-Stücken dem Continuo-Baß. Streng genommen liegt also nur Vierstimmigkeit vor, ein Befund, der sich aber mit dem im Uppsala/Berlin-*Confitebor* deckt.

Zwei Unterschiede fallen jedoch auf. In den beiden Rosenmüller-Stücken sind die Sätze durchgehend deutlich virtuoser gehalten, und bis auf wenige Stellen sind alle Stimmen in gleicher Weise homorhythmisch gearbeitet. Das gilt zwar auch für die Sinfonia in den Manuskripten Uppsala und Berlin, aber in den Ritornellen und den Concertatosätzen der Gesangsteile, die alle im ungeraden Takt gehalten sind, ist der Kontrast zwischen den beiden bewegten Oberstimmen und den nahezu statischen, fast wie Stützzakorde fungierenden Unterstimmen nicht zu übersehen. Bei Monteverdi finden sich dazu Parallelen. »Illustratevi o cieli« zum Beispiel aus Monteverdis Oper *Il Ritorno d'Ulisse in Patria*<sup>28</sup> zeigt das gleiche Satzbild mit bewegteren Oberstimmen.

Ein Abschnitt im Uppsala/Berlin-*Confitebor* weicht allerdings von dieser Satztechnik ab. In »Sanctum et terribile nomen eius« verläuft bei »terribile« der ungeradtaktige Satz komplett homorhythmisch. Aber auch dazu gibt es in der *Ulisse*-Oper eine Parallele: »Alle morti, alle stragi, alle ruine«<sup>29</sup> ist ähnlich homorhythmisch vertont. In beiden Fällen geht es um den Affekt der Furcht und des Schreckens: bei »terribile« ebenso wie bei »Auf zum Sterben, zur Schlacht, zur Vernichtung«. Die Homorhythmik dient hier als Ausdrucksmittel im Sinne von Monteverdis *concitato genere*. Angesichts der rhythmischen Übereinstimmung mit den Takten 4-6 des *Ulisse*-Abschnitts könnte das »terribile« des Psalms als ein Zitat des »alle ruine« aus der Oper angesehen werden. Schließlich stimmt die Musik beider Stücke auch im steten Lagenwechsel bei ansonsten gleichen Akkorden überein.

Diese parallele Kompositionsweise bei gleicher Affektlage entspricht Monteverdis erklärtem Gestaltungswillen. Im Vorwort zum 8. Madrigalbuch von 1638 beschreibt er, wie er das *concitato genere* entwickelte und im *Combattimento di Tancredi*

26 Aus Ms. Berlin 18883 B 4 (Hamel Nr. 76, Snyder Nr. I/15).

27 Aus Ms. Berlin 18889 A 2 (Hamel Nr. 109 [1], Snyder Nr. I/25, 1. Version). Im Berliner Manuskript dieses Werkes wird in der Überschrift von fünf Violon gesprochen. Dagegen steht am Beginn der fünften Stimme in der Akkolade die Bezeichnung »Fagotto«.

28 GA Bd. 12, S. 211-216.

29 Ebd., S. 169.



e *Clorinda* erstmals anwandte, und dann erklärt er, daß er weitere Werke in dieser Art gemacht habe, solche für die Kirche und solche für die Kammer<sup>30</sup>.

Wie weit das Uppsala/Berlin-*Confitebor* von der geistlichen Musik Rosenmüllers entfernt erscheint, läßt sich an dessen Kantaten aufzeigen. »A number of Rosenmüller's works for solo voice may be called cantatas, if we use the term in a modern sense, as indicating composite vocal works made up of separate contrasting parts.«<sup>31</sup> Die Betonung liegt hier zu Recht auf »modern sense«, im Gegensatz zum ursprünglichen Typ der Kantate, wie man ihn um 1620 erstmals bei Alessandro Grandi finden kann: Sein grundlegendes Gestaltungsmerkmal ist die Strophenbaßtechnik<sup>32</sup>. Eugen Schmitz<sup>33</sup>, auf den sich auch Kerala Snyder bezieht, verengte den von Grandi gebotenen Kantatenbegriff zunächst auf ausschließlich weltliche und einstimmige Werke, die dann im Laufe der Entwicklung des 17. Jahrhunderts durch die Heranziehung von Instrumentalteilen, Rhythmuswechseln, ariosen und noch später rezitativischen Partien eine Ausweitung und Umwandlung erfahren hätten. In Rosenmüllers venezianischer Zeit hat sich die Kantate von der Strophenbaßtechnik vollständig gelöst und beruht vor allem auf dem Wechsel von Rezitativ und Arie, ergänzt durch Ritornelle oder Sinfonien. »Although in its early stages the secular cantata did not presuppose independent arias with closed forms, this had become standard by the time Rosenmüller arrived in Italy.«<sup>34</sup>

Vergleicht man diese notgedrungen sehr knappe Entwicklungsskizze der Kantate bis hin zu Rosenmüller mit dem Uppsala/Berlin-*Confitebor*, so wird eine zeitliche Einordnung möglich. Von dem »modern sense« der Kantaten Rosenmüllers - »the alternation of recitative and arias, and some kind of instrumental introduction«<sup>35</sup> - unterscheidet sich das Uppsala/Berlin-*Confitebor* in signifikanter Weise: In den meisten Teilen liegt Strophenbaßtechnik vor, die Arienformen ausschließt. In zwei Teilen findet man eine ariose Gestaltungsweise und in »Sanctum et terribile nomen eius« sogar wortbezogene Affektausdeutung im Sinne von Monteverdis *concitato genere*. Dazu kommt noch das Arbeiten mit zwei selbständigen Instrumentalteilen, die zu einer offensichtlich bewußten formalen Gestaltung herangezogen werden. Aufgrund seiner Strophenbaßtechnik ist das Uppsala/Berlin-*Confitebor* im Sinne Grandis als eine Kantate zu bezeichnen, aber im Gegensatz zu den Kantaten Rosenmüllers als eine frühe des oberitalienischen Typs<sup>36</sup>. Parallelen dazu gibt es bei Monteverdi mit seinen vier genannten weltlichen Kantaten sowie den

30 Ein Faksimile dieses Vorworts findet sich bei Monteverdi, *Tutte le opere*, Bd. VIII, S. III. Vgl. auch die zweisprachige Edition der Vorrede bei Sabine Ehrmann, *Claudio Monteverdi. Die Grundbegriffe seines musiktheoretischen Denkens*, Pfaffenweiler 1989 (= Musikwissenschaftliche Studien 2), S. 143-146.

31 Snyder (s. Anm. 9), S. 109.

32 Snyder ebd., Anm. 20.

33 Eugen Schmitz, *Geschichte der Kantate und des geistlichen Konzerts. Geschichte der weltlichen Solokantate*, Leipzig 1914, Reprint Hildesheim 1966.

34 Snyder (s. Anm. 9), S. 112.

35 Snyder, S. 113.

36 Schmitz machte deutlich, daß etwa in Rom die Kantate bei Rossi und Carissimi eine andere Entwicklung nahm.



beiden *Confitebor*-Kompositionen aus der posthumen Sammlung von 1650, bei Rosenmüller offensichtlich jedoch keine.

Faßt man die vorstehenden Einzeluntersuchungen zusammen, so muß man aufgrund der vielfältigen Übereinstimmungen in der Gestaltung, der engen thematischen Verwandtschaft mit dem Strophenbaß der posthum veröffentlichten *Confitebor*-Komposition Monteverdis und wegen des Zitats aus Monteverdis *Ulisse*-Oper das Uppsala/Berlin-*Confitebor* als ein Werk Claudio Monteverdis ansehen, zumal sich Vergleichbares in Werken Rosenmüllers nicht findet. Die ca. 40 Jahre frühere Zuweisung des Werkes in den Uppsala-Handschriften an Monteverdi spricht ebenfalls dafür.

Wie ließe sich dann die in Berlin vorliegende Zuschreibung des Werkes an Johann Rosenmüller erklären? Dazu sollte folgendes bedacht werden: Rosenmüller kam ca. 1658 nach Venedig und war, wenn vielleicht nicht sofort, dann jedoch bald danach Mitglied der Kapelle des Markusdomes. Es ist sehr wahrscheinlich, daß er dort neben vielen anderen Anregungen auch noch unveröffentlichte Werke Monteverdis vorfand, so wie ja auch 1650 zum weitaus größten Teil aus solchen Beständen die posthume Sammlung *Messa [...] et Salmi* zusammengestellt worden war.

Sicher ist, daß sich Rosenmüller Werke anderer Komponisten abschrieb, eine übrigens weitverbreitete Praxis in dieser Zeit. Als Beleg dafür kann auf das Manuskript Mus. Ms. 730 der Bokemeier-Sammlung verwiesen werden, ein *Laudate pueri* von Antonio della Tavola, auf dem Österreich vermerkte: »Diese Partitur hat der seel. H. Johan Rosenmüller in Italien mit eigener Hand geschrieben«. <sup>37</sup> Vermutlich hat sich Rosenmüller das Werk Monteverdis abgeschrieben und dabei im oben beschriebenen Sinne bearbeitet. Österreich, der nach der oben zitierten Notiz die Handschrift Rosenmüllers kannte, wies in seiner Abschrift – vielleicht nach Rosenmüllers Autograph? – diesem das Werk auch zu, weil er nicht erkennen konnte, von wem es wirklich war.

37 Kümmerling (s. Anm. 4), S. 66 und Snyder (s. Anm. 9), S. 12. Eine Seite aus diesem Manuskript findet sich als Faksimile in MGG 11 (1963), Sp. 918.





## Die Verfasser der Beiträge

**FRIEDHELM KRUMMACHER.** Geboren 1936 in Berlin; studierte nach der Staatlichen Musiklehrerprüfung (1957) in Berlin, Marburg und Uppsala Musikwissenschaft, Philosophie und Germanistik; Promotion Berlin (FU) 1964. Seit 1965 Assistent an der Universität Erlangen-Nürnberg, wo er sich 1972 habilitierte. Er wurde 1975 Professor an der Musikhochschule Detmold und folgte 1976 dem Ruf auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Er ist Vorsitzender der Vereinigung Johannes Brahms-Gesamtausgabe, Mitglied der Editionsleitungen der Werke von Buxtehude und Mendelssohn, der Vetenskapssocietet Lund, der Jungius-Gesellschaft Hamburg und der Norwegischen Akademie der Wissenschaften.

**WALTER SALMEN.** Geboren 1926 in Paderborn; studierte an der Universität Heidelberg Musikwissenschaft (bei Heinrich Bessler), Philosophie und Geschichte; musikalische Ausbildung in den Fächern Orgel und Komposition bei Hermann Poppen, Wolfgang Fortner und Wilhelm Petersen; 1949 Dr. phil. Münster. 1950-1955 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Deutschen Volksliedarchiv Freiburg i. Br.; 1955-1958 Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft. 1958 Habilitation an der Universität Saarbrücken; dort 1963 apl. Prof. 1966-1973 o. Prof. an der Universität Kiel; 1969 Visiting Professor an der University of Illinois in Urbana, 1994/95 an der Universität Fribourg. 1973 bis zu seiner Emeritierung im Jahr 1992 o. Prof. an der Universität Innsbruck; lebt in Kirchzarten b. Freiburg i. Br.

**KONRAD KÜSTER.** Geboren 1959 in Stuttgart; studierte Musikwissenschaft sowie Mittelalterliche und Neuere Geschichte an der Universität Tübingen; 1987 Magister artium, 1989 Promotion. 1990-1992 Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft. 1990-1993 Lehrbeauftragter an der Universität Freiburg i. Br.; dort 1993 Habilitation. Vertretung der Lehrstühle für Musikwissenschaft an den Universitäten Regensburg (1993) und Freiburg (1993-1995). Seit 1995 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Freiburg.

**WALTER WERBECK.** Geboren 1952 in Bochum; studierte Musikerziehung an Gymnasien, Kirchenmusik und Klavier an der Hochschule für Musik Detmold, Geschichte an der Universität Bielefeld sowie Musikwissenschaft an der Universität-Gesamthochschule Paderborn. 1976 Staatl. Prüfung für Klavierlehrer sowie Staatl. Prüfung für Organisten und Chorleiter (A-Examen), 1978 Erste philologische Staatsprüfung, 1980 Magister Artium Musikwissenschaft, 1987 Dr. phil. Paderborn, 1995 ebenda Habilitation für Musikwissenschaft. 1982-1992 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn, seit 1993 dort Lehrbeauftragter. Schriftleiter des Schütz-Jahrbuchs seit 1991.

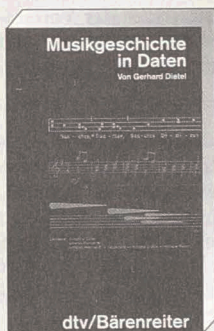
**MICHAEL MÄRKER.** Geboren 1956 in Radebeul; studierte in Leipzig Musikwissenschaft. 1984 Promotion an der Universität Leipzig; 1990 Habilitation ebenda. Wissenschaftlicher Assistent und seit 1992 Dozent für Musikgeschichte an der Universität Leipzig. Seit 1990 außerdem Lehrbeauftragter an der Hochschule für Musik Leipzig.

**WOLFGANG HORN.** Geboren 1956 in Stuttgart; studierte Musikwissenschaft und Germanistik in Tübingen, wo er 1986 promovierte. 1981-1983 Mitarbeiter in der Redaktion des »Erbes deutscher Musik«, 1983-1989 Assistent am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen; 1989-1994 Wissenschaftlicher Mitarbeiter für Historische Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Theater Hannover.

**MARTIN JUST.** Geboren 1930 in Uslar; studierte an der Musikhochschule Stuttgart Klavier und Dirigieren (u. a. bei Arno Erfurth, Hermann Keller und Johann Nepomuk David) und an der Universität Tübingen Musikwissenschaft (bei Walter Gerstenberg und Georg Reichert), Anglistik und Romanistik. 1960 Dr. phil. Tübingen. 1972 Habilitation; seit 1978 ao. Prof. an der Universität Würzburg.

**ADOLF WATTY.** Geboren 1931 in Düsseldorf; studierte zunächst Pädagogik in Wuppertal für das Lehramt an Volksschulen; ab 1977 Studium der Musikwissenschaft sowie der Mediävistik und der Historischen Hilfswissenschaften an der Ruhr-Universität Bochum; 1986 Magister artium. Von 1958 bis 1990 Schuldienst in Velbert.

# Musikalisches Know-how: kompakt und preiswert



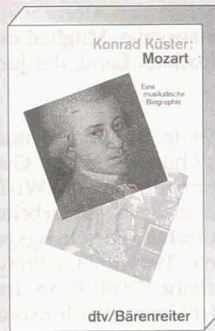
Gerhard Dietel  
**Musikgeschichte  
in Daten**  
1.026 Seiten  
ISBN 3-7618-1174-8

»Ich kann nur sagen:  
kaufen, denn das  
Buch liest sich wie  
ein musikalischer  
Krimi auf allerhöch-  
stem Niveau und ist  
dazu, gemessen am  
Inhalt, extrem preis-  
günstig.«  
(Luxemburger Wort)



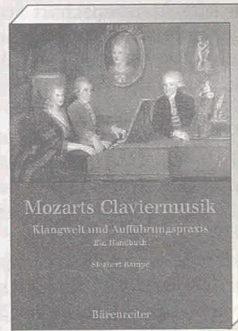
Leopold Mozart  
**Versuch einer  
gründlichen  
Violinschule**  
Taschenbuch-Reprint  
der 1. Auflage 1756.  
Hrsg. und eingeleitet  
von Greta Moens-  
Haenen.  
328 Seiten; Paper-  
back  
ISBN 3-7618-1238-8

Die grundlegende  
Schrift zum Violin-  
spiel im 18. Jahr-  
hundert.



Konrad Küster  
**Mozart  
Eine musikalische  
Biographie**  
448 Seiten mit 16  
Abbildungen und  
zahlreichen Noten-  
beispielen  
ISBN 3-7618-1185-3

Konrad Küster ver-  
folgt Mozarts Leben  
anhand der Musik und  
zeichnet in seinem  
Buch, dessen Hard-  
cover-Ausgabe von  
der Presse als das  
wohl beste des Jubi-  
läumsjahres 1991 ge-  
rühmt wurde, ein  
differenziertes und  
sehr natürliches  
Lebensbild des  
Komponisten.



Siegbert Rampe  
**Mozarts  
Claviermusik  
Klangwelt und  
Aufführungspraxis.**  
Ein Handbuch  
ca. 320 Seiten mit  
vielen Abbildungen  
und Notenbeispielen;  
kartoniert  
ISBN 3-7618-1180-2

Ein Kursbuch  
historischer Auffüh-  
rungspraxis: Tips und  
Anregungen, wie  
Aufführungspraktiken,  
Spieltechniken und  
Klangeffekte der  
Mozart-Zeit auf dem  
modernen Klavier  
oder historischen  
Instrumenten  
realisiert werden  
können.



Franz Schubert  
**Thematisches  
Verzeichnis seiner  
Werke in chrono-  
logischer Folge** von  
Otto Erich Deutsch  
Studienausgabe.  
XXIV und 712 Seiten;  
Paperback  
ISBN 3-7618-1258-2

Alle elementaren  
Daten zu sämtlichen  
Kompositionen  
Franz Schuberts.



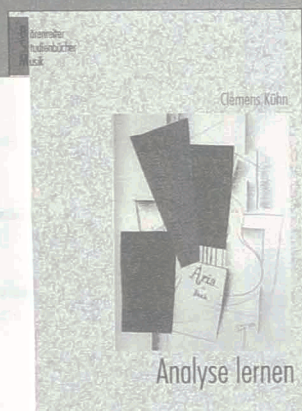
**Bärenreiter**

ME 8 414

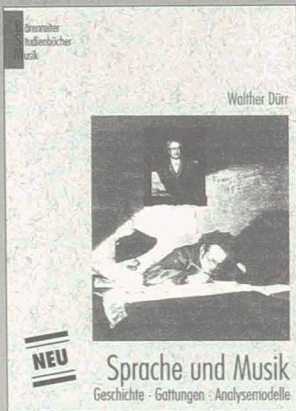


# Bärenreiter Studienbücher Musik

Herausgegeben von Silke Leopold und Jutta Schmall-Barthel



Band 4  
Clémens Kühn: **Analyse lernen**  
2. Auflage  
200 Seiten · ISBN 3-7618-1154-3  
Die praktische »Handwerkslehre« des  
Musiktheoretikers.  
Leitfaden für den musiktheoretischen  
Unterricht und für das Selbststudium.

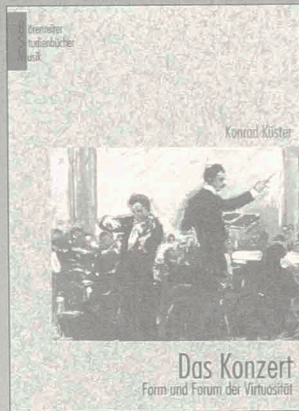


Band 7  
Walther Dürr: **Sprache und Musik**  
Geschichte · Gattungen · Analysemodelle  
280 Seiten · ISBN 3-7618-1153-5

Walther Dürrs neues Buch ist die erste  
systematisch angelegte Gesamt-  
darstellung der 500-jährigen Geschichte  
des Wort-Ton-Verhältnisses.

### Im Frühjahr 1996 erscheint:

Band 8  
Volker Scherliess: **Musik über Musik**  
Der musikalische Neoklassizismus  
ca. 200 Seiten · ISBN 3-7618-1157-8



Band 6  
Konrad Küster: **Das Konzert**  
Form und Forum der Virtuosität  
220 Seiten · ISBN 3-7618-1156-X

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

Band 3  
Bernhard Meier: **Alte Tonarten**  
dargestellt an der Instrumentalmusik des  
16. und 17. Jahrhunderts  
2. Auflage  
228 Seiten · ISBN 3-7618-1053-9

- Eine Reihe praktischer  
Arbeitsbücher
- Für Studenten, Lehrer und Musiker
- Mit Übungsaufgaben,  
kommentierten Literatur- und  
Quellenverzeichnissen.



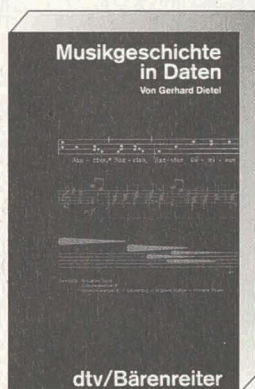
## Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York · Prag

**Die Reihe können Sie jetzt  
zur Fortsetzung mit  
15% Preisvorteil bestellen!**



# Neue Nachschlagewerke



Gerhard Dietel  
**Musikgeschichte  
 in Daten**  
 1.026 Seiten  
 ISBN 3-7618-1174-8

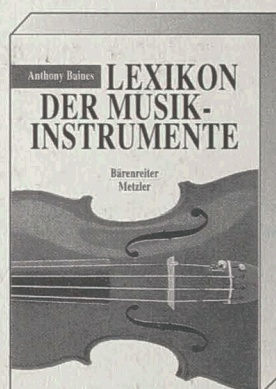
*»Ich kann nur sagen:  
 kaufen, denn das Buch  
 liest sich wie ein musikali-  
 scher Krimi auf allerhöch-  
 stem Niveau und ist dazu,  
 gemessen am Inhalt, extrem  
 preisgünstig.«*

*(Luxemburger Wort)*



Wolfgang Schiffner  
**Lexikon Tontechnik**  
 120 Seiten  
 ISBN 3-7618-1228-0

Tontechnik von Abtast-  
 frequenz bis Zwischenmix:  
 kompakt und leserfreund-  
 lich. Ein informatives Nach-  
 schlagewerk für Praktiker  
 und Interessierte gleicher-  
 maßen.



Anthony Baines  
**LEXIKON  
 DER MUSIK-  
 INSTRUMENTE**  
 Bärenreiter  
 Metzler  
 ca. 480 Seiten mit  
 ca. 160 Abbildungen,  
 ca. 150 Zeichnungen  
 und Notenbeispielen  
 ISBN 3-7618-1220-5

Das »Lexikon der Musik-  
 instrumente« ist ein Stan-  
 dardwerk, das umfassend,  
 präzise und in allgemei-  
 ner verständlicher Darstellung  
 über die gesamte Breite  
 und Vielfalt der europäi-  
 schen wie außereuropäi-  
 schen Musikinstrumente  
 informiert.

*Fragen Sie Ihren Fachhändler  
 auch nach dem aktuellen  
 Auswahlkatalog Musikbücher!*



**Musik-Almanach  
 1996/97**  
 Daten und Fakten zum  
 Musikleben in Deutsch-  
 land. 4., vollständig über-  
 arbeitete und erweiterte  
 Ausgabe  
 ca. 1.000 Seiten  
 ISBN 3-7618-2480-7

Ein unentbehrliches  
 Nachschlagewerk zum  
 deutschen Musikleben.



**Bärenreiter**