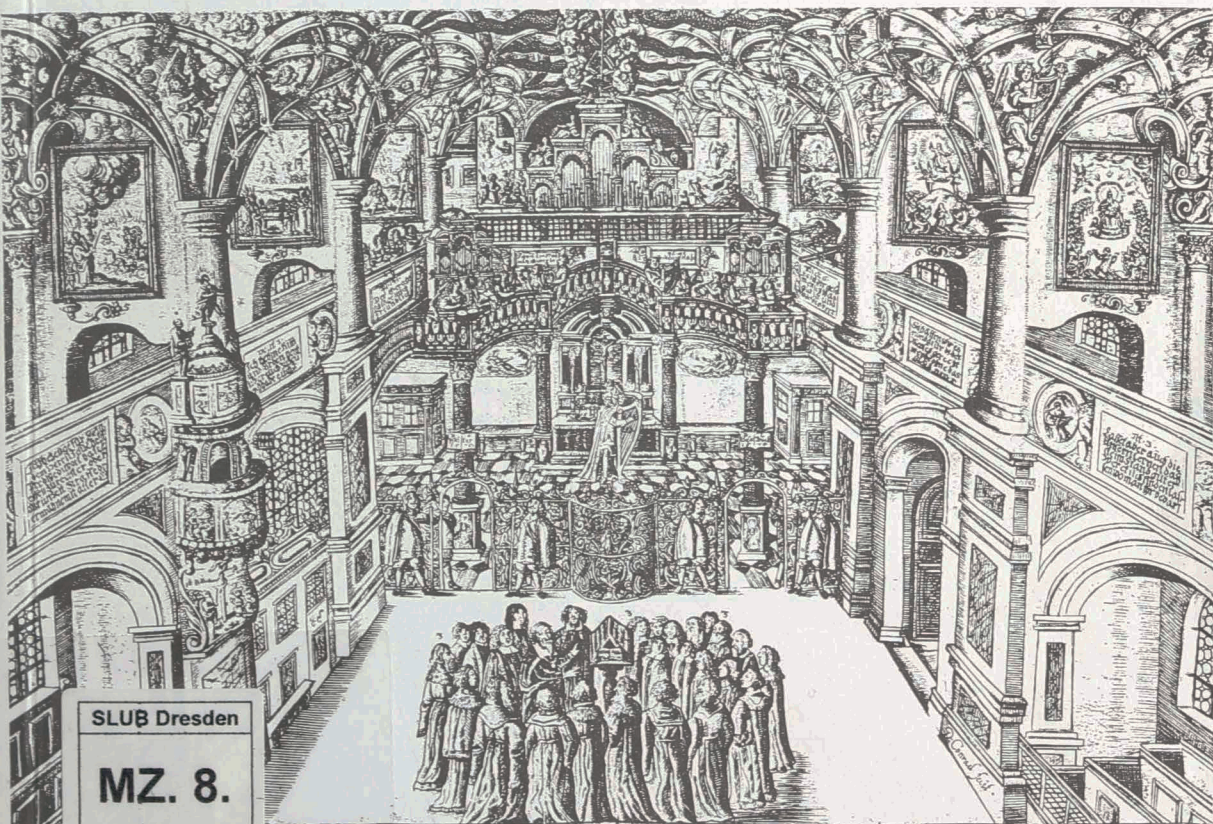


Schütz-Jahrbuch 2001



SLUB Dresden

MZ. 8.

414

Mar 2

Bärenreiter

Schütz-Jahrbuch

Im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft

herausgegeben von

WALTER WERBECK

in Verbindung mit

WERNER BREIG, FRIEDHELM KRUMMACHER, EVA LINFIELD, WOLFRAM STEUDE

23. Jahrgang 2001



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK · PRAG 2001

Schütz-Jahrbuch

Signatur: MZ. 8. 414

eingegangen am: 26.03.2002

Bemerkung: Jb, Säbi

Ablage bei: 14/M

Heft: 2001/23



Gedruckt mit Unterstützung der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft und der Landgraf-Moritz-Stiftung Kassel

© 2001 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Alle Rechte vorbehalten / Printed in Germany

ISBN 3-7618-1581-6

ISSN 0174-2345

MZ. 8. 414 - 23.2001



INHALT

REFERATE DES SYMPOSIUMS DRESDEN 2000

PETER WOLLNY (Leipzig) Zur stilistischen Entwicklung des geistlichen Konzerts in der Nachfolge von Heinrich Schütz	7
JÜRGEN HEIDRICH (Göttingen) Italienische Einflüsse in Dresdner Messkompositionen zwischen Schütz und Bach	33
WOLFRAM STEUDE (Dresden) Zur Vorgeschichte der „Madrigalischen Kantate“ Erdmann Neumeisters	43
HELMUT WELL (Kiel) Klangvorrat und Akkordverknüpfung bei Schütz, Carissimi und Bernhard	55
FRIEDHELM KRUMMACHER (Kiel) Klangfolge und Stimmführung im Vokalsatz Henry Purcells	69
WOLFGANG HERBST (Heidelberg) Das „Grosse Dedekind-Gesangbuch“ (Hofgesangbuch von 1694) und der frühe Pietismus in Dresden	83
CHRISTFRIED BRÖDEL (Dresden) Spezialisten- oder Laienensemble? Alte Musik zwischen historischer Treue und ambitioniertem Laienmusizieren	99

FREIE BEITRÄGE

ANDREAS WACZKAT (Rostock) „Ad imitationem H. Schützens“. Zwei Parodiemessen nach Vorlagen von Heinrich Schütz	107
RENATE BRUNNER (Düsseldorf) Bibliographie des Schütz-Schrifttums 1986–1995	123
Die Verfasser der Beiträge	151

ABKÜRZUNGEN

AfMw	<i>Archiv für Musikwissenschaft</i>
BWV	<i>Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. [...]</i> Hrsg. von Wolfgang Schmieder, Leipzig 1950
BzMw	<i>Beiträge zur Musikwissenschaft</i>
CMc	<i>Current Musicology</i>
DDT	<i>Denkmäler deutscher Tonkunst</i>
DEUMM	<i>Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti</i> , hrsg. v. Alberto Basso, Turin 1983–1988
DJbMw	<i>Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft</i>
DKL	<i>Das deutsche Kirchenlied. DKL. Kritische Gesamtausgabe der Melodien</i> , hrsg. von Konrad Ameln u. a., Band I, Teil 1: <i>Verzeichnis der Drucke</i> , Kassel u. a. 1975 (= RISM B/VIII/1)
DTB	<i>Denkmäler der Tonkunst in Bayern</i>
DTÖ	<i>Denkmäler der Tonkunst in Österreich</i>
DVfLG	<i>Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte</i>
EdM	<i>Das Erbe deutscher Musik</i>
EM	<i>Early Music</i>
Faks.	Faksimile
hrsg., Hrsg.	herausgegeben, Herausgeber
HWV	<i>Händel-Werke-Verzeichnis</i> , Thematisch-systematisches Verzeichnis, in: <i>Händel-Handbuch</i> , hrsg. vom Kuratorium der Georg-Friedrich-Händel-Stiftung, Bd. 1 (Bühnenwerke), Bd. 2 (Oratorische Werke, vokale Kammermusik, Kirchenmusik), Bd. 3 (Instrumentalmusik, Pasticci und Fragmente), Kassel u. a. 1978, 1984, 1986.
IRASM	<i>International Review of the Aesthetics and Sociology of Music</i>
Jb.	Jahrbuch
JMc	<i>Journal of Musicology</i>
JRMA	<i>Journal of the Royal Musical Association</i>
MB	<i>Musica Britannica</i>
Mf	<i>Die Musikforschung</i>
MGG	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , hrsg. von Friedrich Blume, Kassel 1949–1986
MGG2	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , 2., neubearb. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel und Stuttgart 1994 ff.
ML	<i>Music and Letters</i>
MR	<i>The Music Review</i>
Mth	<i>Die Musiktheorie</i>
MuG	<i>Musik und Gesellschaft</i>
MuK	<i>Musik und Kirche</i>
Nachdr.	Nachdruck
New GroveD	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , London 1980
New GroveD2	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , Second Edition, London 2001

- NRMI *Nuova rivista musicale italiana*
- NSA Heinrich Schütz, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hrsg. im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft (Neue Schütz-Ausgabe), Kassel 1955 ff.
- NZfM *Neue Zeitschrift für Musik*
- ÖMZ *Österreichische Musikzeitschrift*
- RISM *Répertoire International des Sources Musicales (Internationales Quellenlexikon der Musik)*
- Schütz GBr Heinrich Schütz, *Gesammelte Briefe und Schriften*, hrsg. von Erich H. Müller, Regensburg 1931 (= Deutsche Musikbücherei 45), Reprint Hildesheim 1976
- Schütz-Konferenz
Kopenhagen 1985 Anne Ørbæk Jensen und Ole Kongsted (Hrsg.), *Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz in Kopenhagen [...] 1985*, Kopenhagen 1989
- SIMG *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*
- SJb *Schütz-Jahrbuch*
- Slg. Sammlung
- SSWV *Samuel-Scheidt-Werke-Verzeichnis*, hrsg. von Klaus-Peter Koch, Wiesbaden 2000
- STMf *Svensk tidskrift för musikforskning*
- StMw *Studien zur Musikwissenschaft* (Beihefte der DTÖ)
- SWV *Schütz-Werke-Verzeichnis. Kleine Ausgabe*, im Auftrage der Neuen Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner Bittinger, Kassel 1960; Supplement von Werner Breig in SJb 1 (1979), S. 63 ff.

Zur stilistischen Entwicklung des geistlichen Konzerts in der Nachfolge von Heinrich Schütz

PETER WOLLNY

Das Thema meines Beitrags bedarf gleich zu Anfang der Konkretisierung und Abgrenzung. Denn der Untersuchungsgegenstand umfasst – trotz bedeutender Quellenverluste – ein Repertoire von mehreren tausend Werken, das in wesentlichen Teilen noch unveröffentlicht, ja vielfach noch nicht einmal gesichtet, geschweige denn mit analytischen und stilkritischen Methoden untersucht ist. Das geistliche Konzert war in dem uns hier interessierenden Zeitraum – also zwischen etwa 1650 und 1700 – eine überaus weit verbreitete Gattung und bildete zudem zahlreiche divergierende lokale Traditionen aus. Ist es mithin ein äußerst schwieriges Unterfangen, einen auch nur halbwegs detaillierten Überblick über seine Geschichte zu gewinnen, so ist der Versuch, diesen in konzentrierter Form darzustellen, von vornherein zum Scheitern verurteilt.

Ein weiteres grundsätzliches Problem ist die genaue zeitliche Einordnung vieler Werke und damit verbunden die Schwierigkeit, bestimmte stilistische Entwicklungen chronologisch zu fixieren. Die Erfahrung zeigt, dass es falsch wäre, sich allein auf seinerzeit im Druck erschienene Kompositionen zu konzentrieren. Denn zum einen wurde in Deutschland in den Jahrzehnten nach dem Dreißigjährigen Krieg nur relativ wenig geistliche Musik veröffentlicht¹, zum anderen waren aufgrund der technischen Beschränkungen des Typendrucks nur bestimmte Arten von Musik für den Druck tauglich. Überschritt ein Werk ein bestimmtes Maß an kompositorischer Komplexität, kam fast nur die handschriftliche Verbreitung in Frage. Die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts allenthalben entstehenden Handschriftensammlungen mit geistlicher Musik sind in vielen Fällen bislang jedoch erst ansatzweise quellenkritisch erschlossen.

Es gilt also, den Untersuchungsgegenstand sinnvoll zu beschränken. Im Blick auf den Ort und das Programm des Schütz-Fests 2000 habe ich beschlossen, mich weitgehend auf heute in der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden aufbewahrte Quellen zu stützen. Wer mit der Geschichte der Dresdner Musiksammlung vertraut ist, weiß, dass es sich hier nicht um den Bestand der Hofkapelle aus der Amtszeit von Heinrich Schütz handelt, denn dieser wurde bereits während der Belagerung Dresdens durch die Preußen im Siebenjährigen Krieg ein Opfer der Flammen. Die für uns relevanten Quellen stammen vielmehr zum überwiegenden Teil aus der Bibliothek der ehemaligen Fürstenschule zu Grimma und gelangten erst 1962 als Depositum in die Sächsische Landesbibliothek. durch Ankauf!

Die Musiksammlung der Fürstenschule Grimma umfasst Handschriften und Drucke vom 16. bis ins frühe 19. Jahrhundert. Für die Entwicklungsgeschichte des geistlichen Konzerts sind zunächst die auf den zwischen 1680 und 1721 in Grimma tätigen Kantor Samuel

1 Zu den – hier nur angedeuteten – Hintergründen vgl. die ausführliche Darstellung bei Friedhelm Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate. Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert*, Berlin 1965 (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 10), speziell S. 45–78.

Jacobi (1652–1721) zurückgehenden Quellen von Interesse; sie wurden bereits 1963 von Friedhelm Krummacher näher gewürdigt und ausgewertet². Der Sammlung Jacobi zeitlich voran geht eine noch wenig untersuchte, etwa 70–80 Individualhandschriften umfassende Quellengruppe, die für die frühe Phase des Grimmaer Handschriftenrepertoires und damit für unsere Fragestellung von besonderer Bedeutung ist. Als gemeinsames Merkmal dieser Quellen lassen sich charakteristische römische Ziffern auf den Titelseiten bestimmen. Die Handschriften heben sich zudem durch das vorwiegend verwendete Quartformat von den in der Regel auf Papier im Hochfolioformat notierten Materialien Jacobis ab; in den wenigen Fällen wo – insbesondere bei größer besetzten Stücken – die Stimmen auf Folioblätter geschrieben sind, weisen Faltspure auf eine den kleinerformatigen Handschriften angepasste Aufbewahrung³.

Die genaue zeitliche und biographische Zuordnung dieser Handschriftengruppe mit römischen Signaturen ist bislang erst in groben Zügen erfolgt. Friedhelm Krummacher identifizierte anhand von Besitz- und Schreibervermerken für insgesamt sechzehn der Quellen den von 1671 bis 1676 in Geithain und von 1676 bis zu seinem Tod 1685 in Grimma als Stadtkantor tätigen Georg Reiche⁴. Dem ist noch hinzuzufügen, dass Reiches Abschriften nach Ausweis des Wasserzeichenbefunds um die Mitte der 1660er Jahre entstanden sein dürften – zu einer Zeit also, da er sich als Student an der Leipziger Universität nachweisen lässt⁵. Von Reiches Hand stammen folgende Abschriften:

Signatur	Autor	Titel/Besetzung
Mus. 2-E-25	Anonym	<i>O dulcis amor Jesu</i> a 3
Mus. 2-E-29	Anonym	<i>Jesu dulcis memoria</i> a 3
Mus. 2-E-32	Anonym	<i>Omnes gentes plaudite</i> a 4
Mus. 2-E-506	Anonym	<i>Also hat Gott die Welt geliebt</i> a 3
Mus. 1505-E-501	A. Bertali	<i>Indica mihi</i> a 2
Mus. 1505-E-502	A. Bertali	<i>Laudate pueri Dominum</i> a 3
Mus. 1733-E-506	G. Casati	<i>Beatus qui intelliget</i>
Mus. 1739-E-504	J. Rosenmüller	<i>Ich weiß, daß mein Erlöser lebt</i> a 6
Mus. 1739-E-505	J. Rosenmüller	<i>Ach mein herzliebes Jesulein</i> a 22 (Fragment)
Mus. 1769-E-500	C. Büttner	<i>Heut triumphieret Gottes Sohn (Battaglia spiritualis)</i> a 3

2 Siehe Friedhelm Krummacher, *Zur Sammlung Jacobi der ehemaligen Fürstenschule Grimma*, in: *Mf* 16 (1963), S. 324–343.

3 Zu weiteren Merkmalen dieses Repertoires vgl. Krummacher (wie Anm. 2), S. 331–333.

4 Vgl. Krummacher (wie Anm. 1), S. 195. Zu Reiches Biographie vgl. Reinhard Vollhardt, *Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen*, Berlin 1899, Reprint Leipzig 1978, speziell S. 121 und 138. Gesicherte Schriftproben Reiches finden sich in den Akten über das Stadtkantorat zu Grimma (Stadtarchiv Grimma, Abt. IV Abschn. 6 No. 12, fol. 24–25).

5 Vgl. Georg Erler, *Die jüngere Matrikel der Universität Leipzig 1559–1809*, Bd. 2, Leipzig 1909, S. 350. In dem von Reiche für seine Abschriften verwendeten Papier (aus der sächsischen Papiermühle Hermannsdorf an der Röder) lässt sich mehrfach die Jahreszahl 1663 bzw. 1662 erkennen. Da Papiere aus Hermannsdorf in Sachsen häufig verwendet wurden und entsprechend schnell aufgebraucht worden sein dürften, ist anzunehmen, dass Reiche seine Kopien in den durch die Wasserzeichen angegebenen Jahren oder nur wenig später anfertigte.

Mus. 1811-E-501	J. C. H[orn]	<i>Das ist meine Freude</i> a 12
Mus. 1828-E-500	A[dam] K[rieger]	<i>Siehe eine Jungfrau ist schwanger</i> a 6
Mus. 1849-E-500	E. Hickmann	<i>Habe deine Lust</i> a 3
Mus. 1849-E-501	E. Hickmann	<i>Wie lieblich sind deine Wohnungen</i> a 8
Mus. 1866-E-500	J. H. Hildebrand	<i>Ach was erhebet sich doch</i> a 5
Mus. 2102-E-500	J. Krieger (?)	<i>Laudate pueri Dominum</i> a 8

Das auf zehn weiteren Quellen zu findende Signum „M. I S.“ konnte Wolfram Steude als „Magister Johann Stohr“ auflösen⁶. Stohr wurde 1640 in Ablaß bei Oschatz geboren und absolvierte von 1659 bis Anfang 1663 ebenfalls ein Studium an der Universität Leipzig; merkwürdigerweise ist seine Herkunft in der Leipziger Matrikel sowohl mit „Ablaßo Misn.“ als auch mit „Lumicen[is]“ – also Lommatzsch, dem Geburtsort Reiches – angegeben⁷. Nach seiner Magisterpromotion⁸ blieb Stohr wahrscheinlich zunächst in Leipzig, denn 1666 veröffentlichte er dort eine zweite akademische Abhandlung und 1667 steuerte er ein Gedicht für den Druck von Johann Theiles *Arien und Canzonetten* bei, in dem er den Leipziger Studenten Theile seinen „werthen Freund“ nennt⁹. Von 1667 bis 1669 bekleidete Stohr das Kantorat der Landesschule Pforta, gab dann jedoch sein professionelles Musikersdasein auf und wechselte auf die einträglichere Stelle eines Tertius an der Fürstenschule Grimma, wo er bis 1678 wirkte. Anschließend war er bis zu seinem Tod im Jahre 1707 als Pastor in Schwarzbach bei Colditz tätig. Von Stohrs Hand bzw. aus seinem Besitz stammen die folgenden Quellen:

Mus. 2-E-22	Anonym	<i>Jesu bone fac</i> a 4
Mus. 2-E-26	Anonym	<i>O quam suavis</i> a 3
Mus. 2-E-27	Anonym	<i>Jauchzet ihr Himmel</i> a 2
Mus. 2-E-28	Anonym [G. Casati]	<i>O quam suavis</i>
Mus. 2-E-30	Anonym	<i>Dulcissime Redemptor</i> a 3
Mus. 2-E-509	Anonym [J. Rosenmüller?]	<i>O anima mea</i> a 3
Mus. 2-E-520	Anonym	<i>O amor qui semper ferves</i> a 3
Mus. 2-E-521	Anonym	<i>Jesu dulcissime creator</i> a 3
Mus. 1471-E-500	„Signor Vincens“	<i>Manifeste est</i> a 2
Mus. 1479-E-501	H. Schütz	<i>Teutsch Magnificat</i> a 8 (SWV 494a)

6 Wolfram Steude, *Neue Schütz-Ermittlungen*, in: DJbMw 12 (1967), S. 40–74, speziell S. 61. Zur Biographie Stohrs s. auch Arno Werner, *Musik und Musiker in der Landesschule Pforta*, in: SIMG 8 (1906/07), S. 535–550, speziell S. 542.

7 Vgl. Erler (wie Anm. 5), S. 443. Die Herkunftsangabe „Ablassensis Misnicus“ findet sich allerdings auch auf den Titelseiten der akademischen Schriften Stohrs.

8 1663 erschien in Leipzig Stohrs Abhandlung *Sirenum fabulam*, 1666 folgte seine Dissertation *De vera sirenum historia*. Exemplare der beiden Schriften sind in der Sächsischen Landes- und Hochschulbibliothek Dresden (Signatur: Ant. Graec. 202, Nr. 24 und 27) sowie in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar (Signatur: 16,5:71) erhalten.

9 Vollständiges Exemplar: Uppsala, Universitets Bibliotek, V. Mus. 459. Stohrs Glückwunschedicht findet sich im Canto-Stimmbuch und ist unterschrieben „M. Johannes Stohr / der Heil. Schrifft Befleißener / und der Zeit beruffener Collega und Cantor der Churfl. Sächs. Landschul Pforta“. Das Gedicht entstand demnach offenbar unmittelbar vor Stohrs Weggang aus Leipzig.

Mus. 1479-E-503	H. Schütz	<i>Herzlich lieb hab ich dich</i> a 6 (SWV 387)
Mus. 1700-E-501	J. Schröer	<i>Ach Herr wie sind meiner Feinde so viel</i> a 3
Mus. 1731-E-500	M. Cazzati	<i>Lauda Jerusalem</i> a 3
Mus. 1733-E-507	G. Casati	<i>O felix felicitas</i> a 2
Mus. 1801-E-500	W. C. Briegel	<i>Amor Jesu dulcissimus</i> a 3
Mus. 1906-E-500	J. Stohr	<i>Der Tod ist verschlungen</i> a 8 vel 12

In Anbetracht seiner beruflichen Entscheidung erscheint es nur folgerichtig, dass Stohr bereits nach seinem ersten Amtsjahr in Grimma seine Musikalien an die Fürstenschule verkaufte. Dies belegt ein Eintrag in den Schulrechnungen nebst zugehöriger Quittung vom August 1670, die erstmals von Wolfram Steude publiziert und diskutiert wurden¹⁰. Einen persönlichen Kontakt zwischen Stohr und Reiche – und damit auch eine frühe Verbindung der auf diese beiden Musiker zurückgehenden Teilsammlungen – bezeugt eine Notiz auf der Titelseite von Johann Rosenmüllers Konzert *Ach, mein herzliebes Jesulein* (Mus. 1739-E-505); dort heißt es: „Dieses und andere Stücken leihet auf guten Glauben | Hln M. Johann Stohren. | George Reiche“. Eine Datumsangabe fehlt, und die Lebenswege von Stohr und Reiche kreuzten sich sowohl um 1665 in Leipzig als auch um 1676–1678 in Grimma. Da Stohr allerdings bereits 1669 sein Musikersdasein aufgab und sich kurz darauf von seinen Musikalien trennte, dürfte der Vermerk aus der gemeinsamen Studienzeit in Leipzig stammen. Die von Reiche signierten Quellen gingen in der Folge vermutlich in Stohrs Besitz über und wurden, wie erwähnt, zusammen mit dessen Sammlung 1670 an die Fürstenschule abgegeben.

Ein weiterer Vorbesitzer und Schreiber zahlreicher Handschriften innerhalb der Gruppe mit römischen Signaturen lässt sich anhand des auf einer Titelseite angebrachten Signets „F. A.“ identifizieren¹¹. Einem Eintrag in das Rechnungsbuch der Grimmaer Bibliothek und einer zugehörigen Quittung zufolge sind die Initialen als Friedrich Adami aufzulösen¹². Es handelt sich hier um den langjährigen Grimmaer Präzentor, also den Chorpräfekten, der die Fürstenschule 1671 verließ, um ein Studium an der Universität Leipzig aufzunehmen¹³. Setzen wir voraus, dass die Quelle, deren Titelseite Adamis Initialen trägt, auch von ihm geschrieben wurde, so sind seiner Hand etwa zwanzig weitere Quellen zuzuordnen:

Mus. 2-D-503	Anonym	<i>Missa</i> a 8. 12. 16. vel 20. voc. (Fragment)
Mus. 2-E-21	Anonym [G. Carissimi]	<i>Audite sancti</i> a 3
Mus. 2-E-24	Anonym	<i>O Dulcissime Domine Jesu</i> a 2
Mus. 2-E-502	Anonym	<i>Cupio dissolvi</i> a 2

10 Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Fürstenschule Grimma, Nr. 834, fol. 61^r (Rechnungsposten) und fol. 69^r (Quittungsbeleg). Vgl. Steude (wie Anm. 6), S. 60–62.

11 Die Initialen finden sich auf der Handschrift Mus. 2-E-502.

12 Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Fürstenschule Grimma, Nr. 834, fol. 75.

13 Vgl. Albert Fraustadt, *Grimmenser-Stammbuch 1900. Lebensnachrichten über Zöglinge der Fürstenschule Grimma vom Jahre der Gründung 1550 bis heute*, Meißen 1900, Nr. 2459; Erler (wie Anm. 5), S. 2. Nach Ermittlungen von Fraustadt wurde Adami 1649 in Dresden geboren, besuchte die Fürstenschule ab Anfang 1666 und schrieb sich zum Sommersemester 1671 in die Matrikel der Universität Leipzig ein. Später ist er als königlich polnischer und kurfürstlich sächsischer Sekretär am Dresdner Hof nachweisbar; er starb am 5. April 1704.

Mus. 2-E-504	Anonym	<i>Confitebor</i> a 3
Mus. 2-E-508	Anonym	<i>Hic est vere Martyr</i> a 3
Mus. 2-E-514	Anonym	<i>Salvum me fac Deus</i> a 3
Mus. 2-E-518	Anonym	<i>Cantabo Domino</i> a 2, <i>Lauda Sion Salvatorem</i> a 2
Mus. 2-E-537	Anonym	<i>Lauda Jerusalem</i> a 3
Mus. 2-E-634	Anonym	<i>Ach Herr strafe mich nicht</i> (Fragment, nur Bc. vorhanden)
Mus. 2-E-706	Anonym,	<i>Cantabo Domino</i> a 3
Mus. 1733-E-505	G. Casati	<i>Dixit Dominus</i> a 4
Mus. 1737-E-500	I. Leonarda	<i>O anima mea</i> a 2
Mus. 1739-E-502	J. Rosenmüller	<i>Wie lieblich</i> a 9 vel 14
Mus. 1739-E-506	J. Rosenmüller	<i>Ach Herr strafe mich nicht</i> a 5
Mus. 1739-E-507	J. Rosenmüller	<i>Seine Jünger kamen des Nachts</i> a 18 o 23
Mus. 1739-E-508	J. Rosenmüller	<i>Ach Herr es ist nichts Gesundes</i> a 10
Mus. 1820-E-500	C. E. Eulenhaupt	<i>Omnes gentes</i> a 4
Mus. 1825-E-521	S. Knüpfer	<i>Welt Vater du</i> a 6 (Zugehörigkeit unsicher)
Mus. 1856-E-500	J. Theile	<i>Was betrübst du dich</i> a 4

Nach Ausweis der erwähnten Quittung verkaufte Adami die Musikalien an seine ehemalige Schule im April 1672, also ein halbes bis dreiviertel Jahr nach seinem Abgang; somit wäre gut denkbar, dass er manche dieser Handschriften erst während der ersten Monate seines Studiums in Leipzig kopierte.

Die Musikalien mit römischen Signaturen wurden allesamt während der Amtszeit des Kantors Tobias Petermann (1669–1680) in die Sammlung der Grimmaer Fürstenschule aufgenommen und – wie sich aus zahlreichen Eintragungen ersehen lässt – von diesem auch praktisch genutzt. Sie dokumentieren ein Jahrzehnt der Grimmaer Musikpflege, das von der Ablösung der aus dem späten 16. und frühen 17. Jahrhundert stammenden gedruckten Musikalien durch ein moderneres Handschriftenrepertoire geprägt ist. Zugleich weist die Bestimmung von Herkunft und Entstehungszeit eines signifikanten Teils der Quellen sie auch als wichtige Zeugnisse des Musiklebens im Umkreis der Leipziger Universität um 1660 bis 1670 aus.

Die hier versammelten Werke zeichnen sich durch vorwiegend kleine Besetzungen aus, doch es wäre voreilig, daraus auf etwaige personelle Beschränkungen in der Musikpflege an der Universität und den Stadtkirchen Leipzigs oder an der Fürstenschule Grimma zu schließen; maßgeblich ist wohl eher, dass es sich vornehmlich um ein von Studenten kopiertes Repertoire handelt, dessen Auswahl in erster Linie von dem Kriterium der möglichst umfassenden praktischen Verwendbarkeit bestimmt war. Aussagekräftiger ist der hohe Anteil an lateinisch textierten Kompositionen und darunter speziell an Werken italienischer Autoren. Unter den namentlich genannten bzw. anhand von Konkordanzen identifizierbaren Komponisten finden sich Giacomo Carissimi, Gasparo Casati, Maurizio Cazzati, Alessandro Grandi und Isabella Leonarda. All diese Stücke gehen wohl direkt oder indirekt auf gedruckte Sammlungen zurück, und es handelt sich – gemessen an der Entstehungszeit der Abschriften – nicht in jedem Fall um die modernsten Werke: Carissimis Konzert *Audite sanctis* etwa war bereits

1645 und 1651 in zwei römischen Anthologien erschienen und seit 1656 auch nördlich der Alpen in einem niederländischen Druck greifbar¹⁴; zwei Werke von Gasparo Casati entstammen gar dessen bereits 1641 in Venedig gedruckter Sammlung *Sacri concerti*¹⁵. Trotzdem entsprachen diese Kompositionen insgesamt den um 1660 bis 1670 in Mitteldeutschland aktuellen Stilidealen, da die italienischen Neuerungen nördlich der Alpen gemeinhin mit einer gewissen Verzögerung aufgegriffen wurden. Die ungebrochene lokale stilistische Aktualität der hier vertretenen italienischen Kompositionen zeigt sich auch an den in der Sammlung vertretenen einheimischen Meistern, denn hier stehen junge Musiker aus dem Umkreis der Leipziger Universität im Mittelpunkt, darunter Esajas Hickmann¹⁶, Sebastian Knüpfer, Adam Krieger, Johann Caspar Horn, Johann Theile und vor allem Johann Rosenmüller.

Unter den italienisch anmutenden Werken fällt das Konzert *Manifeste magnum est pietatis sacramentum* für zwei Soprane und Basso continuo auf (Mus. 1471-E-500), dessen Autor auf dem Titelblatt als „Signor Vincens“ angegeben ist. Durch die Ermittlung einer Titelkonkordanz im Inventar der Ansbacher Hofkapelle ließ sich feststellen, dass hier eine bisher nicht registrierte Komposition von Vincenzo Albrici vorliegt¹⁷.

Innerhalb der in dieser Studie behandelten Quellengruppe spielt die Musik von Heinrich Schütz nur eine untergeordnete Rolle. Als einzige Werke finden wir das achttimmige *Deutsche Magnificat* SWV 494a in der Abschrift Johann Stohrs (Mus. 1479-E-501) mit dem Vermerk „componirt von Heinrich Schützen [...] in seinem 86. Jahr | ist sonst der beschluß an seinem Schwanengesange“ sowie die sechsstimmige Aria „Herzlich lieb hab ich dich“ SWV 387 aus der *Geistlichen Chormusik* von 1648 (Mus. 1479-E-503). Konzerthafte Werke von Schütz sind überhaupt nicht vertreten, sei es weil sie in Drucken greifbar waren, sei es weil sie stilistisch als nicht mehr aktuell galten. Hier ist zu bedenken, dass Schütz die wesentlichen Impulse für die Gattung bereits in den späten 1620er Jahren mit dem ersten Teil der *Symphoniae Sacrae* und in den 1630er Jahren mit den beiden Sammlungen der *Kleinen geistlichen Konzerte* gegeben hatte und sich dann von ihrer weiteren Entwicklung für längere Zeit zurückzog. Welche Beachtung die 1647 und 1650 erschienenen beiden weiteren Teile der *Symphoniae Sacrae* im Kreis der jüngeren Musiker fanden, ist unklar und zumindest anhand des Grimmaer Bestands nicht ohne weiteres zu beantworten. Zu bedenken ist allerdings, dass in den 1660er und frühen 1670er Jahren, als die Abschriften Reiches, Stohrs und Adamis entstanden, der späte Schütz sich zunehmend wieder auf die Ideale der strengen Vokalpolyphonie ohne Generalbass besonnen hatte und für die jüngere Generation damit nur noch bedingt aktuell gewesen sein dürfte.

Dieser Umstand erklärt wohl zum Teil auch, warum die Schütz-Schüler – wie Friedhelm Krummacher in detaillierten Analysen und Stilvergleichen nachweisen konnte¹⁸ – in ihren

14 Vgl. Andrew V. Jones, *The Motets of Carissimi*, 2 Bde., Ann Arbor 1982 (= Studies in British Musicology 2), S. 15.

15 Es handelt sich um die Solomotetten *Beatus qui intelligit* (Mus. 1733-E-506) und *O convivium pietatis* (Mus. 1733-E-504).

16 Dieser anderweitig unbekannte Komponist lässt sich zwischen 1650 und 1656 als Student der Universität Leipzig nachweisen.

17 Vgl. Richard Schaal, *Die Musikhandschriften des Ansbacher Inventars von 1686*, Wilhelmshaven 1966 (= Quellenkataloge zur Musikgeschichte 1), S. 44 (fol. 992). Das Stück taucht innerhalb des Ansbacher Inventars unter den „Musicalia von Unbekannten Autoribus“ (fol. 1036) noch ein zweites Mal auf.

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

Konzerten und kantatenhaften Werken kaum an das Schaffen ihres Lehrmeisters anknüpfen, sondern sich weitgehend an der in den 1640er und 1650er Jahren in Italien entwickelten Musiksprache orientierten. Diese war im wesentlichen eine Errungenschaft des Römers Giacomo Carissimi und seiner Schule. Nach Nordeuropa gelangte der neue Stil rasch durch zahlreiche italienische, niederländische und deutsche Sammeldrucke; vor allem aber wurde er auch durch die lange Jahre in Dresden tätigen Carissimi-Schüler Vincenzo Albrici und Marco Giusepppe Peranda propagiert.

Ich will die wichtigsten Merkmale des römischen Konzertstils an einem Beispiel aus dem soeben besprochenen Quellenbestand knapp aufzeigen; dazu wähle ich die neu identifizierte Komposition Albricis, die aufgrund des Überlieferungsbefunds wohl zu seinen frühen Dresdner Werken zu zählen ist (vgl. Beispiele 1a/b auf S. 18 f.). Wie die folgende Übersicht zeigt, weist das Konzert eine klare achtteilige Gliederung auf, in der geradtaktige und ungeradtaktige Abschnitte in regelmäßiger Folge wechseln.

Albrici, *Manifeste magnum est pietatis sacramentum*

1. Manifeste magnum est pietatis sacramentum	C	
2. Quod manifestatum est in carne	3/2	
3. Manifeste magnum est pietatis sacramentum	C	
4. Quod manifestatum est in carne	3/2	wie Abschnitt 2, Stimmtausch
5. Apparuit Angelis	C	
6. Alleluja	3/2	
7. Apparuit Angelis	C	wie Abschnitt 5, Stimmtausch
8. Alleluja	3/2	wie Abschnitt 6, Stimmtausch

Die geradtaktigen Abschnitte zeichnen sich durch einen glatten Rezitativstil mit ariosen Zügen aus, während in den Abschnitten im 3/2-Takt periodisch gegliederte arienhafte Melodiebögen dominieren. Es ist wohl nicht verfehlt, hierin eine Vorstufe der sich später etablierenden strikten Trennung von Rezitativ und Arie zu sehen. Die Deklamation des Texts wirkt im Vergleich zu Schütz abgeschliffen; der Komponist bemüht sich weder um eine prägnante musikalische Umsetzung des Sprachrhythmus noch um eine sinnfällige Interpretation der Worte. Die klare periodische Gliederung und die häufigen Sequenzen gehen einher mit einer Harmonik, die ohne weiteres funktional zu deuten ist und in der der Effekt bestimmter Klänge wichtiger scheint als eine kontrapunktisch makellose Stimmführung (vgl. etwa T. 90–91 und 94–95 sowie T. 106–107 und 110–111). Insgesamt tritt eine nach rein musikalischen Gesichtspunkten vorgenommene Gestaltung gegenüber dem engen Wort-Ton-Verhältnis in den Vordergrund. Die Wahl der Tonart D-Dur (mit der originalen Schlüsselvorzeichnung von zwei Kreuzen) deutet gegenüber der bei Schütz zu findenden Praxis eine Erweiterung des Spektrums an, das in dem hier beobachteten Werkbestand von E-Dur (mit drei #) bis f-Moll (mit drei b) reicht.

Wenn bei den jüngeren Musikern um 1660 überhaupt noch eine kompositorische Auseinandersetzung mit dem Schaffen von Heinrich Schütz stattfand, so geschah dies fast immer auf der Basis des neuen Stilmodells. Das zeigt ein Blick auf Johann Theiles Psalmvertonung

*Was betrübst du dich, meine Seele*¹⁹ (vgl. Beispiel 2 auf S. 19–22). Aufgrund des geschilderten Überlieferungsbefunds kann als sicher gelten, dass die Komposition während Theiles Studienzeit in Leipzig entstand, also in den Jahren 1666–1671. In diese Jahre fällt auch sein Unterricht bei Schütz, so dass sich ein Vergleich mit den Vertonungen desselben Texts aus dem zweiten Teil der *Symphoniae Sacrae* und dem zweiten Teil der *Kleinen geistlichen Konzerte* anbietet. Theiles Werk steht in c-Moll; berührt wird direkt zu Beginn des Vokalteils f-Moll und damit die untere Grenze des zur Verfügung stehenden Tonartenspektrums. In der das Werk eröffnenden Sinfonia verzichtet Theile gänzlich auf die für Schütz und den venezianischen Instrumentalstil der 1620er Jahre typische imitativ-kontrapunktische Führung der Oberstimmen; auffällig ist vielmehr das blockhafte Nebeneinander von Akkorden, die nur ansatzweise melodische Konturen erkennen lassen. Der Abschnitt besticht durch die expressive Qualität und den farbigen Reichtum seiner Harmonik. Erst die Gestaltung des Texts lässt eine gewisse Abhängigkeit von den Werken des Lehrmeisters erkennen. Die erste Zeile „Was betrübst du dich, meine Seele“ ist durch relativ lange Notenwerte und die der Sinfonia entlehnte ausdrucksvolle Harmonik charakterisiert. Die zweite Zeile zeichnet sich durch eine weitaus raschere Deklamation in Achtelnoten aus. Freilich wird bei Theile der Kontrast zwischen diesen beiden Passagen nicht so prononciert herausgearbeitet wie bei Schütz, denn die rhythmische Belebung ist auf die Singstimme beschränkt, während der Continuo sein ursprüngliches Bewegungsmaß beibehält. Ein Wechsel zum Dreiertakt findet – wie bei Schütz – bei den Worten „Harre auf Gott“ statt; allerdings fällt Theile unmittelbar darauf bei „Denn ich werde ihm noch danken“ in den 4/4-Takt zurück und beschließt mit diesem in beschleunigtem Puls voranschreitenden Abschnitt den ersten Durchlauf des gewählten Psalmtexts, wobei die melodische Wendung der Schlusskadenz an den ersten Abschnitt erinnert. Das Werk endet damit jedoch noch nicht, denn es folgen ein weiterer, formal knapper gehaltener Durchlauf des gesamten Texts und ein abschließendes fugiertes Amen. Die damit erreichte Reprisesform erinnert zwar wiederum an die vermutlich als Vorlage herangezogenen Vertonungen von Schütz, doch verrät der stringente, auf formale Einheitlichkeit und Korrespondenzen bedachte Aufbau der Komposition, dass sich der Schütz-Schüler Theile mindestens ebenso intensiv mit ihm zeitlich näher liegenden Kompositionen befasst hat. Am Rande sei bemerkt, dass Beispiele wie dieses möglicherweise auch Rückschlüsse auf Schütz' Lehrmethode erlauben. Die Selbständigkeit und Modernität der Kompositionen seiner Schüler lässt nämlich vermuten, dass eine vom Lehrer gelenkte Entwicklung des Personalstils allem Anschein nach nicht Gegenstand der Unterweisung war. Vielleicht kam es Schütz lediglich auf die Vermittlung abstrakter satztechnischer Prinzipien an.

Fragt man danach, welche Kompositionen Theile neben den genannten Werken seines Lehrmeisters als Vorbild gedient haben könnten, so rückt im Bereich der solistischen Psalmkonzerte Johann Rosenmüllers Vertonung des 6. Psalms *Ach, Herr, strafe mich nicht in deinem Zorn* ins Blickfeld²⁰. Diesem Werk kommt anscheinend eine besondere biographische Bedeutung zu. Nach einer – leider nicht verifizierbaren – anekdotischen Mitteilung soll Rosenmüller 1655 kurz nach seiner Flucht aus Leipzig von Hamburg aus den sächsischen Kurfürsten Johann Georg I. schriftlich um Gnade angefleht und seinem Gesuch eine Komposition

19 Signatur: Mus. 1856-E-500.

20 Im Grimmaer Bestand ist dieses Werk unter der Signatur Mus. 1739-E-506 erhalten.

des Texts „Strafe mich nicht in deinem Zorn“ beigelegt haben²¹. Bei diesem Werk handelt es sich offenbar nicht – wie bislang angenommen – um eine Bearbeitung des gleichnamigen Chorals von Johann Georg Albinus, dessen Dichtung erst mehr als 20 Jahre später gedruckt wurde, sondern vielmehr um die oben genannte Psalmversion, die in der Mitte des 17. Jahrhunderts in Mittel- und Norddeutschland eines der weitestverbreiteten Werke Rosenmüllers war.

Die Komposition (vgl. Beispiele 3a/b auf S. 23 f.) zeigt über weite Strecken noch eine verhältnismäßig starke Orientierung am Konzertstil der *Symphoniae Sacrae*. In dem expressiven deklamatorischen Gestus der Textversion und dem zunächst nur vom Continuo begleiteten Sologesang lassen sich monodische Prinzipien erkennen. Trotz der deklamatorischen Prägnanz findet sich eine Beschränkung auf zwei Metren (den 4/4- und den 3/1-Takt). Die Harmonik lässt – vielleicht auch bedingt durch die Wahl des phrygischen Modus – noch jegliche funktionale Zielgerichtetheit vermissen, was sich besonders deutlich bei der Bildung der Kadenz auswirkt.

So sehr freilich die horizontale und vertikale Gestaltung des musikalischen Satzes noch durch den Text geprägt ist, werden in der großformalen Anlage doch auch schon rein musikalisch begründete Gestaltungsprinzipien sichtbar, die bereits auf die spätere Entwicklung verweisen. Zu nennen ist hier zunächst die gliedernde Funktion der einleitenden Sinfonia, die in der ersten Hälfte des Werks insgesamt dreimal erklingt. Des Weiteren ist eine planvolle Steigerung im Einsatz der Instrumente zu erkennen. Zuerst beschränken sich die Streicher auf das instrumentale Ritornell; bei den Worten „ich bin so müde vom Seufzen“ fungiert die erste Violine als Echopartner der Singstimme. Anschließend tritt die gesamte Streichergruppe dem Sopran entgegen; allerdings bleiben die Einwürfe der Instrumente stets auf die Deklamation der Vokalpartie bezogen, so dass es nicht zur Ausbildung von motivisch oder rhythmisch vereinheitlichten Abschnitten kommt. Ein eigenständiger Instrumentalsatz entwickelt sich lediglich in der ritornellartigen Sinfonia, die auch in der gleichmäßigen Durcharbeitung der fünf Stimmen, ihrer sanft fließenden Bewegung und ihrer weichen Klanglichkeit ausgesprochen moderne Züge aufweist. So steht Rosenmüllers Psalmbearbeitung *Ach, Herr, strafe mich nicht* janusköpfig zwischen den Stilen; einerseits noch völlig der deutschen Tradition verhaftet, lässt sie doch bereits verschiedene Ansätze zu einer moderneren Gestaltung erkennen.

Ich habe mich bisher auf die Betrachtung von Psalmversionen, also Bearbeitungen von biblischer Prosa, beschränkt, um die zwischen 1650 und 1670 stattfindende allmähliche Ablösung von den kompositorischen Prinzipien der Schütz-Zeit aufzuzeigen. Die entwicklungsgeschichtliche Situation des geistlichen Konzerts in der Nachfolge von Schütz wird hierdurch jedoch nur höchst unvollkommen beschrieben. Das von mir untersuchte Grimmaer Repertoire zeigt nämlich deutlich, in welchem starkem Maße Komponisten bereits in den frühen 1660er Jahren freie strophische Dichtung als Textgrundlage für ihre Vokalkonzerte heranzogen. Neben zahlreichen anonymen Stücken sind hier vor allem drei als *Aria* bezeichnete Kompositionen Sebastian Knüpfers²² zu nennen. Ein mehrmals zu beobachtender Sondertypus der Strophendarstellung mit zwischengeschalteten Instrumentalritornellen ist die Projektion

21 Vgl. August Horneffer, *Johann Rosenmüller (ca. 1619–1684)*, Berlin 1898, S. 39.

22 Es handelt sich um folgende Stücke: Mus. 1825-E-500: *Ach, wenn kommet doch die Stunde*; Mus. 1825-E-521: *Weltwater du, o Adam deiner Kinder*; sowie Mus. 1825-E-524: *Jesu, du mein liebstes Leben*.

dieses Strophenprinzips auf einen ostinaten Bass. Ein solcher Fall liegt in Wolfgang Carl Briegels *Ciacona Amor Jesu dulcissimus* vor (Mus. 1801-E-500; vgl. Beispiel 4 auf S. 25). Bei dem Text handelt es sich um elf vierzeilige Strophen aus dem seinerzeit häufig vertonten *Jubilus Bernhardi*. Briegel komponierte sämtliche Vokal- und Instrumentalabschnitte über einem achttaktigen Ostinato von 16 Tönen, die in jeweils zweitaktigen Phrasen vier Kadenzformeln bilden, wobei die erste und dritte nach A-Dur führen, während die zweite und vierte zur Grundtonart D-Dur zurückleiten. Jeder Vers entspricht einer dieser Kadenzformeln; die vierzeiligen Strophen sind somit genau einem Durchlauf des Ostinato angepasst. Die insgesamt elf vertonten Strophen werden von Zwischenspielen der beiden Violinen unterbrochen, die ebenfalls jeweils eine Ostinatoformel beanspruchen; erst in der letzten Strophe musizieren Singstimme und Instrumente gemeinsam. Das Ergebnis ist ein streng periodisch gegliederter Aufbau, der neue Arten der melodischen Gestaltung voraussetzt und zugleich auch fördert.

Ganz ähnlich wie dieses Werk verfährt Johann Rosenmüller in seiner *Ciacona O, Jesu süß, wer dein gedenkt*²³, deren Text einer von dem Braunschweig-Lüneburgischen Generalsuperintendenten Johann Arndt verfassten, 1612 im Druck erschienenen deutschen Übersetzung von Teilen des *Jubilus Bernhardi* entnommen ist (vgl. Beispiel 5 auf S. 26). Rosenmüllers Ostinato umfasst 20 Töne und weist mit drei zweitaktigen und einer viertaktigen Phrase eine komplexere Struktur auf als Briegels Basslinie; dieser Aufbau führt zu einer Dehnung der abschließenden vierten Strophenzeilen. Die miteinander verketteten Kadenzformeln, bei denen der Zielton jeweils die erste Note der folgenden Phrase bildet, sowie der größere harmonische Ambitus (berührt werden die Stufen A, C, E und A) sind ebenfalls Merkmale einer subtileren Kunstfertigkeit.

Abschließend möchte ich noch auf ein besonders frühes Beispiel eines großangelegten Vokalkonzerts mit Textmischung eingehen; es handelt sich wiederum um eine Komposition Johann Rosenmüllers, die festliche Ostermusik *Seine Jünger kamen des Nachts* für A, T, B (Custos I–III), C, C, A, T (Chorus Discipuli, B (Jesus), C, C, A, T, B (Capella), Violino 1–2, Viola 1–2, Fagotto, Cornetto 1–2, Trombone 1–3 und Continuo (Mus. 1739-E-507; vgl. Beispiele 6a/b/c auf S. 27–32). Über die Entstehungszeit liegen zwar keine konkreten Anhaltspunkte vor, vermutlich jedoch wurde das Werk in den späten 1640er oder frühen 1650er Jahren für eine Aufführung in der Leipziger Paulinerkirche geschrieben. Wie bei vielen Konzerten Rosenmüllers handelt es sich um eine dialogisch angelegte Komposition. Der Dialog, dessen Text aus verschiedenen Bibelstellen kompiliert ist, entspinnt sich zwischen den Wächtern auf der einen Seite, die angesichts des leeren Grabs behaupten, die Jünger hätten den Leichnam Jesu in der Nacht gestohlen, und den Jüngern auf der anderen, die die Auferstehung ihres Herrn verkünden. Die Lösung des Konflikts bildet der Auftritt Jesu in einem ausgedehnten instrumentalbegleiteten Solo mit den Worten „Siehe, ich bin der Lebendige“. An diesen Abschnitt schließt sich eine vom Chor der Jünger und der Streichergruppe vorgetra-

23 Erhalten in der Sammlung der Michaelisschule Erfurt; vgl. Elisabeth Noack, *Die Bibliothek der Michaeliskirche zu Erfurt. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Formen und der Aufführungspraxis in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, in: AfMw 7 (1925), S. 65–116, speziell S. 74. Die Sammlung ist seit 1914 in den Bestand der Staatsbibliothek zu Berlin eingegliedert; die Signatur von Rosenmüllers *Ciacona* lautet Mus. ms. 18895.

gene Strophe freier Dichtung an, die in das abschließende dem Tutti zugewiesene „Alleluja“ mündet:

Ach, du süßer Herr Jesu Christ,
der du der Sünder Heiland bist,
führ uns durch deine Barmherzigkeit
mit Freuden in dein Herrlichkeit.

Das Geschehen wird durch die musikalische Umsetzung auf effektvolle Weise dramatisiert. Das Stück beginnt ohne eine einleitende Sinfonia mit drei Akkorden der Continuogruppe, wodurch offenbar das Erschrecken der Wächter über das offene Grab ausgedrückt werden soll. Gegenüber ihrem stockend-verhaltenen Lamento ist die Antwort der Jünger in strahlendem C-Dur als wirkungsvoller Kontrast über einem anfangs ostinaten Bass gearbeitet. Den musikalischen Zusammenhalt erzielt Rosenmüller zum einen durch ein zweimal erklingendes Instrumentalritornell, das den Ostinato des zweiten Vokalabschnitts aufgreift, dabei jedoch anfangs zwei der Bassschritte auslässt, zum anderen durch das dreimal im vollen Tutti vorgetragene „Alleluja“, das zugleich auch den Beschluss des Werks bildet. Diese gliedernden und vereinheitlichenden Formabschnitte ermöglichen es dem Komponisten, die übrigen Teile in Satztechnik, Harmonik und Ausdruck sehr eigenständig zu gestalten. Das so bewirkte Aufbrechen der Gesamtform schafft die Voraussetzung für die Integration unterschiedlicher Textvorlagen. Dieses Verfahren wird ab etwa 1660 in zunehmendem Maße angewendet. Es entstehen zahlreiche textliche und musikalische Mischformen, deren verbreitetste, die Concerto-Aria-Kantate, von der Mitte der 1660er Jahre an bis ins frühe 18. Jahrhundert, also bis in die Zeit des jungen Johann Sebastian Bach, die mitteldeutsche protestantische Figuralmusik maßgeblich prägte.

Beispiel 1a: Vincenzo Albrici, *Manifeste magnum est pietatis sacramentum*, T. 1-12

Canto I
Ma - ni - fe - ste, ma - ni - fe - ste magnum est pi - e - ta - tis sa - cra -

Canto II
Ma - ni - fe - ste,

Organo

men - tum, pi - e - ta - tis sa - cra - men - - - -

magnum est pi - e - ta - tis sa - cra - men - tum, pi - e - ta - tis sa - cra -

- - - tum, pi - e - ta - tis sa - cra - men - - - - - - - - - tum.

men - tum, pi - e - ta - tis sa - cra - men - tum, pi - e - ta - tis sa - cra - men - tum.

4 #

Beispiel 1b: Albrici, T. 82-112

82 85
Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le -

Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le -

7

90 95
lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

9 8 6 5 # 6 4 # 9 8 6 5 # 6 4 #

Beispiel 1b (Forts.)

100

al - le - lu - ja

al - le - lu - ja

5

105

110

lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.

lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.

9 8 6 5 # 6 4 3 # 6 4 3

Beispiel 2: Johann Theile, *Was betrübst du dich, meine Seele*, T. 1-61

Symphonia

Viola I

Viola II

Viola III

Violone

Basso continuo

b # b 7 6 5 6 5b 7

6

6 4 5 3 6 9 8 7 6 5 4 # # b 6 7 6 # 6 b 5 4 # #

Beispiel 2 (Forts.)

12

Alto

Was be - trübst _____ du dich, mei - ne See - le

b b 7 6 5 4 # b 7 5 4 # b 6b 5

18

und bist so un - ru - hig in mir, und bist so un - ru - hig in mir, was be - trübst _____

b 5b # b 7 6 #

23

— du dich, mei - ne See - le und bist so un - ru - hig, und bist so un - ru - hig in mir,

6 5 # b 7 5 4 # b 6 # b 6

Beispiel 2 (Forts.)

28

— was be-trübst du dich, mei-ne See - le — . Har - re, har - re auf Gott,

6 5 # # b 6 5 # #

33

har - re, har - re auf Gott, har - re, har - re auf Gott.

b b

38

Denn ich wer - de ihm noch dan - - - - - ken, daß er mei - nes An - ge - sichts Hil - fe,

42

daß er mei - nes An - ge - sichts Hil - fe und mein Gott ist, denn ich wer - de ihm noch dan - - - - -

6 5^b b

Beispiel 2 (Forts.)

46

- - - ken, daß er mei - nes An - ge - sichts Hil - fe und mein Gott, mein Gott ist. Was be -

6 b b 6 5 4 # # b

50

trübst du dich, mei - ne See - le und bist so un - ru - - - - - hig in mir,

5 6 6 5 # b # # 7

57

- har - re, har - re auf Gott, har - re, har - re auf Gott.

6 7 6 # 6

Beispiel 3a: Johann Rosenmüller, *Ach, Herr, strafe mich nicht in deinem Zorn*, T. 1-56

Ritornello

5

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

Violone / Organo

10

15

17 Canto

Ach, Herr, ach, Herr, stra-fe mich nicht, stra-fe mich nicht in dei - nem Zorn, ach

23

Herr, ach Herr, strafe mich nicht, strafe mich nicht in dei - nem Zorn und züchtige mich nicht, züchtige mich nicht,

28

nicht in dei - nem Grimm, Herr, sei mir gnä - dig, sei mir gnä - dig, Herr, denn ich bin schwach,

34

ich bin schwach. Hei - le mich, hei - le mich, Herr, hei - le mich, hei - le mich, Herr,

Beispiel 3a (Forts.)

41 denn mei-ne Ge-bei-ne sind er-schro - - - cken, erschrocken, denn mei-ne Ge-bei-ne sind er -

45 schro - - - cken, erschrocken. Ach, du Herr, ach, ach, wie lan - ge,

49 lan - ge, ach, ach, du Herr, ach, wie lan - ge will - tu mein ver - ges - - - sen?

Ritornello
ut supra

Beispiel 3b: Rosenmüller, T. 94-102

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

Violone

Canto
Mei - ne Ge - stalt ist ver - fal - - - len

Organo

98 für Trau - ren und ist alt wor - den,

Beispiel 4: Wolfgang Carl Briegel, *Amor Jesu dulcissimus*, T. 1-24

Violino I

Violino II

Tenore

Basso continuo

7 0 5 0

6

A - mor Je - su dul - cis - si - mus et

4 # 4 # 7 0

11

ve - re su - a - vis - si - mus plus mil - li es gra - tis - si - mus quam di - ce - re suf -

5 0 4 #

16

fi - ci - mus.

4 # 7 0 5 0

21

fi - ci - mus.

4 # 4 #

Beispiel 5: Johann Rosenmüller, *O, Jesu süß, wer dein gedenkt*, T. 1-23

Symphonia

Violino I

Violino II

Tenore

Basso continuo

6

O _____, Je-su,

12

Je-su, süß wer dein ge-denkt, sein Herz mit Freud _____, mit Freud wird ü-ber-schwenkt, noch sü-Ber, noch

16

sü-Ber a-ber al-les ist, wo du, Herr Je-su, wo du, Herr Je-su, wo du, Herr Je-su, o Je-su,

20

sel-ber bist.

Beispiel 6a: Johann Rosenmüller, *Seine Jünger kamen des Nachts*, T. 1-36

Altus Custos I

Tenor Custos II

Bassus Custos III

Sei - ne Jün - ger ka - men des Nachts und stah - len ihn, weil wir

solo Organo 6 6 6 4 3

5

Sei - ne

Sei - ne Jün - ger ka - men des Nachts und stah - len ihn, weil wir schlie - fen, sei - ne Jün - ger ka - men des

schlie - fen,

6 4 # 6 6/5 4 3

9

Jün - ger ka - men des Nachts und stah - len ihn, weil wir schlie - fen, sei - ne

Nachts und stah - len ihn, weil wir schlie - fen, sei - ne

sei - ne Jün - ger ka - men des Nachts und stah - len ihn, weil wir schlie - fen, sei - ne

4 # 6 5 4 # 4 3

13

Jün - ger ka - men des Nachts und stah - len ihn, weil wir schlie - fen, weil wir schlie - - - fen.

Jün - ger ka - men des Nachts und stah - len ihn, weil wir schlie - fen, weil wir schlie - - - fen.

Jün - ger ka - men des Nachts und stah - len ihn, weil wir schlie - fen, weil wir schlie - - - fen.

6 6b 6 # 6b 4 5 # #

Beispiel 6a (Forts.)

18

Cantus I
Cantus II
Altus
Tenor
Bass

Je - sus Chri - stus ist auf-er- stan - den und wie-der le- ben - dig

Je - sus Chri - stus ist auf-er- stan - den und wie-der le- ben - dig

Je - sus Chri - stus ist auf-er- stan - den, ist auf-er- stan - den

Je - sus Chri - stus ist auf-er- stan - den

6 6 4 3 6 6 6

22

wor - den, und wie-der le- ben - - - - dig wor - den,

wor - den, und wie-der le- ben - - - - dig wor - den,

und wie-der le- ben - dig wor - den, und wie-der le- ben - - - - dig

und wie-der le- ben - dig wor - den, und wie-der le- ben - - - - dig

6 6 6

25

Je - sus Chri - stus ist auf-er- stan - den und wie-der le- ben - - - - dig wor -

Je - sus Chri - stus ist auf-er- stan - den und wie-der le- ben - - - - dig wor -

wor - den, Je - sus Chri - stus ist auf-er- stan - den und wie-der le-

wor - den, Je - sus Chri - stus ist auf-er- stan - den und wie-der le-

6 6 6

Beispiel 6a (Forts.)

29

den, und wie-der le-ben - - - - - dig wor - den,
 den, und wie-der le-ben - - - - - dig wor - den,
 ben - - - dig wor - den, daß er ü-ber To-te und Le-
 ben - - - dig wor - den, daß er ü-ber

6 6/5 4 3 6 6 6/5 4 3 6

33

daß er ü-ber To-te und Le-ben - di-ge ein Herr sei.
 daß er ü-ber To-te und Le-ben - di-ge ein Herr sei, ein Herr sei.
 ben - di-ge ein Herr sei, ü-ber To-te und Le-ben - di-ge ein Herr sei.
 To-te und Le-ben - di-ge ein Herr sei, und Le-ben - di-ge ein Herr sei.

6 6 6

Beispiel 6b: Rosenmüller, *Seine Jünger kamen des Nachts*, T. 48-56

48 Ritornello

Violino I
Violino II
Viola I
Viola II
Fagotto
Cornetto I
Cornetto II
Trombona I
Trombona II
Trombona III
Violone / continuo

6 6 6 5 6 6 5

52

6 6 6 5 6 6

Beispiel 6c: Rosenmüller, *Seine Jünger kamen des Nachts*, T. 236-266

236 240

Violino I
Violino II
Viola I
Viola II
Fagotto
Cantus I
Cantus II
Altus
Tenor
Bassus

Ach, du sü - ßer, ach, du sü - ßer Herr Je - su Christ,
Ach, du sü - ßer, ach, du sü - ßer Herr Je - su Christ,
Ach, du sü - ßer, ach, du sü - ßer Herr Je - su Christ,
Ach, du sü - ßer, ach, du sü - ßer Herr Je - su Christ,
Ach, du sü - ßer, ach, du sü - ßer Herr Je - su Christ,

6^b # 5[♯] 5[♯] #

244 250

ach, du sü - ßer Herr Je - su Christ, der du der Sün - der Hei - land bist,
ach, du sü - ßer Herr Je - su Christ, der du der Sün - der Hei - land bist,
ach, du sü - ßer Herr Je - su Christ, der du der
ach, du sü - ßer Herr Je - su Christ, der du der
ach, du sü - ßer Herr Je - su Christ, der du der

4 # # 6 5 6 # 4 #

Beispiel 6c (Forts.)

führ uns, führ uns durch dei - ne Barm -

führ uns, führ uns durch dei - ne Barm -

Sün - der Hei - land bist, führ uns,

Sün - der Hei - - - land bist, führ uns,

Sün - der Hei - land bist, ach, ach, führ uns durch dei - ne

6 3 6 4 5 4 3 6

her - zig - keit, führ uns,

her - zig - keit, führ uns,

führ uns, führ uns durch dei - ne Barm - her - zig - keit,

führ uns, führ uns durch dei - ne Barm - her - zig - keit,

Barm - her - zig - keit,

4 3 6 4 3

Italienische Einflüsse in Dresdner Messkompositionen zwischen Schütz und Bach

JÜRGEN HEIDRICH

Der erst infolge jüngerer Forschungen immer deutlicher zutage tretende und in seiner musikgeschichtlichen Bedeutung längst noch nicht umfassend wahrgenommene stilistische Umbruch in der Musik am Dresdner Hof nach 1650 steht bekanntlich mit dem Wirken der italienischen Komponisten Marco Gioseppe Peranda, Vincenzo Albrici oder auch Carlo Pallavicino im Zusammenhang – um hier nur die drei wichtigsten zu nennen. Wie bereits verschiedentlich herausgearbeitet wurde¹, hat sich dieser italienische Einfluss in der Entwicklung der Concerto-Aria-Kantate oder bestimmter moderner Formen des geistlichen Konzerts niedergeschlagen. Die folgenden Ausführungen wollen der Frage nachgehen, ob sich Auswirkungen dieser Neuerungen auch in den Messkompositionen der Zeit finden, wobei sich die Überlegungen auf die frühen Jahre der Zeit zwischen Schütz und Bach konzentrieren werden.

Zu Anlage und Inhalt der folgenden Darlegungen sei vorausgeschickt, dass einschlägige Überlegungen zu Dresdner Messvertonungen methodische Voraussetzungen zu berücksichtigen haben, die sich in spezifischer Weise von denen anderer Gattungen unterscheiden. Das in diesem Zusammenhang zu untersuchende Material ist nämlich nicht, wie etwa im Falle der Motette und des geistlichen Konzerts, textlich, musikalisch und künstlerisch weitgehend autonom und somit das Ergebnis einer unabhängigen und dynamischen Entwicklung, sondern die Messe ist demgegenüber als zentrale liturgische Form in besonderer Weise gottesdienstlichen Vorgaben unterworfen und durch entsprechende Ordnungen reglementiert. Musikalisch-stilistische Sachverhalte sind deshalb nur unter Einbeziehung äußerer theologischer Voraussetzungen hinreichend erklärbar.

Die Ausführungen gliedern sich daraufhin in drei Teile: Erstens ist nach dem Verhältnis Schützens zur Messe zu fragen, zweitens sind die verschiedenen Möglichkeiten der musikalischen Messe im Dresdner Gottesdienst zu behandeln, drittens schließlich ist näher auf die Messkompositionen der jüngeren Italiener einzugehen.

1 Vgl. dazu grundsätzlich: Wolfram Steude, „...vndt obngeschickt werde, in die junge Welt vnd Neueste Manir der Music mich einzurichten.“ Heinrich Schütz und die jungen Italiener am Dresdner Hof, in: SJB 21 (1999), S. 63–76; ders., *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 [...], Amsterdam u. a. 1994 (= Chloë. Beihefte zum Daphnis 18), S. 45–61; Mary E. Frandsen, *Albrici, Peranda und die Ursprünge der Concerto-Aria-Kantate in Dresden*, in: SJB 18 (1996), S. 123–139; dies., *The sacred concerto in Dresden, ca 1660–1680*, 3 Bde., Ph. D. Rochester 1996.

1. Schütz und die Messe

Notwendigerweise müssen einleitende Überlegungen ein Schlaglicht auf Schütz' Stellung zum Ordinarium Missae werfen, auch deshalb, weil der Versuch, einen etwaigen kompositorischen Wandel mit Blick auf Schütz' Œuvre zu dokumentieren, aus plausiblen Gründen scheitert: Bekanntermaßen ist der direkte stilistische und entwicklungsspezifische Vergleich zwischen Schütz und den ihm als maßgebliche Autoritäten am Dresdner Hof nachfolgenden jungen Italienern deshalb nicht möglich, weil von Schütz keine einzige förmliche lateinische Messe überliefert ist. Die Gründe für dieses erstaunliche Defizit sollen hier nicht weiter diskutiert werden. Immerhin hinzuweisen ist aber auf Eberhard Schmidts Deutung, wonach in Schützens „liturgischem Urteil [...] das ökumenische gottesdienstliche Bekenntnis der Gemeinde, das im consensus patrum et fratrum bekannt wird, [...] durch ein Bekenntnis persönlicher Glaubensgewißheit ersetzt werden“ kann; dieser Ersatz geschieht laut Schmidt unter anderem durch die Verwendung von Kirchenliedmelodien².

Vor diesem Hintergrund sind vor allem zwei Kompositionen Schützens zu benennen. Einerseits ist auf die von Christoph Kittel 1657 im Rahmen der *Zwölf Geistlichen Gesänge* herausgegebenen Sätze zu verweisen; der Index im Cantus-Stimmbuch³ kündigt folgende Stücke an:

- „1. Kyrie/ GOTT Vater in Ewigkeit/ ec. Super missam Fons Bonitatis.
2. Das teutsche Gloria in excelsis, Super: All Ehr und Lob sol GOTTes seyn.
3. Der Nicönische Glaube: Ich gläube an einen einigen GOTT.
4. Die Wort der Einsetzung des heiligen Abendmals.
5. Der 111. Psalm. Ich dancke dem HERN von ganzem Hertz.
6. Dancksagen wir alle GOTT.
7. Magnificat: Meine Seele erhebt den HERren.
8. Des H. Bernhardi FreudenGesang/ über Johann Heermans Pfarrern zu Köben Poësi.
9. Die teutsche gemeine Litaney/ auff Arth deroselbigen in eine gewisse Mensur gebracht.
10. Das Benedicite vor dem Essen: Aller Augen ec.
11. Das Gratias nach dem Essen: Dancket dem HERN ec.
12. Christe fac ut sapiam: Hymnus pro vera Sapiaentia ad D.O.M. in Auditoriis & Scholis.“

Die Nummern eins bis sechs der Sammlung stehen klar in der Tradition der sogenannten Deutschen Messe, wie sie in den Gottesdienstordnungen schon des 16. Jahrhunderts am Dresdner Hof greifbar ist⁴. Der Titel *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit* bezieht sich auf den ursprünglich zugrunde liegenden Tropus *Fons bonitatis*: Seine Melodie findet sich seit dem 16. Jahrhundert in etlichen Dresdner Gesangbüchern⁵, so dass im engeren Sinne eine Choralbearbeitung vorliegt.

Ohne dass hier auf Tradition und Bedeutung der Deutschen Messe im Dresdner Hofgottesdienst noch näher eingegangen werden müsste, ist jedenfalls klar, dass Schützens Komposition ohne Einschränkungen liturgisch verwendbar ist, sich somit problemlos in die Gottes-

2 Eberhard Schmidt, *Der Gottesdienst am kurfürstlichen Hofe zu Dresden. Ein Beitrag zur liturgischen Traditionsgeschichte von Johann Walter bis zu Heinrich Schütz*, Göttingen 1961 (= Veröffentlichungen der Evangelischen Gesellschaft für Liturgieforschung 12), S. 192.

3 Vgl. die Edition der *Zwölf Geistlichen Gesänge* durch Konrad Ameln in NSA 7 (1988), S. XIV.

4 Schmidt (wie Anm. 2), S. 98.

5 Ebd., S. 137.

dienstpraxis des Dresdner Hofgottesdienstes einfügt und in diesem Sinne eine bestimmte liturgische, natürlich auch künstlerische Stufe der Messgestaltung und -vertonung repräsentiert.

Diese Beobachtung gilt nur eingeschränkt für ein zweites, gleichwohl gewichtigeres Werk Schützens, die *Musikalischen Exequien* von 1636. Einerseits hat Schütz selbst im Vorwort seines Druckes über den ersten Teil geschrieben, dieser sei „aufgesetzt in Form einer Teutschen *Missa*, nach art der Lateinischen *Kyrie, Christe, Kyrie Eleyson. Gloria in excelsis. Et in terra pax*“⁶. Die Komposition sei „bißweilen [...] an statt einer Teutschen *Missa* vnd vielleicht in *Festo Purificationis* oder *Dominica XVI post Trinitatis* [...] zu gebrauchen“⁶. Eine Diskussion um die Bedeutung dieser Schützschen Note soll hier nicht neu angestoßen werden⁷, doch lässt sich zusammenfassend festhalten, dass die *Exequien* nicht genuin als Messvertonungen anzusehen sind, sondern als nach bestimmten formalen, textlichen und musikalischen Kriterien konstruierte Kasualkomposition, dass es gravierende inhaltlich-theologische Bedenken gegen den vermeintlichen Gloriarteil gibt, und dass eine – wie vorgeschlagene – eingeschränkte Verwendung zu nur zwei Gelegenheiten kaum dem allgemeinen Charakter des Ordinarium *Missae* Rechnung trägt. Festzuhalten ist schließlich, dass auch hier Choralstrophen konstituierend sind, auf diese Weise also eine Affinität zur kirchenliedbezogenen Deutschen Messe besteht.

2. Die Messe im Dresdner Gottesdienst

Um einen Überblick über die musikalische Ausgestaltung des Dresdner Messgottesdienstes zu gewinnen, sind die ab 1650 angelegten, sogenannten Hofdiarien wertvolle Quellen. Soweit erhalten, ist in diesen der Verlauf von Vesper und Messgottesdienst detailliert festgehalten, zum Teil mit präziser und heute noch nachvollziehbarer Angabe der aufgeführten Musik. Im folgenden werden die Ergebnisse der Durchsicht zweier Diarien aus den Jahren 1666 und 1676 vorgestellt: Der erste Querschnitt erfolgt damit zur Zeit des alten Schütz, gleichwohl bereits unter dem Eindruck der machtvollen italienischen Invasion, der zweite fünf Jahre nach Schützens Tod, doch noch vor der grundsätzlichen Neuorganisation der Hofmusik und der Demission der Italiener nach dem Tode Johann Georgs II. im Jahre 1680.

Das Diarium von 1666⁸ vermittelt ein stabiles und einheitliches Bild. Danach lassen sich vor dem Hintergrund des durch die Kirchenordnung von 1662 bestimmten Reglements drei Formen der musikalischen Messpraxis nachweisen: Erstens ist zu bestimmten, genau fixierten Zeiten (etwa in der Advents- oder Fastenzeit) die a-cappella-Ausführung der lateinischen Messe vorgeschrieben, und zwar in Gestalt der *Missa brevis* mit *Kyrie* und *Gloria*; zu besonderen Anlässen tritt noch das *Credo* hinzu⁹. Im Jahre 1666 erklingen mehrheitlich Messen von Palestrina, nur einmal, am Sonntag nach Weihnachten, wird bemerkenswerterweise eine – heute offenbar verlorene – a-cappella-Komposition Perandas aufgeführt.

Die zweite Form der Messgestaltung ist die bereits erwähnte Deutsche Messe; sie findet sich in dem Diarium von 1666 nur an den letzten Sonntagen der Passionszeit, am Geburtstag

6 Zit. nach NSA 4, S. 7.

7 Vgl. die knappe und klare Interpretation des Sachverhalts durch Werner Breig, *Heinrich Schütz' „Musikalische Exequien“: Überlegungen zur Werkgeschichte und zur textlich-musikalischen Konzeption*, in: SJB 11 (1989), S. 53–68, bes. S. 62–64; im Anhang zu Breigs Beitrag finden sich Verweise auf die einschlägige Literatur.

8 Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (SLUB), Q 243.

9 Beispielsweise Heiligabend, Sonntag nach Weihnachten, *Reminiscere, Oculi, Rogate*, 2./3. Advent.

des Kurprinzen, schließlich noch am Jacobs- und am Reformationstag. Immer erklingt in diesen Deutschen Messen das Lied „Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit“, während das Glorialied zwischen „Allein Gott in der Höh' sei Ehr“ und „All Ehr und Lob soll Gottes sein“ wechseln kann. Fraglich ist, ob die Ausführung einstimmig-choraliter oder im einfachen mehrstimmigen Satz geschah¹⁰.

Schließlich ist als dritte Form die mit Instrumenten besetzte, zweifellos ‚italienisch‘ geprägte, konzertierende lateinische Messe zu nennen; diese Form findet sich weit in der Mehrzahl und stammt im Jahre 1666 – sieht man von einigen wenigen nicht genau bezeichneten Eintragungen ab – ausnahmslos von Marco Gioseppe Peranda. Drei Jahre nachdem dieser das Amt des Kapellmeisters in der Nachfolge Vincenzo Albricis angetreten hatte, ist die Dominanz Perandas auf dem Felde der musikalischen Ausgestaltung der Messe unangefochten, ja überwältigend.

Das Diarium von 1666 ist damit einerseits eindrucksvoller Beleg für die Vorherrschaft der Italiener – hier Perandas – in der konzertierenden Messpraxis am Dresdner Hof um die Mitte der sechziger Jahre des 17. Jahrhunderts. Es ist aber andererseits auch Zeugnis für einen weiteren Sachverhalt, nämlich die durch die Kirchenordnung bedingte Gleichzeitigkeit der Stile und Traditionen, damit für das Nebeneinander – oder, pointiert gesagt: die implizite Konfrontation – von Alt und Neu. Dies kommt in der Aufführung von Messen Palestrinas ebenso zum Ausdruck wie in dem interessanten Phänomen, dass eine a-cappella-Messe auch aus der Feder Perandas erklungen ist, dass also der Primat der Gottesdienstordnung auch dem modernen Italiener seinen Tribut abverlangte.

Das zehn Jahre später angelegte Diarium von 1676¹¹ folgt im wesentlichen dieser dreigeteilten Disposition, allerdings mit überraschenden Akzentverschiebungen. Einerseits ist mit Blick auf die konzertierenden Messen weiterhin das unbedingte Streben nach Aktualität und Originalität auffällig; dies mag folgende Beobachtung dokumentieren: Kurfürst Johann Georg II. holte Ende 1675 einen neuen Italiener, Sebastiano Cherici, für acht Monate an den Hof. Dieser übernimmt unverzüglich die Verantwortung für die musikalische Messgestaltung und prägt diese in den ersten Monaten des Jahres 1676 durch eigene, heute verlorene konzertierende Messen nachhaltig. Im weiteren Verlauf des Jahres findet man noch stilistisch vergleichbare Vertonungen von Gioseppe Novelli, Vincenzo Albrici und Marco Gioseppe Peranda; der letztgenannte ist allerdings mit nur drei Einsätzen in nicht erwarteter Weise an den Rand gedrängt und hat seine vormalige Bedeutung – schon ein Jahr nach seinem Tod im Jahre 1675 – eingebüßt.

Andererseits wird dieses erkennbare Streben nach Aktualität durch einen anderen Umstand geradezu konterkariert, nämlich durch eine auffällige Erhöhung des Anteils der ‚altertümlichen‘ Deutschen Messe. Denn nicht nur zu einigen wenigen Anlässen, wie noch 1666, sondern über weite Teile des Kirchenjahres wird diese praktiziert¹². Um diese Entwicklung einmal in konkreten Zahlen zu veranschaulichen: Das Hofdiarium von 1676 weist immerhin sechzehn Deutsche Messen gegenüber dreiundzwanzig ‚italienischen‘ Konzertmessen auf.

10 Zu den aufführungspraktischen Varianten vgl. Schmidt (wie Anm. 2), S. 117 und S. 148.

11 Dresden, SLUB, Q 260.

12 Diese Beobachtung ist auch deshalb signifikant, weil das Diarium von 1666 – wegen der hier gegenüber 1676 vollständiger verzeichneten „Nicht-Festtage“ – eigentlich den höheren Anteil an Deutschen Messen nachweisen müsste; vgl. Frandsen, *The sacred concerto* (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 412.

Bemerkenswerter als diese zunächst quantitative Zunahme der Deutschen Messe ist aber noch eine andere Beobachtung: Im Gegensatz zu 1666 wird das deutsche „Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit“ fast immer – entsprechend der aktuellen Kirchenordnung Johann Georgs II. – mit dem Gloria-Lied „All Ehr und Lob soll Gottes sein“ kombiniert: Das heißt, es liegt fast durchgängig genau jene Verbindung vor wie in den *Zwölf Geistlichen Gesängen* (als SWV 420/421). Die Annahme, dass die zahlreichen nachgewiesenen Deutschen Messen des Jahres 1676 nicht ausschließlich choraliter aufgeführt worden sind, sondern gelegentlich durch die entsprechenden Sätze Schützens ausgestaltet wurden, ist immerhin bedenkenswert. Für diese These spricht auch, dass in der Gottesdienstordnung das Mitwirken von Hofkantor, Organist und Sängern auch in den weniger bedeutenden Gottesdiensten (Apostelfeste, Frühgottesdienste) vorgeschrieben war¹³, in denen ja die Deutschen Messen überwiegend erklangen. Der Herausgeber der *Zwölf Geistlichen Gesänge*, Christoph Kittel, war schon zu Schützens Amtszeit als Organist zusammen mit dem Kantor Johann Georg Hofkonz für diese Anlässe (auch für Wochengottesdienste) zuständig¹⁴, und es liegt deshalb nahe, dass wir mit dieser Sammlung unmittelbar in einen weniger spektakulären Bereich der Dresdner höfischen Musikpflege gewiesen werden.

In zahlreichen Fällen jedenfalls geht im Diarium von 1676 der deutschen Missa brevis ein Psalm aus dem *Becker-Psalter* voraus¹⁵: Charakteristisch ist eine Notiz wie: „zum Introitu: der 6. Psalm Doctoris Cornelii Beckers, nach Capellmeister Schützens melody Ach Herr mein Gott Straff mich doch nicht.“ Registriert man weiterhin die Aufführung der *Johannes-Passion* von Schütz am 12. März und die Verwendung des 150. Psalms (vermutlich SWV 276 aus den *Symphoniae sacrae* I) als Introitus vor der Aufführung einer Albrici-Messe (anlässlich der Einweihung der neu erbauten Schlosskapelle in Königstein), so gilt, mehr noch als 1666: In den Dresdner Messfeiern existierte ein permanentes Nebeneinander konservativer und moderner musikalischer Phänomene, ja, im Jahre 1676, fünf Jahre nach dem Tode Schützens, kann man vielleicht sogar von einer regelrechten kleinen Renaissance seiner Werke im Kontext der Messpraxis sprechen. Das ist ein Befund, der den vermeintlich stürmischen und bedingungslosen Siegeslauf der ‚jungen Italiener‘ in einzelnen Punkten relativiert und zugleich in charakteristischer Weise Aussagen über den kompositorischen Werkbegriff der Messe gestattet. Denn man kann aus dem Gesagten folgern, dass die Messe nach der Mitte des 17. Jahrhunderts in Dresden gewiss nicht als diejenige Gattung verstanden wurde, die sich stilistisch-musikalischen Neuerungen in bevorzugtem Maße zugänglich zeigte und entsprechende Voraussetzungen bot: Stilistische Einschränkungen und die vorgeschriebene Reduktion der musikalischen Mittel aufgrund des liturgischen Diktats erzwangen zumindest partiell den Verzicht auf Modernität.

Konservativ war danach einerseits die de-tempore-bedingte Beschränkung der modernen italienischen konzertierenden Messe, andererseits das Festhalten an älteren Kirchenliedtraditionen, sei es in Gestalt der Deutschen Messe, sei es in den lateinischen Choralmissen Christoph Bernhards im strengen Stil, sei es in der gelegentlich belegten Praxis, sogar in den konzertierenden italienischen Messen zwischen die einzelnen Teile des Kyrie einstimmige Choral-

13 Schmidt (wie Anm. 2), S. 117f.

14 Vgl. das Vorwort von Konrad Ameln zu NSA 7 (wie Anm. 3), S. VI–VII.

15 So 1675 am 19. und 22. Dezember, 1676 am 26. Januar, 25. Februar, 31. März, 30. Juni, 26. Juli, 13. August, 22. September, 10. November, 3. Dezember.

strophen zu interpolieren¹⁶. Und noch eine weitere Beobachtung trägt dazu bei, in der Messe kaum das flexible und dynamische Experimentierfeld zu sehen, sondern ein Moment des Beharrens und Repetierens. Anders als im Falle der Motetten und Konzerte, die aufgrund ihrer möglichen textlichen Anlehnung beispielsweise an Evangelium und Predigt jeweils aufs Neue individuelle, auch experimentelle musikalische Lösungen erforderlich machten, handelt es sich bei der Messe um einen standardisierten und sakrosankten, darüber hinaus im Kirchenjahr nicht spezifisch verorteten Normtext. Eine einmal vorliegende Missa brevis ließ sich demzufolge beliebig oft und zu außerordentlich vielen liturgischen Gelegenheiten wiederverwenden: Die in den Diarien mitunter über etliche Wochen gleiche lapidare Eintragung „Missa J. P.“ („Joseph Peranda“) legt die Vermutung nahe, dass, wie im Falle der Deutschen Messe auch, tatsächlich in mehrfacher – man ist geneigt zu sagen: eintöniger – musikalischer Wiederholung dasselbe Stück erklingen ist. Nein, eine bequeme und attraktive Plattform für das rasche innovative Umsetzen neuer Ideen und Entwicklungen in breiter Entfaltungsmöglichkeit ist die Gattung ‚Messe‘ in den frühen Jahren nach Heinrich Schützens Tod nicht. Dass die lateinische konzertierende Messe überdies Eingriffen in den musikalischen Verlauf ausgesetzt war und kaum als abgeschlossenes Kunstwerk im Sinne eines spezifischen zyklischen Werkbegriffs verstanden wurde, belegt einerseits die erwähnte sperrige Einfügung von Kirchenliedern in das Kyrie, andererseits das gelegentliche Verfahren, Einzelsätze verschiedener Komponisten zusammenzustellen und als ‚Messe‘ aufzuführen¹⁷.

3. Messkompositionen der „jungen Italiener“

Die folgenden, gewiss nur skizzenhaften Bemerkungen wollen exemplarisch die Leistungen der Italiener im Blick auf die musikalischen Sachverhalte im engeren Sinne beleuchten und Kriterien des musikalischen Wandels benennen. Um keine Zweifel aufkommen zu lassen: Die vorgetragenen Bemerkungen können und wollen in keiner Weise darüber hinweg gehen, dass ein solcher Wandel tatsächlich – und zum Teil mit erstaunlichen Phänomenen – stattgefunden hat, nur eben nicht in uneingeschränkter Vielfalt und bedingungsloser Konsequenz.

16 Zu Mariä Verkündigung 1666 lässt sich folgende Anordnung nachweisen:

„Kyrie musicaliter J. P.
Ach Herr mich armen Sünder
Christe
O Lamb Gottes
Kyrie
Ach Gott und Herr.“

Michaelis 1676 gab es folgenden Eintrag:

„Kyrie Vincenzo Albrici
der 6. Ps.: Ach Herr mich armen Sünder
Christe V. A.
der 51. Ps.: Erbarm dich mein O Herre Gott
Kyrie V. A.
der 130. Ps.: Aus tieffer Noth schrey ich zu dir“.

17 Am 2. Januar 1676: Kyrie und Gloria a cappella von Christoph Bernhard, das Credo von Palestrina; am 14. Mai (Pfingsten) und am 31. Mai 1676: Kyrie und Gloria „mit Trompeten und Pauken“ von Giuseppe Novelli, das „Credo mit Trompeten“ von Marco Giuseppe Peranda.

Über den Repertoireumfang der von Dresdner Musikern zwischen 1660 und 1680 komponierten konzertierenden Messen sei hier nur allgemein referiert. Von Peranda haben sich nach Lage der Dinge Messkompositionen in Berlin, Prag und Kremsier erhalten¹⁸, sodann von Albrici eine Messe in Dresden, von Pallavicino zwei Messen ebenfalls in Dresden¹⁹. Dass es sich bei diesem Bestand nur noch um schmale Überreste handelt, belegen etwa die Inventare der – heute verlorenen – Bestände aus Weißenfels und Lüneburg, wonach möglicherweise acht großbesetzte Peranda- sowie mindestens noch eine Albrici- und eine Pallavicino-Messe heute verschollen sind²⁰. Gleiches gilt wohl auch für die in den Diarien erwähnten Messen Sebastiano Chericis und Giuseppe Novellis.

Von diesem Repertoire unterscheiden sich – wie zuvor schon angedeutet – stilistisch grundsätzlich die drei Berliner Messen Christoph Bernhards; zwei davon sind Choralmassen über „Christ unser Herr zum Jordan kam“ und „Durch Adams Fall“²¹. Eine Sonderstellung nimmt auch die erwähnte Deutsche Messe aus den *Zwölf Geistlichen Gesängen* von Heinrich Schütz ein.

Es ist klar, dass sich in den Messen der Italiener der Blick auf die Art und Weise der Handhabung der Konzertform richten muss: Übereinstimmend erkennt die Forschung in der prägnanten Weiterentwicklung des geistlichen Konzerts italienischen Zuschnitts den hauptsächlichsten Beleg für den Wandel der Dresdner Hofmusik nach Schütz²². Zur Diskussion steht einerseits ein traditioneller Typus, andererseits eine entwickelte Variante, die Mary Frandsen in ihren umfassenden Studie über Dresdner Konzerte zwischen 1660 und 1680 mit römischen Vorbildern in Verbindung bringt. Die traditionelle Verfahrensweise finde sich schon in der ersten Jahrhunderthälfte auch in Deutschland, etwa bei Schütz, Schein, Capricornus, Vierdanck u. a. Typische Merkmale seien die Zugrundelegung von Bibeltext oder Choralstrophe sowie die Einteilung des Textes in kurze Abschnitte mit je eigenständiger musikalischer Motivik und imitatorischer Behandlung der Stimmen. Markant sei sodann die Abschnittsbildung durch Wiederholung einschlägigen Materials; zur Gliederung könnten Tripla-Abschnitte oder instrumentale Ritornelle eingefügt werden.

Die moderne Weiterentwicklung dieses traditionellen Konzerttypus in Dresden ab 1660 geht offenbar auf römische Anregungen zurück, denn charakteristische Merkmale lassen sich schon in den rund zwanzig Jahre älteren Kompositionen Giacomo Carissimis und Bonifazio

18 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. 30088, 30098, 17079, 17079:10–12. Praha, Rytířský rád krizovníku s červenou hvězdou, hudební sbírka, XXXV C 73. Kroměříž, Státní Zámek a Zahrady, Historicko-Umělecké Fondy, Hudební Archiv, A 34 und A 35.

19 Jeweils Dresden, SLUB, Mus. 1821-D-1, Mus. 1813-D-1, Mus. 1813-D-2.

20 Über das Weißenfelser Inventar Kriegers vgl. Johann Philipp Krieger (1649–1725), 21 *Ausgewählte Kirchenkompositionen*, hrsg. v. Max Seiffert, in Neuaufll. hrsg. von Hans Joachim Moser, Wiesbaden u. a. 1958 (= DDT 53/54), S. LIII–LX, hier S. LIII u. LVIII. Danach haben sich unter den dortigen Beständen sechs Peranda-, eine Albrici- sowie eine Pallavicino-Messe befunden. In der Chorbibliothek der St. Michaelisschule Lüneburg sind zudem zwei weitere Messen Perandas bezeugt; vgl. Max Seiffert, *Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach's Zeit*, in: SIMG 9 (1907–1908), S. 593–621, hier S. 611.

21 Mus. ms. 1610, 1620 und 20167. Zu den Choralmassen vgl. Johann Theile und Christoph Bernhard, *Zwei Kurzmessen zu 5 Stimmen*, hrsg. v. Rudolf Gerber, Wolfenbüttel o. J. (= Das Chorwerk 16), S. 23–30: *Missa brevis Christ unser Herr zum Jordan kam*; Christoph Bernhard, *Eine Kurzmesse und eine Motette zu 5 Stimmen*, hrsg. v. Otto Drechsler, Wolfenbüttel 1969 (= Das Chorwerk 107), S. 1–13: *Missa „Durch Adams Fall“*. Die im Weißenfelser Inventar aufgeführten Messen Christoph Bernhards verweisen ebenfalls auf verlorene Bestände.

22 Frandsen, *The sacred concerto* (wie Anm. 1), Bd. 1, besonders S. 126 und 171.

Grazianis nachweisen; zu beiden Meistern unterhielt der ab 1654 in Dresden tätige Vincenzo Albrici Verbindungen²³. Wie aber sahen nun diese aus Italien importierten Neuerungen aus? Knapp lässt sich folgendes rekapitulieren. In erster Linie handelte es sich um eine Differenzierung des auf dem Tutti-Prinzip fußenden Konzertstils, indem in neuartiger Weise Solo-Passagen im sonst vierstimmigen Kontext erscheinen; diese mitunter umfanglichen solistischen Partien können arios oder arienhaft, seltener auch rezitativisch gestaltet sein. Doch ist diese kompositorische Weiterentwicklung kein rein musikalisches Phänomen. Gewissermaßen die zwingende Voraussetzung dafür war die Möglichkeit der Einfügung freier, poetisch ansprechender, nicht-biblischer neuer Texte in die traditionellen Vorlagen, sie seien in Prosa oder Versen. Die so entstandene Kompilation bietet eine Vielfalt textlicher und musikalischer Elemente im Blick auf die Ausbildung metrischer oder stilistischer Kontraste. Mit einem Wort: Die entwickelte Konzertform stellt die gesamte Palette formaler und musikalischer Gestaltungsmöglichkeiten bereit, mit gebundenem/ungebundenem Text, Solo/Tutti-Behandlung, ariosen, rezitativischen oder kontrapunktischen Abschnitten, Taktwechseln, Ritornellen, Sinfonien etc.

Vor der Prüfung, inwieweit sich diese variablen Bausteine auch in Dresdner Messen als Kriterien des kompositorischen Wandels wiederfinden, ist demzufolge eine gravierende Einschränkung auszusprechen: Wenn tatsächlich textspezifische Ergänzungen die Voraussetzungen für den modernen Konzerttypus waren, so stellt sich prinzipiell die Frage der Übertragbarkeit dieser Neuerungen auf die Gattung ‚Messe‘, da sich ja in dieser eine solche Erweiterung grundsätzlich verbot.

An drei Exempeln sei demonstriert, wie dieses Problem in Dresden gelöst wurde. Das erste Beispiel stammt aus einer Messe Carlo Pallavicinos für drei Violinen, drei Hörner, zwei Soprane, Alt, Tenor, Bass und B.c.²⁴. Zur Diskussion steht der Abschnitt ‚Gratias agimus tibi‘ im Gloria. Der Verlauf stellt sich wie folgt dar:

Musik	Text
A	Gratias agimus tibi – Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam [Tutti]
A'	Gratias agimus tibi – Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam – propter magnam gloriam tuam [Tutti]
B	Domine deus rex coelestis, deus pater omnipotens [Solo-T, ohne Instr., Adagio]
A	Gratias agimus tibi – Gratias agimus tibi [Tutti]
B	Domine fili unigenite Jesu Christe [Soli, SII, T, ohne Instr., Adagio]

23 Frandsen, *The sacred concerto* (wie Anm. 1), Bd. 1, vgl. etwa S. 188 und 200.

24 Dresden, SLUB, Mus. 1813-D-2.

- A** Gratias agimus tibi – Gratias agimus tibi
[**Tutti**]
- B** Domine deus agnus dei filius patris.
[**Soli, SI, SII, T, ohne Instr., Adagio**]

Schon anhand der Textdisposition ist ein rondoartiger Aufbau erkennbar: musikalisch nahezu identische Allegro-Tutti-Refrains (A, A') alternieren kontrastierend mit knappen Adagio-Solo-Abschnitten ohne Instrumente. Offenbar geht das Verfahren auf ein römisches Modell zurück, denn in älteren Konzerten zum Beispiel Giovanni Marcianis ist, wie Mary Frandsen gezeigt hat, eine beinahe identische Satzanlage anzutreffen, doch mit ausgeprägteren ariosen Solo-Passagen. Während sich aber die römischen Vorläufer für die Refrains gereimter Gedichtstrophen bedienen – kontrastierend zum Prosatext der Couplets –, geschieht die Konstruktion und Gliederung hier durch geschickte Anordnung und Neugruppierung des „Gratias“-Abschnitts, allerdings unter Aufgabe des stringenten, präfixierten liturgischen Textverlaufs. Das Dresdner „Gratias“ ist somit nichts anderes als die Umsetzung des römischen Modells im Kleinen, mit eingeschränkten Textmöglichkeiten und in knapper Dimension. Nur das charakteristische musikalisch-formale Rondoprinzip wird adaptiert, nicht aber das Verfahren der erweiternden Textkompilation.

Das zweite Beispiel ist der anderen Dresdner Pallavicino-Messe entnommen²⁵; sie ist betitelt als *Messa à Cinque con Violini*. Bezeichnend ist die Ausgestaltung des „Domine deus rex coelestis“ zu einer regelrechten solistisch-generalbassgestützten ABA-Form. Am Anfang und Ende steht ein von zwei Violinen und B. c. ausgeführtes Ritornell, dazwischen agiert der Solo-Alt. Interessant ist vor allem, wie der charakteristische Ausschnitt gleichsam als selbständiger und isolierter Formteil durchaus nach Art einer arios gestalteten Solomotette behandelt ist.

Schließlich sei als letztes Beispiel das „Laudamus te“ aus der gleichen Messe untersucht. Obschon sich grundsätzlich der – zuvor beschriebene – gleiche Wechsel von instrumentalem Ritornell und solistischen Einlagen findet, wird die Lösung des kompositorischen Problems hier auf andere Weise erreicht. Pallavicino beginnt mit einem Ritornell der beiden Violinen, lässt dann den Solo-Alt folgen, dann kommt wieder ein Ritornell, dann der Solo-Tenor etc.; ein tänzerischer 6/8-Takt prägt den Verlauf. Ziel ist wiederum die Verselbständigung und isolierende formale Gestaltung eines bestimmten Gloria-Textausschnitts. Doch wird die Geschlossenheit der Form diesmal nicht allein durch identische, einrahmende Ritornelle erreicht, wie im „Domine deus rex coelestis“, sondern vielmehr durch die auffällige thematische Einheit von Ritornell und Solopartien. Diese Einheitlichkeit erstreckt sich im übrigen auch auf den Text, denn die sukzessive folgenden ariosen Einsätze der Solisten nehmen je denselben Text wieder auf; auch die tonalen Verhältnisse der ersten drei Einwürfe sind stabil, ehe der vierte Einsatz quintversetzt anschließt.

Die drei Beispiele belegen in der gebotenen Kürze, wie zunächst textabhängige musikalische Verfahrensweisen des modernen italienischen Konzertstils auf die Messe übergehen, wobei freilich allein die zugehörigen musikalischen Phänomene auf die neue Gattung übertragbar sind. In allen gezeigten Fällen führen die je individuellen Lösungen zu einer charakteristischen Untergliederung und Neuordnung des Ordinariumstextes. Gerade Pallavi-

25 Dresden, SLUB, Mus. 1813-D-1.

cino experimentiert offensichtlich mit verschiedenen Möglichkeiten der Textenteilung und -abgrenzung durch musikalische Mittel. Im Kern handelt es sich je um den Versuch, den statischen Messentext im Sinne der freien Disposition des modernen italienischen Konzerts zu vertonen; angestrebt wird eine vielgliedrige Gesamtanlage, wobei zum Teil eine regelrechte Verselbständigung einzelner Textausschnitte erreicht wird. Mittel der Unterteilung sind Ritornelle, Refrains, sodann eigenständige Sinfonien, auch kontrastierende Soloabschnitte sowie auffällige Wiederholungen einzelner Textbausteine.

Klar dürfte sein, welche Folgen diese frühen Tendenzen des Wandels nach Heinrich Schützens Tod hatten. Man braucht nicht viel Phantasie, um in den Beiträgen der jungen Italiener am Dresdner Hof die Vorläufer jenes Kompositionsprinzips zu erkennen, das später mittels der Verselbständigung bestimmter Sektionen zu standardisierten Einzelsätzen den gewichtigen Formtypus der dann – nicht nur in Dresden – dominierenden sogenannten konzertierenden Nummern- oder Kantatenmesse entwickeln wird.

Zur Vorgeschichte der „Madrigalischen Kantate“ Erdmann Neumeisters

WOLFRAM STEUDE

Für Werner Braun zum 75. Geburtstag

Werner Braun hat als erster ausführlich auf Constantin Christian Dedekinds Textentwürfe aufmerksam gemacht, in denen der deutsche Madrigalvers als Rezitativtext im Wechsel mit Arien und Chören als Grundlage für Kirchenkantaten erscheint. Im Vorwort seiner Edition von Johann Löhners *Die triumphirende Treu*¹ geht er ausführlicher ein auf Dedekinds musiktheatralische Dichtungen *Neue geistliche Schauspiele bekwehmet zur Music* (1670; mit dem für unser Thema besonders wichtigen *Theatralisch-poetischen Abnhang zur neuen Kirchen-Music*) und *Heilige Arbeit über Freud und Leid Der alten und neuen Zeit in Music-bekwehmen Schau=Spie-len abgewendet [...]* (1676; mit dem *Theatralisch-poetischen Abnhang zur geistlichen Taffel-Music [...]*). Ich habe 1994 im Anschluss an Werner Braun die Brücke zu schlagen versucht zwischen den Dedekind-Texten und Neumeisters „Cantaten“-Innovation².

Erdmann Neumeister kannte nachweislich alle relevanten Dedekind-Texte. Er zitierte und würdigte sie im Druck seiner Leipziger Dissertation *De poetis Germanicis* (Halle 1695)³. Bislang sind keine weiteren geistlichen Kantatentexte mit madrigalischer Rezitativdichtung zwischen denen Dedekinds von 1670 bzw. 1676 und denen Neumeisters aufgetaucht, der 1696 und 1699 Kantatentexte nach Weißenfels zur Vertonung durch Johann Philipp Krieger gesandt hatte. Kriegers Kantate *Rufet nicht die Weisheit* ist als einzige seiner Vertonungen der *Poetischen Oratorien* Neumeisters⁴ erhalten geblieben. Etwa gleichzeitig mit seinen „Cantaten“-Texten schuf Neumeister um 1700 zwei weitere zur Vertonung bestimmte Textsammlungen: Es sind *Poetische Früchte der Lippen in geistlichen Arien über alle Sonn-, Fest- und Aposteltage, entsprossen aus Symbolis-, Denk- und Wahl-Sprüchen meistenteils Durchlauchtigster Personen und in die Hochfürstl. Sächs. Schloßcapelle zu Weissenfels zur Kirchen-Music übergeben* (1700), die in einem dem Weißenfelser Hof dedizierten Reinschriftexemplar überliefert sind⁵, und das Beicht- und Kommunionbuch *Der Zugang zum Gnaden=Stuhl Jesu Christo* (1703), das eine Reihe von formal völlig ausgereiften Kantatentexten mit Rezitativen und Arien enthält, die gedacht waren für Buß-

1 Johann Löhner (1645–1705), *Die triumphirende Treu. Sing-Spiel*, hrsg. v. Werner Braun, Wiesbaden 1984 (= DTB, Neue Folge 6), Einleitung, S. XXI–XXV.

2 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 [...] in Weißenfels, Amsterdam 1994 (= Chloe. Beihefte zum Daphnis 18), S. 45–61.

3 Neudruck, hrsg. von Franz Heiduk in Zusammenarbeit mit Günter Merwald, Bern u. München 1978 (= Deutsche Barock-Literatur).

4 Ebd., Nachwort, S. 510.

5 Vgl. Max Freiherr von Waldburg, *Erdmann Neumeister. Versuch einer Charakteristik*, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 2 (1910), S. 115–123, besonders S. 119; Wolfgang Miersemann, *Lieddichtung im Spannungsfeld von Orthodoxie und Pietismus: Zu Erdmann Neumeisters Weißenfelser Kommunionbuch 'Der Zugang zum Gnaden Stuhl Jesu Christo'*, in: Jacobsen (wie Anm. 2), S. 177–216, besonders S. 185.

und Beichtgottesdienste vor dem Empfang des heiligen Abendmahls⁶. Die Texte dieses Werkes entsprechen in ihrem Aufbau denen der *Geistlichen Cantaten anstatt einer Kirchen-Music*, die im Jahr darauf, 1704, ohne Ortsangabe, entweder in Weißenfels oder in Leipzig, als Band erschienen sind.

Wir können nach dem gegenwärtigen Kenntnisstand mit einer gewissen Sicherheit davon ausgehen, dass Erdmann Neumeister die entscheidende Anregung, Kirchenkantaten mit dem aus der Oper stammenden poetisch-musikalischen Formungselement des madrigalisch gedichteten Rezitativs zu gestalten, aus Dedekinds beiden „Ahnhängen“ an seine Schauspieltexte bezogen hat.

Ohne Gefahr darf man voraussetzen, dass Neumeister, der zwischen 1689 und 1695 Theologiestudent in Leipzig war, den Ostern 1693 eröffneten Strungkschen Theaterbetrieb besucht und dort deutsche Barockoper kennengelernt hat. Wie Rezitativ und Da-capo-Arie klangen, konnte er hier erleben. So wichtig das unmittelbare musikalische Hörerlebnis war für seine poetische und musikalische Erfassung des Phänomens, es allein musste nicht zwangsläufig dazu führen, dass der seit 1698 in Bibra tätige junge Pfarrer Erdmann Neumeister⁷ seinen neuen Typus der geistlichen „Cantate“ kreierte. Vielmehr gingen dieser Bemühung seine umfangreichen literaturgeschichtlichen Studien voraus, die in seiner Magister-Dissertation von 1694 und deren etwas bearbeiteten Fassung als Habilitationsschrift 1695 mündeten.

Nicht der Komponist Johann Philipp Krieger, für den er seine ersten Kirchenmusiktexte nach Weißenfels sandte, war es, der ihn zur Schaffung der neuen kirchenmusikalischen Gattung animierte – Kriegers rezitativartige Passagen in der genannten Kantate *Rufet nicht die Weisheit* sind unbeholfen –, sondern aus dem literarischen Feld der letzten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts dürften die entscheidenden Impulse gekommen sein⁸.

Von seinen für die Kirchenmusik neuen Elementen Rezitativ und Da-capo-Arie ist unseres Erachtens das Secco-Rezitativ das weitaus wesentlichere. Mit ihm scheinen auch andere Komponisten, vor allem wenn sie keine Opernerfahrungen hatten, anfänglich erhebliche Mühe gehabt zu haben, beispielsweise Friedrich Wilhelm Zachow⁹. Der Rezitativproblematik soll in den folgenden Ausführungen, die sich mit der Dedekindschen Vorgeschichte des Kantatentyps Neumeisters befassen, besonders nachgegangen werden.

II

Erdmann Neumeister bezog den Terminus „Cantate“ für seine neue Kirchenmusik von der „Cantata“, der italienischen Kammerkantate, der er begegnet sein musste, obgleich sie um 1700 an den sächsischen Höfen noch kaum, im bürgerlichen Musikleben überhaupt nicht

6 Miersemann ebd., S. 185 ff. Ein Exemplar der 1. Auflage 1703 befindet sich in der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden (Signatur Th. ev. asc. 1526).

7 Zur Biographie Neumeister siehe u. a. Heiduk (wie Anm. 3), S. 507 ff.

8 Dem bekannten Umstand, dass Neumeisters neuer Gattungstyp im Laufe mehrerer Jahre Wandlungen durchgemacht hat und dass er sich in den Jahren nach 1704 nur langsam durchsetzen konnte, bis er dann schließlich auch den Jubilar dieses Jahres 2000, Johann Sebastian Bach, erreichte, braucht in unserem Zusammenhang nicht nachgegangen zu werden.

9 Vgl. dazu das Vorwort des Verf. in seiner Edition: Friedrich Wilhelm Zachow (1663–1712), *Uns ist ein Kind geboren*. Kantate zum Weihnachtsfest [...], Neuhausen-Stuttgart 1981, S. [3 f.]. Johann Philipp Kriegers Rezitative in *Rufet nicht die Weisheit* zeigen dieselbe Mühe. Dazu Steude (wie Anm. 2), S. 55 f.

Fuß gefasst hatte¹⁰. Sein erster „Cantaten“-Jahrgang 1704 enthält ausschließlich Texte, die lediglich Rezitativ und Arie verwenden, keine Chöre, keine Choralstrophen, und somit formal der italienischen Kammerkantate sehr ähnlich sind. Andererseits erklärt er bekanntlich in der Vorrede zu seinem Druck 1704, die „Cantata“ sehe nicht anders aus „als ein Stück aus einer *Opera*, von *Stylo Recitativo* und Arien zusammengesetzt.“¹¹ Diese Aussage lenkt unsere Aufmerksamkeit von der Kammerkantate weg auf die deutschtextige Oper, auf das Phänomen Oper überhaupt.

Die Genese der deutschen Oper im 17. Jahrhundert ist noch immer nicht vollständig erhellt. Besonders auffällig ist sowohl in der Literaturwissenschaft als auch in der Musikgeschichtsschreibung die terminologische Unschärfe des Begriffs: Spätestens seit Johann Christoph Gottscheds literaturgeschichtlichen Arbeiten in der Mitte des 18. Jahrhunderts¹² wurde alle für die Bühne bestimmte Dichtung, wenn sie mit Musik verbunden war, unter den Begriff der „Oper“ subsumiert, ohne zu differenzieren zwischen monologisch bzw. dialogisch gesprochener Handlung, in die Musik als reine Instrumentalmusik sowie als Solo- oder Chorgesänge eingebettet sein konnte, und im Rezitativ gesungener Handlung.

Da wir nur die Libretti besitzen, nicht aber die dazugehörigen Noten, wissen wir nach wie vor nicht, was sich zum Beispiel am Hofe des erzbischöflichen Administrators Herzog Augustus in Halle bis 1680 abgespielt hat. Waren die zahlreichen zur Aufführung gelangten Bühnenstücke, etliche mit Musik von Philipp Stolle, Opern oder waren es lediglich Singspiele, d. h. Sprechstücke mit Gesangseinlagen? Die gedruckten Textbücher geben oft gar keine Auskünfte. Manchmal kann man aufgrund von mehr zufälligen Andeutungen wie Regieanweisungen erahnen, ob das Ganze eine Oper oder ein Singspiel ist¹³.

Auch der vielfach seit den 1640er Jahren angewandte Madrigal-Vers ist leider kein ganz sicheres Indiz für eine rezitativische Vertonung der Textpassagen. Johann Klaj druckt in seinem Trauerspiel *Der leidende Christus* (Nürnberg 1645), zu dem Sigmund Theophil Staden Musik komponiert hatte, einen Brief Georg Philipp Harsdörffers an ihn ab, in dem Harsdörffer auf Klajs Frage antwortet, welche Reimarten für das Trauerspiel die geeigneten seien. Nachdem er auf die Eigenart der Jamben, Trochäen und Daktylen eingegangen ist, empfiehlt er „bald wenig- bald vielsylbige Reimzeilen zu setzen dergestalt, dass die Reimung gleichsam ohne Zwang/ gleich/ oder geschrencket/ in die Rede gebracht/ [...] Je mehr Reimungen

10 Vgl. dazu Eugen Schmitz (*Geschichte der weltlichen Solokantate*, Leipzig 2/1955, S. 257 ff.), der als Beispiel für frühe deutsche weltliche Kantaten vor allem auf Reinhard Keisers *Gemüthsergötzung* (Hamburg 1698) verweist. Fraglich bleibt, ob Neumeister diesen Druck mit Texten Postels gekannt hat. Vgl. auch Friedhelm Krummacher, Art. *Kantate. IV. Deutschland*, in: MGG2, Sachteil 4, Kassel u. a. 1996, Sp. 1731–1755, hier Sp. 1744 ff.

11 Zit. nach Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. 1, Leipzig 1873 (Neudruck Leipzig 1970), S. 467. Spitta unterstellte, Johann Philipp Krieger habe Neumeister zur Kreation der geistlichen „Cantate“ angeregt, was er aus Kriegers Hochschätzung durch Neumeister schließt. Da dieser indessen „jeder näheren Kenntniß der Musik entbehrte“ (ebd.), liegt die dichtungsgeschichtliche Anregung zu seinem geistlichen „Cantaten“-Modell viel näher.

12 Dazu vor allem Johann Christoph Gottsched, *Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst*, Teil 1 u. 2, Leipzig 1757 u. 1765 (Reprint Hildesheim 1970).

13 Etliche Hallische Libretti (eine reiche Sammlung in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel; vgl. *Libretti, Verzeichnis der bis 1800 erschienenen Textbücher*, zusammengestellt von Eberhard Thiel u. a., Frankfurt/Main 1970 [= Kataloge der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 14]) markieren deutlich die Gesangseinlagen, andere lassen vollkommen offen, ob die Musik überhaupt einen Anteil hatte, und wenn ja, welchen.

einer oder der anderen Bindung/ ausser dem Abschnitt (Caesura)/ eingeflochten werden/ je süsser und lieblicher wird der Vers [...].“ Schließlich empfiehlt Harsdörffer: „Die Chor in diesem Trauerspiel könten in die Music gesetzt/ und wie bei den Griechen gebräuchlich/ wol=vernehmlich gesungen werden [...].“¹⁴ Es findet sich auch hier keinerlei obligatorische Verbindung von Madrigalvers, der als solcher deutlich gekennzeichnet ist, mit gesungenem Rezitativ, ja mit Musik überhaupt. Im Gegenteil: Die Musik beschränkt sich wie in zahlreichen anderen Komödien und Tragödien dieser Jahre auf die kommentierenden Chorverse.

Die hier angeschnittene Frage war der Ausgangspunkt meiner Feststellung, dass Martin Opitz' und Heinrich Schütz' *Dafne* von 1627 mit allerhöchster Wahrscheinlichkeit keine „Oper“ im strengen Sinn des Begriffs und damit nicht „die erste deutsche Oper“ war, sondern das, was etwas später „Singe-Spiel“ genannt worden ist, also ein Sprechstück mit Musikeinlagen¹⁵. Elisabeth Rothmund hat in ihrer Dissertation und dem Aufsatz „*Dafne*“ und kein Ende¹⁶ mit einer Reihe von klugen und kenntnisreichen Argumenten energisch Einspruch gegen diese Feststellung erhoben. Ohne in unserem Zusammenhang auf ihre zahlreichen Indizien für *Dafne* als Oper eingehen zu können – der Madrigalvers als solcher dient ihr zu einem wichtigen Argument –, sei hier nur festgestellt, dass damit der Versuch gemacht wurde, die Legende Moritz Fürstenaus von der „Daphne als der ersten deutschen Oper“, die eindeutig auf Gottsched fußt, zu untermauern. Man sehe sich jedoch an, welche verschiedenen Gattungen von Bühnenstücken mit Musik Gottsched als „Oper“ bezeichnet, um leicht zu erkennen, welche terminologisch falsche Weichenstellung durch ihn im 18. Jahrhundert erfolgt ist¹⁷.

Die Eignung des freien Madrigalverses für die rezitativische Vertonung, die in Italien seit der Florentiner Camerata selbstverständlich war und sich nördlich der Alpen nur sehr mühsam durchsetzen konnte, wurde wohl zuerst von Caspar Ziegler in seinem Madrigaltraktat¹⁸ 1653 im Bereich der deutschen Sprache ins allgemeine Bewusstsein gehoben. Er erwähnt die opernhafte-rezitativische Vertonung madrigalischer Texte durchaus, ohne dabei eine deutsche theatralische Gattung zu nennen. Explizit und im Detail setzt er sich aber damit nicht auseinander. Vielmehr ist ihm die konzerthafte Vertonung von Madrigalen – wie wir solche z. B. von Heinrich Schütz kennen – näherliegend. Schützens Zuschrift an Ziegler, die dieser in seinem Traktat teilweise abdruckt, hat nicht die rezitativische Vertonung, noch weniger die Komposition im Sinne des polyphonen Renaissance-Madrigals, sondern die konzertante Verwendung madrigalischer Texte zum Inhalt¹⁹.

14 Ebd., S. 205, Nr. 996.

15 Wolfram Steude, *Heinrich Schütz und die erste deutsche Oper*, in: Frank Heidlberger u. a. (Hrsg.), *Von Isaac bis Bach. Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag*, Kassel u. a. 1991, S. 169–179.

16 *Henrich Schütz (1585–1672). Conscience identitaire allemande et patriotisme culturel, entre musique et littérature*, Diss. phil. Paris 1994; „*Dafne*“ und kein Ende: *Heinrich Schütz, Martin Opitz und die verfehlte erste deutsche Oper*, in: *SJb* 20 (1998), S. 123–147.

17 Gottsched (wie Anm. 12), Teil 1, S. 182–245.

18 Caspar Ziegler, *Von den Madrigalen. Einer schönen und zur Music bequemesten Art Verse, wie sie nach der Italiener Manir in unserer Deutschen Sprache auszuarbeiten/ nebenst etlichen Exempeln*, Leipzig 1653. Neudruck mit einer Einl. u. Anm. von Dorothea Glodny-Wiercinsky, Frankfurt/Main 1971 (= *Ars poetica* 12). – Hinweise auf weitere Schriften Zieglers bei Heiduk (wie Anm. 3), S. 503. Ein Porträtstich bei Richard Petzoldt, *Heinrich Schütz und seine Zeit in Bildern*, Kassel u. a. 1972, S. 74; zwei Ölporträts von Ziegler hängen in Räumen des ev. Predigerseminars Wittenberg.

19 Schütz GBr, S. 235 f., Nr. 85.

Im letzten Teil seines Traktats befasst sich Ziegler also zunächst mit der Vertonung von madrigalischen Versen als Vokalkonzerte und geht dann auf die Möglichkeit bzw. Schwierigkeit ein, Sonette zu komponieren, um darauf folgendes zu schreiben:

„Sonsten aber wird ein Madrigal (was die bloßen Verse/ nicht aber die Composition belanget) dem Stylo recitativo fast gleich gemacht/ und halt Ich besagten Stylum recitativum/ wie ihn die Italiener in der Poesie zu ihren Singe Comoedien gebrauchen/ vor einen stets werenden Madrigal/ oder vor etliche viel Madrigalen/ doch solcher gestalt/ daß ie zuweilen darzwischen eine Arietta, auch wohl eine Aria von etlichen Stanzen lauffe/ welches denn so wohl der Poet als der Componist sonderlich in acht nehmen/ um eines mit dem andern zu versüßen/ zu rechter zeit abwechseln muß. Den Stylum recitativum nenne Ich hier die Art der Verse oder des Poematis, welche sich zu der Componisten Stylo recitativo schicken.“

In den anschließenden Sätzen geht Ziegler noch auf einen anderen von den Musicis so genannten Stylus recitativus ein, von dem nicht deutlich wird, was gemeint ist. Denkbar, dass er damit auf die monodische Vertonung von nichtmadrigalischen, etwa Bibel-Texten abhebt, wie er sie beispielsweise aus Schützwerken kannte. Schließlich erwähnt er Schützens und anderer „verständiger Componisten“ Klage, „daß sie mit den Deutschen Poeten nicht allemahl wohl zurechte kommen könnten/ weil sich alle Verse in die Composition nicht schickten“²⁰.

Ziegler erwartet demnach von den Komponisten den Wechsel zwischen der Vertonung in rezitativischer – wie in den italienischen Singe-Komödien – und arioser bzw. konzerthafter Weise. Weder in Dresden noch in Leipzig hatte bis 1653 nach unserer Kenntnis eine Opernaufführung stattgefunden, an die Ziegler hätte anknüpfen können. Aber es gab zahlreiche Ballette vor allem am Dresdner Hof: Man denke an August Buchners und Heinrich Schütz' Singballett *Orpheus und Euridike* von 1638, mehr noch an das große Singballett *Paris und Helena* von 1650 mit einem Text von David Schirmer. Hier sind rezitativisch gesungene Partien im Wechsel mit geschlossenen Liedformen denkbar, wiewohl – es sei wiederholt – madrigalistische Textstruktur nicht zwangsläufig rezitativische Vertonung signalisieren muss, weder bei Opitz, noch bei Buchner, noch bei Schirmer²¹.

Des Juristen Caspar Ziegler Traktat *Von den Madrigalen* hat für die deutsche Madrigaldichtung des 17. und 18. Jahrhunderts bekanntermaßen eine Initialzündung bedeutet, von der die musikalischen Gattungen Oper und Kirchenkantate zu verschiedener Zeit in hohem Grade profitierten. Gleichwohl bedurfte es neuer Impulse, um auf dieser theoretischen Grundlage in der Dichtungs- und Kompositionspraxis aufzubauen.

Die Musikpflege am Dresdner Hof hatte sich seit der Ankunft Giovanni Andrea Bontempis und weiterer Italiener seit den 1650er Jahren deutlich gewandelt, zunächst im Rahmen der kurprinzlichen Kapelle Johann Georgs II., der klar die neue italienische Musik bevorzugte, dann, nach dem Tode Johann Georgs I. 1656 insgesamt, als der Rest der kurfürstlichen mit der kurprinzlichen Kapelle zusammengelegt worden war. Den eigentlichen Beginn einer Dresdner Opernpflege bezeichnet die szenische Aufführung von Bontempis *Il Paride* anlässlich der Hochzeit der ältesten Tochter Johann Georgs II., Erdmuthes Sophie, mit Christian Ernst, Markgrafen von Brandenburg-Bayreuth, 1662 in Dresden. In diesem Werk finden sich, bei vielfacher sonstiger Unausgereiftheit, die Bontempi in der Vorrede selbst deklariert, die konstitutiven Grundelemente dessen, was den Namen „Oper“ verdient, nämlich den im gesungenen Rezitativ transportierten Handlungsablauf und sein Wechsel mit geschlossenen

20 Ziegler (wie Anm. 18), fol. B IIII^r.

21 Vgl. dazu Rothmund, „Dafne“ und kein Ende (wie Anm. 16), S. 139 ff.

Lied- bzw. Concerto-Bildungen. Das Bedürfnis, für szenisches Musikspektakel dieser Art einen adäquaten Theaterbau zur Verfügung zu haben, führte zur Errichtung eines der ersten stehenden Theater nördlich der Alpen, nämlich des Dresdner „Comoedien-Haußes“, das im Januar 1667 mit der Oper *Jl Teseo* von Pietro Andrea Ziani (Libretto von Giovanni Andrea Moniglia) eingeweiht wurde. Die Musik dieses Werkes ist nicht mehr erhalten, aber auch bei ihm dürfen wir ohne Risiko voraussetzen, dass es sich mit gesungenen Rezitativen und geschlossenen Solo- und Ensemblestücken auf der Höhe des Entwicklungsstandes der nachmonteverdischen venezianischen Barock-Oper befand. Beide Opern bedeuteten für die kur-sächsische Musikpflege offenbar weit mehr als nur einmalige Kuriositäten. Wurde in ihnen ohrenfällig, wie italienische madrigalische Dichtung im Opernrezitativ vertont und zum Klingen gebracht werden konnte, so gab es hypothetisch schon bis 1650 z. B. im Sing-Ballett, nachweislich nach 1650 Versuche, in geistlicher Musik deutschen Prosatext, dem ja madrigalische Dichtung relativ nahekommt, rezitativisch in Musik zu setzen.

Schütz hat aller Wahrscheinlichkeit nach Weihnachten 1660 die Erstfassung seiner *Weihnachts-historie* in der Dresdner Schlosskapelle aufgeführt²². Die Drucklegung der Endfassung erfolgte vier Jahre später. Schütz' Vertonung der Evangelistenworte bedeutet Opernrezitativ in reiner Gestalt – eine erstaunlich moderne Leistung des alten Mannes, der die Etablierung der venezianischen Barockoper ab etwa 1660 in Dresden wach zur Kenntnis genommen haben muss. Mit seinen früheren deutschen Monodie-Versuchen in den *Kleinen geistlichen Konzerten* 1636 und 1639 und den Rezitativen der *Weihnachts-historie* war er zwar nicht bis zur Vertonung des madrigalisch gedichteten Opernrezitativs vorgestoßen, aber die Technik von solcherart Sprachvertonung stand ihm bereits zur Verfügung. Die Zeit seit den 1660er Jahren erwies sich als reif für „deutsche Oper“ nach italienischem Vorbild.

III

Durch die kompositorischen Vorleistungen Schütz' und den Madrigaltraktat Zieglers, besonders durch die beiden italienischen Opern Bontempis und Zianis und nicht zuletzt durch intensive Gespräche mit seinem Schwager Christoph Bernhard hatte Constantin Christian Dedekind in eben diesen 1660er Jahren die entscheidenden Impulse empfangen zur Schaffung deutscher Opern in Dresden. Wir konnten in den vergangenen Jahren Dedekind dingfest machen als Adlatus des alternden Heinrich Schütz, insbesondere im Zusammenhang mit dessen Opus ultimum, dem „Schwanengesang“²³. Dass er ein engeres Verhältnis zu Schütz hatte, besagen verschiedene an diesen gerichtete poetische Äußerungen und die Tatsache, dass er

22 Vgl. vom Verf., *Die Markuspassion in der Leipziger Passionen-Handschrift des Johann Zacharias Grundig*, in: DJbMw 14 (1969), S. 96–116, hier S. 101 bzw. Anm. 25.

23 Vgl. vom Verf., *Das wiedergefundene Opus ultimum von Heinrich Schütz. Bemerkungen zur Quelle und zum Werk*, in: SJB 4/5 (1982/83), S. 9–18, sowie Heinrich Schütz, *Der Schwanengesang. Des Königs und Propheten Davids 119. Psalm in elf Stücken nebst einem Anhang des 100. Psalms und eines deutschen Magnificats für zwei vierstimmige Chöre und Basso continuo, BWV 482–494*, ergänzt u. hrsg. v. Wolfram Steude, Leipzig u. Kassel 1984 (= NSA 39), 2. Aufl. Leipzig 1989.

mit der „Kleinen deutschen Musica“ den Trauergottesdienst für Schütz am 17. November 1672 in der alten Frauenkirche musikalisch ausgestaltet hat²⁴.

Dedekind als Komponist ist den Musikhistorikern bekannt, man konnte ihm aber bislang kein größeres Interesse abgewinnen. Als Dichter jedoch wurde er von der Musikwissenschaft nahezu gar nicht – von wenigen Gelegenheitswerken abgesehen – wahrgenommen. Auf diesem Gebiet jedoch liegt seine Hauptbedeutung. Seine sehr zahlreichen Publikationen von Dichtungen übertreffen die gewiss nicht wenigen Veröffentlichungen seiner Kompositionen. Weder in der neueren Literatur- noch erst recht in der Musikwissenschaft des letzten halben Jahrhunderts gibt es zureichende und alle vorhandenen Quellen ausschöpfende Arbeiten zu Constantin Christian Dedekind, der um 1647 nach Dresden kam, 1654 in die Hofkapelle als Sänger eintrat, 1666 Leiter der „Kleinen deutschen Musica“ wurde, 1674 aber aus dem Kapelldienst ausschied, um als Kreis-Steuereinnahmer eines recht großen Bezirkes sein Brot zu verdienen, bis nach 1700 ungemein fleißig weiter dichtend und komponierend. Er starb 1715 siebenundachtzigjährig in Dresden²⁵. Immerhin wurden zu Dedekind von literaturwissenschaftlicher Seite zwei einander ergänzende Werkverzeichnisse und Bibliografien in den Jahren 1978 und 1991 veröffentlicht²⁶.

1670, noch zu Schütz' Lebzeiten, publizierte Dedekind den eingangs erwähnten Band *Neue geistliche Schauspiele bekwehmet zur Music*. Fünf alttestamentliche Historien werden darin in madrigalischen Rezitativen und geschlossenen Solo- und Ensemblesätzen zu Opernlibretti verarbeitet. Dass es sich dabei um regelrechte deutsche Operntexte handelt, besagt nicht nur der Titel, sondern das geht aus den jeweils an den Anfang gestellten Listen der „Singenden Personen“, also der *Dramatis personae*, und aus den Druckfehlerverzeichnissen hervor. Dort heißt es beispielsweise auch bei Rezitativstellen „s i n g e Himmel statt Kimmel“ u. ä.

Dedekind schreibt in der Vorrede zu diesem, Kurfürst Johann Georg II. von Sachsen gewidmeten Band über die Entstehung und Zweckbestimmung der Libretti²⁷:

„Und nach dem E. Kuhr=Fürstl. Durchl. Dero gnädigste Zuneigung/ zu unserer Heldinn/ der Wortreichen Deutschen Mutter=Spraache/ jederzeit rühmlichst spühren, auch zu desto klärerer Hervor=Leuchtung Dero Kuhr=Fürstl. Gnaade zu derselben/ unterschiedliche Lust= und Lehr=volle/ allermeist Geistliche/ so Trauer= als Freuden=Spiele/ in Dero herrlichst erbautem Schau=Hause vohrställen – wie nichtsweniger/ Dero vohrträfflichsten wällschen Opern Nach-Ahmung gleichmäßig zu probieren/ sich gnädigst gefallen lassen, Als habe ich mich erkühnet/ in selbiger Ahrt/ so viel/ aus Ew. Kuhr=Fürstl. Durchl. gewesenenes Vice Capellmeisters/ Christoffs Bernhardi/ vohrmaligen Berichte/ ich ahngemärket und bis hierher noch im Gedächtnüsse behalten/ einen Versuch zu tuhn/ nicht dass ich das Glück verlange/ solchen auf dem Theatro zu sehen/ (denn dazu wäre die Materia viel zu heilig/ und die Arbeit allzu geringe) sondern wünsche hiermit anderen Sinnreichen Köpfen zur ahngenehmeren Nachfolge und geschickteren Ausübung/ vielleicht eine Lust und Begier zu erwäcken.“

In diesem Dedikationstext spielt Dedekind zunächst auf Kurfürst Johann Georgs Mitgliedschaft seit 1658 im *Palmen-Orden* an, der *Fruchtbringenden Gesellschaft*, die 1617 von Fürst

24 Vgl. dazu Eberhard Möller, *Das letzte Lebensjahr von Heinrich Schütz – Zeugnisse zu seinem Ableben – das Nachwirken im Schrifttum*, in: *Beiträge zur Musikalischen Quellenforschung*. Protokoll-Band Nr. 2 der Kolloquien im Rahmen der Köstritzer Schütz-Tage 1988–1990, Bad Köstritz 1991, S. 24–39.

25 Vgl. vom Verf., Art. *Dedekind, Constantin Christian*, in: MGG2, Personenteil 5, Kassel u. a. 2001, Sp. 651–656.

26 Heiduk (wie Anm. 3), S. 320 f.; Constantin Christian Dedekind, *Die Aelbianische Musen-Lust*, Dresden 1657, Faks.-Neudruck, hrsg. u. eingeleitet v. Gary C. Thomas, Bern u. a. 1991, S. 60–86.

27 Eingesehen wurde das Exemplar der Universitätsbibliothek Leipzig B.S.T. 167.

Ludwig von Anhalt-Köthen in Weimar gegründet worden war und in die aufgenommen zu werden er sich auch mit seinen zu singenden *Schauspielen* vergeblich bemüht hat²⁸. Dann aber nennt er zwei Quellen, aus denen er die Anregung zu solcher Operndichtung empfangen hatte: die „welschen Opern“ in Dresden, also jene beiden schon erwähnten italienischen Opern von Bontempi und Ziani, und die „Berichte“, also Erzählungen seines Schwagers Christoph Bernhard, der ihm wahrscheinlich von seinen Opernerlebnissen in Rom manches mitgeteilt hatte. Das poetische Rüstzeug für deutsche Operndichtung war ihm ohne Zweifel durch Ziegler vermittelt worden²⁹.

Schließlich feiert Dedekind das 1667 eröffnete kurfürstliche „Schau-Haus“ – der Jünger Philipps von Zesen verdeutscht damit den Begriff „Theater“ – und streitet pflichtschuldigst ab, dass er seine Opern auf dieser Bühne zu sehen wünscht. Dass ihm dies selbstverständlich aber höchste Genugtuung bedeuten würde, ist deutlich zwischen den Zeilen zu lesen. In der Vorrede „Dem Spiel=liebenden Läser“ eröffnet Dedekind offenherzig seine Unkenntnis der italienischen Sprache und betont noch einmal die anregende Rolle Bernhards, dessen Interesse an deutscher Oper wohl weit höher war, als bisher wahrgenommen:

„Nach diesen werden mich die Dritten anzwakken/ als einen, der denen Italienern nachfolgen wolle und doch von der Spraache nicht die geringste Wissenschaft hätte: Denen ich aber entgegen ställe, dass, was die Nicht-Verstehung der wällschen Zunge versaaget/ durch ihre/ dieses Hoochen Ohrtes gehaltenen vohr-träfflichen Sing=Spiele/ insonderheit aber/ von dem/ unter denen Deutschen/ in dergleichen Dingen erfahrensten und vollkommnesten Poeten/ weiland Kuhrfürstl. Sächs. wohlgeübten Vice=Capell=Meistern etc. Herrn Christoff Bernharden/ izund in Hamburg/ vermittelt Genüssung dessen gelehrtester Unter=Redungen/ mir gegönnet worden.“³⁰

Dann kommt Dedekind auf die im Italienischen geläufigen Silbenelisionen zu sprechen, die Verschleifung zweier Silben zu einer (vgl. Anm. 29), für die er in der deutschen Sprache, die solche Möglichkeit der Silbenverschmelzung nicht bietet, ebenfalls eintritt.

Dem Druck von 1670 ließ er sechs Jahre später in Dresden die eingangs schon erwähnte Fortsetzung *Heilige Arbeit über Freud und Leid Der alten und neuen Zeit in Music-bekwebmen Schau=Spiele abngewendet* [...] folgen, die er dem Postulierten Administrator des Erzstifts Magdeburg, Herzog Augustus von Sachsen, widmete, der als Nachfolger von Herzog Wilhelm IV. von Sachsen-Weimar 1667 mit dem Gesellschaftsnamen „Der Wohlgerathene“ das Oberhaupt der *Fruchtbringenden Gesellschaft* geworden war. Noch einmal versuchte Dedekind, mit einer Veröffentlichung seine Berufung in die vornehme Sprachgesellschaft zu bewirken – wiederum ohne Erfolg. Handelt es sich, wie gesagt, im Druck von 1670 um alttestamentliche Stoffe, so geht es 1676 um neutestamentliche³¹.

Zur Frage, ob Dedekind seine Opernlibretti selbst vertont hat, wurde bislang entweder gar keine oder eine negative Antwort gegeben. Er selbst erteilt uns aber mit klaren Worten

28 Braun (wie Anm. 1), S. XXIII.

29 Braun (ebd., S. XXIV f.) denkt vor allem an eine Nachahmung durch Dedekind von rezitativen Partien „seiner römischen Kollegen“ in Dresden. Christoph Bernhards Anregungen scheinen sehr wirksam geworden zu sein – allerdings kann er kaum einen Anteil an Dedekinds unglücklichem Gedanken gehabt haben, die Silbenelisionen des Italienischen in die deutsche Dichtung einzuführen.

30 UB Leipzig B.S.T. 167. Von hier aus drängt sich der Gedanke auf, dass Bernhard bei der Vorbereitung der Eröffnung der Gänsemarkt-Oper in Hamburg 1678 aufgrund seines hohen Operninteresses eine Rolle gespielt haben könnte.

31 UB Leipzig B.S.T. 167.

Auskunft. In der Vorrede seines Werkes *Salomons Königs in Israel Lehr=volle Schrifften zur Merksahmkeit und Tugend= Folgen in Gesänge verfasst von ConCorDen* (Dresden 1696) heißt es³²:

„Nachrichtlich zu gedanken [...] Ingleichen liegen für die Liebhabere bei ihm färtig/ an die 12 geistliche Opern/ in welchen nichts minderere etliche hundert kurze Gesänge/ oder Arien befindlich/ wozu gleichfalls gewogene Verläger gewünschet und verlanget werden.“

Im genannten Erscheinungsjahr 1696 lagen demnach handschriftlich mindestens zwölf deutsche Opern Dedekinds fertig komponiert bereit. Sie sind, wie zahlreiche andere Opern und Sing-Ballete, verloren gegangen. Auch Dedekind wollte wenigstens eine Auswahl Arien aus diesen Opern drucken lassen, genauso, wie dies z. B. Johann Philipp Krieger getan hatte³³. Es fand sich offenkundig kein Verleger.

1696 gehörte indessen die erste Blütezeit der Dresdner Hofoper bereits der Vergangenheit an. Im Gegensatz etwa zum Weißenfeller Hof wurde hier nahezu gar nicht mehr Oper gespielt – trotz des vorhandenen stattlichen Komödienhauses, das, für den Theaterbetrieb kaum noch genutzt, 1708 leicht zur ersten katholischen Hofkirche umfunktioniert werden konnte. Die künstlerische Leidenschaft des Kurfürsten Friedrich August I., der im Jahr 1697 als August II. König von Polen wurde, galt nicht der Oper, sondern dem Schlösserbau.

Unser ausgedehnter Exkurs zu Constantin Christian Dedekinds geistlichen Opern führte nur scheinbar weg vom gestellten Thema. Er bildet die Voraussetzung für das folgende.

IV

Wie anfangs erwähnt, besitzen die beiden Opernlibretto-Bände Dedekinds Anhänge. Derjenige zu den *Neuen geistlichen Schauspielen* (1670), *Theatralisch-poetischer Abnhang zur neuen Kirchen-Music*, enthält die Texte von zehn Kantaten für ausgewählte Sonn- und Feiertage im Kirchenjahr: Advent bzw. Palmarum, ein Epiphanius-Sonntag (Hochzeit zu Kana), Estomihi, Christi Himmelfahrt, Pfingsten, 3. Sonntag nach Trinitatis (Gleichnisse vom verlorenen Schaf, verlorenen Groschen und verlorenen Sohn), Maria Magdalena, Michaelis, Letzter Sonntag im Kirchenjahr, Jahresschluss. Die Themenauswahl erfolgte offenbar nach der dramatischen Ausgestaltungsmöglichkeit der biblischen Erzählungen. Dedekind hat hier buchstäblich alles dramatisiert bis hin zu dem kuriosen Einfall, das verlorene Schaf als singende Einzelperson auftreten zu lassen mit der Arie „Ach, ach, ich ausgeträttes Schaaff, das durch den allzu sichern Schlaaff der Hürten-Huht entkommen“ (der verlorene Groschen demgegenüber hat keine Arie zu singen!). In diesen Kantaten mit je nach auftretenden Einzelpersonen unterschiedlich vielen Solopartien, die in einzelnen Stücken durch einen „Kohr“ ergänzt werden, gibt es einen Erzähler, öfter „Poeta“ genannt, also den „Testo“ der Italiener, dessen Texte madrigalisch gedichtete Rezitative sind. Die Herkunft der Kantatenbildungen Dedekinds aus seinen Opern liegt offen zutage. Im Anhang des zweiten Bandes der Opernlibretti 1676, betitelt *Theatralisch-poetischer Abn-Hang zur geistlichen Taffel-Music eingerichtet und seinen singenden Schau-Spie-*

32 UB Leipzig B.S.T. 62.

33 Johann Philipp Krieger, *Auserlesene [...] Arien*, Nürnberg 1690 (RISM K 2454); *Auserlesener Arien [...] anderer Theil*, Nürnberg 1692. Auch Philipp Heinrich Erlebach und Johann Löhner publizierten Ariensammlungen aus ihren Opern.

len Ersten Theils als Zu=Gaabe beigeleget, wird die szenische Komponente noch deutlicher. Fünf „Tafelmusiken“ mit alttestamentlichen Inhalten, *Jacobs Flucht und Traum*, *Moises Beruff und bränender Pusch*, *Dank-Gesang über Pharaonis Untergang*, *Dauids Kampf und Sieg über Goliath* und *Eliae Himmelfahrt* sollen nach Dedekinds wiederum seltsamer Vorstellung szenisch bei der fürstlichen Tafel aufgeführt werden. Dedekind schreibt: „Zu gedänken: Dass diese Taffel-Music, gahr füglich, vohr einer Fürstl. Taaffel/ wo Gelegenheit und Raum ist, sich vohrställen und lebendig abhandeln lasse.“

Wir wissen zwar aus Philipp Hainhofers Bericht über seinen Besuch 1629 in Dresden, dass bei Hofe die Tafelmusik regelrechtes Kammerkonzert mit rein instrumentaler sowie weltlicher und geistlicher Vokalmusik war, bei dem man zwar aß und trank, aber schwieg und der Musik lauschte³⁴. Das dürfte sich bis in die Zeit Johann Georgs II., bis zum Erscheinungsjahr der Texte 1676, nicht geändert haben. Aber während der Mahlzeit das Hören mit dem Sehen zu verbinden, wird als abseitiger Vorschlag sofort ad acta gelegt worden sein, sofern er überhaupt zur Kenntnis genommen wurde. Wichtig für unseren Zusammenhang aber ist, dass Dedekinds Tafelmusik-Kantaten, eine Art szenische „Dramme per musica“ mit biblischem Inhalt, strukturell denen von 1670 gleich sind.

Erdmann Neumeisters Bemerkung, eine „Cantata“ sehe nicht anders aus als ein Stück aus einer Oper, kann auch auf die Provenienz des Kantatentyps Dedekinds aus dessen geistlichen Opern bezogen werden. Wir besitzen keinen Hinweis darauf, dass Dedekind seine Kantatentexte selbst in Musik gesetzt hat oder dass sie von einem Zeitgenossen vertont worden sind.

Dedekind muss bei etlichen Dichter- und Musikerkollegen als komischer Kauz gegolten haben. Man bespöttelte ihn als „Christi Dudelkind“³⁵, man fand seine extravagante Schreibweise lächerlich³⁶, man griff ihn an wegen seiner in mehreren Veröffentlichungen nachdrücklich vorgetragenen Ansicht, dass man die erwähnten italienischen Silben-Elisionen auch im Deutschen einführen müsse³⁷. Und er selbst verteidigte sich unausgesetzt gegen „Neider“ bzw. ließ sich durch seinen Schwager Christoph Bernhard verteidigen³⁸. Dabei dürfte er ein frommer Mann gewesen sein, worauf seine fast ausschließlich geistlichen Werke, besonders seine pietistisch eingefärbten geistlichen Dichtungen im *Kirchen- und Hausbuch* bzw. in dessen Anhang der *100 anmutigen Arien* (Dresden 1694)³⁹ verweisen.

Dedekinds Produktivität war immens und reduzierte sich erst nach seinem 80. Lebensjahre. Gar nicht ausgeschlossen ist die Möglichkeit, dass Erdmann Neumeister vor bzw. um 1700 mit Dedekind Kontakt gehabt hat, wofür freilich derzeit jeder Hinweis fehlt. Jedenfalls

34 Vgl. Oscar Doering (Hrsg.), *Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Reisen nach Innsbruck und Dresden*, Wien 1901 (= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit, Neue Folge 10), S. 239.

35 Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen, Johann Georg II., Johann Georg III. und Johann Georg IV., unter Berücksichtigung der ältesten Theatergeschichte Dresdens*, Dresden 1861 (Neudruck Leipzig 1971), S. 115.

36 Vgl. unten die Würdigung Dedekinds durch Erdmann Neumeister.

37 Braun (wie Anm. 1), S. XXIV f.

38 Vgl. Bernhards Epigramm in der *Aelbianischen Musenlust* (wie Anm. 26). Vgl. auch Dedekinds *Der Främdling unter Mesech in Kedar*, Dresden 1701, wo er sich im Anschluss an Ps. 120, 5–7 als „Fremdling“ fortgesetzt gegen „die Verläumder“ wehrt.

39 Näheres dazu bei Wolfgang Herbst, *Das „Große Dedekind-Gesangbuch“ (Hofgesangbuch von 1694) und der frühe Pietismus in Dresden*, in diesem Band S. 83–97.

schien Neumeister die Dedekindschen Dichtungen hoch einzuschätzen. Er schrieb in seiner Dissertation 1695 (wir folgen der deutschen Übersetzung des lateinischen Textes durch Franz Heiduk)⁴⁰:

„Er war keineswegs sparsam im Verfertigen von Versen; wir besitzen sehr viele davon, sehr viele wünschen wir uns noch [...] Über jedes einzelne Werk wird ein Leser von feinerem Geschmack sein Urteil fällen können. Seine Orthographie wird sicher von einigen Hitzköpfen nicht akzeptiert, freilich ist sie allgemein bekannt, oder wird sie etwa belacht? Uns gefällt, was Familianus Strada mit Geist und Erfindung schildert, daß Statius, der bekannte römische Dichter auf dem höchsten Gipfel des hochragenden Parnaß sitzt, aber so gefährdet, daß er stets aussieht wie einer, der herunterfallen könnte.“

Auch Neumeister dürften Dedekinds Extravaganz und ausbleibende Akzeptanz aufgefallen sein. Anders ist sein Eintreten für den Dresdner Musiker-Poeten nicht zu erklären. Die erhoffte Resonanz, um die er stets hatte kämpfen müssen, blieb Dedekind wohl versagt, weil er seine Opern- und Kantatentexte offenbar zur Unzeit veröffentlicht hatte. Die erste Dresdner Opernphase ging zu Ende und die Leipziger Oper war seit 1693 mit Nikolaus Adam Strungks *Alceste* erst im Aufblühen. Darüber hinaus hatte sich in den drei letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts in der evangelischen Kirchenmusik das gleichfalls nach italienischem Vorbild entwickelte Modell der „Concerto-Aria-Kantate“ gerade erst durchgesetzt⁴¹ und erfreute sich allgemeiner Beliebtheit.

Erst mit der allgemeinen Einbürgerung der deutschen Oper an verschiedenen Höfen und in größeren Städten schien nach 1700 die Stunde der „Madrigalischen Kantate“ gekommen zu sein. Diese jedoch, lange vor Neumeister, präformiert zu haben, muss als die kreative Eigenleistung Constantin Christian Dedekinds gewürdigt werden⁴².

40 Heiduk (wie Anm. 3), S. 158 f.

41 Steude (wie Anm. 2), S. 48–54.

42 Die mangelnde Berücksichtigung Dedekinds durch die neuere literaturwissenschaftliche Barockforschung rührt denkbarerweise von den verheerenden Verdikten durch die Literaturwissenschaft des 19. Jahrhunderts her, an denen sich sogar der um die Händelpflege verdienstvolle Georg Gottfried Gervinus (1805–1871), einer der „Göttinger Sieben“, in seiner *Geschichte der deutschen Dichtung*, Band 3, Leipzig 4/1853, S. 442 f., beteiligt hat.

Klangvorrat und Akkordverknüpfung bei Schütz, Carissimi und Bernhard

HELMUT WELL

I

Bekanntermaßen war Heinrich Schütz' Verhältnis zu den italienischen Mitgliedern der kurprinzlichen Kapelle – vor allem zu Giovanni Andrea Bontempi – in den 1650er Jahren nicht unbedingt spannungsfrei. Biographische, institutionelle und kompositionsgeschichtliche Momente, die in der Summe Resignation bezeichnen, scheinen hier zusammenzutreffen: Der alternde, fast 40 Jahre im Dienst befindliche Oberkapellmeister sieht sich einer verfallenden kurfürstlichen Kapelle gegenüber, dem Verlust von Einfluss ausgesetzt und – so das gängige Bild – mit einer Musik konfrontiert, die er nicht mehr verstehen kann und will. Im Vorwort zur *Geistlichen Chormusik* betont Schütz vor allem die korrekten „dispositiones modorum“ und die genaue Kenntnis kontrapunktischer Verfahrensweisen, die Rede ist vom „schweresten Studio Contrapuncti“. Und auch das Diktum, „ob auch solche denen in der Music nicht recht gelehrten Ohren gleichsam als eine Himmlische Harmoni fürkommen möchte“, sie „nicht viel höher als einer tauben Nuß werth geschätzt werden“¹ könne, scheint auf eine Strenge des Regelbezugs zu verweisen, die dem „neuen Ton“ Italiens mit großen Vorbehalten gegenübersteht.

Andererseits: Schütz' Forderung nach Beherrschung des Handwerks steht nicht isoliert und sie bleibt nicht Selbstzweck. Sie ist zwar Voraussetzung für Freiheiten des generalbassgestützten Komponierens, im engeren Sinne des solistischen oder konzertierenden Stils. Aber in der Vorrede² zu den *Symphoniae Sacrae* II, die 1647, ein Jahr vor der *Geistlichen Chormusik*, im Druck erschienen, geht Schütz vornehmlich auf die in Deutschland noch „verborgen gebliebene heutige Italianische Manier“ sowie die „schwarzen Noten“ und die damit zusammenhängende Spieltechnik ein, also auf rein instrumentale Aspekte. Die Sammlung enthält zudem die Bearbeitungen von Monteverdis *Armato il cor* und *Zefiro torna*. Hierbei handelt es sich um Sätze, die sich einerseits auf das „concitato genere“ Monteverdis (*Armato il cor*), andererseits auf ein ostinates Klanggerüst beziehen. Die Sätze sind weit davon entfernt, Musterbeispiele kontrapunktischer oder modaler Ordnung darzustellen.

Den Äußerungen aus dem Vorwort der *Geistlichen Chormusik* von 1648 nach zu urteilen, vertritt Schütz zwar die Positionen einer „prima pratica“. Die wesentlichen Punkte in der Auseinandersetzung zwischen Giovanni Maria Artusi und Claudio Monteverdi vom Beginn des Jahrhunderts, innerhalb derer der Begriff geprägt wurde, betrafen genau die Argumente, die auch Schütz anführt: kontrapunktischer Regelbezug und modale Eindeutigkeit. Eine schlichte Gegenüberstellung jedoch von „prima“ und „seconda pratica“ als Synonyme für die ältere, modale Organisation und eine modernere, auf Dur-Moll-Tonalität gerichtete System-

1 Heinrich Schütz, Vorrede zur *Geistlichen Chormusik*, zit. nach Schütz GBr, S. 193.

2 Ebd., S. 178 ff.

tik ist problematisch. Denn diese historische Differenz wuchs dem Begriffspaar in der Bezeichnung als „stile antico“ bzw. „moderno“ erst im Verlauf des 17. Jahrhunderts und durchaus auch unabhängig von den Experimenten Monteverdis zu.

Dass Artusi die Notenbeispiele ohne Text, auf den sich Monteverdi als Legitimationsgrundlage bezog, abdruckte, während umgekehrt der Ausdruck der „*licenzia poetica*“ offenbar von Artusi selbst stammte³, ist nicht nur eine Frage der argumentativen Redlichkeit. Vielmehr zeigt dieser Sachverhalt auch, dass die Auseinandersetzung zumindest gleichermaßen von Aspekten der Perspektive und der Systematik wie von Gesichtspunkten einer dezidierten Modernität bestimmt wurde. Die historische Wirkung Monteverdis ist von den Inhalten der Auseinandersetzung zunächst zu trennen.

Bedenkt man schließlich, dass die Wiederentdeckung des Ranges des Dresdner Kapellmeisters keineswegs unter dem Gesichtspunkt der kontrapunktischen Kunst und Regelkonformität erfolgte, sondern unter der Perspektive zunächst des Ausdrucks⁴ und der Deutung des (Bibel)Textes, also einem Kriterium, das eher der Position entsprach, die von Monteverdi eingenommen worden war, so ergibt sich ein recht kompliziertes Bild, das sich nicht ohne weiteres auf eine schlichte Dichotomie von Traditionsbezug und Modernität zurückführen lässt. Versucht man aber, diese Position über die des Regelverstößes als Ausdrucksmoment hinaus positiv zu bestimmen, stößt man auf erhebliche Schwierigkeiten. Ein simples Auswechseln der Terminologie – etwa der Ersatz von Klausel- und Klangstufen durch Funktionsbezeichnungen – ist nicht nur anachronistisch, sondern trifft vor allem die musikalischen Sachverhalte nicht.

Die Probleme beginnen bereits mit dem Begriff des Akkords. Wenn nämlich von Akkordverknüpfungen die Rede sein soll, so enthält dies die selbstverständliche Voraussetzung, dass Klänge eigenständige, nicht als Intervallschichtungen verstandene Größen seien. Angesichts einer in der Mitte des 17. Jahrhunderts seit langem etablierten Generalbasspraxis erscheint diese Rückbesinnung womöglich etwas kleinlich. Die Klangregie, die unbestreitbar seit jeher auch den kontrapunktischen Satz mitbestimmte, wurde jedoch in der zeitgenössischen Theorie nicht als ein eigenständiges oder gar den Satz bestimmendes Moment erfasst. Kontrapunkt-, Tonarten- und Generalbasslehre blieben Einzeldisziplinen, die sich zwar gegenseitig stützten, aber zunächst nicht in einem funktionalen Verhältnis zueinander standen. Dies entsprach auch durchaus dem älteren System: Die in tonaler Musik stets zusammengehörige Einheit von Skala, Akkord, Tonart und Funktion existierte bis zum 17. Jahrhundert – hier wäre von Materialeiter, Intervallschichtung, Modus und Klangfolgevorschrift zu sprechen – nicht. Der Vorrat aller Modi ist identisch, die Schichtungen zu Klängen und deren Abfolge werden unabhängig von der Tonart vom System des Kontrapunkts reguliert. Eine Tonartbezeichnung besagt somit nichts über den Klangvorrat, eine Kontrapunktregel nichts über den „harmonischen Ort“ im Rahmen der Tonart. Eine regelhafte Ordnung existiert

3 Vgl. hierzu Frieder Rempp, *Elementar- und Satzlehre von Tinctoris bis Zarlino*, in: F. Alberto Gallo u. a. (Hrsg.), *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert. Antikenrezeption und Satzlehre*, Darmstadt 1989 (= Geschichte der Musiktheorie 7), S. 179.

4 So heißt es bei Philipp Spitta 1894 zu den *Cantiones Sacrae* von 1625: „(Sie) enthalten Züge voll persönlichen Ausdrucks und frapperender Erfindungskraft“. Erst im Nachsatz kommt der Regelbezug ins Spiel: „während sie zugleich den Beweis führen, wie sicher Schütz die ältere contrapunctische Technik handhabte“. (*Heinrich Schütz' Leben und Werke*, in: ders., *Musikgeschichtliche Aufsätze*, Berlin 1894, S. 45)

weder in der Theorie noch in der Praxis: Die Harmonik⁵ im modalen⁶ Satz ist weitgehend unvorhersehbar bzw. -hörbar.

Unmittelbarer Ausdruck der Schwierigkeit, den allmählichen Zusammenschluss der verschiedenen Ebenen als einheitlichen Vorgang zu erfassen, ist die extreme Differenz verschiedener „Schreibarten“ und Stile, wie sie etwa von Athanasius Kircher⁷, Marco Scacchi⁸ und Christoph Bernhard⁹ beschrieben wurden. Die Differenzierung nach sozialem Ort (Kirche, Kammer, Bühne) beinhaltet stets auch eine Differenzierung der Nähe oder Distanz zum lehrbaren Kontrapunkt. Man könnte sogar behaupten, die Stillehre sei der Versuch, diejenigen Schreibarten, die sich dem herkömmlichen System nicht fügten, zumindest systematisch einzubinden. Unmittelbar gleichsetzen mit der Vorstellung der Modernität lässt sich die genannte Distanz jedoch nicht, wie im folgenden an je einem Beispiel von Schütz, Giacomo Carissimi und Christoph Bernhard – mit einer aufgrund des Skizzenhaften unvermeidlichen Pointierung – gezeigt werden soll.

II

Betrachtet man den Beginn etwa der Kantate *Abi, non torna* von Giacomo Carissimi¹⁰ aus der Perspektive modaler Tradition, so dürfte sich zunächst einige Ratlosigkeit einstellen (vgl. Beispiel 1 auf der folgenden Seite). Die Generalvorzeichnung, die „Tonart“ oder der Modus des Satzes auf der einen Seite und der Klangvorrat andererseits lassen sich kaum aufeinander beziehen. Klänge auf b (T. 2), Ces¹¹ (T. 5) und as (T. 6) beispielsweise sind im Rahmen eines der Vorzeichnung nach „f-ionischen“ Satzes nicht nur exterritorial, sie sind, bezogen auf eine modale Systematik, unverständlich, gleichsam „atonal“. Der Befund widerspricht deutlich dem heutigen Höreindruck, der eine klare Gliederung, eine ausgewogene Melodik und eine reizvolle Harmonik konstatiert. Beide Momente zusammengenommen repräsentieren durchaus das, was Schütz als „einer tauben Nuß werth“ einer vermeintlich „Himmlische(n) Harmoni“ bezeichnete. Musik, die heute als deutliche Ausprägung einer neuen Tonsprache erscheint, konnte von einem kritischen Zeitgenossen, für den der historische Horizont noch offen war, durchaus legitimerweise als regellos erscheinen. Und ein deutlicher Hinweis darauf, dass solcherart Kritik des alten Hofkapellmeisters so unbegründet nicht war, ergibt sich, wenn man versucht, die „moderne“ Harmonik angemessen zu beschreiben. Aufgrund der ge-

5 Der Begriff erscheint zwar sowohl in vor- wie in nach-tonaler Musik als problematisch, da die vertikale Schichtung ein abgeleitetes Moment darstellt. Als kurze Kennzeichnung der Vertikalen mag er dennoch beibehalten werden.

6 Auch hier liegt sicherlich eine problematische Vereinfachung vor. Gemeint ist eine Satzstruktur, die historisch und systematisch eindeutig nicht durcmolltonal organisiert ist.

7 Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis sive Ars Magna Consoni et Dissoni*, Tomus I–II, Rom 1650, hier I, Liber VII, Pars 3, Caput V, S. 581–598.

8 Marco Scacchi, „Ad Excellentiss.: Dn. CS. Wernerum“, in: Erich Katz, *Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts*, Freiburg i. Br. 1926, S. 83–89.

9 Christoph Bernhard, *Tractatus compositionis augmentatus*, in: Josef Müller-Blattau (Hrsg.), *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel u. a. 2/1963, S. 40–131.

10 Giacomo Carissimi, *Abi, non torna*, in: ders., *Cantate*, Bd. 1, hrsg. v. Lino Bianchi, Rom 1960 (= Istituto Italiano per la Storia della Musica, Monumenti III/1), S. 12–19.

11 Kleinbuchstaben sollen „Mollklänge“, Großbuchstaben „Durklänge“ bezeichnen.

Beispiel 1: G. Carissimi, *Ahi, non torna* (T. 1–18)

Soprano 1

Ahi, non tor-na, [ahi, non tor-na,] et io mi mo-ro, quel te-so-ro che stan-

Basso continuo

ca - - - to haj miei so-spi-ri, ahi, non tor-na, ahi, non tor-na, et io mi

mo - - - ro, quel te-so-ro che stan-ca - - - to haj miei so-

spi-ri, quel te-so-ro che stan-ca - - - to haj miei so-spi-ri.

nerellen Häufung von Mollklängen, insbesondere innerhalb der Kadenzführungen, scheint festzustehen, dass es sich hier nicht um einen „f-ionischen“, sondern um einen „f-Moll“-Satz handelt. Aber weder die Einzelklänge noch die Kadenzpunkte fügen sich einer solchen Rubrizierung. Als Beispiel mögen die Takte 4–7 mit der Folge F, B, es, Ces, as⁷, B, as, B⁴³, (Es) genügen.

Wesentlich einfacher im Hinblick auf den Klangvorrat stellt sich das Satzbild bei Heinrich Schütz dar. Die Frage allerdings nach dem zu Grunde liegenden System lässt sich auch hier nicht immer eindeutig beantworten. Betrachtet man etwa die Textstelle „da man dir danket im Himmel“ (T. 33 f.) aus dem Konzert *Herr, unser Herrscher* aus den *Symphoniae Sacrae* II (SWV 343)¹², so findet sich die Klangfolge F, c, G, C, a, C und F.

12 Edition durch Werner Bittinger in NSA 15, 1964, S. 20–31.

Beispiel 2: H. Schütz, *Herr, unser Herrscher*, T. 33–35

33

VI. I

VI. 2

Cantus

da man dir dan-ket im Him - mel.

B.c.

b h 5 6

Die Einfügung von *es* und die unmittelbar folgende Auflösung von *b* zu *b*, wodurch sich der Melodieschritt der verminderten Quart ergibt, lassen an zweiter und dritter Stelle der Phrase Klänge entstehen, deren Material von dem des Modus abweicht. Zwar ließe sich argumentieren, der Ton *es* sei eine „nota supra la“ des Hexachordum molle und *b* Bestandteil der angestrebten Sopranklausel. Einerseits jedoch entsteht eine querständige Auflösung von *es* und andererseits erweist sich C nicht als Zielklang, sondern als Zwischenstation zum eigentlichen Abschluss F, das durch den Einschub der Violinen erreicht wird. Eine schlichte modale Zuordnung, die von der Identität von Skala und Klangvorrat ausgeht, trifft den Sachverhalt sicherlich ebenso wenig wie eine Begrifflichkeit späterer Theorien. Termini wie „Mollsubdominante“ (für den c-Klang) oder „Doppeldominante“ (G-Klang) setzen ein voll etabliertes System voraus, von dem hier nicht die Rede sein kann. Dass es sich hierbei keineswegs um außergewöhnliche Klangbildungen der Zeit handelt, ändert nichts an der Problematik ihrer Erklärung.

Der Beginn des Satzes zeigt demgegenüber eine andere Struktur: Die ostinate Harmoniefolge exponiert in drei jeweils knapper werdenden Abschnitten ausschließlich eine „Tonika“ und deren „Dominante“: F und C, g und D sowie c und G. Die jeweiligen „Grundakkorde“ markieren zudem die I., II. und V. Stufe, die Bestandteile des Grundmodells einer harmonisch-tonalen Kadenz. Hier erscheint es problematisch, mit anderen als funktionstheoretischen Begriffen zu operieren. Die durch einen Akzenttakt fixierte Folge von Dominanten und Toniken geht so weit, dass selbst die Grenzen eines ausgesprochen lizenziösen Kontrapunkts überschritten werden: Sekundparallelen (etwa T. 7+8) oder mehrfache Note-gegen-Note-Dissonanzen (T. 8 oder T. 12, 13 und 14 zwischen Orgelakkord und Melodiestimmen) legitimieren sich nur durch den absoluten Vorrang der akzentuierten Akkordfolgen.

Bereits dieser erste kursorische Überblick ergibt einen offenbar ambivalenten Befund: Der Klangvorrat bei Carissimi wird extrem, vor allem in die Richtung der *b*-Vorzeichnung, ausgeweitet, gleichwohl finden sich abrupte Wechsel in den *#*-Bereich. Die Klangdisposition Schützens erscheint hingegen wesentlich konservativer, die Grenzen des Vorrats werden sowohl enger gesteckt als auch vermittelter erreicht. Die Werke stehen deutlich diesseits und jenseits einer Grenze der Klangauffassung. Eindeutig beschreibbar erscheinen sie nach den

herkömmlichen Kriterien der Modalität und harmonischer Tonalität gleichwohl nicht. Problematisch dabei ist einerseits, dass sich Häufungen von Akzidentien im Rahmen einer modal organisierten Verlaufsform lediglich hilfswiese als Chroma erklären lassen. In der Verfestigung zu neuen Klanggebilden – etwa „as-Moll“ bei Carissimi – verliert diese Beschreibung ihren Sinn. Andererseits lässt sich die neue Klanglichkeit noch nicht in einem übergeordneten Systemzusammenhang von Funktionen erfassen. Hierbei handelt es sich, wenngleich es fast als überflüssig erscheint, dies zu betonen, um Probleme der Beschreibung, nicht der Werke. Die Alternative modal-tonal scheint falsch formuliert.

Ein Ansatzpunkt für die Interpretation der Klangstruktur bietet sich dennoch, wenn man von der Ebene der Verlaufsform, die einen modalen Satz bestimmt, zu dessen Materialorganisation übergeht. Denn der allen Modi gemeinsame Tonvorrat existiert in zwei Varianten: im cantus mollis mit der Generalvorzeichnung eines b sowie im cantus durus ohne Vorzeichnung. Diese Vorordnung gilt noch für das Werk Schütz' – und ebenso Monteverdis – generell. Grundlage ist die Kombination je zweier Hexachorde, im cantus mollis die des Hexachordum molle über f mit dem Hexachordum naturale über c. Der cantus durus wird vom Hexachordum naturale und dem Hexachordum durum über g gebildet. Die jeweilige Überlappung der beiden Hexachorde führt zu einer Vervollständigung zur siebentönigen Skala. Geht man nun davon aus, dass das System der Hexachorde von seinem ursprünglichen Sinn, der gesangsbezogenen Lehrbarkeit von Tonqualitäten, grob gesagt, der Differenzierung von Halb- und Ganztönen und größeren Tonräumen, zu einem Ordnungskriterium des Klangvorrats wurde¹³, so lässt sich dieser beschreiben. Festzuhalten ist in diesem Zusammenhang erstens, dass die Skala – die spätere Tonleiter – ein abgeleitetes Moment darstellt. Zweitens ist die Vorordnung modusunabhängig, da sie für alle Modi gilt. Und daraus folgt drittens, dass zusätzliche Akzidentien keine modulatorische Bedeutung besitzen. Dennoch bildet die Vorordnung durch den zu Grunde liegenden cantus, wie sich am Schütz'schen Beispiel zeigen lässt, ein variables System legitimer bzw. ausgeschlossener Klänge.

III

Durch Vorzeichnung und Hauptstufe ist *Herr, unser Herrscher* dem f-ionischen Modus zuzuordnen. Im Hinblick auf die Fundierung des Vorrats ist, wie erwähnt, hier vom cantus mollis auszugehen. Das bedeutet, dass der Grundvorrat, innerhalb dessen sich die Klangbildung bewegt, aus der Kombination des Hexachordum molle (f-g-a-b-c-d) und des Hexachordum naturale (c-d-e-f-g-a) besteht:

F g a B C d
C d e F G a

Auf der Ebene der verfügbaren Klänge ergibt sich, wie auf der der Skala, eine scheinbare Analogie zum späteren System. Der Vorrat scheint, wie im Modell der Stufentheorie, aus den

13 Diese Idee wurde zuerst von Carl Dahlhaus im Zusammenhang mit Monteverdis Madrigalen entwickelt (*Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel u. a. 1968 [= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 2], S. 257–266), und von Eric Chafe weitergeführt: *Aspects of durus/mollis shift and the two-system framework of Monteverdi's music*, in: SJB 12 (1990), S. 171–206.

Tönen der Skala hervorzugehen, hier: F-Dur, g-Moll, a-Moll, B-Dur, C-Dur und d-Moll. Vier Momente jedoch lassen die Differenzen deutlich werden. Zum einen – das macht gerade die Problematik modaler Klanglichkeit aus – sind einige, genau bestimmbare, Klänge variabel, d. h. sie erscheinen sowohl in duraler wie in mollarer Form. Zweitens geht der Klangvorrat nicht im Tonvorrat des Modus auf. Die Grenzen des Spektrums werden im vorliegenden Satz von A- und Es-Dur markiert. Drittens aber fehlen scheinbar näherliegende Klänge wie etwa f- oder e-Moll. Gerade am letztgenannten Klang erweist sich viertens die hexachordale, nicht skalare Vorordnung. Der Ton *e* geht über das grundlegende Hexachordum molle hinaus, wird aber vom ergänzenden Hexachordum naturale zur Verfügung gestellt. Was sich zunächst als eine etwas kleinliche Unterscheidung ausnehmen mag, besitzt insofern Relevanz, als ein Klang über diesem Ton, sei es in duraler oder in mollarer Form oder, der Vorzeichnung entsprechend, als „verminderter“ Dreiklang, nicht erscheint. An seine Stelle tritt entweder ein Terz-Sext-Klang – ein C-Dur „Sextakkord“ – oder aber, und zwar wesentlich häufiger, ein Es-Klang. Beide Lösungen erscheinen aus der Perspektive tonaler Harmonik problematisch und verweisen auf die differierende Fundierung: Die Vermeidung des verminderten Klanges verhindert die Etablierung gerade des tonal entscheidenden Akkords, des Dominantseptakkords, auf der anderen Seite hebt die Einfügung von *es* die F-Dur-Skala auf.

Im Unterschied zu dur-moll-tonaler Harmonik, in der eine systemhaft unlösbare Verknüpfung von Skala und Klangvorrat besteht, ist die Verbindung hier noch variabler, gleichwohl aber nicht beliebig. Dazu zunächst folgendes Schema. Der cantus-Vorordnung wurden die angrenzenden Sechstonreihen im B- und #-Bereich hinzugefügt. Während ein Wechsel zum Hexachord über *b* durch den Es-Klang mehrfach vorkommt, bleibt das Hexachordum durum, das den *e/E*-Klang enthält, hier ausgeschlossen.

ut	re	mi	fa	sol	la	–	ut		fa
B	c/C	d/D	Es	F	g/G	X	B ...		Es

	ut	re	mi	fa	sol	la	
cantus mollis:	F	g/G	a/A	B	C	d/D	Es=fa

	ut	re	mi	fa	sol	la
	C	d/D	(e)	F	g/G	a/A

G a/A (h) C D e/E

Wie deutlich wird, erscheinen im cantus mollis die Klänge F, B und C ausschließlich in duraler Form. Diese invarianten Klänge repräsentieren die Ausgangstöne des grundlegenden sowie der beiden nächsten, d. h. quintversetzten Hexachords. Da ein Wechsel stets nur zum nächsten Hexachord stattfindet, bleibt etwa der f-Moll-Klang ausgeschlossen. Variabel hingen sind die drei definitiv untergeordneten Stufen *g*, *a* und *d*, die sowohl als Dur- wie auch als Mollklänge erscheinen können. Eine besondere Bedeutung gewinnen der *a*-Klang und derjenige über *Es* als Grenzkänge des Systems sowie der *C*-Klang in mollarer Fassung: *a* nämlich ordnet als Klang, der im B-Hexachord nicht vorkommt, die Umgebung eindeutig dem Hexachord über *f* zu, *Es* hingegen, wie auch *c* in mollarer Fassung, bezeichnet einen Wechsel zum Hexachord über *B* (*Es* = *fa*). Der *e/E*-Klang bleibt ausgeschlossen, da er einen

Wechsel zum Hexachord über G indizieren würde, einem Akkordbereich, der über das System dreier Hexachorde hinausginge.

Betrachtet man unter diesen Voraussetzungen den Satzverlauf, so lassen sich deutlich unterschiedene harmonische Ebenen feststellen. So kennzeichnet der Bereich ab T. 25 durch das Vorkommen von Es-Dur (25/3) und c-Moll einen Wechsel zum B-Hexachord.

Beispiel 3: H. Schütz, *Herr, unser Herrscher*, T. 23–27

Ob der Schluss des Abschnitts (T. 30–32) eine Rückkehr in den normalen cantus marciert, bleibt zunächst offen, denn der Beginn des nächsten Abschnitts – die anfangs vorgestellte Phrase – bringt mit der Folge c-Moll, G-Dur und C-Dur wiederum Klänge, die nur dem B-Hexachord problemlos zuzuordnen sind: sowohl g als auch c gehören hier zu den variablen Klängen, die in duraler und gleichermaßen mollarer Fassung möglich sind.

Die folgende Einheit (T.35/4–41/1) ist wieder dem „normalen“ cantus mollis zuzuordnen. Kennmarke hierfür ist, neben dem Fehlen von Es- bzw. mollaren C-Klängen, die Einfügung von cis als Bestandteil eines A-Akkords, der, wie erwähnt, im B-Hexachord nicht enthalten ist. Die Auflösung von b in T. 38 entspricht der Variabilität des G-Klanges innerhalb dieses cantus.

Beispiel 4: H. Schütz, *Herr, unser Herrscher*, T. 35/4–41/1

Ein letztes Beispiel, der unmittelbare Anschluss „dass du vertilgest“ (T. 41 ff.; vgl. Beispiel 5): In einer vierfachen Quintsequenz führt der Verlauf vom Ausgangspunkt D über G, C und F bis nach B. Wenngleich alle diese Klänge im Bereich des *cantus mollis* angesiedelt sind, ist in T. 43 deutlich der Übergang zum B-Bereich, gleichsam als „Modulation“, hörbar. Die in der ersten Takthälfte exponierten *e''* und *b'* der Violinen werden, nur eine Viertelnote später, zu *es''* und *b'*. Dass hier ein Wechsel zum *cantus* über *b* stattgefunden hat, wird am Ende des Abschnitts deutlich. Es erscheinen der mollare *c*- sowie der Es-Klang (T. 47).

Naheliegender erscheint dabei zunächst, dass die Einfügung eines weiteren *b* in den „B-Dur-Bereich“ führt. Die Distanz zur späteren „Tonleiter“ wird aber deutlich, wenn *h* als Bestandteil des G-Dur-Klages ebenfalls zum *b*-System zählt. Eine skalare Tonartzuordnung besagt wenig, und deutlich wird zugleich, dass hexachordale Klangdisposition und modale Ordnung nach wie vor getrennte Ebenen sind.

Beispiel 5: H. Schütz, *Herr, unser Herrscher*, T. 41/3–48

The musical score consists of two systems. Each system has three staves: a vocal line (soprano), a lute line (treble clef), and a bass line (bass clef). The key signature is one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The first system (measures 41-44) shows the vocal line with lyrics: "daß du ver-til-gest den Feind und den Rach-gie-ri - gen, daß du ver-til-gest,". The lute line has figured bass notation: 6, 7, #, 6, 7, ♭. The second system (measures 45-48) shows the vocal line with lyrics: "daß du ver-til-gest den Feind und den Rach-gie-ri - gen, daß du ver-til-gest den Feind und den Rach-gie-ri - gen." The lute line has figured bass notation: 6, 7, ♭, 6, 7.

IV

Aus der Klangordnung Schützens, die Regelhaftes mit großer Variabilität zu verbinden im Stande ist, lassen sich einige Konsequenzen ableiten. Zuvor jedoch ist die Differenz zu dem an der Oberfläche deutlich „moderner“ wirkenden Beispiel Carissimis aufzeigen.

Die Differenz ließe sich pointieren: Der Satz (vgl. erneut Beispiel 1 auf S. 58) beginnt mit einem Akkord, der im Werk – zu betonen ist: im gesamten Werk – Schützens nicht existiert. Der f-Moll-Klang liegt außerhalb des durch die Hexachorde über b, f, c bzw. f, c und g strukturierten Systems. Nun ließe sich einwenden, Carissimis Satz beruhe auf einer Gesamttransposition des Systems, die lediglich nicht mit Generalakzidentien notiert sei. Und in der Tat verweist der b-Moll-Klang des zweiten Taktes scheinbar auf das Hexachord über as (mit 4b), in dem der B-Klang erstmals zu den variablen zählt. Selbst der kadenzielle Zielklang F-Dur des vierten Taktes wäre in diesem Rahmen noch möglich. Es-Moll des Folgetaktes verlangt jedoch bereits einen Wechsel zum Hexachord über Des („5b“), Ces-Dur und es-Moll der zweiten Takthälfte sowie as-Moll des folgenden Taktes sind nur im Hexachord über Ges („6b“) darstellbar. Wenn im siebten Takt C-Dur und in T. 8 D-Dur erscheinen, erforderte dies einen Sprung über fünf Quinten in den Bereich mindestens des b-Hexachords, in dem der Klang erstmals als variabler möglich ist.

Das Ergebnis lässt sich kurz zusammenfassen: Das hexachordale System verliert durch extreme Dehnung seinen fundierenden Status. Dies liefert zugleich eine Begründung für die Differenz zwischen der Generalvorzeichnung des cantus und der tatsächlichen Akzidentiensetzung: Die Generalvorzeichnung ist, so paradox dies zunächst angesichts der Frühphase dur-moll-tonaler Harmonik erscheinen mag, hier irrelevant geworden. Das Zusammentreffen duraler oder mollarer Skala und Akzidentiensetzung setzt eine geschlossene Verbindung voraus, die hier noch nicht existiert. Der – sicherlich nicht als Regelfall zu beobachtende – Sachverhalt kennzeichnet exakt das systemgeschichtliche Stadium: Eine cantus-Vorordnung existiert nicht mehr, eine durch Generalvorzeichnung fixierte Tonart f-Moll noch nicht.

Die Ausweichungen von Melodiestimme und Generalbass in den weit „mollaren“ Bereich etwa der Takte 5–7 evozieren zwangsläufig mollare, d.h. mit außersystemhaften b versehene (Dur- oder Moll-) Klänge. So selbstverständlich wie es zunächst scheint, ist der Sachverhalt nicht: Die fehlende Bezifferung beispielsweise von as am Beginn des sechsten Taktes erfordert zunächst die Kenntnis des Melodietons *ges'*, ansonsten wäre zum Basston der f-Moll-Sextakkord zu greifen. Dieses *ges* aber lässt f nicht zu, so dass die – aus der Vorzeichnung nicht ablesbare – Quint es erforderlich wird. Dass weiterhin *ces* – ein Ton weit außerhalb jeder modalen Ordnung – als Dreiklangsterz zu ergänzen ist, ergibt sich aus der Vermeidung der verminderten Quint zu *ges*. Der Generalbassspieler ist gezwungen, sich sowohl in der Vertikalen des einzelnen Klanges als auch – wie der übernächste Klang, ein as-Moll-Sextakkord statt eines Ces-Klanges, zeigt – in der Horizontalen des Melodieverlaufs über den jeweiligen „Klangraum“ im vorhinein zu orientieren. Und diese, die Hexachordsystematik außer Kraft setzenden Klangräume, sind auf eine hier allein tragende Weise zu Einheiten zusammengefasst.

Im Übergang vom vierten zum fünften Takt wird zunächst die Variabilität der duralen und mollaren Klänge auf einen außerhalb der Systems gelegenen Schritt übertragen, auf B-Dur folgt es-Moll. Der Liegeton der Singstimme ist im folgenden als Terz, dann als Quint und schließlich als Sept mit Auflösungszwang harmonisiert. Diese Auflösung wiederum wird mit dem Folgenden durch die impulsgebende Verzögerung der Begleitung verklammert und dann in einer – im modernen Sinne – vollständigen s-D-T-Kadenz zum Abschluss gebracht.

Die Wiederholung des „ahi, non torna“ vollzieht nun – und dies ist nur möglich unter der Aufgabe des Hexachordsystems – als zweifache „zwischen-dominantische“ Wendung einen Wechsel von der es-, Ces- und as-Ebene in den Bereich von G- und C-Dur.

Deutlich mag an diesen wenigen Beispielen werden, dass die Funktion der Harmonik hier eine andere ist als in dem zum Vergleich herangezogenen Satz von Heinrich Schütz. Einerseits wird von Carissimi das System der cantus-Vorordnung verlassen, der Radius der klanglichen Möglichkeiten erheblich erweitert. Diese fügen sich dabei nicht einem erkennbaren neuen systemhaften Zusammenhang. Andererseits aber entstehen im engräumigen Bereich Einheiten, die sich neben textlichen und melodischen auch als harmonisch eigenständige Bereiche zu erkennen geben. Die Aufhebung des althergebrachten Systems wird kompensiert durch eine neuartige Verknüpfung im jeweiligen harmonischen „Nahbereich“.

V

Beispiel 6: Chr. Bernhard, *Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz*, T. 1–15

Canto

Schaf - fe in mir, Gott, ein rei - nes Herz, und gib mir ei - nen

Basso continuo

2 6 7 6 # 6

4

neu - en, ei - nen neu - en, ei - nen neu - en ge - wis - sen Geist, und gib mir ei - nen neu - en, ei - nen neu - en, ei - nen

6 6 4 # 6 6 6

8

neu - en ge - wis - sen Geist, und gib mir ei - nen neu - en, ei - nen neu - en, ei - nen neu - en ge - wis - sen

4 # # 6 # 6 6 4 #

12

Geist, und gib mir ei - nen neu - en, ei - nen neu - en, ei - nen neu - en ge - wis - sen Geist!

6 # 6 6 4

Ein erstes auffallendes Merkmal an Christoph Bernhards geistlichem Konzert *Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz* aus den *Geistlichen Harmonien* von 1665¹⁴ (vgl. Beispiel 6 auf der vorigen Seite) ist die Textreduzierung: nur drei Verse des 51. Psalms stehen der Vertonung des gesamten 8. Psalms bei Schütz gegenüber. Diese Reduzierung bedeutet eine deutliche Verlagerung auf eine immanent musikalische formale Untergliederung. So wird der erste Abschnitt des Konzerts über die Worte „Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz, und gib mir einen neuen gewissen Geist“ über 31 Takte in einer sinnfälligen und zugleich steigenden Anlage gegliedert. Nach der einmaligen Darstellung der ersten Vershälfte folgt ein vierfach gestaffelter Block der zweiten Hälfte. Bis hier (T. 15) bleibt der Satz auf Gesangsstimme und Generalbass beschränkt. In einem zweiten Durchgang alternieren Gesang und Violinen, bis am Ende des Abschnitts erstmals (ab T. 27) Instrumente und Gesang simultan erscheinen.

Eine Zuordnung des Satzes zu a-Moll scheint aufgrund der Vorzeichnung sowie des Anfangs- und Schlussklanges eindeutig. Sogar die Durdominante E-Dur erscheint regelhaft. Allerdings besagt die Rubrizierung ausgesprochen wenig; denn nicht nur sind der Grundakkord und seine Dominante diejenigen Klänge, die am seltensten eingesetzt werden. Sondern generell stellen Mollklänge im gesamten Abschnitt die Ausnahmen dar, da sie stets nur an je einer Stelle im kadenzialen Zusammenhang erscheinen. Von einem „Mollcharakter“ des Satzes kann keine Rede sein, die Zuordnung erfolgt nur aufgrund eines eigentlich modalen Musik zugeordneten Kriteriums: der „Finalis“.

Betrachtet man die Harmonik der vierfachen Staffelung der zweiten Vershälfte (T.3–15), so lässt sich eine jeweils vollständige Sequenz erkennen, die dritte Sequenz stellt eine Wiederholung des ersten Ablaufs dar:

D ₃	G	G ₃	C	C ₃	F	d	E	a
G ₃	C	C ₃	F	F ₃	B	g	A	D
A ₃	D	D ₃	G	G ₃	C	a	H	E
D	G	G ₃	C	C ₃	F	d	E	a

Festzuhalten ist mehreres:

1. Die Sequenzen sind zwar vollständig, aber nicht schematisch: Eine Fortsetzung nach der D-Kadenz T. 9 (fett markiert) müsste auf C einsetzen und in Analogie zum Vorhergehenden die Klänge Es-Dur und c-Moll enthalten. Der Bereich der B-Tonarten soll aber offenbar vermieden werden, der Neuansatz in A-Dur führt nach dem zweiten Durchgang nach a-Moll, dem Ausgangspunkt zurück.
2. Die Zuordnung der harmonischen Ebenen lässt sich verallgemeinern: Jede Einheit enthält die Klänge genau eines Hexachords. Die Takte 4–7/1 entsprechen dem Hexachordum naturale c-a, die Takte 7–9/1 dem Hexachordum molle, T 9–12/1 – mit einer bezeichnenden Ausnahme – dem Hexachordum durum.

¹⁴ Edition durch Otto Drechsler und Martin Geck in: EdM 65, Kassel u. a. 1972, S. 47–54.

3. Die jeweiligen Klänge stellen jedoch keine Summe eines Vorrats dar, sondern die interne Verknüpfung erfolgt regelhaft: Jeweils nach einem Klang in Grundstellung führt der Sextakkord zur jeweiligen Unterquint oder „Subdominante“, nach drei Schritten schließt sich eine vollständige Kadenz an. (Dass die hier enthaltene „Mollsubdominante“ in der späteren Rammeuschen Interpretation als doppelte „dominante“ das Quintgefälle vom ersten bis zum letzten Klang vervollständigen würde, sei nur am Rande erwähnt. Statt d-Moll etwa der ersten Reihe wäre h⁷ mit Terz im Bass zu setzen). Der Vorrang der harmonischen Identität gegenüber der rein hexachordalen Ordnung zeigt sich in der Einfügung der Dominante H zu E-Dur in T. 11. Das „Quinten-fis“ überschreitet den Systemrahmen, das Hexachord ist an dieser einen Stelle zur siebentönigen Skala mit Durklang über der siebten Stufe erweitert.

4. Obwohl der harmonische Gesamtrahmen von B- bis H-Dur reicht, bleibt der Vorrat auf bestimmte, noch immer als hexachordal interpretierbare Klänge beschränkt. Die jeweils intern identischen harmonischen Abläufe werden von drei verschiedenen Stufen aus in Gang gesetzt. Die Ablaufsidentität von verschiedenen Stufen im Quintverhältnis setzt eines der zentralen Bestimmungsmomente modaler Organisation, das Ambituskriterium, außer Kraft.

VI

Ein Vergleich mit der Konstruktionsweise Schützens und Carissimis zeigt jeweils spezifische Differenzen und Gemeinsamkeiten. Die interne Klangverbindung wird aufgrund einer regelhaften Verfestigung bestimmter Schritte – Sextakkorde mit Unterquintausrichtung (zur „Subdominante“) sowie „Dominanten“ und „Toniken“ – zu einer voraushörbaren Verknüpfung, zu einer Funktionalität auf engem Raum. In Verbindung mit einer kurzgliedrigen, geschlossenen Melodik ergeben sich somit deutliche Analogien zur Konstruktionsart Carissimis. Im Unterschied zu diesem wird jedoch der Rahmen des hexachordalen Klangsystems weiterhin gewahrt, extreme Ausweichungen werden vermieden. Der Satz erscheint dadurch beim ersten Hören harmonisch als ausgesprochen einfach. Unter dem Aspekt der Systementwicklung jedoch bezeichnet er eine bedeutungsvolle Vermittlung. Denn ebenso wie eine interne Hierarchisierung der Klänge als „Dominanten“ und „Toniken“ der Ergänzung durch die übrigen „Stufen“ der Skala bedurfte, um eine Tonika ausprägen zu können, bedurfte die Parataxe der älteren Klangordnung, die eben diese Stufen systemhaft bereitstellte, einer internen Gewichtung, einer „Funktionalisierung“.

Die Frage nach den Merkmalen des „Modernen“ in der Musik der Jahrhundertmitte erweist sich somit, jenseits von Allgemeinplätzen wie der der „Übernahme italienischer Anregungen“, im Detail als komplex. Sicherlich ist die Auflösung kirchentonaler Ordnungen bei gleichzeitiger interner Akkordverklammerung und der Entwicklung quasi-periodischer Melodik eine der wesentlichen Voraussetzungen für den Umbruch. Ebenso bedeutsam ist jedoch das Gegengewicht eines Akkordvorrats, der auf das Material des cantus, die durch die Vorzeichnung angegebene hexachordale Ordnung, bezogen ist. Erst aus der Verknüpfung beider Momente entstand die moderne „Tonart“ als Zusammenfassung sowohl skalarer wie akkordischer und akkordverknüpfender Bestandteile.

Die Position von Heinrich Schütz innerhalb dieses sich wandelnden Gefüges lässt sich anhand der wenigen vorgestellten Takte bestimmen: Der Beginn des Satzes verweist eindeutig auf die von Schütz gesehenen Möglichkeiten enger interner Akkordverknüpfung. In den übrigen Abschnitten des Satzes werden die Klangmöglichkeiten als variable bzw. feststehende Klänge des cantus bestimmt. Diese Grenze wurde von Heinrich Schütz nicht überschritten. Der cantus als tendenziell stufenbezogene Klangorganisation bildet aber eine ebenso wichtige Voraussetzung für den Wandel des Systems wie die grenzüberschreitende Dominantisierung im Satzinneren, wie sie das Beispiel Carissimis zeigte. Erst im späteren, modernen Begriff der Modulation treffen beide Momente zusammen. Deutliche Ansätze hierzu zeigt das Beispiel Christoph Bernhards. Die – vor allem im Vergleich zu Carissimi – scheinbare Schlichtheit der Harmonik darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass auf der Ebene des Tonsystems hier zwei unterschiedliche Auffassungen von Klangvorrat und -verknüpfung in durchaus neuartiger Weise vermittelt werden. Der Komplexität und Vielschichtigkeit der Veränderungen auf der Ebene des Tonsystems muss demzufolge die Differenzierung der Bewertung des Einzelwerks entsprechen.

Klangfolge und Stimmführung im Vokalsatz Henry Purcells

FRIEDHELM KRUMMACHER

Mit den Änderungen des Komponierens, die sich zwischen Schütz und Bach vollzogen, scheint Henry Purcell kaum viel mehr zu verbinden als die Tatsache, dass in jenen Zeitraum auch seine kurze Lebenszeit fiel. Und so ist kaum jemals von ihm die Rede, wo hierzulande Musik dieses Zeitraums erörtert wird. Zwar suchte man mehrfach Werke wie *King Arthur*, *The Fairy Queen* oder *Dido and Aeneas* für die Bühne zu gewinnen, und mitunter begegnet man der Kammermusik und zumal den um 1680 entstandenen Fantasien für Streicher. So gut wie ohne Resonanz blieben aber die rund 65 Anthems, die zusammen mit etwa 40 weiteren geistlichen Werken einen wesentlichen Anteil im Œuvre des Orpheus Britannicus ausmachen. Sie sind gewiss der liturgischen Tradition der anglikanischen Kirche verpflichtet, das Textrepertoire jedoch, das für die Gattung des Anthems maßgeblich war, basiert auf dem *Book of Common Prayer* (1549, revidiert 1663/64) und damit weithin auf biblischen Vorlagen¹. Und anders als vor hundert Jahren dürften für die Praxis englische Texte heute ein geringeres Hindernis bilden als lateinische. Dass aber der Schein des Einfachen, den diese Musik zunächst erwecken kann, eine bemerkenswerte Differenzierung nicht ausschließt, wird erst dann sichtbar, wenn man sich einigen Werken näher zuwendet.

Wenn Anthems aus Purcells Zeit außerhalb Englands nicht sonderlich bekannt sind, so mag das einer Isolation der englischen Tradition entsprechen, deren Kehrseite freilich ihre ausgeprägte Eigenart ist. Weder die Impulse, die zuvor eine „Britannia abundans“ auf dem Kontinent auslöste, noch der spätere Zustrom italienischer Musiker nach London ändern diesen Sachverhalt grundlegend². So sehr sich Purcells Wirken auf England begrenzte, so wenig wurde sein Werk auswärts rezipiert. Der Quellenbestand protestantischer Kirchenmusik bietet in dieser Zeit zwar jenseits konfessioneller Grenzen Werke von österreichischen und schweizerischen, italienischen und französischen und gar polnischen oder böhmischen Autoren, offenbar fehlen aber englische Beiträge so gut wie ganz. Doch geht es weder um Einflüsse noch um Wirkungen, wenn nach dem Verhältnis von Traditionen gefragt wird, die unabhängig voneinander in einer historisch analogen Situation durchaus unterschiedliche Resultate ausprägten. Und eine solche Konstellation ergibt sich, wenn eine Stimmführung, die den verbindenden Normen des Kontrapunkts folgt, bei Purcell zu eigentümlichen Klangfolgen führen kann, die gleichwohl nicht umstandslos mit Begriffen einer späteren Harmonik zu identifizieren sind.

1 Peter le Huray, *Music and the Reformation in England 1549–1660*, London 1967; John Morehen, *The English Anthem Text, 1549–1660*, in: JRMA 117 (1992), S. 62–85; zur neueren Forschungsliteratur vgl. John Harper u. Peter le Huray, Art. *Anthem, I. England*, in: New GroveD2 1, S. 719–726 und 728; Peter Holman, Robert Thompson, Mark Humphreys, Art. *Purcell*, ebd. 20, Bibliographie S. 628 ff.; Peter le Huray, Art. *Anthem, I. Das englische Anthem*, in MGG2, Sachteil 1 (1994), Sp. 623–632 sowie die Bibliographie ebd., Sp. 634 f.

2 Werner Braun, *Britannia abundans. Deutsch-englische Musikbeziehungen zur Shakespearezeit*, Tutzing 1977.

I

Nur knapp ein Viertel von Purcells Anthems folgt noch dem älteren Full Anthem, das mit seinem primär chorischen Vokalpart auf den motettischen Satz des 16. Jahrhunderts zurückweist. Die große Mehrzahl der Werke entspricht dagegen dem neueren Verse Anthem, das auch solistische oder geringstimmige Teile und dazu anfangs Orgelstimme und nach der Restauration auch obligate Instrumente kennt. Als einer seiner Begründer gilt zwar schon William Byrd, seine spätere Formung in Satzteilen mit Vokal- und Instrumentalpartien mitsamt Ritornellen, die weithin der älteren deutschen Kantate entsprechen, erhielt das Verse Anthem seit 1660 durch Komponisten wie Matthew Locke (1621–1677), Pelham Humfrey (1647–1674) oder John Blow (1649–1708). In Purcells Werken kann dann der Instrumentalsatz die „most fam'd Italian masters“ reflektieren, die 1683 das Vorwort zum dritten Teil seiner Sonaten erwähnt, und ähnlich spiegeln vokale Solopartien „a little of the *French Air*, to give it somewhat more of Gayety“, wie es 1691 in der Vorrede der *History of Dioclesian* heißt³. Doch weder Kriterien der Form noch Belange der Besetzung stehen zur Diskussion, wenn sich von derart aktuellen Zügen, die eigens hervorzuheben waren, durchaus andere Verfahren unterscheiden lassen, die nicht nur in traditionellen Full Anthems, sondern auch in Chorsätzen der Verse Anthems zu beobachten sind. Sie gelten demnach unabhängig von differierenden Gattungstypen innerhalb vollstimmiger Satzteile, und treten sie demnach weniger in Solopartien hervor, so finden sie sich auch kaum gleichermaßen in Bühnenwerken oder weltlichen Songs, ohne in ihnen gänzlich zu fehlen.

Ein erstes Beispiel kann der Schluss des Verse Anthem *Praise the Lord, o Jerusalem* abgeben, das um 1689 oder auch noch früher angesetzt wird⁴. Mit Symphony, Verse (Ensemble) und Chorus beginnt das Werk – vereinfacht gesagt – in d-Moll, um sich dann vom letzten Verse an bis zum chorisches abschließenden „Alleluja“ nach D-Dur zu wenden. Nicht anders als etwa – um an bekanntere Beispiele anzuknüpfen – Buxtehude oder in Dresden auch Albrici und Peranda werden moderne Tonartangaben fast unumgänglich, um Sachverhalte zu bezeichnen, die sich nur mühsam mit Modusbegriffen fassen ließen und demnach auch in zeitgenössischen Quellen oft nur mit Angabe des Grundtons samt B- oder Kreuzzusatz benannt werden⁵. So problemlos das letzte „Alleluja“ in D-Dur anzuheben scheint, so markant hebt sich davon sein Schluss ab, der unter Wechsel von Tripla zu geradem Takt fast durchweg auf dem Grundton als Orgelpunkt basiert, um endlich in einer Kadenz auszulaufen, die sich vereinfacht als „plagaler Schluss“ G–D bezeichnen ließe. Zuvor jedoch wird in der imitatorischen Staffelung der Stimmen nicht nur mehrfach das Subsemitonium (cis) vor der Finales (d) erniedrigt (zu c). Gleiches widerfährt vielmehr in Quintversetzung auch wiederholt

3 *The Works of Henry Purcell*, London 1878–1965, 2/1961 ff. (im folgenden stets: GA Purcell), Bd. 9 (1961), revised by Margaret Laurie, S. IX.

4 GA Purcell, Bd. 17 (1964), hrsg. von H. E. Wooldridge und G. E. P. Arkwright, S. 146–165.

5 Vgl. etwa Max Seiffert, *Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach's Zeit*, in: SIMG 9 (1907–1908), S. 593–621; zur Problemlage insgesamt vgl. Friedhelm Krummacher, *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach*, Kassel u. a. 1978 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 22), S. 40–50; ders., *Norm und Individualität. Über Composition und Theorie im 17. Jahrhundert*, in: Hartmut Laufhütte (Hrsg.), *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2000 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 35), Teil 1, S. 215–239; Werner Braun, *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts*. Zweiter Teil, *Von Calvisius bis Mattheson*, Darmstadt 1994 (= Geschichte der Musiktheorie 8/II).

der Terz des Grundtons (f statt fis), die vorher für den tonalen Wechsel im Werkverlauf verantwortlich war (vgl. Beispiel 1). So sehr sich der Satz bisher gewohnten Kennzeichen der Dur-Moll-Tonalität zu nähern schien, so wenig will sich darein sein Schluss nun fügen. Doch fällt es auch ebenso schwer, den Sachverhalt den tradierten Normen der Moduslehre unterzuordnen. Zwar ließe sich der kritische Ton (c) noch als 7. Stufe eines Mixolydius auffassen, der dann freilich um eine Quinte aufwärts transponiert zu denken wäre. Dass dies aber auch auf die Quinte und ihre 7. Stufe übertragen wird (f), die damit zugleich die Terz des Grundtons verändert, würde eine doppelte Quintlage in simultaner Verschränkung voraussetzen. Erklärbar wird das Verfahren wohl nur dann, wenn man es als Konsequenz einer kontrapunktischen Stimmführung erfasst, die quasi in „realer“ Beantwortung ein „mixolydisches“ Segment durch Imitation potenziert. Das klangliche Resultat der kontrapunktischen Disposition ist aber unter Einschluss der mehrfachen Querstände keineswegs eine zufällige Notlösung. Vielmehr lässt sich an zahlreichen Beispielen, von denen hier nur eine kleine Auswahl zu erörtern ist, auch die offenkundige Intention eines Komponierens beobachten, das den Freiraum im Wechsel von einem nicht mehr allein gültigen zu einem noch nicht formulierten System der Tonarten zu nutzen weiß.

Beispiel 1: H. Purcell, *Praise the Lord, o Jerusalem*, T. 229–337 (ohne duplizierende Streichinstrumente)

The image shows a musical score for five voices and basso continuo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The lyrics are: "al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja." The score is divided into three systems of two measures each. The vocal parts are arranged in five staves, and the basso continuo is on the bottom staff. The music is highly contrapuntal, with frequent chromaticism and intervallic leaps, particularly in the vocal lines.

Einschränkend ist allerdings zu ergänzen, dass die Edition der *Works of Henry Purcell* all solche Fälle nur ausnahmsweise kommentiert. Gern wüsste man, wie es sich dann mit der originalen Notation der Quellen verhält. Die Proben jedoch, die im Faksimile zugänglich sind, lassen immerhin erkennen, dass Purcells Autographe statt Generalvorzeichnung noch Akzidentien vor den Einzelnoten bevorzugen. Soweit also nicht primär editorische Probleme vorzuliegen scheinen, wird man die Lesarten der Gesamtausgabe auch ohne neuerliche Prüfung hinnehmen dürfen, um wenigstens einen Anstoß zur Diskussion solcher Sachverhalte

zu geben. Denn mit Kategorien wie „Dominant Chord“, „Tonic Six Four Chord“ oder gar „Secondary Dominant Chords“ suchte nicht nur 1962 ein kenntnisreiches kleines Buch von Dag Schjelderup-Ebbe „Purcell's Cadences“ zu systematisieren, ohne den kontrapunktischen Kontext einzubeziehen⁶. Auch neuere Publikationen sprechen geradewegs von „remarkable details of the harmony“ oder von der „Neigung zu ungewöhnlichen Fortschreitungen“⁷. Doch sind solche Phänomene zunächst – oder zumindest nicht ausschließlich – keineswegs an entsprechend expressive Textvorlagen gebunden, wie schon das genannte „Alleluja“ anzeigt. Und so begegnen weitere Varianten auch bei einem Text wie „Rejoice in the Lord alway“ (um 1683–1685)⁸, und zwar in Ritornellen wie auch in vokalen Soli und ebenso im Chorsatz. Im sogenannten *Bell Anthem*, das seinen Namen wohl dem instrumentalen Prelude über Bassostinato verdankt, handelt es sich zunächst um eine nicht ebenso pointierte „mixolydische“ Wendung (vgl. Beispiel 2a), wenn einer Kadenz nach C unmittelbar vor ihrem Ziel noch der erniedrigte Leitton (b statt h) zugeführt wird, der für heutige Hörer gleichsam „subdominantische“ Richtung erhält.

Beispiel 2a: Purcell, *Rejoice in the Lord alway*, T. 239–245

[Chorus]

a - gain I say re - joice, a - gain I say re - joice.

gain, a - gain I say re - joice, a - gain I say re - joice.

gain, a - gain I say re - joice, a - gain I say re - joice.

gain, a - gain I say re - joice, a - gain I say re - joice.

6 Dag Schjelderup-Ebbe, *Purcell's Cadences*, Oslo 1962, S. 13 ff., 19 ff. und 48 ff.; zu Purcells Anthems insgesamt vgl. Franklin B. Zimmerman, *Henry Purcell, 1659–1695. An analytical catalogue of his music*, London 1963; ders., *Henry Purcell, 1659–1695. His Life and Times*, London 1967, Philadelphia 2/1983; ders., *Henry Purcell. A Guide to Research*, New York u. a. 1989; ders., *The Anthems of Henry Purcell*, New York 1971.

7 Jack Allan Westrup, Art. *Purcell*, in: *New GroveD* 15, S. 462; ders., Art. *Purcell*, in: *MGG* 10 (1962), Sp. 1764, mit dem Zusatz, es sei nicht von „unerwarteten Nebeneinanderstellungen nicht verwandter Akkorde“ zu reden, sondern von „einem besonders geschärften Bewußtsein für Einzelheiten der Stimmführung“.

8 GA Purcell (wie Anm. 3), Bd. 14 (1973), hrsg. von Peter Dennison, S. 155–169.

Sodann finden sich aber auch Klauseln, in denen über der 5. Stufe im Bass der Leitton der Oberstimme nicht aufwärts in sein Ziel geführt wird. Indem er vielmehr im Verband mit den weiteren Stimmen – gleichsam in Sextakkorden – abwärts lenkt, wird auch dem involvierten Septdurchgang die Wirkung einer Dominantseptime bestritten, die sonst oft genug in ihrer späteren Funktion vorkommen kann (vgl. Beispiel 2b). Wieder liegen offenbar die Ergebnisse einer Stimmführung vor, die im ersten Fall von der Quinte aus eine kleine (statt große) Terz aufwärts umgreift, um im anderen Fall der Zusammenfassung der Oberstimmen den Vorrang zu geben. Gerade diese Konstellation kann ausnahmsweise noch bei Bach wiederkehren wie im Schlusschoral der Kantate BWV 104 *Du Hirte Israel, höre* (1724), wo zur zweiten Stollenzeile der Weise „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ die Altklausel im Leitton aus abwärts geführt wird. Dass aber Purcells Verfahren eher im Verhältnis zum kontrapunktischen Satz als im Vorgriff auf eine spätere Tonalität zu verstehen sind, kann im Vergleich mit der Tradition der englischen Vokalpolyphonie einsichtig werden.

Beispiel 2b: H. Purcell, *Rejoice in the Lord alway*, T. 197–200;
J. S. Bach, BWV 104, Satz 6, T. 3 (7)–4 (8)

The image displays two musical examples, labeled 'II'. The left example shows a vocal line in G major with a descending bass line. The right example shows a vocal line in G major with a descending bass line and a piano accompaniment with a descending bass line. The lyrics are: 'ich mich ganz ver - trau - - e; schö - ner, grü - nen Au - - e;'. The piano accompaniment includes figured bass notation: 6, 5, 7, 6, 5, 6, 6.

II

Nicht erst seit Lionel Power und Dunstable zeichnet sich englische Musik durch eine Satzart aus, die früh schon als „contenance angloise“ und später dann oft genug als „englischer Vollklang“ apostrophiert wurde. Unabhängig von allen Eingriffen, die mit dem mehrfachen Konfessionswechsel im 16. Jahrhundert verbunden waren, erhielten sich derartige Kennzeichen auch im Übergang vom lateinischen zum englischen Textrepertoire infolge der anglikanischen Reformation. Obwohl William Byrd (1539/40–1623) lebenslang katholisch blieb, konnte er doch als Repräsentant der englischen Musik seiner Zeit gelten. Und ungeachtet der harten Verfolgung der Katholiken wurde er nicht nur um 1570 zum Gentleman of the Royal

Chapel ernannt, sondern wirkte zuvor auch seit 1563 als Organist und Chormeister der Kathedrale von Lincoln, für die er noch bis 1582 Werke lieferte. Wieweit schon in dieser frühen Zeit ein Hauptteil der englisch textierten Kirchenmusik entstand, kann unentschieden bleiben, denn die rund 25 Anthems bilden im umfangreichen Corpus der Werke Byrds ohnehin nur eine begrenzte Gruppe. Deutlicher noch als die lateinischen Motetten, die auf weitere Traditionen zurückgehen, wie ein gelegentlicher Austausch mit Philipp de Monte zeigt, weisen aber die englischen Anthems und Services zahlreiche Beispiele für ungewöhnliche Dissonanzen auf, die nur als Resultate der Stimmführung verständlich werden. Zu diesen Werken zählt auch das Anthem *O Lord, make thy servant, Elizabeth our Queen*, das wie viele andere erst 1641 gedruckt wurde, vielleicht aber schon den Londoner Jahren Byrds entstammt. Jedenfalls bezieht sich dieser Satz eines katholisch gebliebenen Autors auf die Königin, unter deren Herrschaft die Katholiken verfolgt wurden⁹.

Dass ein Stück im F-Modus – unabhängig von der Vorzeichnung – die vierte Stufe variabel handhabt, ist gewiss alles eher als ungewöhnlich. Auffällig ist es jedoch, wenn die Disposition der Stimmen planvoll darauf abzielt, die beiden Varianten der kritischen Stufe, also b-molle und b-quadratum, immer wieder kollidieren zu lassen. Sparsam kommt dieses Anthem mit wenigen melodischen Formeln aus, die quasi als Motive eingesetzt werden, um zugleich die Textglieder zu verklammern und dem Ablauf die größte Homogenität zu sichern. Indem zwei Stimmen in Tenorlage wechselnd zusammengefasst oder eigenständig geführt werden, wechselt der Satz zwischen Fünf- und Sechsstimmigkeit. Durchaus nicht kunstlos ist aber die imitatorische Entfaltung der Motive, wogegen die Stimmen nur streckenweise im contrapunctus simplex zusammentreten. Desto wirksamer sind im sonst höchst konsonanten Stimmverband jene Kollisionen, in denen das Subsemitonium der Quinte (h vor c) auf die quasi leitereigene 4. Stufe (b) stößt. Denn es handelt sich dann nicht um bloße Querstände, die sich in der Sukzession der Stimmen einstellen. Vielmehr stoßen die kritischen Töne simultan derart zusammen, dass ein melodisches Segment von f aus bis zum b aufwärts führt, um dann in Gegenrichtung ausgeglichen zu werden. Ist dabei die b-Stufe unumgänglich, um einen Tritonus in der Stimmführung zu umgehen, so fügt eine Gegenstimme zugleich oder schon zuvor eine c-Klausel ein, die das simultane Subsemitonium (h) bedingt (T. 9, vgl. Beispiel 3 auf der folgenden Seite). Wenn also die Kollision unvermeidlich ist, so drängt sich die Folgerung auf, dass im sonst so kantablen und klangdichten Satz dieser Effekt als ein spezifisches Gewürz durchaus planvoll intendiert wurde. Und in einer F-Klausel unterläuft einmal auch unmittelbar vor dem Subsemitonium (e) jene „mixolydische“ Formel, die ebenso bei Purcell vorkam (T. 15: *es'*).

Ähnliche Fälle bieten nicht nur weitere Anthems von Byrd, sondern auch – wiewohl nicht ebenso häufig – seine Services¹⁰. Es bedürfte weiterer Beispiele, um genauer zu zeigen, wie die Tradition solcher Dissonanzen, die fast wie „blue notes“ die englische Musik kennzeichnen, von anderen Komponisten fortgeführt wurde, um dann auch in das Anthem im *stile moderno* einzugehen. Sie fehlen denn auch nicht bei Musikern wie Pelham Humfrey oder

9 William Byrd, *English Church Music Part I, 1543–1623*, Oxford 1922 (= *Tudor Church Music 2*), S. 266–270 (nach John Barnard, *First Book of Selected Church Music*, 1641).

10 Vgl. etwa im *Magnificat* ebd., S. 196, die Vertonung der Worte „throughout all generations“.

Beispiel 3: W. Byrd, *O Lord, make thy servant, Elizabeth our Queen*, T. 8–11 u. 14–16

of her lips, give her her heart's de-sire, and de-ny not the re-quest of her lips,
 -ny not the re-quest of her lips, of her lips, give her her heart's de-sire, and
 lips, the re-quest of her lips, give her her heart's de-sire, and de-ny not the re-
 de-ny not the re-quest of her lips, the request of her lips, give her her heart's de-sire, de-sire,
 her her heart's de-sire, and de-ny not the re-quest of her lips, give her her heart's de-sire, de-sire,
 give her her heart's de-sire, and de-ny not the re-quest of her lips, give

not the re-quest of her lips;
 the re-quest of her lips;
 -quest of her lips, of her lips;
 -quest of her lips;
 -quest of her lips;
 of her lips, of her lips;

Matthew Locke, an deren Anthems Purcell anschließen konnte¹¹. Er durfte sich also auf eine historische Konvention stützen, und sein Dissonanzgebrauch wäre nicht sonderlich bemerkenswert, soweit er sich auf den hergebrachten kontrapunktischen Satz begrenzt. Seine ganze Eigenart erweist sich jedoch erst in einem satztechnischen Kontext, der nicht selten noch mehr als bei den kontinentalen Zeitgenossen dazu verführen kann, von Vorgriffen auf das

11 Pelham Humfrey, *Complete Church Music*, Bd. 1, hrsg. von Peter Dennison, London 1972 (= MB 34), hier z. B. *By the waters of Babylon*, S. 6–21, besonders S. 11–13; Matthew Locke, *Anthems and Motets*, hrsg. von Peter le Huray, London 1976 (= MB 38), hier z. B. *Turn thy face from my sins*, S. 125–132, besonders S. 126f.

spätere System der Dur-Moll-Tonalität und manchmal geradezu auf eine funktionale Harmonik zu sprechen. So fragwürdig das bei Musik dieser Zeit erscheinen kann, so wenig wäre der Sache gedient, wenn man all solche Erscheinungen einem wie immer geweiteten Gebrauch der Modi unterordnen wollte. Denn Purcells Anthems geben sonst weniger als etwa die Werke der Schüler von Schütz dazu Anlass, eine primär „modale“ Organisation des Satzes in Anspruch zu nehmen. Wo aber Purcell kontrapunktisch gedachte Dissonanzen auf eine durchaus moderne Tonalität stoßen lässt, da treten auch die unterschiedlichen Dimensionen besonders klar hervor.

Wie Wendungen, die denen bei Byrd entsprechen, sich in einem veränderten Kontext ausnehmen, mögen zwei Beispiele andeuten. Im Full Anthem *Remember not, Lord, our offences* (um 1680?), das ohne Instrumente auskommt und auf die Litanei zurückgeht, erscheint in einer d-Klausel direkt vor dem Leitton (cis) die „mixolydische“ Melodielinie (mit c) im Tenor (T. 32)¹². Doch wird der Zielklang „trugschlüssig“ nach B-Dur gelenkt, um nun eine Kadenz in F mit emphatischer Dominantseptime samt Vorhalt (a) zu eröffnen (T. 33–35). Unmittelbar zuvor jedoch überlagern sich „Leittöne“ „gis-a, fis-g, b-c' und e''-f'' querständig oder sogar simultan zu harschen Dissonanzen (T. 22–30, vgl. Beispiel 4).

Beispiel 4: H. Purcell, *Remember not, Lord, our offences*, T. 23–32

The musical score consists of two systems of staves. The first system contains measures 23-32, and the second system contains measures 33-42. Each system has five staves: a vocal line (Soprano/Alto), a vocal line (Tenor/Bass), a vocal line (Soprano/Alto), a vocal line (Tenor/Bass), and a basso continuo line. The lyrics are written below the staves. The music is in G major and features a complex polyphonic texture with various dissonances and chromaticisms.

12 GA Purcell (wie Anm. 3), Bd. 32 (1962), hrsg. von Anthony Lewis und Nigel Fortune, S. 19–22.

Wort e wie „Leitton“, „Trugschluss“ und „Septakkord“ sind kaum zu vermeiden, will man kurz Klangfolgen benennen, die gleichwohl in linearer Stimmführung vermittelt werden. In welchem Maß ihre Disposition auf planmäßigen Quintrelationen basiert, zeigt die Eröffnung des ebenfalls rein vokalen Verse Anthems *Let mine eyes run down with tears* (um 1682, T. 1–10)¹³. Vom Quintraumen über dem Grundton aus (g–D) werden analoge Relationen durch chromatische Schritte oder gleichsam durch „Zwischendominanten“ erschlossen (G–c, C–F und F–B). Zweimal kommt es zwar zu „phrygischen“ Anschlüssen im Bass (T. 4 as–g, T. 9 es–d), doch ist das Soggetto so angelegt, dass seine fallende Linie zu den Quintrelationen planvoll eine „dominantische“ Septim herstellt. Klarer noch tritt eine solche Intention in der B-Klausel des nächsten Abschnitts hervor (T. 10–17). Denn sie verbindet die Stufen zu einer Quintschrittsequenz (g–c–F–B–Es und dann F–B), in der die wiederum zutretenden Septimen jeweils als betonte Vorhalte wirksam werden. Danach aber durchzieht ein Soggetto die Stimmen, dessen Incipit eine Kleinterz (d–f) ausfüllt, um dann zum Grundton (g) zurückzulenken (T. 17–19). Zum exponierten Einsatz der Oberstimme jedoch (mit *f*'' in T. 19) fordert die Gegenstimme erneut das „leittönige“ Subsemitonium (*fis*'), womit wieder die chromatischen Varianten einer Stufe zusammentreffen (vgl. Beispiel 5a).

Beispiel 5a: H. Purcell, *Let mine eyes run down with tears*, T. 15–20

The musical score consists of two systems of staves. The first system contains five vocal staves and a basso continuo staff. The lyrics are: [bro] - - - ken with a great breach, bro - - - ken with a great breach, [bro] - ken with a great breach, bro - - - ken with a great, with a great breach, with a ve-ry griev-ous peo-ple is bro - - - ken with a great breach, with a ve-ry, ve-ry griev-ous blow. The second system continues the vocal parts with lyrics: with a ve-ry, ve-ry griev-ous blow. with a ve-ry griev-ous blow. blow, a ve-ry griev-ous blow. with a ve-ry, ve-ry griev-ous blow. The basso continuo line provides harmonic support throughout.

13 Ebd., Bd. 29 (1960), hrsg. von A. Lewis und N. Fortune, S. 1 ff.

Doch schließt sich dann eine weitere Satzgruppe an, in deren Kadenz der Bass in vermitteltem und dann direktem Tritonus „Leittöne“ erreicht, die gedoppelt in „dominantische“ Richtung weisen. Daraus ließe sich ein modulatorisches Modell in steigenden Quinten ableiten, und nicht anders verfuhr Bach an prominenter Stelle, nämlich im Mittelteil des Schlusschors der *Matthäus-Passion* BWV 244, wie ein Auszug andeuten mag (vgl. Beispiel 5b).

Beispiel 5b: H. Purcell, *Let mine eyes run down with tears*, T. 56–60

we ac-know-ledge, O Lord, O Lord, our wick-ed-ness, and th'i - ni - qui - ty of

we ac-know-ledge, O Lord, O Lord, our wick-ed-ness, and th'i - ni - qui - ty of

we ac-know-ledge, O Lord, O Lord, our wick-ed-ness, and th'i - ni - qui - ty of

we ac-know-ledge, O Lord, O Lord, our wick-ed-ness, and th'i - ni - qui - ty of

J. S. Bach, BWV 244, Satz 68, T. 59-62 (Chor I ohne duplizierende Instrumente)

Eu - er Grab und Lei - - - - chen - stein

Eu - er Grab und Lei - - - - chen - stein

Eu - er Grab und Lei - - - - chen - stein

Eu - er Grab und Lei - - - - chen - stein

b 5^b/_{6^b} 7^b 6 5 6^b/_{5^b} 7^b/_{5^b} 6

III

Wenn früher darauf hingewiesen wurde, dass in Purcells Musik so eigenwillige Dissonanzen nicht nur affektvollen Texten vorbehalten werden, dann ist damit nicht ausgeschlossen, dass sie dort besonders pointiert eingesetzt werden, wo es die Textvorlagen entsprechend nahelegen. Wo sich damit dann auch noch chromatische Stimmzüge verbinden, da erhöht sich die Komplexität des Satzgefüges noch einmal, wie abschließend ein paar besonders eindruckliche Beispiele demonstrieren können.

In *Hear my prayer, o Lord* (ca. 1680–1682) liegt wiederum ein Full Anthem vor, das ausnahmsweise einmal acht Vokalstimmen fordert¹⁴. Das dichte Stimmgewebe steigert sich in einem Schlussteil (T. 16–34), dessen Soggetto nicht mehr als einen Quartraum umgreift und steigend eingeführt, aber auch in fallender Richtung umgekehrt wird („and let my crying come to thee“). Doch ist es im Quartraum so entworfen, dass die kleine Terz, die nach Sekunddurchgang an dritter Stelle erscheint, nach nochmaligem Sekundschritt aufwärts so gleich erhöht wird, womit sie leittonig zum Zielton hin wirksam wird. Dass diese latente Chromatik nicht unbedingt zu satztechnischen Komplikationen oder nur zu unerwarteten Dissonanzen führen müsste, zeigt die erste Kette der Einsätze mit dieser Melodieformel und ihrer Umkehrung (T. 16–24). Solange dies „Motiv“ mit dem der Eröffnung gepaart wird, dessen karge, fast psalmodierende Melodik nur einen Sekund- oder Terzschritt benötigt, bleiben die tonalen Achsen auf Einsätze im Quintraum (c–g) beschränkt, der nur ausnahmsweise transponierend erweitert wird (T. 16 f.: g–d). Sobald aber das chromatische Modell allein den Platz behauptet, verbinden sich mit ihm auch scharfe Dissonanzen, die nun desto nachdrücklicher den Schluss des kurzen Werkes bestimmen (vgl. Beispiel 6 auf der folgenden Seite). Dass es zunächst zu Tritonusrelationen zwischen den imitatorisch gestaffelten Stimmen kommt (wie in T. 26–27 mit $e''-b'$ und $as'-d''$ zwischen den Sopranen), wäre nicht einmal besonders auffällig. Solche Relationen verschärfen sich jedoch, wenn sie gleich nach dem chromatischen Schritt eintreten und zudem noch mit dissonanten Durchgangstönen verbunden werden (wie etwa schon in T. 25 der chromatisch erreichte Basston as durch die Mittelstimmen zum Dreiklang ergänzt wird, während der zweite Sopran im Durchgang d'' berührt). Weiter geschärft werden solche Dissonanzen, indem eine Variante des umgekehrten Soggetto abwärts zwar auf den chromatischen Schritt verzichtet, nun aber die „leittonige“ Stufe ohne ihren Zielton verwendet (T. 28: b im Tenor II). Damit erweitert sich der Radius der Einsatzstufen, und treten dazu noch latent chromatische Schritte im Sopran I und Alt I (T. 27–29: $a'-as'$ bzw. $es'-e'$), so werden wiederum Tritonus und Querstand gekoppelt.

Das Verfahren kulminiert in der Kadenzgruppe mit dem letzten regulären Einsatz im ersten Sopran (ab T. 30). Wenn er das Ziel des Quartraums erreicht (T. 31: $e''-f''$), so verharrt der zweite Alt zunächst auf der Quinte (e'), die auch zum Basston (As) konsoniert, um dann erst den benachbarten Halbton zu berühren (b), der seinerseits Dissonanz zu den Außenstimmen ist. Zugleich wird die Oberstimme vom zweiten Sopran zunächst ausgeterzt (T. 31: d''), bevor er sich zur Sekunddissonanz mit chromatischem Sprung abwärts wendet (T. 31–32: $es''-b'$), sodass sich im Verhältnis der Stimmen auf engem Raum Non- bzw. Sekunddissonanzen ergeben. Nach so sorgsamer Vorbereitung lösen sich die Dissonanzen in einem G-Klang mit Septim, der nun fast wie ein „Dominantseptakkord“ anmutet. Doch noch in den letzten Takten wird er von Dissonanzen durchsetzt, wenn in ihn einerseits eine synkopische None hineinreicht (T. 31: as' in Alt I), während andererseits der Kadenzvorhalt zwischen den Sopranen (T. 33: $d''-c''$) mit dem Subsemitonium (b im Tenor I) derart zusammentrifft, dass wieder zwei dissonierende Sekunden aufeinander stoßen.

Kaum zu bezweifeln ist es, dass so pointierte Dissonanzen sich einer genau geplanten Strategie verdanken. Sie intendiert auf der einen Seite eine tonale Struktur, wie sie erst später durch die Theorie formuliert werden konnte, die freilich auf kompositorische Schritte angewiesen war, um sie dann systematisch kodifizieren zu können. Zugleich werden aber auf der

14 Ebd., Bd. 28 (1959), hrsg. von A. Lewis und N. Fortune, S. 135–138.

Beispiel 6: H. Purcell, *Hear my prayer, o Lord*, T. 25–34

The musical score consists of two systems of staves. The first system contains measures 25 through 32, and the second system contains measures 33 through 34. The score is written for a choir with four parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a basso continuo line. The lyrics are distributed across the vocal parts, with some parts having longer lines than others. The music is characterized by its intricate contrapuntal texture, with overlapping vocal lines and a steady bass line. The lyrics are: "Lord, and let my cry - - - ing come un - to thee, and and let my cry - - - ing come un - to thee, let my cry - - - pray - er, O Lord, and let my cry - - - ing come and let my cry - - - ing come un - cry - - - ing come un - to thee, and let my and let my cry - - - - - ing come un - cry - - - ing come un - to thee. let my cry - - - - - ing, cry - - - - - ing come un - to thee. - ing come, my cry - ing come un - to thee. my cry - - - - - ing, cry - - - - - ing come un - to thee. to thee, let my cry - - - - - ing come un - to thee. cry - - - - - ing come, my cry - - - - - ing come un - to thee. to thee, and let my cry - ing come, my cry - ing come un - to thee. my cry - ing, my cry - ing come un - to thee. let my cry - - - - - ing come un - to thee."

anderen Seite jene Lizenzen nicht aufgeben, die seit langem den kontrapunktischen Satz in englischer Tradition gekennzeichnet hatten. Indem zwei historische Dimensionen zusammen treffen, gewinnt Purcells Satzweise eine Freiheit, die über ein tonales Fundament verfügen kann, in dem aber gleichzeitig die Stimmführung noch immer linear begründet ist. Erst in dieser doppelten Perspektive wird hinter der Fassade eines recht schlichten Satzes, der in der genauen und zumeist syllabischen Deklamation der Worte durchaus noch der Norm des liturgischen Anthems verpflichtet ist, der subtile Reichtum in Purcells technischen Verfahren einsichtig.

Auf einem früheren Werk beruht das Funeral Anthem *Man that is born of a woman* (Hiob 14, 1–2), das 1695 – im Todesjahr Purcells – aus Anlass des Todes von Queen Mary aufgeführt wurde¹⁵. Wieder handelt es sich um ein Verse Anthem, dessen Schlussteil nur vier Vokalstimmen vorsieht und als „Verse“ erst geringstimmig zu singen und dann als „Chorus“ abschließend zu wiederholen ist (T. 79–102: „Yet, o Lord most mighty“). Gleich nachdem der erste chromatische Schritt des Soprans sein Ziel erreicht hat (T. 80 f.: *es''-e'-f'*; vgl. Beispiel 7), paart sich mit dem chromatischen Bassgang (T. 81: *a-as*) die doppelte Dissonanz im Alt, der zunächst im Durchgang die None und dann die chromatische Variante des Basstons intoniert (*g'-as'* T. 80). Zu einem B-Klang mit kleiner Terz richtet sich die nächste Kadenzierung (T. 84–87), mit Sekundwechsel des Soprans (T. 84: *b'-c''-des''*) verbindet sich jedoch wieder ein chromatischer Bassgang (T. 84 f.: *as-g-ges-f*). Zur Terz der F-Stufe tritt neuerlich die Terz der angezielten Kadenzstufe (*des* im Tenor zu *a'* im Sopran T. 85), und so stimmig die Linien geführt sind, so sperrig wird die resultierende Klangfolge.

Beispiel 7: H. Purcell, *Man that is born of a woman*, T. 79–92

The image displays a musical score for Example 7, consisting of two systems of music. The first system, starting at measure 79, features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a basso continuo line. The lyrics are: "Yet, O Lord, O Lord most mighty, O ho-ly, O ho-ly and most mer-ci-ful". The second system, starting at measure 86, continues with the lyrics: "Sa-vi-our, de-liv-er us not in-to the bit-ter pains, Sa-vi-our, de-liv-er us not in-to the bit-ter Sa-vi-our, and most mer-ci-ful Sa-vi-our,". The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and accidentals, illustrating the chromatic and dissonant textures described in the text.

15 GA Purcell, Bd. 29 (wie Anm. 13), S. 36–50. Dass sich die Paarung von Chromatik und Dissonanzbehandlung nicht auf geistliche Musik beschränkt, zeigt das Beispiel der *Wellcome-Ode* für James II. (1685), deren Schlusschor mit den Worten endet: „His fame and the world together shall die, shall vanish together away“ (GA Purcell, Bd. 18, S. 37 ff.); der düsteren Prophezeiung entspricht ein durchgängig chromatischer Satz als klingendes Bild der Vanitas.

Wahrhaft komplex wird der Satz jedoch, wenn anschließend ein Soggetto zwei chromatische Schritte aneinanderfügt und die Einsätze in fallenden Quintabständen so disponiert, dass sich zwar klanglich konsonante Ketten von steigenden kleinen Sexten oder Dezimen ergeben (Beispiel 7). Dass sich aber im Kontext dennoch übermäßige Quinten einstellen, wenn erst *des'* und *a'*, dann *es'* und *b'* und weiter *e'* und *as* zusammentreten (T. 90–92 in Ober- und Mittelstimmen), erweist erneut die eigentümliche Mehrschichtigkeit einer Satztechnik, in der die lineare Stimmführung auf die resultierenden Klangfolgen hin kalkuliert ist. Letztmals wird sie noch in der Kadenzgruppe wirksam, in der so wie in früheren Beispielen die erniedrigte 6. Stufe, die abwärts führend als „leitereigen“ gelten darf, mit ihrer quasi „leittönig“ erhöhten Variante kollidiert, die den chromatischen Stimmzug im Sopran eröffnet (T. 99: *as* im Bass versus *a'* im Sopran), während zudem die synkopische Nonendissonanz im Alt voranging (ebd. *g'* zu *as* und *f''* der Außenstimmen). Dass aber ein Satz, der mit nur vier Stimmen ähnliche Dichte wie das achttimmige Beispiel zuvor erreicht, dann wie dort im terzlosen Quintklang endet, markiert rückblickend noch einmal seinen strukturellen Reichtum.

*

Die eigentümlichen und manchmal auch befremdlichen Konstellationen, von denen hier die Rede war, haben gewiss weder mit italienischen noch primär mit französischen Einflüssen zu tun (obwohl manche Dissonanzen auch bei Charpentier begegnen können). Schon gar nichts verbindet Purcell mit der deutschen Tradition, selbst wenn sein Ton mitunter bei Tunder oder Buxtehude anzuklingen scheint. In einer traditionsgesättigten Gattung der englischen Musik war es Purcells eigene Leistung, Chromatik und Dissonanz zu einem sehr eigenartigen Gewebe zu verschränken, das gleichwohl primär durch lineare Stimmführung bewirkt wird. Traditionelle Lizenzen des englischen Kontrapunkts werden durch eine Tonalität verschärft, die solchen Dissonanzen erst recht ihr sperriges Gepräge verleiht. Vorbei war es damit jedoch, seit Händels Musik sich in England durchsetzte.

Purcells Verfahren waren wohl nur in einer musikgeschichtlichen Situation möglich, in der sich zwischen dem verblässenden System der Modi und der theoretisch noch nicht greifbaren Dur-Moll-Tonalität ein weiter Freiraum des Komponierens öffnete. Und es war nichts als diese Situation, die er mit seinen Zeitgenossen auf dem Kontinent teilte. In ihr erlaubten höchst unterschiedliche Voraussetzungen der Traditionen den maßgeblichen Komponisten auch durchaus differierende Ergebnisse, wie sie wohl in keiner anderen Phase der Musikgeschichte so denkbar wären. Dass aber Henry Purcell unter seinen Prämissen so unauswechselbare Lösungen fand, das gibt seiner Musik ihre individuelle Qualität und zugleich ihr eigenes Gewicht in der noch zu schreibenden Geschichte des Komponierens.

Das „Grosse Dedekind-Gesangbuch“ (Hofgesangbuch von 1694) und der frühe Pietismus in Dresden

WOLFGANG HERBST

Das Gesangbuch, von dem hier die Rede sein soll, hat einen umfangreichen und nicht jedem auf Anhieb verständlichen Titel. Er lautet: *Geist- und Lehr-reiches Kirchen- und Haus-Buch/ voller wie gewöhnlich- alt- Lutherisch- so lieblich- neu- reiner- insonderheit Syrachischer- Catechismus- auch Sonn- und Fest- TagsGesänge/ nach Abrt vohrmahls edirten Dreßänischen Hoff-Gesang-Buchs/ für Cantores und Organisten, mit Noten und unterlegtem Bass, Vermöge Churf: Sächs: gnädigster Vergünstigung und Freiheit izund neu herausgegeben/ Bey Christophoro Matthesio. in Dreßden/ 1694* (DKL 1694⁰²).

Wie der Titel besagt, handelt es sich bei diesem Gesangbuch um die Neuausgabe eines schon früher erschienenen Hofgesangbuches. Es lohnt sich, einmal auf die unterschiedlichen Titel der einzelnen Ausgaben zu achten. Erstmals erschienen ist dieses Buch, das man abgekürzt als das Dresdner Hofgesangbuch bezeichnet, im Jahre 1676¹. Wenige Jahre nach dem Tode des ehemaligen Hofkapellmeisters Heinrich Schütz steht das von Christoph Bernhard herausgegebene Gesangbuch noch völlig in der Schütztradition. Der Band enthält zunächst den *Becker-Psalter* und in einem zweiten Teil das eigentliche Hofgesangbuch. Der Gesamttitel des Buches lautet: *Geistreiches Gesang-Buch/ An D. Cornelij Beckers Psalmen und Lutherischen Kirchen-Liedern/ mit ihren Melodeyen unter Discant und Basso, sammt einem Kirchen-Gebeth-Buche/ Auf Chur-Fürstl. Durchl. zu Sachsen &c Hertzog Johann Georgens des Anderen/ gnädigste Verordnung und Kosten/ für die Churf. Häuser und Capellen aufgelegt und ausgegeben/ im Jahre 1676* (1676¹¹). Die Neuausgabe aus dem Jahre 1694 redet in ihrem Titel nicht nur wie hier vom Gebrauch dieses Gesangbuchs bei Gottesdiensten, also von Kirchenliedern und -gebeten, sondern es nennt sich ausdrücklich *Kirchen- und Haus-Buch*, bezieht also die private häusliche Andacht mit ein. Noch einen Schritt weiter geht die unveränderte Neuausgabe 1707, in deren Titel es heißt *Gott-geheiligte Kirchen- und Haus-Andachten* (1707⁰⁴). Es handelt sich also bei der allmählichen Verwandlung des Titels um eine Art Crescendo: Erst ist nur vom Gebrauch beim Singen und Beten in der Kirche die Rede, dann von einem Buch für Kirche und Haus und schließlich noch feierlicher von gottgeheiligten Kirchen- und Hausandachten². Damit sind wir mitten im Thema, denn das Dresdner Hofgesangbuch öffnet sich im Laufe der Zeit mehr und mehr dem frühen Pietismus, seiner charakteristischen Frömmigkeit und seinen liturgischen Formen, wozu vor allem auch die Hausgottesdienste und -andachten gehörten. Es wird vom

1 Das von Fritz Stege (*Constantin Christian Dedekind. Ein Dichter und Musiker des 17. Jahrhunderts*, Diss. phil. [masch] Berlin 1922) genannte Dresdner Gesangbuch von 1678 ist nicht mehr auffindbar. Es muss offen bleiben, in welchem Verhältnis es zu dem Gesangbuch von 1676 stand. Vgl. Gary C. Thomas, Einleitung zu: Constantin Christian Dedekind, *Die Aelbianische Musen-Lust*, Faks.-Druck der Ausg. Dresden 1657, Bern u. a. 1991 (= Nachdrucke deutscher Literatur des 17. Jahrhunderts 47), S. 76*.

2 Eine ähnliche Entwicklung hatte es schon bei Johann Crügers *PRAXIS PIETATIS MELICA* gegeben, deren Erstauflage 1647 (1647⁰⁸) in ihrem Titel nur von der Beförderung des Kirchengottesdienstes spricht, während ab der zweiten Auflage 1653 (1653⁰⁴) von der Beförderung „des so wol Kirchen- als Privat-Gottesdienstes“ die Rede ist.

kirchlichen Sing- und Betbuch zum kirchlichen und zugleich auch häuslichen Andachtsbuch ohne dabei seinen Grundaufbau und die Anordnung seiner Lieder zu verändern. Damit ordnet sich unser Hofgesangbuch in die Entwicklungsgeschichte der Gesangbücher des 17. Jahrhunderts ein, die die Zweiteilung in Kirchen- und Hausbücher mehr und mehr vollzog, ohne dass sich beide deutlich voneinander unterscheiden lassen³.

Der Herausgeber

Die Edition des Hofgesangbuchs von 1694 zeigt einige Besonderheiten, die wir bei anderen Gesangbüchern nicht finden. War die Erstaussgabe von 1676 noch ganz offen unter dem Namen des Schütz-Schülers Christoph Bernhard erschienen, so kommt es 1694 zu einer Art Versteckspiel. Das Gesangbuch erscheint anonym und liefert zugleich auch die Begründung für seine Anonymität. Der Verfasser der Vorrede („Gnaade und Frieden Von GOTT dem Vater und Heil. Geist [...]“) schreibt:

„Ob nuhn wohl der Zweck dieser Vorrede noch eine Special-Recommendation [Empfehlung] unsers neuen Kirchen- und Hauß-Gesang-Buches/ erforderte/ werde doch/ da ich so wenig als der Editor, hier mit meinem Nahmen zu prangen gesonnen/ auch dießfalls mich dahrum mässigen/ weil das Werk des Herren ist/ und sich schon selber lobet“.

Dieses Hintanstellen des eigenen Namens war ein frommes Anliegen von Vorredner und Herausgeber, wengleich der Herausgeber sich nicht ganz ohne Eitelkeit einen Decknamen zulegt, der an die Minnesängerzeit erinnert. Er nennt sich „Lied-Hold von Sang-Tahl“, und der Verfasser der Begleitgedichte spielt in etwas gekünstelter Form mit den Anfangsbuchstaben seines Vor- und Familiennamens, nämlich „B“ und „L“. Später unterzeichnet er mit „Balthasar Lehmann“. Allerdings ist dies wahrscheinlich ein Pseudonym, denn ein Mann dieses Namens ist in Dresden um 1694 nicht nachweisbar, auch nicht in der kurfürstlichen Pfarrerschaft oder in der Umgebung des Hofes. Dies führt zu der Frage, wer denn nun der Herausgeber selbst, der ‚Editor‘ dieses Gesangbuchs gewesen ist. Dazu hat Wolfram Steude in mehreren Veröffentlichungen klare Hinweise gegeben⁴. Jener Unbekannte ist niemand anderes als der Schwager des 1692 verstorbenen Christoph Bernhard, der ehemalige „Concertmeister“ der „Kleinen deutschen Music“ am kurfürstlichen Hofe zu Dresden, Constantin Christian Dedekind (1628–1715). Steude gründet seine Feststellung im wesentlichen auf folgende Argumente:

- 3 Vgl. Ingeborg Röbbelen, *Theologie und Frömmigkeit im deutschen evangelisch-lutherischen Gesangbuch des 17. und frühen 18. Jahrhunderts*, Göttingen 1957 (= Forschungen zur Kirchen- und Dogmengeschichte 6), S. 19 f., auch Patrice Veit, »... dabeime seine Zeit mit singen, mit beten und lesen zugebracht«: Über den Umgang mit Kirchenliedern im außergottesdienstlichen Kontext, in: Renate Steiger (Hrsg.), *Die Quellen Johann Sebastian Bachs. Bachs Musik im Gottesdienst*. Bericht über das Symposium [...] in der Internationalen Bachakademie Stuttgart, Heidelberg 1998, S. 329–335.
- 4 Wolfram Steude, *Das wiedergefundene Opus ultimum von Heinrich Schütz. Bemerkungen zur Quelle und zum Werk*, in: SJB 4/5 (1982/83), S. 9–18, ders., Vorwort zur Ausgabe: Heinrich Schütz, *Der Schwanengesang* [...] SWV 482–494, Kassel u. a. 1994 (= NSA 39), S. IX, ders., *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 [...] in Weißenfels, Amsterdam u. a. 1994 (= Chloe. Beihefte zum Daphnis 18), S. 45–61, ders., Art. Dresden A. I.–IV.2, in MGG2, Sachteil 2, Kassel u. a. 1995, Sp. 1532–1533.

1. Das Dresdner Exemplar des *Kirchen- und Haus-Buchs* 1694⁵ enthält zwei Vorsatzblätter mit einer Widmung an die verwitwete pfälzische Kurfürstin Wilhelmine Ernestine (eine Vertraute Philipp Jakob Speners, des Dresdner Oberhofpredigers 1686–1691 und „Stammvaters“ des frühen Pietismus) und einem *Sonnet*, das die Unterschrift „ConCorD“ trägt. So nannte sich Dedekind in zahlreichen Veröffentlichungen, und dies war auch sein Künstlername in der von Johann Rist 1658 gegründeten Hamburger Dichtergesellschaft *Elbschwanenorden*.

2. Sowohl die Widmung als auch das Gedicht zeigen die charakteristische und seinerzeit oft kritisierte Dedekindsche Schreibweise, bei der alles möglichst so geschrieben wird, wie es klingt („vohrträfflich“, „unstärblich“, „Troost“, „Loob“, „Cohr“, „Kuhr-Fürstin“, „Sonnet“ usw.), eine Schreibweise, die Dedekind von Philipp von Zesen übernommen haben dürfte, der diese Rechtschreibpraxis aufgebracht hatte⁶.

Unterdessen gibt es noch weitere Beweise dafür, dass Constantin Christian Dedekind der Herausgeber des Gesangbuchs von 1694 gewesen ist:

3. Ein Trauergedicht, das Dedekind unter seinem vollen Namen bereits anderweitig veröffentlicht hatte, ist später als Lied in das *Kirchen- und Haus-Buch* 1694 mit dem Hinweis „Editor“ aufgenommen worden. Das heißt aber, dass der Dichter Dedekind und der Herausgeber dieses Gesangbuches ein und dieselbe Person sind⁷.

4. Das *Kirchen- und Haus-Buch* 1694 hat den Freund Philipp Jakob Speners, den pietistischen Pfarrer und Kirchenhistoriker Christian Gerber in Lockwitz zu einer kritischen Stellungnahme veranlasst, weil Dedekind immer wieder Originaltexte älterer Dichter vor dem Abdruck glaubte verbessern zu müssen. So schreibt Gerber über das Lied „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen“⁸:

„In dem grossen Dedekindischen Gesang-Buch [...] ist in dem angeführten Gesetz wieder etwas geändert, denn da heißt es: Du wirst gegeißelt und mit Dorn gekrönet/ das Angesicht [Original: ins Angesicht] geschlagen und verhöhnet etc.“ Später fährt Christian Gerber fort: „Es liegt mir gleich itzo des Hrn. Dedekinds Gesang-Buch vor Augen/ und da kan ich aus dem Morgen-Lied: Gott des Himmels und der Erden/gleich darthun/ daß Herr Dedekind an etlichen Orten den Nachdruck/ den der Autor, Hr. Heinric. Alberti, mit Fleiß gebraucht haben mag/ in ungebührlicher Weise mit seiner Veränderung aufgehoben. Im 3. Vers heißt es nach Herrn Alberti erster Composition: Da alleine Hülff und Rath/ist für meine Missethat [...] Hr. Dedekind aber hat ohn alle Noth allhier eine Aenderung vorgenommen/ und den schönen Nachdruck dahingeschleudert/ wenn er dafür gesetzt hat: Wo für meine Missethat/ ist zu finden Hülff und Rat.“

5 Dresden, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek, Sign.: Mus. 1-E-52.

6 *Hoch-Deutsche Sprach-übung oder unvorgreifliches Bedenken über die hochdeutsche Hauptsprache und derselben Schreibrichtigkeit: in unterredung gestellt/ Philippus Caesius*, Hamburg 1643. Vgl. auch Walter Killy, *Literatur-Lexikon: Autoren und Werke deutscher Sprache* 12, Gütersloh 1992, S. 485.

7 Das Lied Nr. 67 „Auf auf! mein Geist und meine Seele!“ ist „Der Durchl. Churfürstin Magd. Sibyllen der Ersten“ gewidmet und trägt den Verfasservermerk „Edit.“ [Editor]. Entstanden ist dieses Lied als Trauer-Ode anlässlich der Bestattung der zweiten Gemahlin Kurfürst Johann Georgs I. im Jahre 1659 und trägt auf dem Originaldruck die Angabe: „Lobsingend ahngestimmt; und izund eilfertigst aufgesätzt C. Chr. Dedekind/ K.g.P.“ [Kaiserlich gekrönter Poet]. Vgl. Rudolf Lenz (Bearb.), *Katalog der Leichenpredigten und sonstiger Trauerschriften im Sächsischen Hauptstaatsarchiv Dresden*, Sigmaringen 1993 (= Marburger Personalschriften-Forschungen 17/1), S. 226, Nr. 1034.

8 *Christiani Gerbers, der unerkannten Sünden der Welt Dritter Theil, Nach Gottes beiligem Wort, und Anleitung vornehmer Lehrer unserer Kirchen, Der sichern Welt zu ihrer Bekehrung vor Augen gestellet, auch mit nöthigen Registern versehen Galat.VI. V.16 Bin ich denn also euer Feind worden, daß ich euch die Wahrheit fürhalte? Dresden, bey Johann Jakob Wincklern, 1712*, S. 782 u. 789 (Württembergische Landesbibliothek Stuttgart).

Die von Gerber beanstandeten Stellen finden sich genauso, wie er sie zitiert, im *Kirchen- und Haus-Buch* 1694, er meint also mit dem „großen Dedekindischen Gesangbuch“ jenes Gesangbuch, von dem hier die Rede ist.

5. In dem genannten Lobgedicht, das mit „Balthasar Lehmann“ unterzeichnet ist, findet sich eine Beschreibung der Person des Herausgebers, die genau auf Dedekind passt. Da heißt es:

„Er aber sieht mir aus in seinen weissen Haaren⁹/
wie der/ der so dem Glück' als Creutz den Willen lässt/
und der von Jugend auf/ kein Unglück hätt' erfahren
Er componirt; Er singt; Er dicht't und hat sein Fest.
Er macht insonderheit Geist=reiche JEsus=Lieder
Und setzt ein iegliches in seine Melodey/
Er sammelt sonsten auch der gleichen hin und wieder/
Und bringt sie ordentlich in eine Liberey [...].“

Hier werden alle künstlerischen Tätigkeiten Dedekinds aufgezählt: Er singt (seine musikalische Tätigkeit bei Hofe hatte 1654 als Sänger begonnen), er komponiert, dichtet, wobei er für jedes seiner Jesus-Lieder eine eigene Melodie erfindet, und er wirkt vor allem als Sammler und Herausgeber. Nur eine einzige Tätigkeit Dedekinds wird nicht erwähnt, und die ist in den Vorreden und Lobgedichten dieses Gesangbuchs in auffälliger Weise gegenwärtig.

6. Dieser letzte Aspekt, der auf Constantin Christian Dedekind als Herausgeber hinweist, ergibt sich aus seinem bürgerlichem Beruf. Schon zwanzig Jahre vor dem Erscheinen des Gesangbuchs 1694 hatte Dedekind seine poetische und musikalische Tätigkeit zwar immer weiter geführt, aber nur noch als „Nebenverrichtung“¹⁰ verstanden, während sein „ordendlicher Beruf“¹¹ der eines „Steuer-Cassirers derer Meißnisch- und Erzgebirgischen Kreisse“¹¹ war. Dass Dedekind ein erfahrener Geschäfts- und Finanzfachmann gewesen ist, zeigt sich nicht zuletzt daran, dass die finanziellen und geschäftlichen Aspekte dieser Gesangbuchausgabe in Vorreden und Begleitgedichten immer wieder angesprochen werden. Da ist vom finanziellen Editionsrisiko die Rede, von dem für den Druck aufgenommenen Kredit, wobei „die Verlags Kosten bey einer diesem Christlichem Unternehmen beförderlichen/ darum hochbeehrten Person aufgenommen“ worden sind. Die Erstausgabe von 1676 war ja vom Kurfürsten „auf gnädigste Verordnung und Kosten“ aufgelegt worden. Jetzt mussten der Herausgeber und der Verlag offensichtlich den Gesetzen des Marktes folgen und damit selbst für die Finanzierung sorgen, was für die Gesangbuchausgaben des 17. Jahrhunderts die Regel war. Deshalb ist jetzt ausdrücklich vom teuren Papier die Rede, „dessen Einkauf und weite Herbeschaffung izund sehr hoch gestanden“¹². Es wird die Preiskalkulation angesprochen, und

9 Dedekind war damals 66 Jahre alt. Als er 53 Jahre alt war hatte es in der Widmung zu seinen *Päst-Nacht [...] Andachten* (1681) bereits geheißen, er wäre im „grauen Alter“; vgl. Thomas (wie Anm. 1), S. 12*, Anm. 9.

10 Vorrede zu Dedekinds *Musicalischer Jahr-Gang und Vesper-Gesang*, Dresden 1674; vgl. erneut Thomas, S. 16*, 74*.

11 Selbstbenennung Dedekinds als Verfasser des Trauergedichtes für seinen verstorbenen Vorgesetzten, den „Chur-Fürstl. Durchl. zu Sachsen etc. Vice-Cantzler, Cammer-Herr und Ober-Steuer-Einnehmer des Meißnischen und Ertzgebürgischen Kreyses, Hof-Rath und Justitien-Rath“ Johann Georg von Dölau († 1677); vgl. Lenz (wie Anm. 7), S. 45.

12 Im Widmungsgedicht von „B. L.“ (s. o. S. 80) heißt es:

zwar werbemäßig geschickt umgerechnet auf die einzelnen Lieder: „[...] deren zweye noch nicht um einen Pfennig- also 25. kaum für 1. Groschen euch ankommen sollen“. Der Gesamtpreis des Buches lag demnach für 530 Lieder etwa bei einem Reichstaler. Das war ein stolzer Preis, wenn man bedenkt, dass Dedekind als Konzertmeister 1666 nur ein Jahresgehalt von 400 Gulden bekam¹³. Außerdem wird schließlich darauf verwiesen, dass es sich bei diesem Buch um eine geistlich lohnende und zugleich finanziell interessante Geldanlage handelt – „[...] also/ daß ihr euere Geld-Ausgabe nicht besser als an dieses Buch [...] ahnwänden künnet“ – und zum Kauf ermutigt, „dahrum hier die Liebe sich äussert durch fleissige Abnahme desselben“. Schließlich ermahnt der Verfasser die Setzer und Drucker, die Lieferfristen einzuhalten, weil das Buch zur Jubilate-Messe 1694 auf den Markt kommen soll: „Nun/ ich zähle Tag’ und Stunden/ Bis zur Jubilate Meß’/ Auf derselben wirds gefunden/ Da dann ich es nicht vergeß“. Am Schluss wird die Kauflust sogar noch durch eine Geldprämie angefacht, die derjenige bekommt, der als erster ein gekauftes Exemplar vorzeigt: „Wer ein Exemplar mir bringt/ Dem will ich ein Kopf-Stück schenken/ Das noch in der Müntze klingt“.

Gestalt und Aufbau des *Kirchen- und Haus-Buchs* 1694

Zum Erscheinungsbild dieser Gesangbuchausgabe ist zu sagen, dass sie aus zwei Teilen besteht, die man möglicherweise auch getrennt kaufen konnte: Der Stammteil enthält 530 Lieder und der Anhang noch einmal 135 Lieder. Die Zweiteilung des Gesangbuches hatte in diesem Falle einen Grund, der über das Problem der Verwendbarkeit in Kirche oder Haus hinausgeht. Beide Teile sind nämlich poetisch und musikalisch deutlich unterschieden. Der Stammteil enthält in erweiterter Form den Liedbestand der Erstausgabe von 1676 und gibt sich bewusst traditionell. Wo Dedekind neue Melodien erfunden hat, da stehen sie stilistisch dem klassischen protestantischen Kirchenlied nahe und wagen keine Experimente. So sagt er über seine Arbeit¹⁴:

„Die neuen Melodeien aber hat der Editor bis auf etliche wenige/ die sich selbst melden werden/ nicht in heut üblicher Arien-Manier, sondern/mit gutem Wohlbedacht/ in rechtem Kirchen-Stylo zu setzen/ um der Andacht willen/ für guht erachtet“.

Im Buchtitel nennt er diesen herkömmlichen Liedbestand „wie gewöhnlich-alt-Lutherisch“. Anders verhält es sich mit dem Anhang, der weitgehend neue Lieder enthält und dabei bewusst einen anderen musikalischen Stil pflegt. Der Anhang hat den Titel *Hundert. abmuthig- und sonderbahr geistlicher ARJEN vieler Herzen Verlangen/ Zu gefälligem Vergnügen/ unter Dis-*

„Zwenitz schickt/ in vielen Pallen/
schon den Sing-Lust-Acker zu/
Drauf die schwarze Saat soll fallen
Die verlanget ich und du.“

Ein Ballen Papier waren 5000 Bögen. Das Papier stammte laut Wasserzeichen (dreiblättriges Kleeblatt mit Stiel) aus der von Schönbergerschen Papiermühle in Niederzönitz/Erzgebirge (heute Technisches Museum Papiermühle Niederzönitz).

13 Walther Vetter, Art. *Dedekind, Constantin Christian*, in: MGG 3 (1954), Sp. 84. Später wurde Dedekind als Steuereinnahmer sehr vermögend, was man an seinem vielfältigen Haus- und Grundbesitz in Dresden sehen kann.

14 Vorwort des Editors an „Gottselige Liebhabere Geistlicher Lieder und Gesänge“.

cant und Bass, herausgegeben und dem Neuen Gesang-Buche/ wohin die Anweisungen der Melodeien zielen/ als ein AHNHANG beigelegt/ 1694. Hier bekennt sich Dedekind als Komponist ausdrücklich zu dem für das Singen im Gottesdienst vielerorts noch als ungewohnt empfundenen musikalisch kunstvollen Arienstil, dessen Texte mehr und mehr „die Ideensphäre pietistischer Dichtung und ihrer spezifischen Frömmigkeit“¹⁵ widerspiegeln. Allerdings gibt Dedekind für jedes Lied im Anhang eine bekannte Melodie des Stammteiles an, auf die das Lied ebenfalls gesungen werden könnte. Das heißt: Die neuen, von ihm in den meisten Fällen selbst geschaffenen Melodien des Anhangs sollen, weil sie unbekannt sind, niemanden daran hindern, das textlich neue Lied trotzdem zu singen. Hier spricht der Gemeindepraktiker, der bei Luther gelernt hat, dass man in liturgischen Fragen Rücksicht auf die Schwachen nehmen soll. Hier spricht aber auch der Verehrer des holsteinischen Dichters Johann Rist, welcher in seinen Liedveröffentlichungen das gleiche Verfahren angewendet hatte (vgl. unten Anm. 39). Dedekind folgt mit dieser zweiteiligen Gesangbuchkonzeption zugleich den Gedanken, die Philipp Jakob Spener in seiner Zeit als Dresdner Oberhofprediger propagiert hatte. In einem Brief aus dem Jahre 1692 äußert Spener sich über die Frage eines neuen Gesangbuchs und schreibt in diesem Zusammenhang über seine Dresdner Zeit¹⁶:

„auch hat mir allhier dieses vor den vorigen orten gefallen/ daß auch in der kirche mehrere von neuen liedern gesungen werden/ und der gemeinde bekant worden sind.“ Und er fährt fort: „Ich weiß aber nicht/ ob ich dieses gesangbuch vor ein solches achten solle/ das allein zu dem gebrauch des öffentlichen Gottesdiensts gemeint seye/ oder ob es auch vor die privat andacht bestimmt. Zu jenem wüste ich nicht/ ob so viel lieder nöthig/ oder bey einiger gemeinde eingeführet wären/ vor diese aber gehören wol mehrere. Welches aber unter beyden intendieret würde/ oder ob man auch zweyerley editionen machte/ da in der einen allein die kirchen-lieder/ in der andern aber auch die übrige stünden.“

So könnte die Wandlung dieses Gesangbuchs vom Kirchenliederbuch (Ausgabe 1676) zum *Kirchen- und Haus-Buch* (Ausgabe 1694) durchaus im Sinne Speners gewesen sein. Auf einem anderen Gebiet ist Dedekind dem Oberhofprediger allerdings nicht gefolgt. Spener hatte sich geradezu leidenschaftlich dafür eingesetzt, die Lieder früherer Zeiten in ihrer Urtextfassung zu belassen, auch wenn sie der gereinigten Opitzschen Poesie nicht entsprechen¹⁷:

„So dann welches das übelste/ wo in den ältisten und gebräuchlichsten gesängen von einiger zeit her etzliche sich die freyheit genommen/ weil zuweilen jene nach der heutigen poësie nicht eben so genau ein gerichtet/ viele wort/ auch zu weilen gantze zeilen/ zu ändern/ und der meinung nach zu verbessern“.

Dedekind dagegen hat sich an den Originaltexten vielfältig zu schaffen gemacht und heftig korrigiert, auch da, wo es nicht nötig gewesen wäre.

15 Martin Geck, *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus*, Kassel u. a. 1965 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 15), S. 120.

16 Philipp Jacob Spener, *Theologischer Bedencken Dritter Theil*, Halle 1711, in: Erich Beyreuther (Hrsg.), *Philipp Jakob Speners Schriften*, Bd. XV,2, Hildesheim 1987, S. 561.

17 Philipp Jacob Spener, *Theologischer Bedencken Vierdter und letzter Theil*, in: Beyreuther ebd., Bd. XIV,1, Hildesheim 1987, S. 321.

Die Situation in Dresden

Philipp Jakob Spener veröffentlichte 1675 in Frankfurt am Main eine Schrift, die zur Programmschrift des deutschen Pietismus geworden ist: *PLA DESIDERATA, Hertzliches Verlangen nach Gottgefälliger Besserung der wahren Evangelischen Kirche sampt einigen dahin einfältig abzweckenden christlichen Vorschlägen*. Diese Schrift verschaffte ihm viel Ansehen bei denen, die eine geistliche Erneuerung der evangelischen Kirche wünschten, ein persönliches Zu-Herzen-Nehmen des Glaubens anstatt des rechthaberischen Streites um ihn. Aber auch etliche orthodoxe Pfarrer und Gemeindeglieder fühlten sich von Spener verstanden, denn seine Frömmigkeit und seine Theologie blieben bewusst in den Grenzen der evangelisch-lutherischen Kirche. So wurde Spener zum Bindeglied zwischen Orthodoxen und Pietisten. Das Wort „Pietist“ (Frömmeler) war ursprünglich ein Schimpfwort gewesen, bis ein mutiger Leipziger Poesieprofessor namens Joachim Feller im Jahre 1689 dieses Wort im Rahmen eines Sonetts ins Positive gewendet und sich dazu bekannt hatte¹⁸.

Spener war vor seiner Berufung zum Oberhofprediger des sächsischen Kurfürsten Johann Georg III. Senior des geistlichen Ministeriums in Frankfurt am Main gewesen und Prediger an der Barfüßerkirche, die damals am Ort der heutigen Paulskirche stand. Zwanzig Jahre hatte er dort gewirkt, bevor er nach einigem Zögern im Jahre 1686 die Berufung in das höchste und angesehenste Amt des deutschen Luthertums annahm. Man hat gefragt, wieso ein Pietist, ein Vertreter verinnerlichten Glaubens und geistlicher Erneuerung, überhaupt Interesse an einem dermaßen herausragenden kirchlichen Amt haben konnte. Die Antwort ergibt sich aus der Theologie Speners und seiner persönlichen Frömmigkeit, denn er hat im Gegensatz zu manchen Separatisten und Spiritualisten, die echten Glauben nur außerhalb der Kirche sahen, immer die Meinung vertreten, auch in der offiziellen Kirche gebe es wahre und ernsthafte Christen. Speners Pietismus hatte zwar Fragen und Wünsche an die Kirche zu richten, aber er griff die Kirche nicht an. Seine Kirchenkritik war grundsätzlich eine Kritik von innen, nicht von außen. Spener legte größten Wert darauf, ein in der Kirche fest verwurzelter orthodoxer Lutheraner zu sein, auch auf die Gefahr hin, dass er sich von eigenen Schülern distanzieren musste, die nach seiner Meinung zu radikale Töne angeschlagen hatten. Dies traf vor allem auf den Annaberger Kirchenhistoriker Gottfried Arnold zu, dessen Buch *Unparteiische Kirchen- und Ketzerhistorie* Spener gar nicht erst zur Kenntnis nahm, um sein persönliches Verhältnis zum Verfasser nicht zu belasten¹⁹. Die Loyalität zur Kirche war eines der wichtigsten Kennzeichen des frühen Pietismus, und zwar besonders in Dresden angesichts erheblicher Konflikte und separatistischer Bestrebungen, die es zu gleicher Zeit an der Universität Leipzig gegeben hat. Aber auch hier hat Spener mäßigend Stellung bezogen und die Leipziger Hausgemeinden und Bibelkreise mit dem Argument verteidigt, dies alles geschehe zum größten Teil auf dem Boden der kirchlichen Rechtgläubigkeit.

18 Martin Brecht, *Geschichte des Pietismus* 1, Göttingen 1993, S. 336.

19 „[...] so versichere doch diese die wahre ursache gewesen zu seyn/ warum ich mit fleiß mich des buchs/ auch nur ein blat darinnen zu lesen/ enthalten habe/ nemlich weil ich billich aus dem wenigen gehörten gesorget/ ich würde mit den contentis nicht zufrieden seyn können/ um in solchem fall nicht dahin getrieben zu werden/ mich austrücklich gegen denjenigen zu declariren/ mit dem ich mich alter kundschaft wegen nicht zusammen stossen wolte“. Philipp Jakob Spener, *Letzte Theologische Bedencken und andere Briefliche Antworten*, Halle 1711, in: Beyreuther (wie Anm. 16), Bd. XV, Teilband 2, Hildesheim 1987, S. 582 f.

In Dresden dürfte es zu Speners Zeiten kaum pietistische Konventikel gegeben haben. Das früheste Zeugnis für ein solches stammt aus dem Jahr 1698. In welcher Weise solche Dresdner Konventikel Wert darauf legten, kirchenloyal zu sein, kann man dem Bericht über die Zusammenkünfte beim Schuster Christian Leicht in der Kleinen Frauengasse entnehmen. Am 1. Weihnachtsfeiertag 1698 fand dort ein „verdächtiges Conventiculum“ statt, welches dann im Auftrage des Oberkonsistoriums untersucht wurde. In den Niederschriften darüber heißt es, die frommen Teilnehmer kämen sonntags nach der Kirche zusammen, um als Vertiefung des Gottesdienstes zu Hause „exercitia sacra“ zu halten und geistliche Bücher miteinander zu lesen. Christian Leicht gab an, „er ginge seines ortes fleißig in die Kirche man würde ihn auff seinen Bankgen wohl sehen“. Dass der Schuster Christian Leicht und seine Freunde vom Oberkonsistorium am Ende freigesprochen wurden, weil sie weder radikal noch extremistisch waren, liegt ganz auf der Linie Speners, zu dem sich Leicht ausdrücklich bekennt, denn er „habe vor diesen zu Frankfurth am Mayn gearbeitet da er H. D. Speners Predigten und nach dem selbige auch hier gehöret“²⁰.

Dem Nachweis kirchlicher Rechtgläubigkeit sollten letztlich auch bestimmte Eintragungen in Gesangbüchern dienen. Es war nicht in erster Linie hymnologisches Interesse, weshalb die einzelnen Autoren der Lieder mit Namen genannt wurden, sofern sie bekannt waren. In der Vorrede zur letzten von Peter Sohren besorgten Neuauflage von Johann Crügers *PRAXIS PIETATIS MELICA* (1693⁰⁷) wird der Abdruck von Verfassernachweisen, Bibelstellenregister und Perikopenordnung ausdrücklich damit begründet, dadurch könne jeder sehen, „daß er mit dieser Edition weit sicherer gehe/ als vielen andern Gesangbüchern/ von ungewissen Authoren zu sammen gerafft/ ohne recht gründliche Prüfung deß Geistes/ und der reinen Evangelischen Warheit“. Die Benutzer eines Gesangbuches sollten sicher sein können, dass die Lieder von „rechtgläubigen Lehrern“ stammen.

In seiner Dresdner Stellung war Spener zugleich Beichtvater des regierenden Fürsten. Genau das aber wurde schon sehr bald zum Auslöser für das letztendliche Scheitern Speners in Sachsen, denn Kurfürst Johann Georg III. pflegte einen freizügigen Lebensstil wie seine Vorgänger und hatte schon mit 35 Jahren seine Gesundheit durch Alkoholismus weitgehend ruiniert. Bereits nach zwei Jahren war das Verhältnis zwischen dem Kurfürsten und seinem Oberhofprediger schwer gestört, und eine seelsorgerliche Ermahnung Speners am Frühjahrsbußtag 1689 führte zum Bruch. Der Kurfürst mied fortan die Spenerschen Gottesdienste und residierte vorwiegend außerhalb Dresdens. Spener fiel in Ungnade, aber es dauerte dann schließlich noch fast drei Jahre, bis er von Dresden wegging und eine Berufung an die Kirche Paul Gerhards und Johann Crügers annahm, die St. Nikolaikirche in Berlin. Die kursächsische Pfarrerschaft, die an den Universitäten Leipzig und vor allem Wittenberg kompromisslos orthodox erzogen worden war, behielt zum überwiegenden Teil ein distanziertes Verhältnis zu Spener und zum Pietismus. Nur eine Handvoll Geistliche bekannten sich zu ihm, dafür aber zahlreiche Vertreterinnen und Vertreter des Adels und des kurfürstlichen Herrscherhauses, zu denen Spener auch in seiner Berliner Zeit noch regelmäßige Verbindung aufrecht erhielt.

20 Claus Petzoldt, *Studien zu einer Biographie Valentin Ernst Löschers: Löschers Berufung nach Dresden 1709; Konventikelwesen in Dresden zwischen 1690 und 1750; Katalog der Manuskripte Löschers 1688–1749*, Diss. theol. (masch.), Leipzig 1971, S. 71 ff.

Liedbestand und Liederanordnung

Die Treue zur hergebrachten Lehre wird nicht nur an den Texten der einzelnen Lieder deutlich, man kann sie auch an der Liedauswahl und vor allem an der Gliederung des Dresdner Hofgesangbuchs von 1694 erkennen. Die Anordnung der Lieder aus der Erstausgabe von 1676 wird in den späteren Ausgaben beibehalten, und Dedekind legt Wert darauf, festzustellen: „Ordnung und Titul sind behalten worden/ wie sie das Churfürstl. Sächs. grosse Capell Gesang-Buch führet“²¹. Dabei folgt Dedekind einer Systematik, die schon weit früher als 1676 in Dresdner Gesangbüchern zu finden ist. Das Dedekindsche Gesangbuch von 1694 und die Erstausgabe des Hofgesangbuchs von 1676 haben beide exakt den gleichen Aufbau und die gleichen Liedergruppen wie das *Gesangbuch Christlicher Psalmen und Kirchenlieder*, Dresden 1622 (1622⁰²)²². Den Liedern zu den einzelnen Zeiten des Kirchenjahres folgen die Katechismuslieder, dann die Lob- und Danklieder und die Lieder zum christlichen Leben und Sterben und schließlich die Lieder für bestimmte Zeiten und Anlässe. Dieses Einhalten des alten orthodoxen Gesangbuchaufbaus einschließlich der Benennung der einzelnen Liedgruppen ist für den frühen Pietismus kennzeichnend und hat im Zusammenhang mit Speners Bestreben, den Pietismus als Spielart der Orthodoxie zu verstehen, noch einen besonderen Sinn. Eine Variantenbildung war unter diesen Umständen nur durch Einfügung zusätzlicher Lieder in die einzelnen Liedgruppen möglich. Die umgekehrte Tendenz, Lieder wegzulassen und damit den Gesangbuchumfang insgesamt einzuschränken, findet sich im 17. Jahrhundert nirgends. Im Gegenteil: Die Dresdner Gesangbücher (ohne die Hofgesangbücher) wachsen zwischen 1622 und 1673 auf mehr als das Fünffache ihres Umfangs an. Das schon erwähnte *Gesangbuch Christlicher Psalmen* von 1622 hatte 276 Lieder. In seiner Ausgabe von 1656 (1656⁰³)²³ enthält das Buch bereits 684 Lieder und 1673²⁴ schließlich 1505 Lieder²⁵. Offensichtlich gab es im 17. Jahrhundert eine Anzahl von geistlichen Themen, die für die Frömmigkeit so wichtig geworden waren, dass man wegen der dadurch nötigen Liedervermehrung die völlige Unhandlichkeit der Gesangbücher in Kauf nahm. Extremstes Beispiel dafür ist wahrscheinlich das achtbändige Wagnersche Gesangbuch Leipzig 1697²⁶. Auch im Stammteil des Dedekindschen Gesangbuchs von 1694 finden wir eine große Zahl zusätzlich eingeschobener Lieder, die vor allem die Traditionen der spätmittelalterlichen Mystik und die im Pietismus verbreitete Jesusfrömmigkeit zeigen. Als Beispiel mögen die Liedergruppen „Von der Geburt Christi“ und „Von der Beschneidung Christi“ dienen:

21 Vorwort zum *Kirchen- und Haus-Buch* 1694.

22 Röbbelen (wie Anm. 3), S. 39.

23 *Dresdenisch Gesangbuch Christlicher Psalmen und Kirchenlieder [...] Allen Christlichen Hausvätern und Hausmüttern/ so wohl in Häusern/ als in Kirchen und Schulen sehr nützlich zugebrauchen [...] Dresden/ Verlegt durch Christian/ und gedruckt durch Melchior Bergen/ Gebrüdere/ Churfürstl. Sächs. Hoff- Buchdruckere/ Jn Jahr Christi/ 1656.*

24 *Vorrath von alten und neuen Christl. Gesängen/ nebenst Kirchen-Gebethen und Fest-Andachten/ zum Gebrauch der Churf. Sächs. Hoff-Capell zu Dresden zusammen gebracht und Nebenst einer Vorrede der Theol. Facultät zu Leipzig heraus gegeben Anno 1673 [...].* Vgl. Albert Fischer, *Das deutsche evangelische Kirchenlied des 17. Jahrhunderts*. Vollendet u. hrsg. v. W. Tümpel, Bd. 6, Gütersloh 1916 (Reprint Hildesheim 1964), S. 143 (Nr. 821).

25 Röbbelen (wie Anm. 3), S. 18.

26 *Andächtiger Seelen geistliches Brand- und Gantz-Opfer/ Das ist: vollständiges Gesangbuch/ Jn acht unterschiedlichen Theilen [...].* Fischer-Tümpel (wie Anm. 24), S. 171 (Nr. 982).

Bestand 1676

Von Dedekind 1694 zusätzlich eingefügt

„Von der Geburt Christi“:

Christum wir sollen loben schon (Luther)

Gelobet seist du, Jesu Christ (Luther)

Vom Himmel hoch, da komm ich her (Luth.)

Vom Himmel kam der Engel Schar (Luth.)

Der Tag, der ist so freudenreich (Luth.)

In dulci jubilo (Petrus Dresdensis)

← Jauchzet Gott mit Herzensfreud (B. Wiesenm.)²⁷
← Mit Freuden Schall also (D. J. O.)²⁸

Puer natus in Bethlehem (Petr. Dresd.)

← O Jesu Christ, dein Kripplein ist (P. Gerh.)
← Ich steh an deiner Krippen hier (P. Gerh.)
← Ermuntre dich, mein schwacher Geist (J. Rist)²⁹
← Wie find' holdseligs Kind! (Editoris [Dedekind])

Grates nunc omnes (Gregorij)

Dank sagen wir alle Gott (Erasm. Albert)

← Laßt uns alle fröhlich preisen (-)³⁰

Da Christus geboren war (-)

Freut euch, ihr lieben Christen (-)

Lobt Gott, ihr Christen, alle gleich (Nik. Heermann)

Nun freut euch, ihr Christenleut (-)

← Mein Seelchen schwinde dich empor (Gottfr. Wilh. Sacer)³¹

Wir Christenleut habn iezund Freud (-)

All Ehr und Lob soll Gottes sein (-)

Allein Gott in der Höh sei Ehr (Nik. Selneker)

Ein Kindelein so löblich (-)

Lasst uns alle fröhlich sein (-)

Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit (-)

„Von der Beschneidung Christi“:

Helft mir Gotts Güte preisen (Paul Eber)

Jesu, nun sei gepreiset (Joh. Herman, Italus Senior)

Das alte Jahr vergangen ist (Jac. Tappius)

← Das neugeborne Kindelein (Incerti)³²
← Warum machet solche Schmerzen (Paul Gerh.)³³
← Jesus, meiner Seelen Ruh (J. Rist)
← Jesu! Meiner Freuden Freudel (G. W. S.)
← Nun lasst uns gehn und treten (P. Gerh.)³⁴
← Durch Trauren und durch Plagen (G. W. S.)

27 Burchard Wiesenmeyers Lied findet sich erstmalig in Johann Crügers *PRAXIS PIETATIS MELICA* von 1647 (1647⁰⁸).

28 D. Johann Olearius (1611–1684), ein Freund Speners, der der Reformorthodoxie nahestand.

29 Die drei Lieder von Paul Gerhardt und Johann Rist hat Dedekind der Crügerschen *PRAXIS PIETATIS MELICA* 1656 (1656⁰⁶) entnommen. Die beiden Lieder Gerhardts standen allerdings auch im *Dresdenisch Gesangbuch* des gleichen Jahres (1656⁰³, vgl. Anm. 24).

30 Das anonym überlieferte Lied findet sich erstmalig im *Dresdenisch Gesangbuch* von 1656 (wie Anm. 23).

31 Die drei eingefügten Lieder von Gottfried Wilhelm Sacer (G. W. oder G. W. S.) stammen aus dem Stralsunder Gesangbuch von 1665 (1665¹⁰ [II.]). Dedekind könnte das Lied „Mein Seelchen schwinde dich empor“ allerdings auch durch Johann Olearius' *Geistliche Singekunst*, Leipzig 1671 (Fischer-Tümpel [wie Anm. 24], S. 140, Nr. 803) kennen gelernt haben.

32 Das Lied steht als *Ein schön Weybenachtsgesenglein vom lieben Jesulein* in der Liedersammlung von Cyriacus Schneegaß: *Geistliche Lieder vnd Psalmen. Für Einfeltige frome Hertzzen zugerichtet*. [...] von 1597 (1597¹²). Einziges erhaltenes Exemplar früher in Marburg, jetzt in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Sign.: E h 3960. Das Lied findet sich danach in zahlreichen Gesangbüchern, darunter in der *PRAXIS PIETATIS MELICA* 1656 (1656⁰⁶) und im Dresdner Gesangbuch 1673 (wie Anm. 24).

33 erstmalig in der *PRAXIS PIETATIS MELICA* von 1647 (1647⁰⁸).

34 aus dem *Dresdenisch Gesangbuch* 1656 (wie Anm. 23). – Alle sechs Lieder dieses Blocks standen auch in der letzten von Peter Sohren besorgten Ausgabe der *PRAXIS PIETATIS MELICA*, Frankfurt/M. 1693 (1693⁰⁷).

Im Stammteil des grossen Dedekindschen Gesangbuchs befinden sich außer den schon seit Jahrzehnten in Dresdner Gesangbüchern üblichen Liedgruppen noch drei Liedsammlungen, auf die wenigstens kurz eingegangen werden muss. Die erste Sammlung besteht aus 25 von Dedekind selbst gedichteten und vertonten Gesängen, die ausgewählte Texte aus dem apokryphen Buch Jesus Sirach zur Vorlage haben und deshalb „Syrachische Lieder“ heißen. Dedekind bezeichnet sie im Buchtitel im Gegensatz zu den „gewöhnlich-alt-Lutherischen“ als „lieblich-neu-reine“ Gesänge, das heißt: Sie folgen den Regeln der Poesiereform und halten sich von der Melodie her nicht mehr an den „rechten Kirchenstil“, sondern sind eher als Arien zu bezeichnen. Ihr Inhalt befasst sich vor allem mit moralischen Geboten, Lebensregeln und Tugendanweisungen. Auf den ersten Blick könnte man meinen, das habe mit frühem Pietismus nicht viel zu tun, und doch zeigt sich hierin, „wie bereits einzelne Begriffe und Formulierungen aus Dokumenten dieser Zeit auf die innere Verwandtschaft von pietistischem und aufklärerischem Geist und Lebensgefühl hinweisen“³⁵. Fromme Subjektivität und individuelle Sittlichkeit lagen dicht nebeneinander, und gerade Philipp Jakob Spener hatte einen großen Teil seiner Schriften der Ethik gewidmet. Die Tugenden der „Wiedergeborenen“ und die christlichen „Haustafeln“ (vgl. zweiter Titel in Anm. 36) spielten im frühen Pietismus eine so erhebliche Rolle, dass Dedekinds „Syrachische Gesänge“ sich hier nahtlos einfügen und in diesem Gesangbuch keinerlei Fremdkörper darstellen.

Als zweite und dritte Liedsammlung hat Dedekind in sein Gesangbuch Lieder von Johann Rist eingefügt³⁶. Sie haben den Katechismus zum Thema und das Proprium des Kirchenjahres, vor allem die Sonntagsevangelien. Die Katechismuslieder werden auf bekannte Melodien gesungen. Beide Liedgruppen zeigen, wie eng sich Dedekind mit seiner Gesangbuchedition an die liturgischen Ordnungen und herkömmlichen reformatorischen Inhalte anlehnen wollte.

Die „anmutigen und sonderbaren geistlichen Arien“

Ganz andere Grundlinien und Ideen verfolgt Dedekind mit seinem Gesangbuchanhang. Hier braucht er den herkömmlichen Gesangbuchgliederungen nicht zu folgen, weil es nicht in erster Linie um gottesdienstliche Gesänge geht und weil es sein erklärtes Ziel ist, neue Lieder anzubieten. Schon in der Gruppierung der Lieder zeigen sich gewichtige Unterschiede zum Stammteil. Hier beginnt die Liederanordnung nicht wie beim Stammteil mit Kirchenjahr und

35 Röbbelen (wie Anm. 3), S. 43, Anm. 33, auch S. 65.

36 Die Titel der Liedersammlungen Rists lauten: *Sabbatistische Seelenlust/ Daß ist: Lehr- Trost- Vermahnung- und Warnungsreiche Lieder über alle Sontägliche Evangelien deß gantzen Jahres/ Welche/ so wol auf bekante/ und in reinen Evangelischen Kirchen gebräuchliche/ als auch gantz Neue/ Vom Herren Thoma Sellio/ bei der hochlöblichen Statt Hamburg bestaltem Cantore/ wolgesetzete Melodeien können gesungen und gespielet werden/ Gott zu Ehren und Christlichen Hertzen zu nützlicher Erbauung abgefasset und heraus gegeben von Johann Rist. Lüneburg [...]. (1651⁰⁸).
*Neüe Musikalische Katechismus Andachten/ Bestehende Jn Lehr- Trost- Vermanung und Warnungs-reichen Liederen über den gantzen heiligen Katechismus/ oder die Gottselige Kinder-Lehre welchen zugleich zwölf Erbauliche Gesänge über die Christliche Haustafel/ sind beigefüget/ Die den Alle/ so wol auf bekante/ und in unseren Evangelischen Kirchen gebräuchliche; als auch auf gantz Neüe/ von Herrn Andreas Hammerschmid/ fürtrefflichem Musico, und bei der Löblichen Statt Zittau weitberühmtem Organisten/ sehr fleissig und wolgesetzete Melodien können gespielet und gesungen werden. Dem Grossen Gott zu allerschuldigsten Ehren/ Frommen Christlichen Hertzen aber zu nohtwendiger und fruchtbahrer Erbauung abgefasset/ und zum Drukke übergeben von Johann Rist. Lüneburg [...]. (1656⁰⁷).**

Katechismus, also mit Liturgie und Lehre, sondern entfaltet sich ganz frei nach Schwerpunkten von Alltagsleben und Frömmigkeit:

Liedgruppen	Anzahl der Lieder in jeder Gruppe
Morgenlieder	7
Abendlieder	8
Gesänge aus dem Hohen Lied	13
Jesus-Lieder (der „Jubilus Bernhardi“ lateinisch und deutsch)	12
Jesus-Lieder der Weltmüden	33
Gottvertrauen und Gelassenheit	4
Sündenangst und Reue	4
Lob- und Danklieder	6
Sonderbare Lieder	13
Fortsetzung des Anhangs: Gemengte Lieder	35

Die Morgen- und Abendlieder würden in die klassische Gesangbuchrubrik „Lieder für besondere Zeiten und Anlässe“ gehören. Auffällig sind die Jesus-Lieder. Zu ihnen zählen die 13 Gesänge aus dem Hohen Lied und die zwölf Bernhard von Clairvaux zugeschriebenen spätmittelalterlichen neulateinischen Gesänge über den Hymnus „Jesu dulcis memoria“³⁷ mit ihren deutschen Fassungen von Narziß Rauner (1631–1714) sowie dessen Übersetzung der pseudobernhardinischen *Orationes ad Membra Christi*, 16 Gesänge, die hier unter „Gemengte Lieder“ erscheinen. Das innere Zentrum dieses Anhangs sind jedoch die „Jesus-Lieder der Weltmüden“, eine Liedgruppe, die auch in pietistischen Gesangbüchern ungewöhnlich ist. Hier befindet sich auch ein Lied Philipp Jakob Speners (Nr. 68: „Soll ich dann mich täglich kränken“)³⁸. Das Verhältnis der Christen zur Welt wird im Alten und Neuen Testament nirgends mit Müdigkeit beschrieben, der Gedanke taucht jedoch in der mystischen Literatur des späten Mittelalters immer wieder auf. Am bekanntesten ist er geworden durch Johann Rosenmüllers Lied „Welt ade, ich bin dein müde“.

Weltabgewandtheit und Weltverleugnung waren auch Philipp Jakob Spener nicht fremd, obgleich er den Begriff der Müdigkeit in diesem Zusammenhang nirgends verwendet. „Für Spener ist Welt die reale Macht einer menschlichen Gesellschaft, deren treibende Kräfte einerseits die Eigenliebe, andererseits die Jagd nach irdischen Genüssen und Befriedigungen sind.“³⁹ Speners „Tendenz zum Rückzug aus der Welt und ihrer Gesellschaft“⁴⁰ ist um so verständlicher, wenn man sich die Verhältnisse am kurfürstlichen Hofe in Dresden vor Augen führt. Gerade hier musste Spener häufig mahnen und warnen und litt unter dem weltlichen Treiben seiner Obrigkeit. Aber nicht nur ihm ging das so. Auch die genannten Konventikel des Dresdner Schusters Christian Leicht (s. o. S. 90) begründen ihr Zusammenkommen damit, dass sie das weltliche Treiben satt haben. Der Schuster bekennt von sich selbst, „er hette ein abscheü vor den übrigen Schencken, könnte Sontags darnach nicht gehen, weil nur

37 Geck (wie Anm. 15), S. 25.

38 Zu Speners Kirchenlieddichtungen vgl. Martin Geck, *Ph. J. Spener und die Kirchenmusik*, in: *MuK* 31 (1961), S. 97–106, 172–184, hier S. 100–106.

39 Jan Olaf Rüttgardt, *Heiliges Leben in der Welt. Grundzüge christlicher Sittlichkeit nach Philip Jakob Spener*, Bielefeld 1978 (= *Arbeiten zur Geschichte des Pietismus* 16), S. 39.

40 Brecht (wie Anm. 18), S. 377.

bemelte Bürger auch gerne zu Hause blieben und von gelacken [Gelagen] sich enthielten, kehmen sie zusammen lesen geistliche Bücher“⁴¹.

Auch wenn der Überdruß an der Welt im Pietismus ein weit verbreiteter Gedanke war darf man in der Liedergruppe „Jesus-Lieder der Weltmüden“ keine morbide Grundstimmung erwarten, das Eintauchen in Resignation oder Inaktivität. Stattdessen vermitteln diese Lieder häufig den Eindruck von Freude und innerem Glück. Ein bisher nicht identifizierter Dichter namens „J. P. Dedek“ dichtet ein Lied von Peter Sohren um (im Anhang Nr. 59), das er in Johann Crügers *PRAXIS PIETATIS MELICA*⁴² gefunden hatte. Die erste, von der Vorlage übernommene Zeile lautet: „Gute Nacht, du eitles Leben, gute Nacht, du schnöde Welt“. Aber dann ist, wie bei vielen Sterbeliedern, von Freude und herrlicher Musik die Rede. Der Dichter spricht von der Himmelsstadt:

„Da mit wunder-schönen Weisen/
Ich soll seinen Nahmen preisen/
Und mit allen Engelein/
Hier bey meinem JSulein.

Nun/ O Welt ich bin dein müde/
Ich bin hier in keiner Noht/
Ich genüsse Freud und Friede/
Lebe sicher vor dem Tod.

Ich bin von dir weg gegangen/
Und hab eine Kron empfangen/
Die wird unverwelcklich seyn/
Hier bey meinem Jesulein.“

Dieses und viele andere Lieder des Anhangs legen den Gedanken nahe, dass mit den Weltmüden die Bekehrten, die Wiedergeborenen im Sinne Speners gemeint sind. „Der Wiedergeborene ist, wie Spener zu sagen pflegt, der Welt und ihrer Lust abgestorben, entflohen, entronnen, er hat sich von der Welt zu Gott bekehrt und ist aus dem Grabe der Welt zu geistlichem Leben auferstanden. Die Welt ist ihm unwichtig geworden, er hat sich von ihr gelöst, und wenn überhaupt noch Empfindungen sein Verhältnis zu ihr bestimmen, dann sind es Hass und Abscheu“⁴³. Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass die Jesuslieder in diesem Anhang nicht nur die größte Liedgruppe darstellen, sondern dass auch in allen anderen Gruppen noch viele typische Jesuslieder zu finden sind. Eines der wichtigsten Themen pietistischer Frömmigkeit durchzieht demnach den gesamten Anhang von 1694.

Die Familie Schmied

Manchmal kann man den Menschen, die in Dresden solche Frömmigkeit pflegten, noch ein weiteres Stück näher kommen, denn der Gesangbuchanhang von 1694 enthält Namen, die uns an eine Dresdner Familie heranführen. Es beginnt mit einzelnen, zunächst unverständlichen Buchstaben. Über dem Lied Nr. 91 („Christum wissen ist sehr viel/ aber bässer ist's Ihn

41 Petzoldt (wie Anm. 20), S. 71 ff.

42 hrsg. von Peter Sohren, Frankfurt/Main 1676 (1676¹⁷), S. 1249.

43 Rüttgardt (wie Anm. 39), S. 127 f.

lieben“) liest man folgenden Vermerk: „Hr./ St. B. G. Schmieds L. T.“ „Hr.“ heißt Herr, „L. T.“ heißt „loco tituli“ und bedeutet „an Stelle einer Grabinschrift“⁴⁴. Herr Schmied ist demnach verstorben. Aber wer war das? Hier helfen die gedruckten Leichenpredigten aus Dresden weiter. Demnach hieß Herr Schmied Gottfried und ist „Den 12. Januar. dieses laufenden 1682sten Jahres Vor-Mittage um 11. Uhr allhier in Dreßden im 52. Jahr seines löblich geführten Alters auf Christum Jesum selig eingeschlaffen“⁴⁵. Er war „Chur- und Hoch-Fürstl. Sächß. Bey Dero Ober-Steuer-Einnahme bestallt-gewesener Steuer-Buchhalter“, woraus sich die Buchstaben „St. B.“ erklären. Schmied war also ein Kollege oder gar Vorgesetzter von Dedekind und hatte von Johann Georg II. den Titel eines „Raths“ bekommen.

Er muss ein frommer Mann gewesen sein, der seinen Reichtum zahlreichen Kirchen zu Gute kommen ließ. So schenkte er der Dresdner Kreuzkirche einen vollständigen Kirchenornat⁴⁶. Der nicht identifizierte Dichter D. W. J. U. C. (J. U. C. = juris utriusque candidatus⁴⁷) zählt in seinem Trauergedicht auf Schmied die Wohltaten des Verstorbenen auf. Demnach hat Schmied neben der Stiftung eines kompletten Satzes von Messgewändern für die Hauptkirche der Stadt den Kirchenaltar in Wurzeln auf seine Kosten reparieren lassen, desgleichen den Turm der Wenzelskirche. In der Frauenkirche wurde der im ganzen Kurfürstentum bekannte Mann „bei Volkreicher Beerdigung/ den 19. benanntes Monats zu seinen lätsten Ehren gepriesen von Constantin-Christian Dedekinden.“ Das Trauergedicht Dedekinds zum Gedenken an Gottfried Schmied hat den Spruch „Christum liebhaben ist besser als Wissen“ (Eph 3,19) zum Thema. Der Verfasser dieses Gedichtes hat es später unter dezentem Verschweigen seiner Verfasserschaft als Lied Nr. 91 in den von ihm herausgegebenen Anhang übernommen.

Über dem Lied Nr. 69 finden wir noch einmal Schmieds Name, denn da ist von seiner Frau die Rede, „Fr. St.B. Schmiedin“. Das Lied stammt entweder von der Frau Steuerbuchhalterin Schmied selbst oder Dedekind hat es gedichtet und ihr gewidmet. Mit ihr, der „Hoch-Ehr- und Tugendreichen damahls Jungf. Martha Catharinen“, hatte Gottfried Schmied „sich nach dem Willen und sonderlicher Schickung Gottes des Allerhöchsten/ auf vorher gegangenes andächtiges und eiferiges Gebeth“ in den Stand der heiligen Ehe begeben⁴⁸. Auch die Frau Schmiedin⁴⁹ stammt aus Finanzkreisen, denn ihr Vater, Caspar Haberstroh, war „Gräntz-Zoll-Verwalter in Königreich Böhmeib [Böhmen]“. Von ihr oder für sie, die häufig schwer krank war, ist das Gedicht „Ich bin gewiß ob Gott mich gleich betrübt und kräncklich oft belegt“ geschrieben und danach als Gesangbuchlied in Dedekinds Anhang aufgenommen worden.

44 Rudolf Lenz (Bearb.), *Abkürzungen aus Personalschriften des XVI. bis XVIII. Jahrhunderts*, Sigmaringen 2/1993 (= Marburger Personalschriften-Forschungen 18), S. 166.

45 Werner Konstantin von Arnswaldt, *Katalog der fuerstlich Stolberg-Stolberg'schen Leichenpredigten-Sammlung*, Leipzig 1927–1932 (= Bibliothek familiengeschichtlicher Quellen 2), Bd. 4, 1932, S. 166. Die Sammlung befindet sich in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. Die Predigt und die Begleitgedichte und Nachrufe für Gottfried Schmied haben dort die Nr. 20272.

46 Stadtarchiv Dresden, „Ratsarchiv“ B. III. 103 k.

47 Lenz (wie Anm. 44), S. 107.

48 Lebenslauf Gottfried Schmieds in der Akte Nr. 20272 der Stolberg-Sammlung (wie Anm. 45).

49 Lebenslauf von Martha Catharina Haberstroh, verh. Schmied in der Akte Nr. 12339 der Stolberg-Sammlung (ebd.).

Aber die Familiengeschichte geht noch weiter, denn das Lied Nr. 87 („Herr! der du die Sternen-Bogen/ an dem hohen Himmels-Zältt“) hat Dedekind für „Hr. D. Ottens Gebuhrth-F. [festum]“ gedichtet. Doktor Siegismund Gabriel Otto, von dessen Geburtstag hier die Rede ist, war Leibmedicus Johann Georgs III. in seiner Zeit als Kurprinz. Zum Tode seiner 1684 jung verstorbenen Ehefrau Eva Sophia Ottin hat Dedekind ein herzergreifendes Abschiedsgespräch zwischen der Verstorbenen und ihrer gen Himmel gefahrenen Seele gedichtet⁵⁰. Auch Eva Sophia Otto stammte aus Finanzkreisen, denn sie war niemand anderes als die Tochter des zu Anfang genannten Steuerbuchhalters Gottfried Schmied und seiner Frau Martha Catharina. Von Eva Sophia Otto, geb. Schmied, heißt es im Lebenslauf, „daß Ihr ganztes/ wiewohl kurtzes Leben eine Übung der Gottseligkeit gewesen/ wie Sie denn fast den ganzten Tag mit Lesung vortrefflicher Theologischer Schrifftten sich ergetzte“.

Die Schwerkranke hatte sich besonders in die bernhardinische Mystik, wie wir sie später in den Jesusliedern des Dedekindschen Gesangbuchs finden, versenkt und hegte das große Verlangen, „mit Ihrem Heyland am heiligen Charfreytage zu sterben“, was ihr dann im Jahre 1684 auch vergönnt gewesen ist. Der Diakon der Dresdner Kreuzkirche Johann Heinrich Kühn vermerkt in seinem Nachruf:

„Die selige JESUS-Begierde/ Mit welcher der H. Geist erfüllet hatte Das gläubige Hertz/ Der weiland Wohl-Edlen/ Hoch- Ehr- und Tugendreichen FRAUEN Even Sophien Ottin/ gebohrner Schmiedin [...] Die auch Ihrer auserwählten Seelen JESUS erfüllete/Wann Er Sie/ nach dem noch nicht völligen 24. Jährigen Christ-rühmlichen irrdischen Tugend-Wandel/ eben an seinem heiligen Todes-Tage/ war der 28. Martii, An. 1684. Zu sich in sein Paradiß aufnahme.“

So gewährt uns der Anhang zum Dedekindschen Gesangbuch Einblick in eine Dresdner Familie, die in eben der Frömmigkeit lebte, von der das *Kirchen- und Haus-Buch* von 1694, vor allem aber sein Anhang geprägt ist.

⁵⁰ Leichenpredigt, Lebenslauf und Begleitgedichte für Eva Sophia Otto, geb. Schmied in der Akte Nr. 17436 der Stolberg-Sammlung (ebd.).

Spezialisten- oder Laienensemble?

Alte Musik zwischen historischer Treue und ambitioniertem Laienmusizieren¹

CHRISTFRIED BRÖDEL

Die Rezension einer der neuesten Aufnahmen der *Geistlichen Chormusik* 1648 von Heinrich Schütz beginnt mit den Worten: „Die Zeit ist vorüber, da die bedeutendste Motettensammlung des 17. Jahrhunderts eine Angelegenheit von schmalbrüstigen Singkreisen war, denen bei Bach die Trauben einfach zu hoch hingen.“²

Diese Äußerung findet ihre Entsprechung in durchaus ernstzunehmender Musikliteratur. Holger Eichhorn spricht neuerdings davon, „dass der Chor heutiger Provenienz – a) gemischt, b) mehrfach besetzt – bezüglich älterer Musik ein allseits gehätscheltes Wunschkind zu sein scheint, welches erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts gezeugt wurde.“³ Die Doppelmotette „Verleih uns Frieden/Gib unsern Fürsten“ aus der *Geistlichen Chormusik* charakterisiert der Autor mit den Worten „spätestens seit Beginn der Singbewegung ein Kronjuwel vermeintlicher ‚Chormusik‘.“

Wir lesen in diesem Text weiterhin von der „aus ideologischen Gründen fehlinterpretierten [...] Stellungnahme Schützens zum Generalbass“, von der „ideologischen Voreingenommenheit der Singbewegung“ und erfahren schließlich, dass „die Bezeichnung ‚Chor‘ etwas grundsätzlich anderes meint, als heutiges Verständnis mit Alleinvertretungsanspruch behauptet: der heutige mehrfach besetzte zumal ‚gemischte Chor‘ ist eine Erfindung des vorigen Jahrhunderts.“

„Alleinvertretungsanspruch“, „ideologische Voreingenommenheit“ – das sind starke Worte, die das Verlassen der sachlichen Ebene signalisieren. Unsachlichkeit, Verbiegung von Argumenten wird der vermeintlichen Gegenseite unterstellt, wobei sich der Autor gerade dadurch auf gleiche Stufe begibt. Unabhängig davon, welche Position wir selbst einnehmen: Es wird klar, dass in dieser Diskussion Emotionen eine Rolle spielen. Wenn ich es recht verstehe, so möchte sich niemand das Recht nehmen lassen, Musik, die zum traditionellen Repertoire des eigenen Ensembles gehört, mit dem Anspruch auf künstlerische Gültigkeit aufzuführen. So verstanden, steckt hinter dem allen die Liebe zur Musik – ein Positivum, das es festzuhalten gilt. Lange haben Kirchenmusiker die Forschungsergebnisse zur Aufführungspraxis nicht beachtet; gleichzeitig fehlte der Musikwissenschaft der Blick für die musikalische Praxis. Es ist dringend notwendig, sich diesem Problem zu stellen.

Sie werden mich nicht im Lager derjenigen finden, die mit mehr oder weniger fadenscheinigen Argumenten zu beweisen versuchen, dass die Wiedergabe alter Musik durch moderne gemischte Chöre historisch belegbar und zu rechtfertigen ist, erst recht nicht unter denen,

1 Ich danke Herrn Prof. Dr. Wolfram Steude für die Anregung zu dieser Arbeit sowie für ertragreiche Diskussionen im Verlauf ihrer Entstehung.

2 Alfred Beaujean, Rezension der Neuaufnahme der *Geistlichen Chormusik* durch den Tölzer Knabenchor (Capriccio/EMI 10 858/59), in: *Scala. Alles über Klassik & Jazz* 3 (2000), H. 1, S. 134.

3 Holger Eichhorn, *Heinrich Schütz: Geistliche Chor-Musik. Neue Darstellungsaspekte aus alten Quellen*, in: *MuK* 70 (2000), S. 97–108, hier S. 98; die folgenden Zitate S. 100, 104 ff.

die Aufführungen in alter Aufführungspraxis in Frage stellen und diffamieren. Im 17. Jahrhundert gab es nun einmal keine Laienchöre heutigen Typs, die in Kirchen und zu offiziellen Anlässen musiziert hätten. Vokalmusik von Schütz, Schein, Praetorius und ihren Zeitgenossen wurde für klein besetzte Ensembles aus Knaben und Männern geschrieben. Im Unterschied dazu ist der heutige gemischte Chor mit Frauenstimmen besetzt und verfügt über eine größere Gesamtzahl von Sängern. Die eingangs zitierten Singkreise, aber auch die heutigen Kantoreien und Kirchenchöre weisen zudem eine durchschnittlich geringere musikalische Qualifikation und schlechter ausgebildete stimmliche Fähigkeiten gegenüber den historischen Ensembles auf. In Laienchören sind häufig nur wenige der Chormitglieder in der Lage, ihre Chorstimme allein im polyphonen Kontext sauber und rhythmisch exakt zu singen; sie sind vielmehr auf die stabilisierende Wirkung einer größeren Zahl von Mitsängern in ihrer Stimme angewiesen. Auch deshalb findet man in diesen Chören fünf bis zehn Sänger je Stimme; Kurt Thomas, der 1930 die noch heute vielfach verwendete Ausgabe der *Geistlichen Chormusik* 1648 besorgte, nennt in seinem *Lehrbuch der Chorleitung* die Mindestzahl von 16 Sängerinnen und Sängern für einen Chor und hält 30 bis 60 Personen für ideal⁴.

Wir fragen also: Welche Konsequenzen haben die Ergebnisse der musikwissenschaftlichen Forschung und der aufführungspraktischen Umsetzung für den heutigen Kirchenmusiker und Chorleiter? Sollte er die Schütz'schen Motetten – und darüber hinaus eine große Zahl von weiteren Werken der Alten Musik – radikal aus dem Repertoire seiner Kantorei, eines gemischten, mehrfach besetzten Chores, streichen? Ordnet er sich, wenn er es nicht tut, unter die ewig Unbelehrbaren, ideologisch Voreingenommenen, vielleicht gar ins Lager der Dilettanten ein?

Ich möchte diesen Fragen in drei Schritten nachgehen, wobei wir den Horizont unserer Betrachtung jeweils erweitern und dabei gleichzeitig dem Kern des Problems immer näher kommen.

1. Die Besetzungsfrage unter unterschiedlichen Aspekten

1.1 Alte Musik ist (fremde und darum für uns) neue Musik

Der Mehrzahl heutiger Hörer so genannter „ernster Musik“ erscheinen drei- bis vierhundert Jahre alte Werke näher und vertrauter als zeitgenössische Produktionen. Dies liegt wohl in der Bindung an das abendländische harmonische System begründet. Die neue Musik hat sich davon befreit und dies mit dem Verlust breiter Akzeptanz bezahlt. Dennoch ist die Vertrautheit mit alter Musik nur scheinbar und umfasst nicht automatisch ein tieferes Verständnis.

Aus prinzipiellen Gründen können wir alte Musik heute nie mehr „wie damals“ erleben. Allein unsere Kenntnis der seither entstandenen Musik und der im Laufe ihrer Entwicklung veränderten Instrumente schafft völlig veränderte Voraussetzungen. Auch die gesellschaftliche Rolle der Musik und unser Umgang mit ihr sind grundlegend verändert – die ständige simultane Verfügbarkeit aller tradierten Musik durch Klangkonserven, die Hintergrundberieselung durch Musik unterschiedlichster Herkunft und Güte in den öffentlichen Räumen und die durch elektronische Klangverstärkung gegebene Möglichkeit schmerzhaft lauter Beschal-

4 Kurt Thomas, *Lehrbuch der Chorleitung* 1, Leipzig 13/1967, S. 69.

lung lassen uns Musik ganz anders gebrauchen und wahrnehmen als etwa im 17. Jahrhundert. Unsere Fähigkeiten als Hörer sind zudem wesentlich durch unser Lebensgefühl und den allgemeinen zivilisatorischen Kontext bestimmt. (Es ist ein Unterschied, ob man Musik gut gesättigt, leger gekleidet in bequemen Polsterstühlen oder auf harten Holzbänken bzw. stehend in winterlich kalten Kirchen hört.)

Daraus ergibt sich die Aufgabe, uns der alten Musik, von der wir durch große Distanz getrennt sind, als etwas Neuem zu nähern. Je weniger wir diese Distanz ignorieren, um so fruchtbarer wird die Beschäftigung mit der alten Musik sein.

Jahrzehnte höchst dankenswerter, intensiver musikwissenschaftlicher und aufführungspraktischer Bemühungen liegen hinter uns. Niemals innerhalb der Neuzeit waren so viele Tatsachen aus der Musizierpraxis des 17. und 18. Jahrhunderts bekannt wie jetzt. Gerade wegen der erwähnten Distanz sind die von der Musikwissenschaft gelieferten Informationen von so großer Bedeutung. Sie helfen uns, statt einer eingebildeten Nähe eine tatsächliche Annäherung zu erreichen. Trotzdem zeigen die unter Einbeziehung dieser Erkenntnisse jüngst entstandenen Interpretationen alter Musik einen erstaunlich großen Interpretationsspielraum. Im Interesse der Lebendigkeit der Musik können wir darüber nur glücklich sein. (Zugleich offenbart sich dadurch die Fragwürdigkeit des Begriffs „authentische Wiedergabe“, signalisiert er doch eine einmalige, größtmögliche Nähe zum Original im Vergleich zu anderen Interpretationen.)

Zur Verdeutlichung möchte ich ein konkretes Beispiel anführen. Ich habe den Tempoübergang vom geraden zum ungeraden Takt in der Motette „Ich bin ein rechter Weinstock“ aus Schütz' *Geistlicher Chormusik* in drei verschiedenen, sehr jungen Aufnahmen verglichen und dabei sowohl eine Tempo-Verlangsamung, gleichbleibendes Tempo als auch eine Beschleunigung festgestellt. Achten Sie bitte auch darauf, ob am Anfang ein Continuo-Bass erklingt. Sie werden außerdem sehr unterschiedliche Klangbilder wahrnehmen.

Beispiel: Heinrich Schütz, „Ich bin ein rechter Weinstock“ (SWV 389)

in Aufnahmen mit

- 1) dem Tölzer Knabenchor und der Musicalischen Compagny (Leitung Gerhard Schmidt-Gaden),
- 2) dem Knabenchor Hannover und einem Instrumentalensemble (Leitung Heinz Hennig),
- 3) dem Ensemble Weser-Renaissance Bremen (Leitung Manfred Cordes)

Temporelation: 1) gleiches Tempo

2) Beschleunigung

3) Verlangsamung

Besetzung: 1) mit Continuo-Bass

2) mit Continuo-Bass

3) ohne Continuo-Bass

Angesichts solcher Unterschiede in ganz wesentlichen Parametern erscheint die Besetzungsfrage nicht als die allein entscheidende, möglicherweise nicht einmal die wichtigste.

1.2 Wandel im Werkbegriff

Vom Begriff des musikalischen Werkes kann man wohl etwa seit der Möglichkeit der Veröffentlichung von Noten im Druck sprechen. Der Umgang mit ihm und seine innere Bedeutung haben sich aber im Verlauf der Jahrhunderte entscheidend geändert. So konnte im 17. und 18. Jahrhundert eine veröffentlichte Musik problemlos als Rohmaterial für weitere Bearbeitungen dienen. Umarbeitungen durch den Komponisten selbst, aber auch durch andere waren die Regel. Ich brauche als Beispiele nur die Parodiemessen ab Mitte des 15. Jahrhunderts, die allgemein üblichen Bearbeitungen von Konzerten im Barock (z. B. von Vivaldi durch Johann Sebastian Bach) und letztlich die Parodiepraxis bei Bach selbst zu erwähnen – die Reihe ließe sich beliebig fortsetzen. Urheberrechte wurden nicht gewahrt und auch nicht eingeklagt; im Gegenteil galt es als ehrenvoll für einen Musiker, wenn andere, namhafte Meister sich seiner Kompositionen bedienten.

Darüber hinaus gewährten Komponisten häufig ausdrückliche Freiheit für den Umgang mit den von ihnen veröffentlichten Noten. Ein Beispiel ist die wohlbekannte Vorrede Heinrich Schütz' zur *Geistlichen Chormusik*, in der er mit Bezug auf vokal-instrumentale Besetzung und Generalbass davon spricht, dass „der verständige Musicus [...] mit dero Anstellung gebühlich zuverfahren wissen wird“⁵. Selbst der Ersatz von Teilen des Werkes durch andere Kompositionen (z. B. der Intermedien in der Schütz'schen *Weihnachtshistorie*) war ausdrücklich gestattet. Musikalische Sachkunde in Theorie und Praxis wurde dabei vorausgesetzt, war aber nicht immer vorhanden. Dass die gewährte Freiheit bis zu Veränderungen führen konnte, die der ursprünglichen Intention überhaupt nicht entsprechen, hat Matthias Herrmann an Hand der „Breslauer Varianten“ der Schütz'schen *Auferstehungshistorie* gezeigt⁶.

Gegen Ende des Barock bahnt sich ein Wandel des Werkverständnisses an. Georg von Dadelsen formuliert im Blick auf die späteren Parodien Bachs: „Offenbar geht es ihm darum, erhabene Sätze aus früherer Zeit weiter zu bessern, sie in einen gültigeren Zusammenhang zu stellen und dadurch zu erhalten. Darin kündigt sich eine neue, in die Zukunft weisende künstlerische Haltung an, die sich der Einmaligkeit genialer Inspiration bewusst ist.“⁷ Dieses Denken, das dem Kunstwerk Züge des Unverletzlichen, Letztgültigen zuspricht, prägt unser heutigen Denken und beeinträchtigt die Unbefangenheit unseres Umgangs mit dieser Musik – auch ein Zeichen der großen historischen Distanz.

Schließlich beobachten wir eine Verselbständigung der kompositorischen Substanz unabhängig von einer konkreten klanglichen Realisierung. So ist Johann Sebastian Bachs *Kunst der Fuge* zwar für ein Tasteninstrument (Orgel) geschrieben, jedoch nicht – oder nicht in erster Linie – für eine öffentliche Aufführung gedacht. Dies entspricht dem damaligen Zeitgeist, der z. B. in der Ausmalung von Kirchen auch Details in großer Höhe liebevoll ausführte, obwohl sie vom auf dem Boden stehenden Betrachter nicht wahrzunehmen sind: Die Vollkommenheit des Werkes an sich ist das Wesentliche – zur Ehre Gottes.

5 Heinrich Schütz, Vorrede zur *Geistlichen Chormusik* 1648, vgl. Schütz GBt, S. 192–196, hier S. 195.

6 Matthias Herrmann, *Bemerkungen zur Schütz-Rezeption im 17. Jahrhundert am Beispiel der »Breslauer Varianten« der Auferstehungshistorie SWV 50*, in: SJB 12 (1990), S. 83–111.

7 Georg von Dadelsen, Art. *Parodie und Kontrafaktur*, C. *Parodie und Kontrafaktur seit 1600*, in: MGG 10, Kassel u. a. 1962, Sp. 826–834, hier Sp. 831.

Bisher gingen wir stillschweigend davon aus, dass eine möglichst genaue Kopie des vermutlichen Klangereignisses bei der Aufführung zur Entstehungszeit eines musikalischen Werkes nicht nur wünschenswert, sondern dem inneren Anspruch der Musik nach alternativlos ist. Dem möchte ich widersprechen.

Die spezifische Natur der Musik besteht in ihrer Bindung an die verfließende Zeit. Lebendige Musik muss immer neu entstehen. Jede Konservierung ist ihrem Wesen nicht gemäß und blendet wichtige Dimensionen aus. Selbst die auf elektronischem Wege mögliche, sehr genaue Reproduktion aller akustischen Vorgänge einer Musikaufführung ist mit dem ursprünglichen Hörerlebnis im Konzert nicht vergleichbar. Wir dürfen dankbar sein, dass uns aus dem 17. und 18. Jahrhundert keine Tonaufnahmen überliefert sind. Welche Einschränkung der eigenen Auseinandersetzung mit der nur auf dem unvollkommenen schriftlichen Wege übermittelten Musik würde das bedeuten!

Wer eine Aufführung alter Musik heute vorbereitet, wird sich zweifellos mehrere Fragen stellen:

- Inwieweit war der Komponist in seinem Schaffen Beschränkungen unterworfen?
- Lässt sich hinter den geschriebenen Noten ein Ausdruckswille des Komponisten erkennen und wie kann man ihm unter heutigen Bedingungen am besten entsprechen?

Antworten darauf begründen einen freieren Umgang mit der Überlieferung. Man versucht, möglichst tief in das Werk und seinen Entstehungsprozess einzudringen und daraus Konsequenzen für die eigene Interpretation abzuleiten. Das Ergebnis wird stets persönlich gefärbt und deshalb auch angreifbar sein. Dennoch halte ich das Vorgehen für legitim. So gestattet eben die historisch unkorrekte Besetzung der Oberstimmen mit Frauen statt mit Knaben im Vokalensemble gerade bei madrigalischen Kompositionen eine besonders eindringliche Gestaltung der Affekte.

Im dritten Schritt beschäftigen wir uns mit der

1.3 besonderen Funktion geistlicher Musik

Geistliche Musik ist nicht nur Musik an sich, sondern steht unter einem außermusikalischen Anspruch:

- Sie wird begriffen als eine besondere Form der christlichen Verkündigung.
- In ihr findet der gläubige Mensch eine Möglichkeit, dem Lobe Gottes Ausdruck zu verleihen.
- Sie vermittelt dem Glaubenden Trost und Hilfe in Situationen der Trauer, der Verzweiflung und der Anfechtung.

Geistliche Musik wird ihrer außermusikalischen Aufgabe nur dann gerecht, wenn sie zugleich ihren eigenen künstlerischen Gesetzen gehorcht, also in sich stimmig ist. Jedes Kunstwerk atmet den Geist des Künstlers, der es geschaffen hat. Meisterwerke entstehen, wo künstlerische Potenz und persönliche Identifikation des Schaffenden mit dem Inhalt des Werkes zusammentreffen. (Das gilt übrigens ebenso für andere Künste.) Nie dient bei solchen Meisterwerken der religiöse Inhalt nur als Vehikel etwa dazu, um häufigere Aufführungen zu sichern.

Viele Menschen empfinden Meisterwerke geistlicher Musik nicht nur als künstlerisch vollkommen, sondern als hilfreich für die eigene Existenz, als überzeitlich gültig und für sie persönlich wichtig. Sie vernehmen in ihnen nicht die Stimme des Komponisten, sondern durch diesen die Stimme Gottes.

Durch die inhaltliche Orientierung auf die religiöse Aussage erhält die Wiedergabe geistlicher Musik eine neue Dimension. Alte Musik begegnet uns als sprach- und wirkungskräftiger Ausdruck des Glaubens in ihrer Entstehungszeit. Distanz und Akzeptanz dieser Musik betreffen auch unser Verhältnis zum Glauben. Eine gemeinsame Grundlage auf diesem Gebiet – wenn sie vorhanden ist – bedeutet eine Brücke über die stilistische Kluft von etwa 400 Jahren und vermittelt einen ganz anderen Zugang, wenn die Musik auch heute Ausdruck des Glaubens zu sein vermag.

Wir kommen nicht umhin zu fragen: Zu welchem Zweck, in welcher Funktion lassen wir heute alte Musik erklingen?

Es ist nicht modern, nach inneren Beweggründen zu fragen. Im Zeitalter der Marktwirtschaft und der Säkularisierung muss man die Frage vielleicht so beantworten: Musiker bieten lebendige Musik als Ware an. Der Hörer bezahlt dafür. Ob die Musiker selbst beim Musizieren Freude oder gar Erfüllung finden, ist für diese Ware-Geld-Beziehung nur insofern von Belang, als die sich dem Hörer mitteilende Freude eventuell den Verkaufswert steigert. Glücklicherweise kenne ich zahlreiche Musiker – es ist die große Mehrzahl –, die aus unmittelbar künstlerischen und humanen Beweggründen handeln und sich nicht nur von ökonomischen Gesichtspunkten leiten lassen.

Auch die Frage nach den inneren Erwartungen der Hörer ist heikel. Suchen sie Kunstgenuss, innere Bewegung, Begegnung mit dem Unbedingten, dem Grenzüberschreitenden, der Wahrheit? Spätestens beim freundlichen oder begeisterten Applaus am Ende finden sie aus der möglichen Betroffenheit in die Rolle des Konsumenten, des Käufers zurück. Für den Glaubenden ist die Musik – ob selbst ausgeübt oder nur angehört – eine Form, dem Lob Gottes und der eigenen Frömmigkeit Ausdruck zu verleihen. Im Idealfall empfinden sowohl Agierende als auch Hörende so. Dann gibt es nicht Produzenten und Konsumenten, sondern die gemeinsame Orientierung auf das, was hinter der Musik steht und durch sie hindurch wirkt. Möglicherweise bevorzugt man unter diesem Aspekt chorische Darbietungen, weil die Interpretation durch mehrere Sänger pro Stimme eine zu stark subjektiv gefärbte Wiedergabe ausschließt.

Hier möchte ich noch einmal auf die eingangs erwähnten Singkreise zurückkommen. (Interessanterweise findet sich der Begriff „Singkreis“ weder in der neuesten Ausgabe des *Duden*, noch im 24bändigen *Brockhaus-Lexikon*.) „Singkreis“ lässt sofort ein Bild entstehen: Menschen singen, einander im Kreis zugewandt. Nicht die Darbietung für andere, sondern der von den Musizierenden selbst zu beschreitende innere Weg wird zum Wesentlichen: Der Weg ist das Ziel. Dabei wird die schöpferische Komponente alles Musizierens besonders deutlich: Wer in sie als Nachschaffender eindringt, kommt ihr so nahe wie möglich. Das gilt gleichermaßen für Musik unserer Zeit wie für alte Musik.

Unsere Überlegungen für geistliche Musik gelten hinsichtlich ihres allgemein humanen und pädagogischen Aspekts weitgehend auch für profane Musik. Stets gewinnen wir starke Argumente für die praktische Beschäftigung mit alter Musik auf unterschiedlichster Ebene.

Die heute viel geschmähte Singbewegung vom Anfang des zu Ende gehenden Jahrhunderts (der der Begriff „Singkreis“ entstammt) sah darin eine ihrer wesentlichsten Aufgaben. Ohne sie wäre die heutige Bekanntheit und Verbreitung alter Musik nicht denkbar. Einer ihrer Fehler bestand darin, dass sie die historische Distanz leugnete und z. B. die Musik Heinrich Schütz' unreflektiert als ihre Musik begriff und verwendete. Es ist aber auch ein Zeichen der Stärke dieser Musik, dass sie eine solche Identifikation hervorzubringen vermochte und heute noch vermag.

Wer in seiner Kinder- oder Jugendzeit Gelegenheit erhielt, Musik des 17. und 18. Jahrhunderts unter kompetenter Anleitung selbst mit zu gestalten, hat einen großen Schatz fürs Leben gewonnen – auch dann, wenn die musikalischen Ergebnisse letzten Anforderungen nicht standhielten. Er wird diese Musik in viel höherem Maße lieben, als wenn er sie nur hörend, ohne aktives Mitmachen, erlebt hätte. Dem Laienmusizieren geht es in erster Linie um ein humanes, erst in zweiter Linie um ein künstlerisches Anliegen. Für professionelle Ensembles steht dagegen der künstlerische Aspekt unbedingt im Vordergrund. Bei beiden darf die jeweils andere Komponente nicht fehlen: Lediglich „gut gemeinte“, aber unterhalb eines gewissen künstlerischen Niveaus vorgetragene Musik, die der Zuhörer nur erliden kann, verfehlt gründlich ihren Zweck. Sinnentleerte, lediglich dem Musikalisch-Artistischen verpflichtete Aufführungen hinterlassen gleichfalls ein Gefühl von Leere und Unbefriedigtsein.

2. Konsequenzen

Ich habe versucht auszuführen, dass die historischen Argumente für eine Beschränkung der Aufführungen alter Vokalmusik auf professionelle Solistenensembles nicht allein entscheidend sind. Das völlig andere Klangbild, das sich durch die solistische Besetzung und ihre artikulatorischen Möglichkeiten ergibt, ist jedoch ein Reichtum, der weit über den Bereich der alten Musik hinaus ausstrahlt. Die von Nikolaus Harnoncourt auf dieser Grundlage aufgeführten Werke der Klassik (Mozart, Beethoven) lassen das deutlich erkennen. Das bis in die letzten Winkel ausgeleuchtete, fein differenzierte, plastische und prächtige Klangbild kommt uns besonders entgegen: uns, deren Ohren verwöhnt sind durch die Möglichkeit beliebig häufigen Hörens sowie durch die raffinierten Möglichkeiten elektronischer Klangaufbereitung und -wiedergabe.

Kehren wir zur anfänglich gestellten Frage zurück: Kann nun der Kirchenmusiker weiterhin z. B. Schütz-Motetten mit seiner Kantorei musizieren? Ich möchte diese Frage eindeutig bejahen. (Es gibt allerdings Werke gerade in der Zeit nach Schütz, die sich auf Grund ihrer musikalischen Struktur, ihrer subjektiven, meditativen Haltung einer chorischen Darbietung entziehen. Sie nur solistisch aufzuführen, gehört zu der unbedingt wahrzunehmenden künstlerischen Verantwortung.)

Dieser Antwort müssen jedoch drei dringende Warnungen beigefügt werden. Ich warne vor:

– Ignoranz

Wer meint, er könne die vorhandenen Kenntnisse über Aufführungspraxis, Besetzungen aber auch geistigen und geistlichen Hintergrund eines Musikwerks in seiner Entstehung und Rezeptionsgeschichte ignorieren, irrt. Sorgfältiges Studium halte ich für unabdingbar. Trotzdem

muss auch ein naiv-geniales, unvoreingenommenes Herangehen an historische Notentexte – wie etwa die Interpretation von Bachs *Wohltemperiertem Klavier* durch Swjatoslaw Richter – akzeptiert werden.

– Arroganz

Wer meint, nur seine Art ein Musikwerk zu interpretieren, sei richtig, lässt jene staunende Offenheit vermissen, die dieses Kunstwerk immer wieder neu entstehen lässt. Pluralität der Interpretationen, sofern sie sich aus der Beschäftigung mit dem Werk ergibt und nicht lediglich einem kommerziell bestimmten Streben nach Originalität geschuldet ist, stellt einen hohen Wert dar.

– Ideologisierung

Im künstlerischen Bereich ist jeder Dogmatismus, jede a-priori-Beschränkung aus Gründen, die nicht in der Sache selbst liegen, abzulehnen. Sachliche Klarheit darf nicht durch Polemik getrübt werden. Wir müssen zugestehen, dass ein musikalisches Werk eine eigene Biographie nimmt, die es möglicherweise auch von seinen Ursprüngen zu neuen Ufern gehen lässt. Verbote, die man vor Jahren gegen die Swingle-Singers, gegen Jacques Loussier für richtig hielt, haben sich bald überlebt. Verantwortlicher Umgang mit den Werken – nicht zur eigenen Profilierung, sondern im Dienst der Musik und dessen, was diese Musik im Urgrund bewegt und veranlasst hat, ist das einzig richtige, künstlerisch verantwortbare Vorgehen.

Entscheiden wird letztlich immer der Hörer – in unterschiedlicher Funktion und Erwartung. Ich wiederhole gern, dass die solistische Besetzung alter Musik mit professionellen Sängern frappierende Ergebnisse zeitigt. Sie sind allerdings in ihrer Vollkommenheit bei CD-Aufnahmen zu einem nicht unerheblichen Teil den Möglichkeiten elektronischer Klangregie zu verdanken.

Darbietungen alter Musik durch moderne gemischte Chöre sollten sich unbedingt an den klanglichen Vorbildern historischer Aufführungspraxis orientieren, ohne ihnen sklavisch verhaftet zu sein. Die Biegsamkeit, das Hörbarmachen von Spannungsverläufen in den einzelnen, mehrfach und durch Laien besetzten Chorstimmen stellt dabei eine besondere Aufgabe und Herausforderung dar, die viel Fleiß in der Vorbereitung und Sorgfalt bei der Einstudierung erfordert. Ich bin überzeugt, dass die alte Musik auch in diesen Interpretationen Menschen erreichen und berühren wird, dass sie den mitwirkenden Choristen großen inneren Gewinn bringt und, sofern es sich um geistliche Musik handelt, ihrer eigentlichen Funktion heute in gleichem Maße gerecht werden kann. Sie sind damit ebenso legitim.

Ich möchte an den Schluss die Äußerung eines Kollegen stellen, der mir gegenüber vor wenigen Tagen bekräftigte, er werde mit seinem gemischten Chor auch dann weiterhin Motetten von Heinrich Schütz aufführen, wenn dies auf Grund meiner Ausführungen unmöglich schiene. Freuen wir uns, dass die Liebe zu dieser Musik heute noch und wieder so stark ist!

„Ad imitationem H. Schützen“

Zwei Parodiemessen nach Vorlagen von Heinrich Schütz

ANDREAS WACZKAT

In der einschlägigen Forschung haben zwei handschriftlich überlieferte Parodiemessen nach Modellen von Heinrich Schütz bislang nur sehr wenig Aufmerksamkeit gefunden. Gemeint sind die fragmentarische *Missa ad imitationem Lobe den Herren H. Schützen* in der Handschrift Ms. 4012 der Danziger Biblioteka Polskiej Akademii Nauk sowie die eigenständig überlieferte *Missa super Halleluja. Lobet den Herren H. Schütz* in der seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs verloren geglaubten Handschrift Ms. mus. 201c der Biblioteka Uniwersytecka in Breslau. Beide finden weder im SWV noch im Werkverzeichnis des New GroveD eine Erwähnung; bis vor kurzem hat ihnen lediglich Hans Joachim Moser in seiner Schütz-Monographie¹ mehr als nur eine flüchtige Anmerkung gewidmet.

Die *Missa ad imitationem Lobe den Herren H. Schützen* findet sich auf Bl. 61^v der Danziger Handschrift, die aufgrund der nachweisbaren gedruckten Konkordanzen nicht vor den späten 1620er Jahren entstanden sein kann². Sie enthält neben diesem Werk noch weitere 37 Parodiemessen, die meisten von ihnen umfassen wie auch die *Missa ad imitationem Lobe den Herren* lediglich Kyrie und Gloria des Messordinariums; diese spezifische Form der Messe ist im 17. Jahrhundert die bei weitem vorherrschende bei protestantischen Komponisten³. Die Messe ist in doppelter Hinsicht unvollständig erhalten: Zum einen liegt nur das Generalbass-Stimmbuch dieser Handschrift vor, zum anderen bricht die Abschrift des Werkes nach dem ersten Formteil des Gloria ab. Vokalstimmen zu dieser Messe sind nicht erhalten. Die überaus zahlreichen Konkordanzen zwischen den immerhin 271 Kompositionen in dieser Handschrift mit den Handschriften Ms. 4005–07 und Ms. 4013 lassen es aber auch als denkbar erscheinen, dass es sich bei der Handschrift Ms. 4012 um das ‚Handexemplar‘ eines Organi-

1 Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz: Sein Leben und Werk*, Kassel u. a. 2/1954, S. 286 f.

2 Das jüngste enthaltene Werk ist die *Missa super Iniquos odio habui* nach einer Vorlage von Luca Marenzio, die in den *Missae ad praecipuos Dies Festos accomodatae* des Naumburger Domorganisten Georg Vintz von 1630 enthalten ist, aber von Marenzio selber stammt; vgl. Andreas Waczkat, „Ein ehrenhaftes Spielen mit Musik“. *Deutsche Parodiemessen des 17. Jahrhunderts*, Kassel u. a. 2000, S. 98. Den jüngsten sicheren Anhaltspunkt liefern einige Messen mit gedruckter Konkordanz in Heinrich Grimms *Missae Aliquot* von 1628. Als unbedingter terminus ante quem non für eine Datierung der Handschrift kann dieses Datum dennoch nicht gelten, denn die Messen dürften bereits einige Jahre früher komponiert und zunächst handschriftlich verbreitet worden sein; vgl. Thomas Synofzik, *Heinrich Grimm (1592/93–1637). Cantilena est loquela canens. Studien zu Überlieferung und Kompositionstechnik. Mit Thematischem Werkverzeichnis*, Eisenach 2000, S. 20f. und 360–363. Wenn, wie Synofzik vorsichtig vermutet, das Autorenkürzel „H. G. H.“ den Magdeburger Druckfassungen Grimmscher Kompositionen nachfolgt, dürften die nachgewiesenen Handschriften mit abweichenden Komponistenangaben auf einen davon unabhängigen, der Druckfassung vorangehenden Überlieferungsstrang hinweisen.

3 John Brooks Howard, *The Latin Lutheran Mass of the Mid-Seventeenth Century: A Study of Andreas Hamerschmidts Missae (1663) and Lutheran Traditions of Mass Composition*, Diss. phil. Bryn Mawr 1983, S. 321, gibt an, lediglich ein Sechstel der protestantischen Messkompositionen im 17. Jahrhundert seien Vertonungen des vollständigen Ordinariums.

sten handelt, das von vornherein nur die Continuo-Stimme umfasste⁴. Danuta Popinigis und Danuta Szłagowska beschreiben diese Parodiemesse in ihrem Katalog der Handschriftenbestände in der Biblioteka Polskiej Akademii Nauk und verzeichnen sie aus formalen Gründen als ein Werk von Schütz⁵, ohne dabei jedoch die Frage der Autorschaft zu diskutieren. Moser hingegen kommt aufgrund des stilistischen Befunds zu der Ansicht, dass das Werk „bestimmt keine Arbeit von Schütz selber“ sei und sich überdies auf eine ebenfalls nicht von Schütz stammende oder zumindest verlorene Vorlage beziehe⁶.

Steht einer Untersuchung der *Missa ad imitationem Lobe den Herren* die fragmentarische Überlieferung entgegen, so schien sie im Fall der *Missa super Halleluja. Lobet den Herren H. Schütz* bis vor kurzem nicht möglich, da die bereits 1890 von Emil Bohn katalogisierten Handschriften⁷ seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs als verschollen oder zerstört gelten mussten⁸. Dass der größte Teil dieser Handschriften tatsächlich aber in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (Ost) aufbewahrt wurde, ist erst bekannt, seit die musikalischen Bestände beider Berliner Staatsbibliotheken in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz zusammengeführt worden sind. Bohn zählt diese Messe, für deren Datierung nur die Parodievorlage einen sicheren Anhaltspunkt bietet, in seinem Katalog zwar zu den Werken von Heinrich Schütz, notiert aber die Einschränkung „zweifelhaft, ob von Schütz herrührend“⁹. Moser schließt Schütz dagegen als Autor vollständig aus und beschreibt sie abwertend: „Die Breslauer Bearbeitung geht mit der Vorlage [...] ziemlich böse um, und zeigt besonders dort, wo sie ganz ‚Eigenes‘ geben will einen recht flachen Landmessensstil.“¹⁰

Moser sind bei seiner Besprechung der beiden Parodiemessen jedoch einige folgenschwere Fehler unterlaufen. So liest er den Titel der Danziger Parodiemesse gleichlautend zu dem der Breslauer Handschrift als *Missa ad imitationem Hallelujah lobet den Herrn H. Schützen*¹¹ und versteht beide Werke als eine Parodie der Vertonung des 150. Psalmes „Alleluja, lobet den Herren in seinem Heiligtum“ SWV 38 aus den *Psalmen Davids* von 1619. Dass beide Werke in unterschiedlichen Tonarten stehen, versucht Moser mit dem Unterschied zwischen Kirchen- und Kammerton in der damaligen Zeit zu erklären; dass es sich bei der Danziger Parodiemesse offenkundig um eine gänzlich andere Komposition handelt, kann er allerdings nicht mehr zurechtrücken. Da nach seiner Beobachtung in den *Psalmen Davids* keine Bass-Stimme vorkommt, die jener in der Danziger Parodie gleicht, bleibt ihm nur die Annahme, dass entweder die Überschrift irrig stehe, oder aber sich die Parodie auf eine verschollene Vorlage von 1668 beziehe, wofür die Danziger Quelle vermutlich aber wiederum zu alt sei.

4 Eine solche Überlieferung wird von Ludwig Finscher und Jesse Ann Owens an einem vergleichbaren Beispiel von Breslauer Handschriften beschrieben, allerdings eher als Ausnahme gewertet; vgl. Ludwig Finscher und Jesse Ann Owens, Art.: *Stimmbuch*, in: MGG2, Sachteil 8 (1998), Sp. 1766.

5 Danuta Popinigis und Danuta Szłagowska, *Musicalia Gedanenses. The 16th and 17th Century Musical Manuscripts in the Gdańsk Library of the Polish Academy of Science. Catalogue*, Danzig 1990, S. 280 f.

6 Moser (wie Anm. 1), S. 287.

7 Emil Bohn, *Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik im XVI. und XVII. Jahrhundert*, Breslau 1890, Reprint Hildesheim 1970.

8 Rita Benton, Art.: *Libraries*, § II, in: *New GroveD* 10, S. 784.

9 Ebenda, S. 173.

10 Moser (wie Anm. 1), S. 286.

11 Ebenda.

Tatsächlich beruht die Parodiemesse der Danziger Handschrift gleichfalls auf einer Vorlage aus den *Psalmen Davids*, nämlich dem Konzert „Lobe den Herren, meine Seele, und vergiß nicht, was er dir Guts getan hat“ SWV 39. Mit Kenntnis dieser Komposition lässt sich das Kyrie der Parodiemesse hypothetisch überwiegend rekonstruieren (vgl. Beispiel 1 auf S. 113f.), auch wenn die einzige erhaltene Stimme musikalische Abweichungen nur für den Continuo überliefert und sich die Textunterlegung auf die Worte am jeweiligen Satzbeginn beschränkt.

Die Hypothese beruht darauf, dass das erhaltene Generalbass-Stimmbuch lediglich auf rhythmische Anpassungen der Vorlage zum Zweck der Textunterlegung, auf geringfügige diastematische Auszierungen sowie auf eine Neuordnung der einzelnen Formteile der Komposition hinweist, nicht aber auf tiefere Eingriffe in den Tonsatz der Vorlage. Als Stütze dieser Hypothese kann eine Parodiemesse von Samuel Scheidt dienen: die *Missa super Herr unser Herrscher* SSWV 83 nach Scheidts eigenem Vorbild SSWV 82. Beide Werke sind in den *Concertus Sacri* von 1624 enthalten. Auch Scheidt hat seine Messe in sehr enger Anlehnung an das doppelchörige Modell komponiert, das in der Parodie deutlich hindurchscheint. Scheidt greift dabei in die kompositorische Substanz der einzelnen Formteile nicht ein, sondern ordnet die Formteile lediglich neu an und nimmt gegenüber der Vorlage rhythmische Anpassungen der Deklamation vor, um die Unterlegung des Messentextes zu ermöglichen. Weiter gehende Eingriffe sind selten. Sie betreffen in erster Linie geringfügige Veränderungen in den Schlusskadenzen der Formteile, aber auch deren Abkürzung. Daneben fügt Scheidt im Gloria auch neu hinzukomponierte Formteile ein, so dass sich wie im angenommenen Fall der Danziger Parodiemesse die Polarisierung zwischen der Umtextierung von annähernd wörtlich übernommenen Abschnitten einerseits und der völligen Neukomposition von Formteilen in der Messe andererseits ergibt.

Die Ansicht, die *Missa ad imitationem Lobe den Herren* sei „bestimmt keine Arbeit von Schütz selber“, begründet Moser mit dem Argument, die Komponistenbezeichnung in einer Parodiemesse beziehe sich eher auf den Autor des Modells als auf den der Bearbeitung. Innerhalb der Danziger Handschrift Ms. 4012 lässt sich das jedoch nicht nachvollziehen. Vielmehr gibt es unterschiedliche Varianten der Benennungen, die sich anhand gedruckter Konkordanzen auflösen lassen. Eindeutig ist die Bezeichnung beispielsweise in der *Missa 6v. Praetorii super Non auferetur sceptrum Meilandi*. Verfasser der Parodiemesse ist Hieronymus Praetorius, Komponist der Vorlage Jacob Meiland. Die Messe ist aus dem *Liber Missarum* (1616) von Hieronymus Praetorius unter dem Titel [*Missa*] *Super Non auferetur sceptrum Jacobi Mailandi* bekannt und durch Vergleich eindeutig zu identifizieren. Ähnlich genau ist eine Bezeichnung, wie sie etwa in der *Missa 5 v. Hinrici Grimm super Hosianna* vorkommt. Die Parodie stammt von Heinrich Grimm, der Komponist der Vorlage bleibt in der Handschrift ungenannt. Die Messe ist in Grimms *Missae aliquot* (1628) unter dem Titel *Missa 5. Voc. H. G. H. Super Hosianna Incerti* abgedruckt; der Komponist der Vorlage bleibt also auch hier anonym.

Nicht eindeutig sind dagegen die hier interessierenden, mit dem vorliegenden Fragment vergleichbaren Bezeichnungen wie *Miss. 8 v. super Angelus ad pastores Hier. Praetorii*, die gleichfalls den Komponisten nicht in bezug auf die Messe, sondern auf die Vorlage zu nennen scheinen. Allerdings findet sich eine Konkordanz zu dieser Parodiemesse ebenfalls in Praetorius' *Liber Missarum*. Dort heißt das Werk [*Missa*] *Super Angelus ad pastores Autoris*. Sowohl Vorlage als auch Parodie stammen also von Praetorius. Wiederum anders erscheint die *Missa*

8 v. *super Jam non dicam Barthol. Gesii*, deren Vorlage, wie Bartholomäus Gesius bei der 1613 in seinem *Opus plane novum cantionum ecclesiasticarum* gedruckten Konkordanz auch vermerkt, von Dominique Phinot stammt. Nicht genannt ist in der Handschrift Ms. 4012 also der Komponist der Vorlage. Die einzige Messe in dieser Handschrift, die in ihrem Titel nachweislich den Komponisten des Modells, nicht aber den Verfasser der Parodie nennt, ist die *Missa 6 v. super A Domino factum est Melch. Franck*, die der Konkordanz in Grimms *Missae Aliquot* sowie der Dresdener Handschrift Mus. LÖb 57 zufolge von Grimm nach einer Vorlage von Melchior Frank verfasst worden ist. In allen anderen Fällen werden in der Danziger Handschrift Ms. 4012 zwar bisweilen die Komponisten der Vorlagen verschwiegen, nicht jedoch die Verfasser der Parodiemessen. Schütz' Urheberchaft an der *Missa ad imitationem Lobe den Herren* wäre somit zwar nicht zu belegen, ebenso wenig aber auszuschließen.

Die Vorlage zu dieser Parodiemesse ist achtstimmig mit einer Generalbassbegleitung gesetzt. Es handelt sich um eine doppelchörige Komposition für einen Coro Favorito und einen Coro Capella. Das Werk ist mit *Concerto* überschrieben, wesentliches Merkmal des Konzertierens ist nicht allein die Wechselchörigkeit in den wiederkehrenden Formteilen, sondern auch das Nebeneinander unterschiedlich besetzter Abschnitte innerhalb des Werkes:

A	Lobe den Herren, meine Seele, und vergiß nicht, was er dir Guts gethan hat.	Tutti, wechselchörig
B	Lobe den Herren, meine Seele, und vergiß nicht, was er dir Guts gethan hat.	Tenor solo (Coro favorito)
A	Lobe den Herren, meine Seele, und vergiß nicht, was er dir Guts gethan hat.	Tutti, wechselchörig; musikalisch identisch zu A.
C	Der dir alle deine Sünde vergiebet und heilet alle deine Gebrechen.	Coro favorito, imitatorisch
A'	Lobe den Herren, meine Seele, und vergiß nicht, was er dir Guts gethan hat.	Tutti, wechselchörig; gegenüber Abschnitt A lediglich Wechsel des Metrums
D	Der dein Leben vom Verderben erlöset, der dich krönet mit Gnad und Barmherzigkeit.	Coro favorito, imitatorisch
A + Schluss	Lobe den Herren, meine Seele, und vergiß nicht, was er dir Guts gethan hat.	Tutti, wechselchörig; musikalisch identisch zu A, jedoch mit hinzugefügtem Abschluss

Insgesamt ergibt sich eine Ritornellform, die in der Messe jedoch nur in grober Annäherung wieder erscheint. Bereits das Kyrie sucht, obwohl textlich eine idealtypische A–B–A-Form bildend, eine abweichende Lösung; eine A–B–A-Form des ersten Satzes einer Messe mit einem „Kyrie ut supra“ ist bei Komponisten außerhalb Italiens erst ab der Mitte des 17. Jahrhunderts nachweisbar.

Die Parodie belässt die einzelnen Formabschnitte der Vorlage in ihrer originalen Gestalt. Techniken der Verkürzung oder Erweiterung musikalischer Sinneinheiten, wie sie für die Parodiemessen des 16. Jahrhunderts kennzeichnend sind, finden sich in dieser Messe nicht. Die Textadaption von „Lobe den Herren, meine Seele“ in „Kyrie eleison, Kyrie eleison“ bedingt lediglich eine rhythmische Einrichtung des Modells, hier wird sie etwa durch Teilung einer Brevis im A-Teil der Vorlage möglich. Dabei wirkt die häufige rhythmisch stereotype Wiederholung von „Kyrie eleison“ tatsächlich etwas ungeschickt. Bedingt ist sie jedoch von

der in der Parodie beibehaltenen syllabischen Deklamation der Vorlage. Auch im solistisch besetzten Christe ist die Textunterlegung zunächst unproblematisch, jedoch folgt dem Solo ein noch zum Christe gehörender Abschnitt, der in der Continuo-Stimme mit „Tutti“ gekennzeichnet ist und nicht aus der Vorlage entnommenes Material verarbeitet. Das zweite Kyrie folgt dem metrisch variierten A'-Teil:

- Kyrie eleison → A-Teil der Vorlage
 Christe eleison → B-Teil der Vorlage
 Christe eleison → Neu komponierter Abschnitt, Tutti
 Kyrie eleison → A'-Teil der Vorlage

Einer besonderen Betrachtung bedarf die Bearbeitung des solistischen B-Teils der Vorlage. Die Handschrift überliefert hier überraschenderweise nicht die Bass-Stimme, sondern die nach dem Anfang des Christe nicht weiter textierte Tenorstimme, die sich teilweise von der Vorlage entfernt. Warum die Handschrift hier das Tenorsolo, nicht aber die eigentlich problemlos zu unterlegende Bass-Stimme der Vorlage mitteilt, ist nicht zu klären. Möglicherweise diene diese Notation dem Organisten nur als Gedächtnisstütze, denn es erscheint kaum denkbar, dass die verzierte Tenorstimme als Basso seguente geeignet sein kann. Die Bearbeitung der Tenorstimme greift in die Faktur der Vorlage nur so weit ein, dass die ursprüngliche Bass-Stimme beibehalten werden kann, dass also sowohl die harmonischen Progressionen als auch die metrischen Proportionen beibehalten werden. Diese Umgehensweise unterscheidet sich damit qualitativ nicht wesentlich von der rhythmischen Anpassung der Vorlage in den Tutti-Abschnitten.

Problematischer ist dagegen in dieser Messe die Rekonstruktion der Textunterlegung im Gloria, das mit dem A-Teil der Vorlage beginnt, an den sich der C-Teil anschließt. In der Danziger Handschrift endet die Messe zwar nach den ersten zwei Takten dieses C-Teils, doch ganz offensichtlich ist die Messe unvollständig, da der letzte Ton der Bass-Stimme ein *c* ist, die Komposition jedoch in g-Dorisch steht. Dieses abrupte Ende muss seinen Grund jedoch nicht unbedingt in der Schwierigkeit der Textunterlegung haben, obwohl dem C-Teil kaum überzeugend der ihm zukommende Text zu unterlegen wäre.

Gloria in excelsis Deo,	(Intonation)
et in terra pax hominibus bonae voluntatis.	A-Teil der Vorlage; die rhythmische Einrichtung gegenüber der Vorlage ist durch die veränderte Textunterlegung bedingt.
Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te.	Die Handschrift setzt an dieser Stelle mit dem C-Teil der Vorlage fort, eine Textunterlegung wäre am Beginn denkbar, jedoch kaum überzeugend weiterzuführen, wenn man größere Eingriffe in den Tonsatz ausschließt.
Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.	?
Domine Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnipotens.	Hypothese: A"-Teil der Vorlage. Eine Textunterlegung ist sehr gut möglich, da „Domine Deus, Rex coelestis“ metrisch exakt mit dem Text der Vorlage übereinstimmt und überdies das „Deus Pater omnipotens“ einen inhaltlich wie musikalisch sinnvollen Abschluss bildete.

Da die Vorlage vergleichsweise wenig musikalisches Material zur Parodie zur Verfügung stellt, ist im Gloria ein erheblicher Anteil an neu Hinzukomponiertem anzunehmen. Es ist ein bekanntes Prinzip von Parodiemessen schon im 16. Jahrhundert, dass im Gloria neues musikalisches Material eingeführt wird, während sich das Kyrie eng an die Vorlage anschließt.

Das ist auch der Fall in der zweiten Parodiemesse nach einem Schütz'schen Modell, der in der Handschrift Ms. mus. 201c der Biblioteka Uniwersytecka in Breslau überlieferte *Missa super Halleluja. Lobet den Herren*. Die Handschrift hat ihre Signatur im Zusammenhang mit Bohns Katalogisierungsarbeiten erhalten und erscheint im Katalog zwischen weiteren Werken von Schütz, unter denen sich auch eine Intavolierung der Parodievorlage dieser Messe befindet. Der Titel auf dem separaten Deckblatt ist von anderer Hand geschrieben als die Noten. Überliefert ist diese Messe in dreizehn Stimmbüchern: Neben acht Vokalstimmen sind noch zwei Violinstimmen, eine Viola- und eine Violonestimme sowie eine Basso-Continuo-Stimme vorhanden. Die Streicherstimmen sind jedoch nicht eigenständig, sondern werden *colla parte* mit den Stimmen des ersten Chores bzw. mit der Continuo-Stimme geführt. Ursprünglich gehört die Messe vermutlich zu einem Konvolut von geistlichen Kompositionen, worauf die ursprüngliche auf dem Titelblatt zu findende Ordnungsnummer „No. 6“ hinweist. Ähnliche Ordnungsnummern finden sich auf zahlreichen weiteren Titelblättern der Breslauer Handschriften.

Die *Missa super Halleluja* folgt der ebenfalls den *Psalmen Davids* entnommenen, ursprünglich 16stimmigen Vertonung des 150. Psalmes „Alleluja! lobet den Herren“ SWV 38. Der Verfasser der Parodie reduziert die Stimmenzahl, indem er vollständig auf die beiden Kapellchöre verzichtet; ein Verfahren, das in diesem Fall einen Verzicht auf musikalische Substanz bedeutet und damit unter den Parodiemessen des 17. Jahrhunderts bislang ohne Parallele steht. Die Parodien vergleichbar groß besetzter Vorlagen in den Wiener Handschriften Cod. 16702 und Cod. 16707¹² oder in Johann Stadlmayrs *Missae 12 voc., cum triplici basso ad organum accomodato* von 1616 reduzieren die Stimmenzahl nicht, und auch die 1630 erschienenen, bisweilen in diesem Zusammenhang genannten¹³ 1630 gedruckten *Missae ad praecipuos Dies Festos accomodatae* von Georg Vintz sind keine echten Gegenbeispiele. Zwar reduziert Vintz in einigen Fällen achtstimmige Modelle auf fünfstimmige Parodiemessen, doch behält er auch in der Parodie die wesentlichen Merkmale der Vorlage bei und schafft es sogar, im fünfstimmigen Satz einen Eindruck von Doppelchörigkeit hervorzurufen¹⁴.

Schütz' Konzert folgt in seinem formalen Bau eng der Gestalt der Textvorlage, indem er jedes Aufzählungsglied des Lobpsalms mit einem abgeschlossenen musikalischen Formteil assoziiert. Bemerkenswert ist dabei, dass B- und C- sowie D- und E-Teil jeweils den selben Psalmvers mit unterschiedlichen Mitteln vertonen, während die lautmalerisch gesetzten, im Text schon musikbezogenen Abschnitte F bis I das jeweils gleiche musikalische Material in unterschiedlicher Ausgestaltung vorstellen:

12 Vgl. Waczkat (wie Anm. 2), S. 334.

13 Z. B. Emilie Schild, *Geschichte der protestantischen Meßkomposition im 17. und 18. Jahrhundert*, Diss. phil. Gießen 1934, Wuppertal-Elberfeld 1934, S. 56.

14 Vgl. Waczkat (wie Anm. 2), S. 123 f.

A	T. 1–16 ¹⁵ : Alleluja	Tutti, wechselchörig; 3♩-Takt
B	T. 17–35: lobet den Herren in seinem Heiligtum, lobet ihn in der Feste seiner Macht,	Fagotto solo I/II, Coro favorito I/II Soprano; ♩
C	T. 36–53: lobet den Herren in seinem Heiligtum, lobet ihn in der Feste seiner Macht,	Tutti, wechselchörig; ♩
D	T. 54–74: lobet ihn in seinen Taten, lobet ihn in seiner großen Herrlichkeit	Cornetto solo I/II, Fagotto o Trombone solo I/II, Caro favorito I/II Alto; ♩
E	T. 75–96: lobet ihn in seinen Taten, lobet ihn in seiner großen Herrlichkeit	Tutti I/II, Coro capella III/IV, wechselchörig; ♩
F	T. 97–131: lobet ihn Posaunen, lobet ihn mit Psaltern und Harfen,	Trombone solo I/II/III, Caro favorito I/II Tenor; ♩
F'	T. 132–166: lobet ihn Posaunen, lobet ihn mit Psaltern und Harfen,	Tutti I/II, Coro capella III/IV, wechselchörig; ♩
G	T. 167–184: lobet ihn mit Pauken und Reigen,	Violino solo, Flauto solo, Caro favorito I/II Basso; 3♩
H	T. 185–205: lobet ihn mit Saiten und Pfeifen,	Violino solo, Flauto solo, Caro favorito I/II Basso; ♩
G'	T. 206–230: lobet ihn mit Pauken und Reigen,	Tutti I/II, Coro capella III/IV, wechselchörig; ♩
H'	T. 230–249: lobet ihn mit Saiten und Pfeifen,	Tutti I/II, Coro capella III/IV, wechselchörig; ♩
I	T. 250–273: lobet ihn mit hellen Cymbalen, lobet ihn mit wohlklingenden Cymbalen	Coro favorito I Soprano/Tenore, Coro favorito II Soprano/Tenore; ♩
J	T. 274–296: Alles was Odem hat, lobe den Herrn,	Tutti I/II, Coro capella III/IV, eingeschobener Soloabschnitt T. 285–288; ♩
A'	T. 297–329: Alleluja.	Tutti I/II, Coro capella III/IV, wechselchörig; 3♩, ♩-Schluss ab T. 324.

Die Bearbeitungstechnik in der Parodiemesse nach dieser Vorlage ist der bereits beschriebenen in der *Missa ad imitationem Lobe den Herren* sehr ähnlich (vgl. den Beginn von Kyrie, Et in terra und Qui tollis in den Beispielen 2–4 auf S. 115–117). Mit Ausnahme der zweiten Hälfte des Christe folgt der gesamte erste Satz dem Modell recht eng nach; Änderungen finden nur in geringem Umfang und in erster Linie zur Anpassung an die Textdeklamation statt. Im Gloria dagegen finden sich auch neu komponierte Abschnitte, die jedoch das grundsätzliche Ordnungsprinzip der Reihung verschiedener Formteile nicht in Frage stellen:

Kyrie

T. 1–16: Kyrie eleison	A-Abschnitt der Vorlage, rhythmische Änderungen aufgrund der Textdeklamation
T. 16–27: Kyrie eleison	In T. 16 und 17 deutlich an den G'-Abschnitt angelehnt, ab T. 18 nach dem C-Abschnitt der Vorlage gearbeitet
T. 28–39: Christe eleison	frei nach dem A'-Abschnitt der Vorlage
T. 39–55: Christe eleison	anfänglich in den Cantus-Stimmen dem C-Abschnitt der Vorlage folgend, doch mit einer neuen Bass-Stimme versehen; ab T. 43 ohne direktes Vorbild
T. 56–79: Kyrie eleison	G'-Abschnitt der Vorlage, rhythmische Änderungen aufgrund der Deklamation
T. 79–90: Kyrie eleison	H'-Abschnitt der Vorlage, jedoch mit Basso seguente an Stelle der eigenständigen Continuo-Stimme in der Vorlage

15 Die Taktangaben beziehen sich auf die Zählung in der NSA, in welcher die ♩-Mensur als 2/2-Takt wiedergegeben wird.

Gloria

T. 1–4: Et in terra pax	G'-Abschnitt der Vorlage, rhythmische Änderungen aufgrund der Textdeklamation; die Vollstimmigkeit, wie sie sich hier in T. 4 ergibt, findet sich nicht in der Vorlage
T. 5–30: hominibus bonae voluntatis,	A-Abschnitt der Vorlage, rhythmische Änderungen aufgrund der Textdeklamation, Parenthese in T. 6–8 der Messe
T. 30–34: laudamus te, benedicimus te, adoramus te,	ohne direktes Vorbild
T. 34–38 glorificamus te, gratias agimus tibi,	nach dem F-Abschnitt der Vorlage
T. 38–47: propter magnam gloriam tuam, Domine Deus, Agnus Dei, filius patris.	ohne direktes Vorbild; dieser Abschnitt erklingt jedoch ein zweites Mal in T. 61 der Messe („qui sedes“)
T. 48–54: Qui tollis peccata mundi,	G'-Abschnitt der Vorlage, rhythmische Änderungen aufgrund der Textdeklamation; Binnenwiederholung ab T. 52 der Messe
T. 54–61: suscipe deprecationem nostram	nach dem H'-Abschnitt der Vorlage ab T. 235, rhythmische Änderungen aufgrund der Textdeklamation, wie in T. 79–90 des Kyrie jedoch mit Basso seguente statt der Bc-Stimme in der Vorlage
T. 61–64: qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis,	ohne direktes Vorbild, jedoch bereits in T. 38–47 der Messe einmal erklingen
T. 65–76: quoniam tu solus Sanctus, tu solus altissimus,	I-Abschnitt der Vorlage, von wenigen rhythmischen Änderungen aufgrund der Textdeklamation abgesehen nahezu wörtliche Entsprechung. Dieses ist der einzige solistische Abschnitt in der Messe und damit gleichzeitig der einzige übernommene solistische Abschnitt der Vorlagekomposition
T. 77–85: Jesu Christe,	J-Abschnitt der Vorlage ohne die eingeschobenen Solotakte, rhythmische Änderungen aufgrund der Textdeklamation
T. 86–108: cum sancto spiritu in gloria Dei patris, Amen.	nach dem A'-Abschnitt der Vorlage, rhythmische Änderungen aufgrund der Textdeklamation. In der Bass-Stimme der Handschrift der Parodiemesse fehlen die letzten drei Takte nach dem Metrumwechsel

Das von Moser mitgeteilte kurze Notenbeispiel aus dieser Messe, mit dem er das Verdikt des „Landmessenstils“ zu stützen sucht, übergeht eine wesentliche Eigenschaft dieser Messe völlig. Die Besonderheit der Parodie besteht darin, dass sie aus der Vorlage insbesondere den stark idiomatischen G-Abschnitt mit dem Text „Lobt ihn mit Pauken“ häufig herausgreift, der es mit seiner einfachen harmonischen Faktur denkbar erscheinen lässt, dass Schütz an dieser Stelle in der Vorlage die Begleitung mit einer – freilich nicht obligaten – Paukenstimme intendiert. Wenn in der Messe dieser Abschnitt nun auffällig häufig vorkommt, mag sie aufgrund des einfachen harmonischen Baus tatsächlich zunächst als „flach“ erscheinen. Durch die auch der Messe implizite Paukenbegleitung indes hätte diese besondere Faktur nicht nur eine Begründung und würde insbesondere dem Beginn des Gloria eine besondere Wirkung sichern, sondern diese Parodiemesse wäre damit auch eine der ersten ‚Paukenmessen‘ in der Musikgeschichte.

Diese bevorzugte Verwendung des „Lobt ihn mit Pauken“-Abschnitts berührt überdies die musikalische Form, indem die Parodie diese Passage bearbeitet, als habe sie in der Vorlage die Funktion eines Ritornells. Diese ritornellartige Verwendung ermöglicht letztlich eine sehr enge Bindung der Parodie an das Modell, das mit dem letztmaligen Erklingen dieses G-

Abschnittes vollständig in die Messe eingeht: Die komplette Übernahme der Takte 206 bis 329 der Vorlage wird lediglich von einem kurzen neu komponierten Abschnitt unterbrochen.

Bis zu diesem Punkt liefert die Messe nur wenige Anhaltspunkte zur Klärung der Frage nach der Autorschaft. Die Titelgebung wie im Fall der Danziger *Missa ad imitationem Lobe den Herren* heranzuziehen erbringt keine tauglichen Argumente: Ein Vergleich mit anderen Messen des ursprünglichen Konvoluts zeichnet kein eindeutiges Bild, zumal der Titel auf dem separaten Deckblatt wohl nicht vom Schreiber der Noten stammt. Auch die Überlieferungssituation, die beide der hier zur Diskussion stehenden Parodiemessen ohne jegliche Referenz in anderen Quellen sieht, trägt nicht zur Klärung bei. Der stilistische Befund kann ebenfalls nur wenig zur Beantwortung der Frage nach dem Verfasser dieser Parodie beitragen. Die zunächst auffällige Übereinstimmung, dass in beiden Messen das Christe zunächst der Vorlage folgt, bevor sich ein frei komponierter Abschnitt anschließt, zeigt sich auch in anderen zeitgenössischen Parodiemessen nach doppelchörigen Vorlagen.

Der Verweis auf Scheidts *Missa super Herr unser Herrscher* aber gibt auch hier einige wertvolle Anhaltspunkte. Zeigt sich nämlich sonst, dass Komponisten des 17. Jahrhunderts im allgemeinen ältere Vorlage parodieren, die von anerkannten Meistern der vorangegangenen Generation stammen, bildet Scheidts Messe in dieser Hinsicht eine Ausnahme¹⁶. Eine ähnliche zeitliche Nähe zwischen Vorbild und Parodie zeigt sich außer in den beiden Messen nach Vorbildern von Schütz nur in Parodiemessen, deren Verfasser ein eigenes Modell bearbeiten¹⁷. Begründen lässt sich diese Beobachtung im Stellenwert des Parodierens im 17. Jahrhundert, der in sehr enger Beziehung zum Prinzip der imitatio eines maßstäblichen Vorbildes im Lehrgebäude der Rhetorik steht. Wie die Nachahmung etwa eines Briefes, einer Gerichtsrede oder einer Predigt eines classicus auctor gleichermaßen eine Methode der Ausbildung, Ideenfindung oder Ehrbezeugung sein kann, gilt dies auch bei der Nachahmung einer musikalischen Komposition. Ein wesentliches Merkmal des Modells ist dabei eine Distanz zwischen Vorbild und Nachahmung, die dem Modell einerseits Unantastbarkeit sichert, andererseits der Vermittlung durch imitatio bedarf. Schütz' eigene Parodien aus anderen Gattungszusammenhängen¹⁸ bestätigen diese Maxime: Giovanni Gabrieli, Claudio Monteverdi und Alessandro Grandi als Komponisten von Parodievorlagen für Schütz'sche Werke sind fraglos solche anerkannten Meister; während Gabrielis Rang als classicus auctor ohnehin nicht in Frage steht, wird die Wertschätzung Monteverdis und Grandis aber von der räumlichen Distanz wohl nicht unwesentlich begünstigt.

Diese äußeren Indizien sichern den beiden Parodiemessen zumindest einen herausgehobenen Platz unter den Parodiemessen des 17. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum, frei-

16 Scheidts Parodiemotetten bestätigen dagegen wieder das Prinzip der „imitatio veterum“, vgl. Werner Braun, *Samuel Scheidts Bearbeitungen alter Motetten*, in: AfMw 19/20 (1962/63), S. 56–74.

17 Eine mögliche Ausnahme ist die *Missa Super Nun danket alle GOTT der grosse Dinge thut* [...] *Samuel Scheidts* nach der Vorlage SSWV 30 aus den *Cantiones Sacrae* von 1620, die sich in Vintz' *Missae* von 1630 (vgl. Anm. 2) findet. Es ist wiederholt angezweifelt worden, ob Vintz der Verfasser dieser Messen sei; bei Marenzios Messe zumindest darf es als sicher gelten, dass Vintz lediglich der Herausgeber ist. Wenn damit aber zumindest die Möglichkeit besteht, dass nicht Vintz, sondern Scheidt selber der Verfasser dieser fraglichen Messe ist – das SSWV macht hierzu keine Angaben – taugt diese Messe nicht als Gegenbeispiel.

18 Vgl. Werner Breig, *Zum Parodieverfahren bei Heinrich Schütz*, in: *Musica* 22 (1972), S. 17–20; ders., *Heinrich Schütz' Parodiemotette »Jesu dulcissime«*, in: Heinrich Hüschen (Hrsg.), *Convivium Musicorum. Festschrift Wolfgang Boetticher zum sechzigsten Geburtstag*, Berlin 1974, S. 13–24.

lich ohne damit auch zwingende Belege zur Beantwortung der Frage nach der Autorschaft zu liefern. Es ist daher nicht mehr als eine reizvolle Hypothese, als Anlass für die *Missa super Halleluja. Lobet den Herren* Schütz' eigene Reise nach Breslau anzunehmen, die er 1621 im Gefolge des Dresdner Kurfürsten antrat. Die Dresdner Hofkapelle, die dort „mit 16 Mann den Breslauern eine Probe ihrer Kunst zeigte“¹⁹, hätte mit dieser ‚Paukenmesse‘ fraglos erheblichen Eindruck gemacht.

19 Andrzej Wolański, Art.: *Breslau A. III.*, in: MGG2, Sachteil 2 (1995), Sp. 149.

Beispiel 1:

Missa ad imitationem Lobe den Herrn H. Schützen

(PL GD, Mus. ms. 4012, f. 61v.)

CORO FAVORITO

[Soprano] [Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son,

[Alto] [Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son,

[Tenore] [Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son,

[Basso] [Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son,

CORO CAPELLA

[Soprano] [Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son,

[Alto] [Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son,

[Tenore] [Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son,

[Basso] [Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son,

Basso continuo *Tutti*

Kyrie eleyson

Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - le - y -

Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - le - y -

Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - le - y -

Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son,

Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son, e - ley -

Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son, e - ley -

Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son, e - ley -

Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son, e - ley -

Beispiel 1 (Forts.)

10

son, Ky-rie e - ley-son, Ky-rie e - le - y - son.]

son, Ky-rie e - ley-son, Ky-rie e - le - y - son.]

son, Ky-rie e - ley-son, Ky-rie e - le - y - son.]

son, Ky-rie e - ley-son, Ky-rie e - le - y - son.]

son, Ky-rie e - ley-son, e - ley-son, Ky-rie e - ley - son.]

son, Ky-rie e - ley-son, e - ley-son, Ky - rie e - ley-son.]

son, Ky-rie e - ley-son, e - ley-son, Ky-rie e - le - y-son.]

son, Ky-rie e - ley-son, e - ley-son, Ky - ri - e e - ley - son.]

14 Solo

T I Chri - ste e ley - son, [Chri - ste e - ley - son, Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste e - ley-son, Chri - ste

Bc

20 e - le - y-son, Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste e - ley-son, Chri - ste e - le - y - son.]

26 Tutti

Bc

35 Kyrie eleyson

42

49

54

59

Beispiel 3: *Missa, super Halleluja. Lobet den Herren. H. Schütz; Beginn des Gloria*

Cantus I (+ Violin)
 Altus I (+ Violin)
 Tenor I (+ Viol.)
 Bassus I
 Cantus II
 Altus II
 Tenor II
 Bassus II
 Bassus continuus (+ Violon)

Et in ter-ra pax, et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus, ho-mi-ni-bus, ho-

Et in ter-ra pax, et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus, ho-mi-ni-bus, ho-

Et in ter-ra pax, et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus, ho-mi-ni-bus, ho-

Et in ter-ra pax, et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus, ho-mi-ni-bus, ho-

Et in ter-ra pax, et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus, ho-mi-ni-bus, ho-

Et in ter-ra pax, et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus, ho-mi-ni-bus, ho-

Et in ter-ra pax, et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus, ho-mi-ni-bus, ho-

Et in ter-ra pax, et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus, ho-mi-ni-bus, ho-

8
 mi-nibus, ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis, et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis,
 mi-nibus, ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis, et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis,
 mi-nibus, ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis, et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis,
 mi-nibus, ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis, et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis,
 mi-nibus, ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis, bo-nae
 mi-nibus, ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis, bo-nae
 mi-nibus, ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis, bo-nae
 mi-nibus, ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis, bo-nae

Beispiel 4: *Missa, super Halleluja. Lobet den Herren. H. Schütz.* Beginn des Qui tollis

Cantus I (+Violin)
 Altus I (+Violin)
 Tenor I (+Viol.)
 Bassus I
 Cantus II
 Altus II
 Tenor II
 Bassus II
 Bassus continuus (+Violon)

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re, mi - se - re - re,
 Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re, mi - se - re - re,
 Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re, mi - se - re - re,
 Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re, mi - se - re - re,
 Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re, mi - se - re - re,
 Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re, mi - se - re - re,
 Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re, mi - se - re - re,

51
 mi - se - re - re no - bis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,
 mi - se - re - re no - bis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,
 mi - se - re - re no - bis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,
 mi - se - re - re no - bis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,
 mi - se - re - re no - bis, qui tol - lis pec - ca - ta
 mi - se - re - re no - bis, qui tol - lis pec - ca - ta
 mi - se - re - re no - bis, qui tol - lis pec - ca - ta
 mi - se - re - re no - bis, qui tol - lis pec - ca - ta

Bibliographie des Schütz-Schrifttums 1986–1995

RENATE BRUNNER

Vorbemerkungen

Für die Erstellung des nachfolgenden Verzeichnisses wurden folgende bibliographische Hilfsmittel herangezogen:

1. Bibliographie des Musikschrifttums, hrsg. vom Staatlichen Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1986–1987, Mainz [u. a.]: Schott 1997–1998.
2. Jahresverzeichnis der deutschen Musikalien und Musikschriften 1986–1990, Bearbeiter: Die Deutsche Bibliothek–Deutsche Bücherei Leipzig, 135.–139. Jg. von Hofmeisters Jahresverzeichnis, Hofheim u. Leipzig: Hofmeister 1994–1999.
3. The Music Index. A Subject-Author Guide to Current Music Periodical Literature. Annual Cumulation 1986 ff., Detroit: Information Coordinators 1992 ff.
4. RILM Abstracts of Music Literature, Bd. 20 ff. (1986 ff.), Executive Editor Barry S. Brook, New York 1991 ff.
5. Schriftenverzeichnis zum Arbeitsbereich historischer Musikpraxis 1986–1995. Zusammengestellt von Dagmar Hoffmann-Axthelm, in: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis 11 (1987) bis 20 (1996).
6. Zeitschriftendienst Musik (ZDM) Jg. 21 ff. (1986 ff.), Berlin: Deutsches Bibliotheksinstitut 1986 ff.
7. IBZ. Internationale Bibliographie der Zeitschriftenliteratur, Osnabrück: Dietrich 1986 ff.
8. IBR. Internationale Bibliographie der Rezensionen, Osnabrück: Dietrich 1986 ff.

Innerhalb der Titelangabe sind erläuternde Zusätze wie üblich in eckige Klammern gesetzt. Besprechungen weisen keine eigene Numerierung auf und erscheinen im Anschluß an den besprochenen Titel. Gelegentlich wurde hier die Zeitgrenze 1995 überschritten. Berichte über Schützfeste und Veranstaltungen des Schützjahres 1985 sind gruppenweise nach dem jeweiligen Anlaß zusammengestellt. Im Register sind die Verfasser von Berichten und Rezensionen durch hochgestelltes B bzw. R nach der Nummernangabe gekennzeichnet.

Zeitungsartikel, Besprechungen von Tonträgern und Einzelausgaben Schützscher Werke wurden in der Bibliographie nicht berücksichtigt.

Inhalt

- I. Bibliographien, Verzeichnisse (Nr. 1–6)
- II. Ausgaben (Nr. 7–16)
- III. Periodica, Sammelbände; Forschungsstand, Neuentdeckungen (Nr. 17–42)
- IV. Leben und Werk
 - A. Gesamtdarstellungen (Nr. 43–53)
 - B. Geisteswissenschaftliche Betrachtungen, Schütz-Bild (Nr. 54–74)
 - C. Monographien (Nr. 75–93)
- V. Leben
 - A. Monographien (Nr. 94–109)
 - B. Briefe und Dokumente (Nr. 110–114)
 - C. Genealogie (Nr. 115–118)
- VI. Die Werke
 - A. Allgemeines (N. 119–156)
 - B. Einzelne Werke und Werkgruppen
 - 1. Geistliche Werke
 - a) Großwerke (Historien, Musikalische Exequien, Schwanengesang) (Nr. 157–186)
 - b) Werksammlungen und Einzelwerke (Nr. 187–232)
 - 2. Weltliche Werke (Nr. 233–255)
- VII. Aufführungspraxis (Nr. 256–262)
- VIII. Rezeption und Pflege des Schütz'schen Werkes (Nr. 263–292)
- IX. Schütz-Feste, Schütz-Jahr 1985 (Nr. 293–314)

I. Bibliographien, Verzeichnisse

1. **Brunner**, Renate, Bibliographie des Schütz-Schrifttums 1976–1985, in: *SJb* 11 (1989), S. 104–129.
2. **Kolbuszewska**, Aniela, Schütz-Drucke in der Biblioteka Uniwersytecka Wroclaw, in: *SJb* 9 (1987), S. 119–122.
3. **Korbačková**, Ivana, Repertoár evanjelického kostola v Bratislave [Das Repertoire einer lutherischen Kirche in Bratislava], in: *Hudobné tradície Bratislavy a ich tvorcovia*, hrsg. von Katarína Horváthová, Bratislava: MDKO 1989, S. 58–70.
4. **Miller**, D. Douglas u. **Highsmith**, Anne L., Heinrich Schütz. A Bibliography of the Collected Works and Performing Editions, New York, Westport (Connecticut), London: Greenwood Press 1986, XV, 278 S. (Music Reference Collection 9)
Rez.: (1) *CNV (Cum Notis Variorum)* 1987, S. 109. (2) *Choral Journal* 30 (1990), Nr. 9, S. 51 (David R. Gilmore). (3) *The American Organist* 26 (1992), S. 67–68 (James L. Wallmann).
5. **Möller**, Eberhard, Die Weimarer Noteninventare von 1662 und ihre Bedeutung als Schütz-Quellen, in: *SJb* 10 (1988), S. 62–85.

6. **Skei**, Allen B., Heinrich Schütz. A guide to research. 2. Aufl. New York: Garland 1988, XXXI, 192 S. (Composer Resource Manuals 1) [Vgl. Sjb 1989, Bibl. Nr. 9.]
 Rez.: (1) MR 51 (1990), S. 61–62 (G.[regory] S. J.[ohnston]).

II. Ausgaben

7. **Composers' letters**, ed. by Jan Fielden, London: Marginalia Press 1994, 193 S.
8. **Heinrich Schütz**, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, hrsg. von der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft, Kassel [u. a.]: Bärenreiter.
Bd. 7: Zwölf Geistliche Gesänge SWV 420–431, hrsg. von Konrad Ameln, 1988; XVI, 111 S.
 Rez.: (1) Mf 49 (1996), S. 105–106 (Arno Forchert).
Bd. 18: Symphoniae Sacrae III (1650). Die Konzerte zu fünf Stimmen Nr. 1–5 und ihre handschriftlichen Frühfassungen, hrsg. von Werner Breig, 1989; XX, 150 S.
 Rez.: (1) Mf 49 (1996), S. 105–106 (Arno Forchert).
Bd. 19: Symphoniae Sacrae III (1650). Die Konzerte zu sechs Stimmen (Nr. 6–10), hrsg. von Werner Breig, 1990; XV, 109 S.
 Rez.: (1) Mf 46 (1993), S. 343–344 (Annette Otterstedt).
Bd. 26: Psalmen Davids 1619, Nr. 23–26, hrsg. von Werner Breig, 1994; XXVII, 220 S.
 Rez.: (1) Mf 50 (1997), S. 492–493 (Walter Werbeck).
Bd. 28: Einzelne Psalmen II [SWV 461, 36, 51, 473, deest, 494], hrsg. von Werner Breig, 2. durchgesehene Aufl. 1992; XXII, 247 S.
Bd. 29: Der Schwanengesang. Des Königs und Propheten Davids 119. Psalm in elf Stücken nebst einem Anhang des 100. Psalms und eines deutschen Magnificats für zwei vierstimmige Chöre und Basso continuo SWV 482–494, erg. u. hrsg. von Wolfram Steude, 2. Aufl. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik u. Kassel [u. a.]: Bärenreiter 1989, XXVIII, 285 S.
Bd. 40: Der Beckersche Psalter. Erstfassung 1628, hrsg. von Werner Breig, 1988; XXII, 167 S.
 Rez.: (1) Mf 49 (1996), S. 105–106 (Arno Forchert).
9. **Heinrich Schütz**, Sämtliche Werke. Nach den Quellen neu hrsg. von Günter Graulich unter Mitarbeit von Paul Horn (Stuttgarter Schütz-Ausgabe).
Bd. 4: Historia der Auferstehung Jesu Christi. Opus 3. Auferstehungshistorie. Account of the Resurrection of Jesus Christ (SWV 50). Für sechs bis acht Stimmen mit Generalbaß. Mit kritischem Bericht hrsg. von G. Graulich. Mit Vorwort von S. Schulze, Neuhäusen-Stuttgart: Hänssler 1986, XXXIX, 70 S.
10. **Kobuch**, Agatha, Neue Sagittariana im Staatsarchiv Dresden. Ermittlung unbekannter Quellen über den kursächsischen Hofkapellmeister Heinrich Schütz, in: Jahrbuch für Regionalgeschichte 13 (1986), S. 79–124, [Neudruck] in: Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts, Teil 2, S. 116–190. [Vgl. Nr. 26.]
11. **Kobuch**, Agatha, Neue Sagittariana im Staatsarchiv Dresden [...] Nachtrag, in: Jahrbuch für Regionalgeschichte 15 (1988), S. 118–124.
12. **Leaver**, Robin A., The funeral sermon for Heinrich Schütz [Nachdruck], in: Bach. The Journal of the Riemenschneider Bach Institute 25 (1994), S. 115–129. [Vgl. Sjb 1979, Bibl.-Nr. 142.]
13. **Musikerbriefe** aus vier Jahrhunderten. „Alles endet, was entsteht“, hrsg. von Margot Wetzstein, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, [Lizenz-Ausgabe:] Mainz: Schott 1987, 255 S.

14. **Pikorová, Eva**, Zborník polyfónnych skladieb zo 17. storočia [Eine Anthologie polyphoner Kompositionen aus dem 17. Jahrhundert], in: *Hudobné tradície Bratislavy a ich tvorcovia*, hrsg. von Katarína Horváthová, Bratislava: MDKO 1989, S. 53–57.
15. **Scott, Dale Allen**, Nikolaus Gengenbach's „Musica nova. Neue Singekunst“. A Commentary, Critical Edition and Translation, Dissertation Florida State University 1995, 333 S. [mschr.], Ottawa: The Institute of Mediæval Music 1996, VI, 293 S. (Musical Theorists in Translation 14), in: *Dissertation Abstracts* 56 (1995), Bd. 8, S. 2933A.
16. **Von Schütz bis Schönberg**. Autobiographische Skizzen europäischer Musiker, hrsg. von Reinhard Ermen, Kassel [u. a.]: Bärenreiter 1988, 287 S.

III. Periodica, Sammelbände; Forschungsstand, Neuentdeckungen

17. **Acta Sagittariana**. Mitteilungen der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft, Redaktion: Sieglinde Fröhlich, [Kassel: Bärenreiter] 1986 ff.
18. **Aikin, Judith P.**, Heinrich Schütz's „Die Bußfertige Magdalena“ (1636), in: *SJb* 14 (1992), S. 5–24.
19. **Alte Musik als ästhetische Gegenwart**. Bach, Händel, Schütz. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985, hrsg. von Dietrich Berke und Dorothee Hanemann, Kassel [u. a.]: Bärenreiter 1987, Bd. 1: XIII, 543 S.; Bd. 2: 475 S. [Beiträge Bd. 1 s. Nr. 58, 64, 138, 156, 191, 205, 207, 219, 222, 226, 229, 232, 246; Beiträge Bd. 2 s. Nr. 54, 154, 171, 198, 257, 261.]
Rez.: (1) *NZfM* 149 (1988), H. 3, S. 55–56 (Sigfried Schibli). (2) *Gottesdienst und Kirchenmusik* 4 (1989), S. 147–149. (3) *Mf* 42 (1989), S. 272–273 (Wolfgang Rathert).
20. **Beiträge zur musikalischen Quellenforschung**. Protokoll-Band Nr. 2 der Kolloquien im Rahmen der Köstritzer Schütz-Tage 6. Oktober 1988, 5. Oktober 1989, 5. Oktober 1990, Bad Köstritz: Forschungs- und Gedenkstätte Heinrich-Schütz-Haus 1991, 309 S. (Veröffentlichungen der Forschungs- und Gedenkstätte Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz. Protokollbände wissenschaftlicher Kolloquien 2). [Beiträge s. Nr. 23, 40, 95, 96, 102, 107, 113, 117.]
Rez.: (1) *Mf* 46 (1993), S. 434–435 (Wolfram Steude).
21. **Gottwald, Clytus**, Neue Forschungen zu den Kasseler Schütz-Handschriften, in: *SJb* 12 (1990), S. 31–42.
22. **Gudewill, Kurt**, Die aktuelle Lage der Schützforschung, in: *Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV.*, S. 9–18. [Vgl. Nr. 24.]
23. **Hagner, Udo**, Bislang unbeachtet gebliebene Quellen zur Geschichte der Familie Schütz in Köstritz und zu weiteren Familien Schütz in Ostthüringen, in: *Beiträge zur musikalischen Quellenforschung*, S. 52–55. [Vgl. Nr. 20.]
24. **Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV.** Bericht über die wissenschaftliche Konferenz in Kopenhagen 10.–14. November 1985. Vorgelegt von Anne Ørbæk Jensen u. Ole Kongsted, Kopenhagen: Engstrøm & Sødring 1989, 326 S. [Beiträge s. Nr. 22, 78, 80, 89, 103, 136, 188, 192, 239, 247, 251, 280.]
Rez.: (1) *Arti Musices* 22 (1991), S. 220–224. (2) *ML* 72 (1991), S. 96–98 (Geoffrey Webber). (3) *Notes* 48 (1992), S. 1252–1254 (Paul Walker). (4) *IRASM* 24 (1993), S. 91–95 (Stanislav Tuksar). (5) *Mf* 47 (1994), S. 186–187 (Martin Geck).
25. **Heinrich Schütz in seiner Zeit**. [Vgl. *SJb* 11 (1989), Bibl. Nr. 41.]
Rez.: (1) *Jahrbuch der Hessischen Kirchengeschichtlichen Vereinigung* 37 (1986), S. 262–264 (Karl Dienst). (2) *Mth* 4 (1989), S. 91–92.

26. **Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts.** Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz am 8. und 9. Oktober 1985 in Dresden im Rahmen der Bach–Händel–Schütz-Ehrung der Deutschen Demokratischen Republik 1985, hrsg. von Wolfram Steude im Auftrag des Bach–Händel–Schütz-Komitees der DDR, des Rates der Stadt Dresden und der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden, Teil 1: Leipzig: Peters 1987, 152 S., zugleich Jahrbuch Peters 8 (1985); Teil 2: Leipzig, Peters 1989, 190 S., zugleich Jahrbuch Peters 9/10 (1986/87). [Beiträge Teil 1 s. Nr. 28, 70, 73, 79, 104, 109, 137, 221, 283; Beiträge Teil 2 s. Nr. 32, 39, 56, 90, 124, 260, 285, 290.]
27. **Heinrich Schütz. Tradition und Modernität.** Konferenzbericht Gera 1985, hrsg. vom Präsidium des Kulturbundes der DDR und dem Rat des Bezirkes Gera, Bd. 1: Heinrich Schütz' Zeit, Bd. 2: Person–Werk–Wirkung, Bd. 3: Heinrich Schütz heute, Gera: Volkswacht 1987, 109, 80 u. Beil., 111 S. [Beiträge s. Nr. 67, 69, 220, 276.]
28. **Kobuch, Agatha,** Neue Aspekte zur Biographie von Heinrich Schütz und zur Geschichte der Dresdner Hofkapelle, in: Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts, Teil 1, S. 55–68. [Vgl. Nr. 26.]
29. **Kobuch, Agatha,** Das Staatsarchiv Dresden und seine Quellen zur Geschichte der Musik unter besonderer Berücksichtigung des 17. Jahrhunderts sowie des Hofkapellmeisters Heinrich Schütz, in: Quellenkunde in Thüringen, S. 54–64. [Vgl. Nr. 34.]
30. **Möller, Eberhard,** Ein Waldenburger Inventarium als Schütz-Quelle, in: Sjb 9 (1987), S. 117–118.
31. **Möller, Eberhard,** Schütziana in Chemnitz, Freiberg und Schneeberg, in: Sjb 13 (1991), S. 56–90.
32. **Nikolskaja, Irina,** Heinrich Schütz in der sowjetischen Musikwissenschaft, in: Heinrich Schütz im Spannungsverhältnis seines und unseres Jahrhunderts, Teil 2, S. 108–115. [Vgl. Nr. 26.]
33. **Omonsky, Ute,** Untersuchungen zur Musiksammelhandschrift Signatur N. 22 aus dem Pfarrarchiv Neustadt (Orla). Ein Beitrag zur Musikgeschichte Thüringens der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts, Dissertation Halle-Wittenberg 1992, Bad Köstritz 1993, 220 S. (Forschungs- und Gedenkstätte Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz. Wissenschaftl. Veröffentlichungen, Sonderreihe Monographien, Bd. 1).
34. **Quellenkunde in Thüringen.** Kolloquium am 6. Oktober 1987 im Rahmen der Heinrich-Schütz-Tage Bad Köstritz 1.–15. Oktober 1987, Bad Köstritz: Forschungs und Gedenkstätte Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz 1988, 136 S. (Veröffentlichungen der Forschungs- und Gedenkstätte Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz, Reihe A. Protokollbände wissenschaftlicher Kolloquien [1]) [Beiträge s. Nr. 29, 101, 110, 115, 143.]
35. **Schütz-Jahrbuch.** Im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner Breig in Verbindung mit Friedhelm Krummacher, Stefan Kunze, Wolfram Steude (Jahrgang 1985/86–1991); ... in Verbindung mit Friedhelm Krummacher, Stefan Kunze (†), Eva Linfield, Wolfram Steude (Jahrgang 1992); ... in Verbindung mit Friedhelm Krummacher, Eva Linfield, Wolfram Steude (Jahrgang 1993–1995).
Jg. 6 (1984), Kassel [u. a.]: Bärenreiter 1985. [Vgl. Sjb 11 (1989), Nr. 22.]
 Rez.: (1) *Literature, music, fine arts* 20 (1987), S. 36–37 (Winfried Kirsch).
Jg. 7/8 (1985/86), Kassel [u. a.]: Bärenreiter 1986. [Beiträge s. Nr. 38, 59, 75, 190.]
 Rez.: (1) *Musica Sacra* 107 (1987). (2) *Musik und Gottesdienst* 41 (1987), S. 128–129 (Andreas Marti). (3) *NZfM* 148 (1987), H. 10, S. 65 (Norbert Bolin). (4) *Literature, music, fine arts* 21 (1988), S. 132 (Ulrich Konrad). (5) *Mf* 42 (1989), S. 276–277 (Karl Huber). (6) *MuK* (1989), S. 308–309 (Gottfried Simpfendörfer). (7) [Jg. 1–7:] *BzMW* 30 (1988), S. 137–141 (Wolfram Steude).

- Jg. 9 (1987)**, Kassel [u. a.]: Bärenreiter 1987. [Beiträge s. Nr. 2, 30, 65, 99, 207, 223, 226, 255.]
 Rez.: (1) *Literature, music, fine arts* 21 (1988), S. 132 (Ulrich Konrad). (2) *Musik und Gottesdienst* 42 (1988), S. 155–156 (A.[ndreas] M.[arti]).
- Jg. 10 (1988)**, Kassel [u. a.]: Bärenreiter 1988. [Beiträge s. Nr. 5, 60, 87, 116, 228.]
 Rez.: (1) *Neue Musikzeitung* 38 (1989/90) Nr. 6, S. 52. (2) *Literature, music, fine arts* 23 (1990), S. 42–44 (Ulrich Konrad). (3) *Musik und Gottesdienst* 44 (1990), S. 26 (A.[ndreas] M.[arti]). (4) *MuK* 60 (1990), S. 327–328 (Albert Clement).
- Jg. 11 (1989)**, Kassel [u. a.]: Bärenreiter 1989. [Beiträge s. Nr. 1, 92, 105, 111, 152, 159.]
 Rez.: (1) *Mf* 42 (1989), S. 227–276 (Karl Huber). (2) *Musik und Gottesdienst* 44 (1990), S. 88 (A.[ndreas] M.[arti]). (3) *MuK* 60 (1990), S. 327–328 (Albert Clement). (4) *Württembergische Blätter für Kirchenmusik* 57 (1990), S. 151 (Konrad Klek). (5) *Mf* 47 (1994), S. 186–187 (Martin Geck).
- Jg. 12 (1990)**, Kassel [u. a.]: Bärenreiter 1991. [Beiträge s. Nr. 21, 36, 37, 106, 175, 193, 271, 277, 282.]
 Rez.: (1) *Musik und Gottesdienst* 46 (1992), S. 32–33 (Andreas Marti).
- Jg. 13 (1991)**, Kassel [u. a.]: Bärenreiter 1992. [Beiträge s. Nr. 31, 129, 148.]
 Rez.: (1) *Mf* 45 (1993), S. 320 (Michael Heinemann). (2) *Musik und Gottesdienst* 47 (1993), S. 297 (Andreas Marti).
- Jg. 14 (1992)**, Kassel [u. a.]: Bärenreiter 1993. [Beiträge s. Nr. 18, 41, 236.]
 Rez.: (1) *Mf* 46 (1993), S. 320 (Michael Heinemann). (2) *Mf* 47 (1994), S. 313–314 (Ulrich Konrad). (3) *Musik und Gottesdienst* 48 (1994), S. 76 (Andreas Marti).
- Jg. 15 (1993)**, Kassel [u. a.]: Bärenreiter 1993. [Beiträge s. Nr. 61, 85, 155, 243.]
 Rez.: (1) *Mf* 47 (1994), S. 313–314 (Ulrich Konrad). (2) *Musik und Gottesdienst* 47 (1994), S. 76 (Andreas Marti).
- Jg. 16 (1994)**, Kassel [u. a.]: Bärenreiter 1994. [Beiträge s. Nr. 55, 150, 180, 195, 204, 209.]
 Rez.: (1) *Musica Sacra* 115 (1995), S. 137 (Frank Stein). (2) *Mf* 48 (1995), S. 419–420 (Eberhard Möller). (3) *Musik und Gottesdienst* 49 (1995), S. 285–286.
- Jg. 17 (1995)**, Kassel [u. a.]: Bärenreiter 1995. [Beiträge s. Nr. 84, 93, 208, 278.]
 Rez.: (1) *MuK* 46 (1996), S. 172 (Diethard Hellmann).
36. **Steinbeck**, Wolfram, Zum Stand der Schütz-Analyse, in: *SJb* 12 (1990), S. 43–58.
37. **Steu**, Wolfram, Zum gegenwärtigen Stand der Schütz-Biographik, in: *SJb* 12 (1990), S. 7–30.
38. **Steu**, Wolfram, Zum gegenwärtigen Stand der Schütz-Ikonographie, in: *SJb* 7/8 (1985/86), S. 50–61.
39. **Stimmel**, Eberhard, Herkunft und Abstammung von Heinrich Schütz. Zum gegenwärtigen Stand der Schütz-Genealogie, in: *Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts*, Bd. 2, S. 99–111. [Vgl. Nr. 26.]
40. **Watty**, Adolf, Neue Quellen zum Werk und zur Biographie von Schütz sowie zur Aufführungspraxis und Rezeption seiner Werke, in: *Beiträge zur musikalischen Quellenforschung*, S. 40–51. [Vgl. Nr. 20.]
41. **Watty**, Adolf, Bericht über neue Schütz-Quellen, in: *SJb* 14 (1992), S. 56–61.
42. **Das Werk von Heinrich Schütz, Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel** – bedeutendes humanistisches Vermächtnis für die sozialistische Gesellschaft. Beiträge zur Aneignung, Erschließung und Verbreitung des musikalischen Erbes des 17. und 18. Jahrhunderts aus Anlaß der Bach-Händel-Schütz-Ehrung der DDR im Jahre 1985, hrsg. von Fritz Beinroth, Potsdam: Pädagogische Hochschule „Karl Liebknecht“ 1986, 173 S. (Potsdamer Forschungen der Pädagogischen Hochschule „Karl

Liebknecht“ Potsdam. Gesellschaftswissenschaftliche Reihe 79) [Beiträge s. Nr. 146, 263.]

IV. Leben und Werk

A. Gesamtdarstellungen

43. **Bimberg**, Guido, Schütz-Bach-Händel [Span.], Havana: Editorial Arte y Literatura 1989, 164 S.
44. **Civra**, Ferruccio, Heinrich Schütz. Saeculi sui musicus excellentissimus, [Cavallermag-giore]: Gribaudo 1986, 431 S.
Rez.: (1) Nuova rivista musicale italiana 22 (1988), S. 79–81 (Enrico Boggio).
45. **Civra**, Ferruccio, Art.: Schütz, Heinrich, in: DEUMM 7, Torino: UTET 1988, 2. Aufl. 1990, S. 130–152.
46. **Eggebrecht**, Hans Heinrich, Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mit-telalter bis zur Gegenwart, München u. Zürich: Piper 1991, 838 S.
47. **Gregor-Dellin**, Martin, Heinrich Schütz. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit [durchges. Neuausgabe], München u. Zürich: Piper 1987, 494 S. [Vgl. Sjb 1989, Bibl. Nr. 40.]
Rez.: (1) STMf 68 (1986), S. 123–124 (Hans Eppstein). (2) Gottesdienst und Kirchen-musik 1987, S. 161–162 (Klaus-Jürgen Sachs). (3) Jahrbuch für Regionalgeschichte 15 (1988), S. 363–366 (Agatha Kobuch). (4) Zeitschrift für Germanistik 1989, H. 1, S. 76–83 (Jochanaan Ch. Trilse-Finkelstein).
48. **Gregor-Dellin**, Martin, Heinrich Schütz. Trad. de l'allemand par Odile Demange, Pa-ris: Fayard 1986, 428 S.
49. **Heinemann**, Michael, Heinrich Schütz und seine Zeit, Laaber: Laaber 1993, 315 S. (Große Komponisten und ihre Zeit)
Rez.: (1) Concerto 10 (1993), S. 14 (Thomas Synofzik). (2) Württembergische Blätter für Kirchenmusik 60 (1993), S. 183–184 (Konrad Küster). (3) Forum Musikbibliothek 2 (1994), S. 197–198 (Wolfgang Krueger). (4) Mf 47 (1994), S. 185–186 (Eberhard Möl-ler). (5) NZfM 155 (1994), H. 2, S. 72 (Konrad Küster). (6) ÖMZ 50 (1995), S. 84–85 (Hartmut Krones). (7) Musyka (Warschau) 41 (1996), S. 141.
50. **Heinemann**, Michael, Heinrich Schütz, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1994, 160 S. (Rowohlt's Monographien 490)
51. **Heinrich Schütz**. Texte, Bilder, Dokumente. [Vgl. Sjb 1989, Bibl.-Nr. 40.]
Rez.: (1) Acta Sagittariana (1986), 54–56. (2) Concerto 3 (1985/86), H. 3, S. 60 (Nor-bert Bolin). (3) Musica 44 (1990), S. 42 (Siegfried Schmalzriedt).
52. **Krause-Graumnitz**, Heinz, Heinrich Schütz. Sein Leben im Werk und in den Doku-menten seiner Zeit. Erstes Buch: Auf dem Wege zum Hofkapellmeister 1585–1628, hrsg. von Annerose Mann. Als Manuskript gedruckt aus dem Heinz-Krause-Graum-nitz-Archiv der Akademie der Künste der DDR zur Heinrich-Schütz-Ehrung 1985, 2. erg. Aufl. Leipzig 1988, 573 S.
Rez.: (1) NZfM 147 (1986), H. 3, S. 67 (Josef Weiland). (2) NRMI 23 (1989), S. 595–598 (Ala Botti Caselli).
53. **Krause-Graumnitz**, Heinz, Heinrich Schütz. Sein Leben im Werk und in den Doku-menten seiner Zeit. Zweites Buch: Der Hofkapellmeister 1628–1642, hrsg. von An-nerose Mann, Berlin: Akademie der Künste der DDR 1989, IV, 193 S.

B. Geisteswissenschaftliche Betrachtungen, Schütz-Bild

54. **Bard**, Raimund, Schütz-Händel(?)–Bach: Johannes-Passion. Einige musiktheologische Anmerkungen, in: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart*, Bd. 2, S. 118–123. [Vgl. Nr. 19.]
55. **Berns**, Jörg-Jochen, Orpheus oder Assaph? Bemerkungen zum biographischen Informationswert und zur ästhetischen Interpretationskraft der Epicedien auf Heinrich Schütz und dessen Familienmitglieder, in: *SJb* 16 (1994), S. 49–66.
56. **Braun**, Werner, Schütz und der „scharffsinnige Herr Claudius Monteverde“, in: *Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts*, Teil 2, S. 16–23. [Vgl. Nr. 26.]
57. **Civra**, Ferruccio, „Concordant sodales“. Albrecht Dürer–Heinrich Schütz, in: *Studi in onore di Giulio Cattin*. Sponsor: Istituto di Paleografia Musicale, Roma, hrsg. von Francesco Luisi, Rom: Torre d'Orfeo 1990, S. 77–98.
58. **Edler**, Arnfried, Schütz, der Hofkapellmeister, in: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart*, Bd. 1, S. 78–85. [Vgl. Nr. 19.]
59. **Eppstein**, Hans, Schütz–Schubert–Hugo Wolf, in: *SJb* 7/8 (1985/86), S. 62–68.
60. **Fechner**, Jörg-Ulrich, Zur literaturgeschichtlichen Situation in Dresden 1627. Überlegungen im Hinblick auf die „Dafne“-Oper von Schütz und Opitz, in: *SJb* 10 (1988), S. 5–29.
61. **Forchert**, Arno, Heinrich Schütz und die *Musica poetica*, in: *SJb* 15 (1993), S. 7–23.
62. **Gregor-Dellin**, Martin, Was ist Größe? Sieben Deutsche und ein deutsches Problem, München: Piper 1985, 262 S.
Rez.: *NZfM* 147 (1986), H. 3, S. 72–73 (Frieder Reininghaus).
63. **Krummacher**, Friedhelm, Heinrich Schütz, ein Klassiker?, in: *Gattungen der Musik und ihre Klassiker*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber: Laaber 1988 (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 1), S. 35–58.
64. **Kunze**, Stefan, Über die Gegenwart der Musik von Heinrich Schütz, in: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart*, Bd. 1, S. 10–17. [Vgl. Nr. 19.]
65. **Rifkin**, Joshua, Henrich Schütz. Auf dem Weg zu einem neuen Bild von Persönlichkeit und Werk, in: *SJb* 9 (1987), S. 5–21.
66. **Rifkin**, Joshua, Schütz-Weckmann-Kopenhagen. Zur Frage der zweiten Dänemarkreise, in: *Von Isaac bis Bach. Studien zur älteren deutschen Musikgeschichte*. Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag, hrsg. von Frank Heidlberger [u. a.], Kassel [u. a.]: Bärenreiter 1991, S. 180–188.
67. **Schneider**, Frank, Heinrich Schütz. Ein politisches Portrait, in: *Heinrich Schütz. Tradition und Modernität*, Bd. 2, S. 6–21. [Vgl. Nr. 27.]
68. **Shainman**, Irwin, *Avoiding Cultural Default and Other Essays* [Schütz betr.: S. 71–73], New York u. London [u. a.]: Lang 1991, 240 S.
69. **Steude**, Wolfram, Aufgaben der Schützforschung bei der Erarbeitung eines Schützbildes, in: *Heinrich Schütz. Tradition und Modernität*, Bd. 3, S. 7–25. [Vgl. Nr. 27.]
70. **Steude**, Wolfram, Sächsische Musik- und Theologietraditionen bei Heinrich Schütz, in: *Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts*, Teil 1, S. 47–54. [Vgl. Nr. 26.]
71. **Steude**, Wolfram, Bemerkungen zu den „Drei großen S“ des 17. Jahrhunderts, in: *Samuel Scheidt. Wirkungskreis, Persönlichkeit, Werk*. Bericht über eine Konferenz am 17. und 18. Oktober 1987 im Händel-Haus Halle anlässlich des 400. Geburtstages von Samuel Scheidt, hrsg. von Gert Richter, Halle/S.: Händel-Haus 1989 (Schriften des Händel-Hauses in Halle 5), S. 41–47.

72. **Wollgast**, Siegfried, Heinrich Schütz im Bannkreis von Philosophie und Literatur seiner Zeit, in: Jahrbuch für Regionalgeschichte 14 (1987), S. 365–377.
73. **Wollgast**, Siegfried, Theologie und Philosophie zur Schützzeit in Sachsen, in: Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts, Teil 1, S. 21–30. [Vgl. Nr. 26.]
74. **Wollgast**, Siegfried, Zum geistigen Umfeld von Heinrich Schütz [Neudruck], in: Daß eine Nation die andere verstehen möge. Festschrift für Marian Szyrocki zu seinem 60. Geburtstag, hrsg. von Norbert Honsza und Hans-Gert Roloff, Amsterdam: Rodopi 1988 (Chloe. Beihefte zum Daphnis 7), S. 791–824. [Vgl. Sjb 1989, Bibl. Nr. 82.]

C. Monographien

75. **Braun**, Werner, Schütz als Kompositionslehrer: Die „Geistlichen Madrigale“ (1619) von Gabriel Mölich, in: Sjb 7/8 (1985/86), S. 69–92.
76. **Geck**, Karl Wilhelm, Sophie Elisabeth Herzogin zu Braunschweig und Lüneburg (1613–1676) als Musikerin, Dissertation Saarbrücken 1991, Saarbrücken: Saarbrücker Druckerei 1992, 536 S. (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 6).
77. **Heinemann**, Michael, „Wer dieses nimbt in acht!“ Heinrich Schütz und die „Chor-Musik“ von Andreas Hammerschmidt, in: Mf 47 (1994), S. 2–17.
78. **Jensen**, Niels Martin, Heinrich Schütz und die Ausstattungsstücke bei dem großen Belagerer zu Kopenhagen 1634, in: Dresdner Operntraditionen, Teil 1: Die Dresdner Oper von Heinrich Schütz bis zu Johann Adolf Hasse (Konferenzbericht Dresden 1985) Dresden [1986] (Schriftenreihe der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden. 9. Sonderheft), S. 29–42. Neudruck in: Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV., S. 57–67. [Vgl. Nr. 24.]
79. **John**, Hans, Die Dresdner Kreuz- und Leipziger Thomaskantoren des 17. Jahrhunderts und ihr Verhältnis zu Heinrich Schütz, in: Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts, Teil 1, S. 125–135. [Vgl. Nr. 26.]
80. **John**, Hans, Die Dresdner Kirchenmusik in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in: Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV., S. 81–94. [Vgl. Nr. 24.]
81. **Jung**, Hermann, Schütz und Monteverdi. Einige Aspekte ihrer historischen und stilistischen Beziehungen, in: Claudio Monteverdi. Festschrift Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag. Im Auftrag des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Heidelberg hrsg. von Ludwig Finscher, Laaber: Laaber 1986, S. 271–295.
82. **Knispel**, Claudia, Georg Schimmelpfennig. Ein Schulfreund von Heinrich Schütz. Teil I/II, in: Concerto 11 (1994), H. 97, S. 24–29; H. 98, S. 22–24.
83. **Krabbe**, Niels, Træk af musiklivet i Danmark på Christian IV's tid [Schütz betr.: S. 126–137], København: Engstrøm & Sødring 1988, 192 S. (Engstrøm & Sødrings musikbibliotek 4).
84. **Küster**, Konrad, Weckmann und Mölich als Schütz-Schüler, in: Sjb 17 (1995), S. 39–61.
85. **Salmen**, Walter, Der Tanz im Denken und Wirken von Heinrich Schütz, in: Sjb 15 (1993), S. 25–31.
86. **Silbiger**, Alexander, Monteverdi, Schütz and Weckmann. The weight of tradition, in: Proceedings of the Weckmann Symposium Göteborg 1991. Ed. by Sverker Jullander, Göteborg: Göteborgs U. 1993 (Skrifter från Musikvetenskapsliga avdelningen 31), S. 123–139.

87. **Spagnoli**, Gina Gail, „Nunc dimittis“: The Royal Court Musicians in Dresden and the Funeral of Johann Georg I, in: SJB 10 (1988), S. 30–40.
88. **Spagnoli**, Gina Gail, Dresden at the Time of Heinrich Schütz, in: The early Baroque era: From the late 16th century to the 1660s. Ed. by Curtis Alexander Price, Englewood Cliffs: Prentice Hall 1994, S. 164–184.
89. **Steude**, Wolfram, Auskünfte Dresdner Quellen zu Heinrich Schütz' Dänemarkreisen, in: Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV., S. 43–56. [Vgl. Nr. 24.]
90. **Steude**, Wolfram u. **Güttler**, Ludwig, Die kursächsischen Hoftrompeter der Schützzeit und ihre musikalischen Aufgaben, in: Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts, Teil 2, S. 33–52. [Vgl. Nr. 26.]
91. **Vogelsänger**, Siegfried, Michael Praetorius: Festmusiken zu zwei Ereignissen des Jahres 1617: zum Kaiserbesuch in Dresden und zur Jahrhundertfeier der Reformation, in: Mf 40 (1987), S. 97–109.
92. **Wade**, Mara R., Heinrich Schütz and „det Store Bilager“ in Copenhagen (1634), in: SJB 11 (1989), S. 32–52.
93. **Werbeck**, Walter, Heinrich Schütz und der Streit zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert, in: SJB 17 (1995), S. 63–79.

V. Das Leben

A. Monographien

94. **Bach**, Ingo, Die Bach-Händel-Schütz-Ehrung und Weissenfels, in: Händel-Jahrbuch 33 (1987), S. 131–155.
95. **Bulling**, Klaus, Hat Heinrich Schütz in Jena studiert?, in: Beiträge zur musikalischen Quellenforschung, S. 6–12. [Vgl. Nr. 20.]
96. **Döring**, Detlef, Das Musikleben im Leipziger Collegium Gellianum in den vierziger und fünfziger Jahren des 17. Jahrhunderts, in: Beiträge zur musikalischen Quellenforschung, S. 118–128. [Vgl. Nr. 20.]
97. **Gabler**, Hans, Paul Flemings Ode auf Heinrich Schütz, in: „Nicht allein mit den Worten“. Festschrift für Joachim Dyck zum 60. Geburtstag, hrsg. von Thomas Müller, Johannes G. Pankau, Gert Ueding, Stuttgart u. Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog 1995, S. 30–38.
98. **Horton**, John, Schütz: ? October 1585–6 November 1672, London: Novello 1986, 16 S. (Novello short biographies).
99. **Jung**, Hans Rudolf, Neues zum Thema „Heinrich Schütz und Weimar“, in: SJB 9 (1987), S. 105–116.
100. **Koch**, Klaus-Peter, Heinrich Schütz und Halle, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 34 (1987), S. 110–115.
101. **Koch**, Klaus-Peter, Schütz, Schein und Scheidt in ihren Beziehungen nach Thüringen, in: Quellenkunde in Thüringen, S. 65–80. [Vgl. Nr. 34.]
102. **Koch**, Klaus-Peter, Marginalien zum Verhältnis Schütz/Scheidt, in: Beiträge zur musikalischen Quellenforschung, S. 151–164. [Vgl. Nr. 20.]
103. **Kongsted**, Ole, Archivalische Quellen zum Wirken von Heinrich Schütz in Kopenhagen, in: Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV., S. 33–41. [Vgl. Nr. 24.]
104. **Möller**, Eberhard, Heinrich Schütz und das Jahr 1617, in: Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts, Teil 1, S. 69–80. [Vgl. Nr. 26.]

105. **Möller**, Eberhard, Heinrich Schütz als Pate, in: Sjb 11 (1989), S. 23–31.
106. **Möller**, Eberhard, Heinrich Schütz als Pate: Nachtrag, in: Sjb 12 (1990), S. 221.
107. **Möller**, Eberhard, Das letzte Lebensjahr von Heinrich Schütz—Zeugnisse zu seinem Ableben—das Nachwirken im Schrifttum, in: Beiträge zur musikalischen Quellenforschung, S. 24–39. [Vgl. Nr. 20.]
108. **Möller**, Eberhard, Heinrich Schütz und Martin Opitz, in: Studien zur Musikgeschichte, hrsg. vom Fachgebiet Musik der Technischen Universität Chemnitz/Zwickau 1994, S. 1–4.
109. **Wessely**, Othmar, Heinrich Schütz und das Haus Habsburg, in: Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts, Teil 1, S. 112–116. [Vgl. Nr. 26.]

B. Briefe und Dokumente

110. **Döring**, Detlef, Ein unbekannter Brief von Benjamin Schütz vom 25.11.1635, in: Quellenkunde in Thüringen, S. 81–84. [Vgl. Nr. 34.]
111. **Fink**, Hanns-Peter, Ein bisher unbekanntes Gedicht von Heinrich Schütz in einer Schrift der Hochschule zu Kassel, in: Sjb 11 (1989), S. 15–22.
112. **Koch**, Klaus-Peter, Heinrich Schütz und ein Haus in Halle (Saale), in: BzMw 32 (1990), S. 311–314.
113. **Möller**, Eberhard, Das Kondolenzgedicht des „Heinricus Schütz Leucopet.“ für Johann Kolewaldt (gest. 1603), in: Beiträge zur musikalischen Quellenforschung, S. 13–23. [Vgl. Nr. 20.]
114. **Spagnoli**, Gina Gail, The letters and documents of Heinrich Schütz, 1656–1672: An annotated translation, Dissertation Washington University 1987, VIII, 527 S. [mschr.], Ann Arbor: UMI Research Press 1990, 395 S. (Studies in Music 106), 2. Aufl. Rochester: University of Rochester 1992, XX, 395 S., in: Dissertation Abstracts 48 (1988), Bd. 7, S. 1581A.
Rez.: (1) *The American Organist* 26 (1992), S. 67–68 (James L. Wallmann). (2) *Notes* 48 (1992), S. 1252–1254 (Paul Walker).

C. Genealogie

115. **Lange**, Eckart, Die Schütz-Familie in Köstritz. Ermittlungen aus dem Köstritzer Kirchenarchiv, in: Quellenkunde in Thüringen, S. 11–35. [Vgl. Nr. 34.]
116. **Möller**, Eberhard, Die Nachkommen von Heinrich Schütz, in: Sjb 10 (1988), S. 41–49.
117. **Stein**, Ingeborg, Miscellen zu Namensträgern „Schütz“ in Thüringen, in: Beiträge zur musikalischen Quellenforschung, S. 56–93. [Vgl. Nr. 20.]
118. **Thielitz**, Siegfried, Von Albrecht Schütze zu Heinrich Schütz, hrsg. vom Rat der Stadt Weißenfels, Weißenfels 1988, 2. Aufl. Jena: Friedrich Schiller-Universität 1988. 48 S.

VI. Die Werke

A. Allgemeines

119. **Aikin**, Judith P., Heinrich Schütz and Martin Opitz. A New Basis for German Vocal Music and Poetry, in: *Musica e Storia* 1 (1993), S. 29–51.

120. **Andereck**, Harold Edwin, The works of Heinrich Schütz for tenor voice: An analytical survey and performance guide, DMA Diss. University of Cincinnati 1990. 99 S. [mschr.], in: Dissertation Abstracts 51 (1990/1991), Nr. 11, S. 3550A.
121. **Anderson**, Nicholas, Baroque Music. From Monteverdi to Handel, London: Thames and Hudson 1994, 224 S.
122. **Bianconi**, Lorenzo, Music in the Seventeenth Century. Transl. from Italian by David Bryant, Cambridge, New York [u. a.]: Cambridge University Press 1987, 346 S. [Vgl. Sjb 1989, Bibl. Nr. 118.]
123. **Brainard**, Paul, Proportional Notation in the Music of Schütz and His Contemporaries, in: CMc 50 (1992), S. 21–46.
124. **Breig**, Werner, Schütz und Wagner – Musik und deutsche Sprache, in: Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts, Bd. 2, S. 67–79. [Vgl. Nr. 26.]
125. **Fain**, Janice M., Text-Setting in the Music of Heinrich Schütz, in: Choral Journal 27 (1987), H. 7, S. 5–12.
126. **Forchert**, Arno, Zwischen Schütz und Bach. Theaterstil und Kirchenmusik. Funkkolleg Musikgeschichte, Studienbegleitbrief 4, hrsg. vom Deutschen Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen. Weinheim u. Basel: Beltz; Schott: Mainz 1987, S. 111–149.
127. **Göllner**, Theodor, Das Bibelwort in der Musik von Schütz, Bach und Händel, in: Rationalität und Sentiment. Das Zeitalter Johann Sebastian Bachs und Georg Friedrich Händels. Eine Ringvorlesung der Universität München, hrsg. u. eingeleitet von Venanz Schubert, St. Ottilien: Eos 1987 (Wissenschaft und Philosophie. Interdisziplinäre Studien 5), S. 119–153.
128. **Gudewill**, Kurt, Il rapporto tra testo e musica nell'opera di Heinrich Schütz, in: Il flauto dolce. Rivista semestrale per lo studio e la pratica della musica antica 14/15 (April–Oktober 1986), S. 39–47.
129. **Gudewill**, Kurt, Zum Verhältnis von Sprache und Musik im Werk von Heinrich Schütz, in: Sjb 13 (1991), S. 5–27.
130. **Hamer**, Janice, La non-linearità nella struttura di frase: Un tratto stilistico della musica di Heinrich Schütz, in: Analisi. Rivista di teoria e pedagogia musicale 3 (1992), S. 3–19. [Vgl. Sjb 11 (1989), Bibl. Nr. 135.]
131. **Hashino**, Yuri, Heinrich Schütz no ongaku-kutōhō [Die musikalische Interpunktion bei Heinrich Schütz], in: Ongakugaku 37 (1991), S. 35–46.
132. **Jasiński**, Tomasz, Prima i seconda Prattica w twórczości Heinricha Schütza i Marcina Mielczewskiego. Przykłady odmiennych postaw stylistycznych w okresie wczesnego baroku [Prima und seconda prattica in der Musik von Heinrich Schütz und Marcina Mielczewski. Beispiele von unterschiedlicher stilistischer Haltung im Frühbarock], in: Muzyka 32 (1987), S. 21–29.
133. **Kos**, Koraljka, Vertonungen lateinischer Texte von Schütz und Lukačić: Vergleichende Analyse/Schützove i Lukačićeve skladbe na latinske tekstove: Usporedbena analiza, in: The musical Baroque, western Slavs, and the spirit of European cultural communion/ Glazbeni barok i zapadni Slaveni u kontekstu europskog kulturnog zajedništva. Ed. by Stanislav Tuksar, Zagreb: Hrvatsko Musikološko Društvo 1993, S. 45–62; 197–214.
134. **Krummacher**, Christoph, Musik als praxis pietatis. Zum Selbstverständnis evangelischer Kirchenmusik [Darin: Rhetorik und Figuren bei Heinrich Schütz. Ein musikanalytischer Exkurs], Dissertation Rostock 1991/92, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1994, 157 S. (Veröffentlichungen zur Liturgik, Hymnologie und theologischen Kirchenmusikforschung 27).
Rez.: (1) MuK 65 (1995), S. 338 (Helmut Lauterwasser).

135. **Krummacher**, Friedhelm, Heinrich Schütz als „poetischer Musiker“, in: *MuK* 56 (1986), S. 77–83.
136. **Krummacher**, Friedhelm, Spätwerk und Moderne: Über Schütz und seine Schüler, in: *Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV.*, S. 155–175. [Vgl. Nr. 24.]
137. **Kunze**, Stefan, Bedeuten durch Musik. Beobachtungen zur Sprachvertonung in der Musik von Schütz, in: *Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts*, Teil 2, S. 53–64. [Vgl. Nr. 26.]
138. **Leopold**, Silke, Echotechniken bei Heinrich Schütz und seinen italienischen Zeitgenossen, in: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart*, Bd. 1, S. 86–98. [Vgl. Nr. 19.]
139. **Lindley**, Mark, Heinrich Schütz: Intonazione della scala e struttura tonale (prima parte), in: *Il flauto dolce. Rivista semestrale per lo studio e la pratica della musica antica* 14/15 (April–Oktober 1986), S. 58–65.
140. **Lindley**, Mark, Heinrich Schütz: Intonazione della scala e struttura tonale (seconda parte), in: *Recercare* 1 (1989), S. 41–93.
141. **Lobanowa**, Marina, Zapadnoevropejskoe muzykal'noe Barokko. Problemy estetiki i poetiki [Westeuropäischer musikalischer Barock. Probleme der Aesthetik und Poetik], Moskva: *Musyka* 1994, 320 S.
142. **Markowsky**, Jens, Musik von Heinrich Schütz und ihre einstige Darbietung in der Dresdner Schloßkapelle – zeitliche und räumliche Kommunikationsaspekte, in: *Raum und Zeit. Beiträge zur Analyse von Musikprozessen. Materialien des 3. Jenaer Musikwissenschaftlichen Kolloquiums 1986*, hrsg. von Bernd Wilhelmi, Jena: Friedrich Schiller-Universität 1988 (Wissenschaftliche Beiträge der Friedrich Schiller Universität), S. 133–149.
143. **Markowsky**, Jens, Zwei für die Schütz-Analyse relevante musiktheoretische Quellen des 17. Jahrhunderts: Joachim Burmeisters „*Musica Poetica*“ und Christoph Bernhards „*Tractatus compositionis augmentatus*“, in: *Quellenkunde in Thüringen*, S. 36–53. [Vgl. Nr. 34.]
144. **Mattfeld**, Victor H., The Use of Instruments in the Music of Heinrich Schütz, in: *The American Organist* 22 (1988), S. 65–69.
145. **Niemöller**, Klaus Wolfgang, Die Instrumentaleinleitungen der Kirchenkantaten zwischen Schütz und Bach, in: *Telemannia et alia musicologica. Festschrift für Günter Fleischhauer zum 65. Geburtstag*, Oschersleben: Ziethen; Michaelstein: Institut für Aufführungspraxis 1995, S. 71–79.
146. **Reglin**, Norbert, „Seine Musik spricht deutsch“. Zu einigen Interpretationsfragen des Chorwerkes von Heinrich Schütz, in: *Das Werk von Heinrich Schütz, Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel*, S. 103–124. [Vgl. Nr. 42.]
147. **Rothmund**, Elisabeth, Heinrich Schütz (1585–1672). Conscience identitaire allemande et patriotisme culturel entre musique et littérature, Dissertation Paris 1994, XXIII, 887, 267, 361 S. [mschr.]
148. **Schmid**, Manfred Hermann, Trompeterchor und Sprachvertonung bei Heinrich Schütz, in: *SJb* 13 (1991), S. 28–55.
149. **Schmidt**, Eberhard, Heinrich Schütz. Ausleger der Heiligen Schrift, in: *MuK* 56 (1986), S. 63–77.
150. **Seidel**, Wilhelm, Musik von Schütz im Spiegel der Rythmik, in: *SJb* 16 (1994), S. 7–25.
151. **Smallman**, Basil, The music of Heinrich Schütz. 1585–1672. [Vgl. *SJb* 1989, Bibl. Nr. 154.]
Rez.: (1) *Acta Sagittariana* 1988, S. 28–30 (Kurt Gudewill).

152. **Steinbeck**, Wolfram, Motettisches und madrigalisches Prinzip in der geistlichen Musik der Schütz-Zeit. Monteverdi-Schütz-Schein, in: Sjb 11 (1989), S. 5–14.
153. **Štejnigard**, V. M., Tvorcestvo Genricha Šjutca, Dissertation. Mokva 1985/86, 271 S.
154. **Stoll**, Albrecht, Emblematische und affektbedingte Figuren in geistlichen Vokalwerken von Heinrich Schütz, Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel, in: Alte Musik als ästhetische Gegenwart, Bd. 2, S. 104–112. [Vgl. Nr. 19.]
155. **Weber-Bockholdt**, Petra, Die lateinische Sprache im Werk von Heinrich Schütz, in: Sjb 15 (1993), S. 51–61.
156. **Wilkens**, Sander, Heinrich Schütz und musikalische Prosa, in: Alte Musik als ästhetische Gegenwart, Bd. 1, S. 391–400. [Vgl. Nr. 19.]

B. Einzelne Werke und Werkgruppen

1. Geistliche Werke

a) Großwerke (Historien, Musikalische Exequien, Schwanengesang)

157. **Bolin**, Norbert, „Sterben ist mein Gewinn“ (Phil. I, 21). Ein Beitrag zur evangelischen Funeralkomposition der deutschen Sepulkralkultur des Barock 1550–1750, Dissertation Köln 1985, Kassel: Arbeitsgemeinschaft Friedhof u. Denkmal 1989, 456 S. (Kasseler Studien zur Sepulkralkultur 5).
Rez.: (1) MuK 60 (1990), S. 100 (Gerhard Kappner). (2) Mf 44 (1991), S. 287–288 (Werner Braun).
158. **Bossuyt**, Ignace, Heinrich Schuetz (1585–1672) en de historia. Actief luisteren naar musiek. Deel 3, Leuven: Universitaire Pers 1991, 216 S. (Ancorae 11).
Rez.: (1) Adem 28 (1992), S. 152–153 (J. A.).
159. **Breig**, Werner, Heinrich Schütz' „Musikalische Exequien“: Überlegungen zur Werkgeschichte und zur textlich-musikalischen Konzeption, in: Sjb 11 (1989), S. 53–68.
160. **Cook**, Larry, Form and Style in the „Musikalische Exequien“ by Heinrich Schütz, in: Choral Journal 29 (Sept. 1988), S. 5–10.
161. **Göllner**, Theodor, „Die sieben Worte am Kreuz“ bei Schütz und Haydn, München: Beck 1986. 130 S. (Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Neue Folge 93).
Rez.: (1) Musik in Bayern 35 (1987), S. 124–126 (Hubert Unverricht). (2) Zeitschrift des historischen Vereins für Steiermark 78 (1987), S. 336 (R. Puschning). (3) Mf 42 (1989), S. 82–84 (Georg Feder).
162. **Göllner**, Theodor, „Da Jesus an dem Kreuze stund“. Zur Versvertonung bei Heinrich Schütz, in: Liedstudien. Wolfgang Osthoff zum 60. Geburtstag, hrsg. von Martin Just und Reinhard Wiesend, Tutzing: Schneider 1989, S. 153–170.
163. **Hart Nibbrig**, Christian L., Ästhetik des Todes, Frankfurt/Main: Insel 1995, 371 S.
164. **Heinemann**, Michael, Schütz' Historienkonzeptionen. Zum Projekt einer „Empfängnishaftigkeit“ nach Rogier Michael, in: MuK 64 (1994), S. 5–10.
165. **Hofmann**, Klaus, Dritte Abhandlung zur Weihnachtshistorie von Heinrich Schütz. Das zweite Intermedium – „Die Menge der Engel“, in: MuK 62 (1992), S. 190–197.
166. **Huber**, Annegret, Hatten die Weisen aus dem Morgenland Abitur?, in: Musica 46 (1992), S. 236–237.
167. **Johnston**, Gegory Scott, Protestant Funeral Music in Seventeenth-Century Germany. A Musical-Rhetorical Examination of the Printed Sources, Dissertation University of British Columbia 1987, 247 S.

168. **Johnston**, Gregory S., Musical-rhetorical prosopoeia and the animation of the dead in seventeenth-century German funeral music, in: *Canadian University Music Review/Revue de musique des universités canadiennes* 10 (1990), S. 12–39.
169. **Johnston**, Gregory Scott, Textual symmetries and the origins of Heinrich Schütz's „Musikalische Exequien“, in: *Early Music* 19 (1991), S. 213–225.
170. **Johnston**, Gregory Scott, Rhetorical Personification of the Dead in 17th-Century German Funeral Music: Heinrich Schütz's „Musikalische Exequien“ (1636) and Three Works by Michael Wiedemann (1693), in: *JMc* 9 (1991), H. 2, S. 186–213.
171. **Kappner**, Gerhard, Deutsche Begräbnismusik von Schütz, Bach und Händel. Theologische Grundlagen, liturgische Funktionen und musikalische Formen, in: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart*, Bd. 2, S. 112–118. [Vgl. Nr. 19.]
172. **Krones**, Hartmut, Heinrich Schütz und der Tod. Am Beispiel der „Musikalischen Exequien“, in: *StMw* 42 (1993), S. 53–75.
173. **Langrock**, Klaus, Die Sieben Worte Jesu am Kreuz. Ein Beitrag zur Geschichte der Passionskomposition, Essen: Die Blaue Eule 1987, 243. S. (Musikwissenschaft/Musikpädagogik in der Blauen Eule 2)
Rez.: (1) *Mf* 42 (1989), S. 84–86 (Georg Feder).
174. **Leopold**, Silke, Die Wurzeln der Rezitationspraxis in Heinrich Schütz' „Auferstehungshistorie“, in: *Jahrbuch Alte Musik* 1 (1989), S. 105–118.
175. **Linfield**, Eva, Toni und Modi und ihre Bedeutung für Schütz' Harmonik, in: *SJb* 12 (1990), S. 150–170.
176. **Linfield**, Eva, Modulatory techniques in seventeenth-century music: Schütz, a case in point, in: *Music analysis* 12 (1993), S. 197–214.
177. **Markowsky**, Jens, Struktur, Funktion und Bedeutung musikalischer Zeichen in der „Historia des Leidens und Sterbens unsers Herrn und Heylandes Jesu Christi nach dem Evangelisten S. Mattheum“ (Matthäus-Passion, SWV 479) von Heinrich Schütz, Dissertation Friedrich-Schiller-Universität Jena 1987, 205 S. [mschr.]
178. **Markowsky**, Jens, Struktur, Funktion und Bedeutung musikalischer Zeichen in der Matthäus-Passion, SWV 479, von Heinrich Schütz, Bad Köstritz 1995, 148 S. (Forschungs- und Gedenkstätte Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz. Wissenschaftliche Veröffentlichungen, Sonderreihe Monographien 3).
179. **Nowak**, Adolf, Trauermusik und Trauerrede. Zur musikalischen Werkgestalt in der Exequien-Tradition, in: *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte–Ästhetik–Theorie*. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag, hrsg. von Hermann Danuser [u. a.], Laaber: Laaber 1988, S. 373–383.
180. **Pickerodt**, Gerhart, Der tönende Sarg. Heinrich Schütz' „Musikalische Exequien“ im Ereigniszusammenhang eines Fürsten-Todes, in: *SJb* 16 (1994), S. 27–37.
181. **Robinson**, Ray, The „opus ultimum“. Heinrich Schütz's Artistic and Spirituel Testament, in: *Five Century of Choral Music. Essays in Honor of Howard Swan*. Ed. by Gordon Paine, Stuyvesant: Pendragon 1988 (Festschrift Series 6), S. 217–232.
182. **Sandberger**, Wolfgang, Aptum und varietas in den Passionshistorien von Heinrich Schütz. Möglichkeiten und Grenzen einer musikalisch-rhetorischen Interpretation, in: *AfMw* 50 (1993), S. 107–144.
183. **Steiger**, Lothar, „Wir haben keinen König denn den Kaiser!“ Pilatus und die Juden in der Passionsgeschichte nach dem Johannesevangelium mit Bezug auf Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach. Oder die Frage nach dem Antijudaismus, in: *MuK* 64 (1994), S. 264–271.
184. **Theis**, Claudia, Vom Himmel hoch, da komm ich her: Ein Weihnachtskonzert von Sebastian Knüpfer [Betr.: SVW 435], in: *MuK* 62 (1992), S. 264–269.

185. **Vysloužil, Jiří**, Musikalisch-ästhetische Dramaturgie der „Sieben Worte Christi“ von H. Schütz, in: Muzikološki zbornik 23 (1987), S. 71–77.
186. **Vysloužil, Jiří**, Notes on the poetics and dramaturgy of The seven words of Christ by Heinrich Schütz. Sborník prac Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity. H: Rada hu-debněvědná 37/38, 23–24 (1988), S. 19–26.

b) Werksammlungen und Einzelwerke

187. **Abert, Anna Amalie**, Die stilistischen Voraussetzungen der „Cantiones sacrae“ von Heinrich Schütz [Reprint der Ausg. Wolfenbüttel 1935], Kassel [u. a.]: Bärenreiter 1986 XI, 238 S. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 29). [Vgl. Sjb 1981, Bibl. Nr. 147.] Rez.: (1) NZfM 148 (1987), H. 5, S. 62 (JW). (2) MuK 58 (1988), S. 37–38 (Gerhard Kappner). (3) Württembergische Blätter für Kirchenmusik 55 (1988), S. 133 (Werner Schrade).
188. **Arnold, Denis**, Venetian and Non-Venetian Elements in Schütz's Psalms of David, in: Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV., S. 145–153. [Vgl. Nr. 24.]
189. **Braun, Werner**, Monteverdis große Baßmonodien [Betr.: SWV 310], in: Claudio Monteverdi. Festschrift Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag. Im Auftrag des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Heidelberg hrsg. von Ludwig Finscher, Laaber: Laaber 1986, S. 123–139.
190. **Breig, Werner**, Die erste Fassung des Beckerschen Psalters von Heinrich Schütz, in: Sjb 7/8 (1985/86), S. 22–49.
191. **Breig, Werner**, Zur musikalischen Syntax in Schütz' „Geistlicher Chormusik“, in: Alte Musik als ästhetische Gegenwart, Bd. 1, S. 123–131. [Vgl. Nr. 19.]
192. **Breig, Werner**, Zur Werkgeschichte der „Kleinen geistlichen Konzerte“ von Heinrich Schütz, in: Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV., S. 95–116. [Vgl. Nr. 24.]
193. **Breig, Werner**, Eine hypothetische Frühfassung von Schütz' geistlichem Konzert „Siehe, es erschien der Engel des Herren“ SWV 403. Ein Beitrag zum Thema „Analyse und Werkgeschichte“, in: Sjb 12 (1990), S. 59–72.
194. **Breig, Werner**, Heinrich Schütz's „Musikalische Exequien“: Reflections on Its History and Textual-Musical Conception, in: Church, Stage, and Studio: Music and Its Contexts in Seventeenth-Century Germany. Ed. by Paul Walker, Ann Arbor: UMI Research Press 1990 (Studies in Music 107), S. 109–125.
195. **Breig, Werner**, Zur Vorgeschichte zweier Werke von Heinrich Schütz. „Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn“ (SWV 40) und „Siehe, dieser wird gesetzt zu einem Fall“ (SWV 410), in: Sjb 16 (1994), S. 87–98.
196. **Carver, Anthony F.**, Cori spezzati. Vol. I. The development of sacred polychoral music to the time of Schütz [Schütz betr.: S. 231–244], Cambridge, New York [u. a.]: Cambridge University Press 1988, XV, 282 S. Rez.: (1) Mf 44 (1991), S. 173–174 (Victor Ravizza).
197. **Ciba, Werner**, Heinrich Schütz: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“, SWV 386. Eine Analyse, in: Lied & Chor 83 (1991), S. 106, 108–109.
198. **Dedemeyer, Gerhard**, Vergleich einiger Stellen der Vertonungen des Lobgesangs Mariens (Magnificat Anima Mea Dominum, Lukas-Evangelium, Kapitel 1, 46–55) durch Schütz, SWV 468, und Bach, BWV 243, in: Alte Musik als ästhetische Gegenwart, Bd. 2, S. 123–130. [Vgl. Nr. 19.]

199. **DeVenney**, Derrick P., Schütz's „Geistliche Chormusik“ (1648). Compositional Style and Performance Suggestions, in: *The American Organist* 26 (1992), S. 66–67.
200. **Dinglinger**, Wolfgang, „Sie ruhen von ihrer Arbeit.“ Gedanken zu einer Motette von Heinrich Schütz [Betr.: SWV 391], in: *Zeichen am Weg. Eine Sammlung von Aufsätzen verfaßt von Kollegen, Schülern und Freunden zum 65. Geburtstag von Heinrich Poos*, Berlin: Hochschule der Künste 1994, S. 71–78.
201. **Göllner**, Theodor, *Kyrie Fons bonitatis – Kyrie Gott Vater in Ewigkeit* [Betr.: SWV 420], in: *Von Isaac bis Bach. Studien zur älteren deutschen Musikgeschichte. Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Frank Heidlberger [u. a.], Kassel [u. a.]: Bärenreiter 1991, S. 334–348.
202. **Heinemann**, Michael, „Das ist je gewißlich wahr“. Eine Schütz-Motette zwischen den Stilen, in: *BzMw* 34 (1992), S. 47–57.
203. **Helms**, Siegmund, *Heinrich Schütz: Motette „Selig sind die Toten“*, in: *Werkanalyse in Beispielen*, hrsg. von Siegmund Helms und Helmuth Hopf, Regensburg: Bosse 1986, S. 23–33.
204. **Henze-Döring**, Sabine, Schütz' „Musikalische Exequien“. Die kompositorische Disposition der „Sarginschriften“ und ihr liturgischer Kontext, in: *SJb* 16 (1994), S. 39–48.
205. **Hofman**, Shlomo, *Heinrich Schütz: Psalmen Davids, 1619*, in: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart*, Bd. 1, S. 379–382. [Vgl. Nr. 19.]
206. **Hortschansky**, Klaus, Die Motette „Sicut Moses serpentem in deserto exaltavit“ von Heinrich Schütz. Versuch einer Interpretation, in: *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte–Ästhetik–Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Hermann Danuser [u. a.], Laaber: Laaber 1988, S. 333–355.
207. **Just**, Martin, Rhythmus und Klang als Formfaktoren in den „Kleinen geistlichen Konzerten“ von Heinrich Schütz, in: *SJb* 9 (1987), S. 44–60. [Gekürzte Fassung] in: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart*, Bd. 1, S. 99–105. [Vgl. Nr. 19.]
208. **Just**, Martin, Rhythmus und Klang als Formfaktoren in den „Kleinen geistlichen Konzerten“ von Heinrich Schütz. Teil II, in: *SJb* 17 (1995), S. 121–140.
209. **Kendrick**, Robert L., „Sonet vox tua in auribus meis“: Song of Songs Exegesis and the Seventeenth-Century Motet, in: *SJb* 16 (1994), S. 99–118.
210. **Lauterwasser**, Helmut, *Musikalisch-rhetorische Figuren in den Parallelvertونungen von Psalm 116 aus Burckhardt Großmanns Motetten-Sammelwerk*, in: *MuK* 63 (1993), S. 16–28.
211. **Linfield**, Eva, *Formal and Tonal Organization in a 17th-Century Ritornello/Ripieno Structure* [zu SWV 408.], in: *JMc* 9 (1991), S. 145–164.
212. **Linfield**, Eva, *Modal and Tonal Aspects in Two Compositions by Heinrich Schütz*, in: *JRMA* 117 (1992), S. 86–122.
213. **Märker**, Michaël, *Le dialog comme geste musical spécifique. Le cas de la musique baroque en Allemagne centrale*, in: *Les cahiers de CIREM* 26/27 (1993), S. 25–30.
214. **Märker**, Michael, *Die protestantische Dialogkomposition in Deutschland zwischen Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach. Eine stilkritische Studie*, *Habil.-Schrift* Leipzig 1990, Köln: Studio 1995, 162 S. (*Kirchenmusikalische Studien* 2).
Rez.: (1) *Mf* 51 (1996), S. 103–104 (Walter Werbeck). (2) *MuK* 66 (1996), S. 385–387 (Meinrad Walter). (3) *Concerto* 14 (1997), S. 9–10.
215. **Marti**, Andreas, *Heil und Gericht? Das Blut Christi in zwei Werken von Heinrich Schütz*, in: *Ars et musica in liturgia. Essays presented to Caspar Honders on his seventieth birthday*, Metuchen: Scarecrow 1994, S. 145–149.

216. **Messmer**, Franz Peter, Altdeutsche Liedkomposition. Der Kantionalsatz und die Tradition der Einheit von Singen und Dichten. [Vgl. Sjb 1989, Bibl.-Nr. 210.]
Rez.: (1) Jahrbuch für Volksliedforschung 32 (1987), S. 148–150 (Kurt Gudewill).
217. **Ossi**, Massimo, „L'armonia raddoppiata“: on Claudio Monteverdi's „Zefiro torna“, Heinrich Schütz's „Es steh Gott auf“, and other early seventeenth-century „Ciacone“, in: Studi musicali 17 (1988), S. 225–254.
218. **Pritzkat**, Rosemarie, Tonartenwahl und Harmonik: Schütz in der Lehre Giovanni Gabriellis dargestellt am Beispiel der „Geistlichen Chormusik“, in: MuK 56 (1986), S. 83–94.
219. **Ravizza**, Victor, Schütz und die venezianische Tradition der Mehrchörigkeit, in: Alte Musik als ästhetische Gegenwart, Bd. 1, S. 53–65. [Vgl. Nr. 19.]
220. **Richter**, Lukas, Interpretierende Übersetzung. Analytisches zur Motette „Es ist erschienen die heilsame Gnade Gottes“ aus der „Geistlichen Chormusik“ von Heinrich Schütz, in: Heinrich Schütz. Tradition und Modernität, Bd. 2, S. 22–44. [Vgl. Nr. 27.]
221. **Rifkin**, Joshua, „Weib, was weinest du“ und „Veni, sancte Spiritus“: Zwei Dresdner Schütz-Handschriften in Kassel, in: Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts, Teil 1, S. 81–98. [Vgl. Nr. 26.]
222. **Sachs**, Klaus-Jürgen, Zum Beckerschen Psalter von Heinrich Schütz, in: Alte Musik als ästhetische Gegenwart, Bd. 1, S. 117–122. [Vgl. Nr. 19.]
223. **Sachs**, Klaus-Jürgen, Zur Einschätzung, zur Traditionsbindung und zur Konzeption des Becker-Psalters von Heinrich Schütz, in: Sjb 9 (1987), S. 61–84.
224. **Schmoll-Barthel**, Jutta, Sammlung oder Zyklus? Die Disposition der „Geistlichen Chormusik“ von Heinrich Schütz, in: Mf 45 (1992), S. 233–254.
225. **Siegele**, Ulrich, Musik als Zeugnis der Auslegungsgeschichte. Heinrich Schützens Motette „Die mit Tränen säen“ aus der „Geistlichen Chormusik“ [Neudruck.], in: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 55 (1988), S. 73–81. [Vgl. Sjb 1989, Bibl. Nr. 219.]
226. **Steinbeck**, Wolfram, Der Instrumentalcharakter bei Schütz. Zur Bedeutung der Instrumente in den „Symphoniae Sacrae“, in: Sjb 9 (1987), S. 22–43. [Gekürzte Fassung] in: Alte Musik als ästhetische Gegenwart, Bd. 1, S. 106–116. [Vgl. Nr. 19.]
227. **Stephanides**, Michael, Heinrich Schütz als Musicus poeticus: Musikalisch-rhetorische Figuren in den Kleinen geistlichen Konzerten [Neudruck.], in: MuK 56 (1986), S. 191–198. [Vgl. Sjb 1989, Bibl. Nr. 222.]
228. **Steude**, Wolfram, Bemerkungen zu „Machet die Tore weit“ (SWV Anhang 8), in: Sjb 10 (1988), S. 50–61.
229. **Werbeck**, Walter, Schütz und die Tradition der Kirchentonarten, in: Alte Musik als ästhetische Gegenwart, Bd. 1, S. 66–77. [Vgl. Nr. 19.]
230. **Wiesend**, Reinhard, Schützens kompositorischer Ehrgeiz. Zum Choralzitat im „Kleinen Geistlichen Konzert“ „O hilf, Christe, Gottes Sohn“, in: Altes im Neuen. Festschrift Theodor Göllner zum 65. Geburtstag, hrsg. von Bernd Edelmann und Manfred Hermann Schmid, Tutzing: Schneider 1995, S. 165–175.
231. **Witzenmann**, Wolfgang, Modalità e tonalità nella „Geistliche Chormusik“ di Heinrich Schütz, in: Il flauto dolce. Rivista semestrale per lo studio e la pratica della musica antica 14/15 (April–Oktober 1986), S. 52–57.
232. **Witzenmann**, Wolfgang, Modalität und Tonalität in Schützens „Geistlicher Chormusik“, in: Alte Musik als ästhetische Gegenwart, Bd. 1, S. 382–390. [Vgl. Nr. 19.]

2. Weltliche Werke

233. **Aikin**, Judith P., *Creating a Language for German Opera. The Struggle to Adapt Madrigal Versification in Seventeenth-Century Germany*, in: DVfLG 62 (1988), S. 266–289.
234. **Balsano**, Maria Antonella, *De Sagittario declamandi magistro* [Betr.: SWV 1–19], in: *Il flauto dolce. Rivista semestrale per lo studio e la pratica della musica antica* 14/15 (April–Oktober 1986), S. 48–51.
235. **Bode**, Robert H., „Il Primo Libro de Madrigali“ by Heinrich Schütz, Dissertation University Cincinnati 1987, X, 238 S. [mschr.], in: *Dissertation Abstracts* 49 (1988) 5, S. 990A.
236. **Drebes**, Gerald, Schütz, Monteverdi und die »Vollkommenheit der Musik« – „Es steh Gott auf“ aus den „Symphoniae Sacrae“ II (1647), in: *SJb* 14 (1992), S. 25–55.
237. **Dürr**, Walther, *Sprache und Musik. Geschichte, Gattungen, Analysemodelle* [Betr.: SWV 283], Kassel [u. a.]: Bärenreiter 1994, 279 S. (Bärenreiter Studienbücher Musik 7).
238. **Dumont**, Sara E., *German Secular Polyphonic Song in Printed Editions 1570–1630. Italian Influences on the Poetry and Music* [zu Schütz: Bd. 1, S. 256–270], Dissertation Oxford 1984, New York, London: Garland 1989, 2 Bde, VII, 323, 287 S. (Outstanding Dissertations in Music from British Universities).
239. **Eppstein**, Hans, *Vergleichende Madrigalanalysen: Hans Nielsen, Mogens Pedersøn: Udite amanti; Hans Nielsen, Heinrich Schütz: Fuggi, fuggi, o mio core* [SWV 8], in: *Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV.*, S. 275–287. [Vgl. Nr. 24.]
240. **Falk**, Bernhard, *Sprachmusik. Die italienischen Madrigale von Heinrich Schütz*, in: *Musica* 46 (1992), S. 110–111.
241. **Falk**, Bernhard, *Die italienischen Madrigale von Heinrich Schütz*, in: *Musica* 47 (1993), S. 326–331.
242. **Grüß**, Hans, *Hypothesen zur Vertonung von Opernlibretti durch Heinrich Schütz*, in: *Dresdner Operntraditionen, Teil 1: Die Dresdner Oper von Heinrich Schütz bis Johann Adolf Hasse. Konferenz durchgeführt im Rahmen der 8. Dresdner Musikfestspiele am 28. 29. und 30. Mai 1985 im Kulturpalast Dresden*, hrsg. von Günther Stephan und Hans John, Dresden [1986] (Schriftenreihe der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden, 9. Sonderheft), S. 51–63.
243. **Küster**, Konrad, *Madrigaltext als kompositorische Freiheit: Zu Schütz' Italienischen Madrigalen und ihrer Umgebung*, in: *SJb* 15 (1993), S. 33–48.
244. **Küster**, Konrad, „Opus primum“ in Venedig. Traditionen des Vokalsatzes 1590–1650, Laaber: Laaber 1995, VII, 367 S. (Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft 4).
Rez.: (1) *Recercare* 7 (1995), S. 222 (Norbert Dubowy). (2) *Mf* 49 (1996), S. 558–559 (Burkhard Meischein). (3) *ÖMZ* 51 (1996), S. 421 (Markus Grassl).
245. **Miller**, D. Douglas, *Heinrich Schütz's Italian madrigals*, in: *The American Music Teacher* 35 (1985/86), N2. 2, S. 28 u. 58.
246. **Schmalzriedt**, Siegfried, „*Quel dolce amaro*“. Manieristische Ästhetik und Kompositionsweise in Schütz' Madrigalbuch von 1611, in: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart*, Bd. 1, S. 37–52. [Vgl. Nr. 19.]
247. **Schmalzriedt**, Siegfried, *Giovanni Gabrieli als Lehrer*, in: *Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV.*, S. 205–215. [Vgl. Nr. 24.]
248. **Schmid**, Manfred Hermann, *Kuhoktaven, Roßquinten und „Tigerquarten“*. Zu einem deutschen Madrigalismus bei Heinrich Schütz, in: *Mf* 42 (1989), S. 53–55.

249. **Schönfelder**, Gerd, Der 13. April 1627 und die Folgen, in: 900-Jahr-Feier des Hauses Wettin, Regensburg 24.6.–1.5.1989, Festschrift, hrsg. von Hans Assa v. Polenz und Gabriele v. Seydewitz, Bamberg: St. Otto 1989, S. 171–178.
250. **Sorban**, Elena Maria, *Procedee componistiche în liedurile si madrigalurile lui Heinrich Schütz* [Kompositorische Verfahren in Heinrich Schütz' Liedern und Madrigalen], in: *Studii de muzicologie* 20 (1987), S. 171–190.
251. **Steinbeck**, Wolfram, Lyrik und Dramatik im italienischen Madrigal. Zur Sprachvertonung und Musiksprache bei Schütz und Monteverdi, in: *Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV.*, S. 217–240. [Vgl. Nr. 24.]
252. **Steude**, Wolfram, Heinrich Schütz und die musikgeschichtliche Rolle der italienischen Musiker am Dresdner Hofe, in: *Dresdner Operntraditionen, Teil 1. Die Dresdner Oper von Heinrich Schütz bis zu Johann Adolf Hasse. Konferenz durchgeführt im Rahmen der 8. Dresdner Musikfestspiele 1985 am 28., 29. und 30. Mai 1985 im Kulturpalast Dresden*, hrsg. von Günther Stephan u. Hans John, Dresden [1986] (Schriftenreihe der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden. 9. Sonderheft), S. 106–120.
253. **Steude**, Wolfram, Heinrich Schütz und die erste deutsche Oper, in: *Von Isaac bis Bach. Studien zur älteren deutschen Musikgeschichte. Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Frank Heidlberger [u. a.], Kassel [u. a.]: Bärenreiter 1991, S. 169–179.
254. **Wade**, Mara, R., Art.: Heinrich Schütz, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, Vol. 4, London: Macmillan 1992, S. 259.
255. **Watty**, Adolf u. **Breig**, Werner, Zu Heinrich Schütz' weltlichem Konzert „Ach wie soll ich doch in Freuden leben“ (SWV 474), in: *SJb* 9 (1987), S. 85–104.

VII. Aufführungspraxis

256. **Butt**, John, *Music education and the art of performance in the German Baroque*, Cambridge, New York [u. a.]: Cambridge University Press 1994, XVIII, 237 S. (Cambridge musical texts and monographs).
257. **Edwards**, J. Michele, Schütz' Violone, in: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart*, Bd. 2, S. 388–397. [Vgl. Nr. 19.]
258. **Edwards**, J. Michele, Schütz's use of the violone and wind instruments. Rereading the evidence, in: *The American Organist* 23 (1989), S. 63–65.
259. **Göllner**, Theodor, Carl Orff und die alten Meister, in: *Symposion Carl Orff*, München: Beck 1988, S. 238–247.
260. **Grüss**, Hans, Die Symphoniae Sacrae von Heinrich Schütz im Kontext der Aufführungspraxis der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts, in: *Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts, Teil 2*, S. 25–32. [Vgl. Nr. 26.]
261. **Overton**, Friend Robert, Aspekte der Verwendung des Zinken bei Heinrich Schütz, in: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart*, Bd. 2, S. 427–439. [Vgl. Nr. 19.]
262. **Woods**, Thomas Seth, *The bass solo songs of Schütz and Buxtehude: Analysis for Performance*, Dissertation Southwestern Baptist Theological Seminary 1987, 184 S. [mschr.], in: *Dissertation Abstracts* 49 (1988/89) 3, S. 377A.

VIII. Rezeption und Pflege des Schütz'schen Werkes

263. **Bimberg**, Siegfried, Bach-Händel-Schütz-Ehrung als Problem der Erbeaneignung, in: Das Werk von Heinrich Schütz, Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel, S. 11–17. [Vgl. Nr. 42.]
264. **Birk**, Reinhold, Der „Chor der Schule der Stimmenthüllung“ im Vergleich zum Wandel der Aufführungspraxis bei Schütz, in: MuK 58 (1988), S. 222–223.
265. **Böhme**, Jürgen, Arnold Mendelssohn und seine Klavier- und Kammermusik, Frankfurt/Main: Lang 1987, 320 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe 36, Bd. 30).
266. **Eckart-Bäcker**, Ursula, Die Schütz-Renaissance aus dem Geist der musikalischen Jugendbewegung. Ein Beitrag zur Geschichte der Singbewegung, in: Die Jugendmusikbewegung. Impulse und Wirkungen, hrsg. von Karl-Heinz Reinfandt im Auftrag des Arbeitskreis Musik in der Jugend [...], Wolfenbüttel, Zürich: Möseler 1987, S. 92–101.
267. **Eckart-Bäcker**, Ursula, Die Schütz-Bewegung. Zur musikgeschichtlichen Bedeutung des „Heinrich-Schütz-Kreises“ unter Wilhelm Kamlah, Vaduz: Prisca 1987, 254 S. (Beiträge zur Musikreflexion 7).
Rez.: (1) *Musica* 41 (1987), S. 455–456 (Uwe Sandvoss). (2) *Mf* 44 (1991), S. 383 (Kurt Gudewill). (4) *The American Organist* 26 (1992), S. 67–68.
268. **Fellinger**, Imogen, Bach, Händel, Schütz 1885 und 1985, in: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart*, Bd. 2, S. 78–83. [Vgl. Nr. 19.]
269. **Hancock**, Virginia, Brahms and early music: Evidence from his library and his choral compositions, in: *Brahms studies: Analytical and Historical Perspectives. Papers delivered at the International Brahms Conference Washington, DC, 5–8 May 1983*, ed. by George S. Bozarth, Oxford: Clarendon 1990, S. 29–48.
270. **Heidrich**, Jürgen, Georg Friedrich Händels Funeral Anthem „The ways of Zion do mourn“ (HWV 264) und Heinrich Schütz. Zur Rezeptionsgeschichte einer Trauermusik, in: *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch* 3 (1994), S. 65–79.
271. **Herrmann**, Matthias, Bemerkungen zur Schütz-Rezeption im 17. Jahrhundert am Beispiel der „Breslauer Varianten“ der Auferstehungshistorie SWV 50, in: *SJb* 12 (1990), S. 83–111.
272. **Hildebrand**, Siegfried, Bach- und Schützgedenkstätten in der ehemaligen DDR, in: *Neue Museumskunde* 33 (1990), S. 252–258.
273. **Johnston**, Gregory Scott, Heinrich Schütz's „Musikalische Exequien“: Evidence of Influence, in: *Canadian University Music Review/Revue de Musique des Universités Canadiennes* 13 (1993), S. 1–14.
274. **Klek**, Konrad, Zur Erstaufführung des Opus ultimum von Heinrich Schütz in München, in: *MuK* 58 (1988), S. 221–222.
275. **Kneipel**, Eberhard, Ein Haus lebendiger Musik: das Heinrich-Schütz-Haus in Bad Köstritz, in: *Musik in der Schule* 1993, S. 157–158.
276. **Koch**, Klaus-Peter, Zur Weiterwirkung des Schütz'schen Werkes, in: *Heinrich Schütz. Tradition und Modernität*, Bd. 2, S. 45–62. [Vgl. Nr. 27.]
277. **Krummacher**, Friedhelm, Überlegungen zur Schütz-Rezeption, in: *SJb* 12 (1990), S. 73–82.
278. **Krummacher**, Friedhelm, Geschichte als Erfahrung: Schütz und Bach im Blick Philipp Spittas, in: *SJb* 17 (1995), S. 9–27.
279. **Nauck**, Gisela, Modelle des Erbens. Bach, Händel und Schütz in Werken von DDR-Komponisten, in: *MuG* 36 (1986), S. 22–26.
280. **Ørbæk Jensen**, Anne, Heinrich Schütz and Denmark in Recent Times, in: *Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV.*, S. 299–312. [Vgl. Nr. 24.]

281. **Rienäcker**, Gerd, Über die Voraussetzungen angemessenen Umgangs mit Schütz, in: Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts, Teil 2, S. 89–97. [Vgl. Nr. 26.]
282. **Robinson**, Ray, Heinrich Schütz' Passions and Historiae in Editions of the Late 19th and Early 20th Centuries, in: S**J** 12 (1990), S. 112–130.
283. **Rusak**, M. B., Šjuts v zarubeznom muzykoznanii [Heinrich Schütz in der ausländischen Musikwissenschaft], in: Sovetskaja Muzyka 1987, S. 91–94.
284. **Rybaric**, Richard, Das Werk von Heinrich Schütz in der Musikkultur der Slowakei, in: Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts, Teil 1, S. 117–124. [Vgl. Nr. 26.]
285. **Stein**, Ingeborg, Wer ist Heinrich Schütz? Anfrage an jugendliche Hörer, in: Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts, Teil 2, S. 100–106. [Vgl. Nr. 26.]
286. **Stein**, Ingeborg, Forschungs- und Gedenkstätte Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz, in: Musik in der Schule 37 (1986), S. 306–309.
287. **Steude**, Wolfram, Das Heinrich-Schütz-Archiv, in: Bz**Mw** 31 (1989), S. 207–208.
288. **Steude**, Wolfram, Die Heinrich-Schütz-Gesellschaft, in: Bz**Mw** 32 (1990), S. 315–316, in: Musik in der Schule 41 (1990), S. 239–240.
289. **Steude**, Wolfram und **Rienäcker**, Gerd, Bemühen um richtigen Zugang zum Werk von Schütz, in: Mu**G** 38 (1988), S. 305–307.
290. **Streller**, Friedbert, Anmerkungen zur Schützadaption nach 1885, in: Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts, Teil 2, S. 80–88. [Vgl. Nr. 26.]
291. **Zierner**, Maria, Musik-Museum. Die Forschungs- und Gedenkstätte Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz ein Jahr nach der Eröffnung, in: Musikforum 31 (1986), H. 4, S. 4–6.
292. **Zuna-Kober**, Anita, Erbeaneignung im Lichte der Bach-Händel-Schütz-Ehrung der DDR 1985, in: Musikrezeption und kulturelles Anspruchsniveau in der Schule. Bericht über drei wissenschaftliche Konferenzen des WB Musikmethodik zum 35jährigen Bestehen der akademischen Musiklehrerausbildung an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg am 9.11.1984, am 13.6. und am 15.11.1985 in Halle (Saale), hrsg. von Siegfried Bimberg, Halle: Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 1986 (Wissenschaftliche Beiträge der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 1986/87; E 75), S. 56–65.

IX. Schütz-Feste, Schütz-Jahr 1985

293. **Blankenburg**, Walter, Heinrich Schütz im Rückblick auf das Gedenkjahr 1985, Erinnerungen und Überlegungen, in: Mu**K** 56 (1986), S. 57–63.
294. **Urbana-Champaign (Illinois) 1985**. 30. Internationales Heinrich Schütz-Fest, 17.–20. Oktober 1985.
Bericht: (1) Acta Sagittariana 1986, S. 15–19 (Ray Robinson). (2) Mf 38 (1986), S. 256–257 (Margaret Murata). (3) Mu**K** 56 (1986), S. 104–105 (Klaus-Jürgen Etzold). (4) EM 14 (1986), S. 619–620 (Derrick Henry). (5) Diapason 77 (1986), S. 16 (W. Voss).
295. **Kopenhagen 1985**. Internationales Heinrich-Schütz-Symposium, 10.–14. November 1985.
Bericht: (1) Acta Sagittariana 1987, S. 21–27 (Wolfram Steinbeck). (2) NZfM 147 (1986), S. 46–47 (Barbara Schwendowius).
296. **Dresden 1985**. Heinrich-Schütz-Tage der Ev.-Luth. Landeskirche Sachsens, 9.–13. Oktober 1985.

- Bericht: (1) *Acta Sagittariana* 1987, S. 8–14 (Otfried von Steuber). (2) *MuK* 56 (1986), S. 103–104 (Renate Steiger). (3) *Gottesdienst und Kirchenmusik* 1986, S. 46–48 (R. Engelhardt). (4) *Der Kirchenchor* 46 (1986), S. 13–14 (Götz Wiese). (5) *Jahrbuch für Regionalgeschichte* 15 (1988), S. 282 (Agatha Kobuch).
297. **Dresden 1985.** Internationale Wissenschaftliche Konferenz am 8. und 9. Oktober 1985 im Rahmen der Bach–Händel–Schütz–Ehrung der Deutschen Demokratischen Republik 1985. „Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts“.
Bericht: (1) *BzMw* 28 (1986), S. 229–231 (Gerd Rienäcker). (2) *Musik in der Schule* 37 (1986), S. 75–77 (Wolfram Steude). (3) *Acta Sagittariana* (1987), S. 14–20 (Wolfram Steude).
298. **Stuttgart 1985.** Internationaler musikwissenschaftlicher Kongreß, 14.–22. September 1985. „Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Bach–Händel–Schütz.“
Bericht: (1) *MuG* 36 (1986), S. 94–96 (Walter Siegmund-Schultze). (2) *MuK* 56 (1986), S. 101–103 (Renate Steiger).
299. **Urbino 1985.** La Settimana internazionale Schütz, 25.–31. September 1985.
Bericht: (1) *Il flauto dolce*, Nr. 14/15 (April–Oktober 1986), S. 37–38 (Ala Botti Caselli).
300. **Heidelberg 1985.** Heinrich Schütztage 1985.
Bericht: (1) *MuK* 56 (1986), S. 108 (Wolfgang Dallmann).
301. **Odenthal 1985.** Heinrich Schütz-Zyklus 1985.
Bericht: (1) *MuK* 56 (1986), S. 151–152 (Michael Heinemann).
302. **Frankfurt/Main 1987.** Arbeitstagung der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft, 24.–25. September 1987. „Heinrich Schütz und Dietrich Buxtehude. Aufführungspraxis und Analyse“.
Bericht: (1) *Acta Sagittariana* 1988, S. 16–21 (Walter Werbeck). (2) *Mf* 41 (1988), S. 165 (Walter Werbeck). (3) *NZfM* 149 (1988), S. 44–45 (Wolf Kalipp).
303. **Bad Köstritz 1987.** 2. Heinrich Schütz-Tage 1987.
Bericht: (1) *MuG* 37 (1987), S. 50–51 (Eckart Lange). (2) *MuG* 37 (1987), S. 662 (Jens Markowsky).
304. **Hannover 1988.** Arbeitstage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft, 8. bis 9. September 1988. „Heinrich Schütz und seine Zeit. Aufführungspraxis und Analyse“.
Bericht: (1) *Acta Sagittariana* 1989, S. 8–12 (Joachim Thalmann). (2) *Der Kirchenmusiker* 40 (1989), S. 188–189 (Cornelis van Zwol). (3) *Mf* 52 (1989), S. 165–166 (Joachim Thalmann). (4) *MuK* 59 (1989), S. 44 (Joachim Thalmann).
305. **Bad Köstritz 1988.** Heinrich Schütz-Tage 1988.
Bericht: (1) *MuG* 38 (1988), S. 657 (Ute Omonsky).
306. **Landau 1989.** 31. Internationales Heinrich-Schütz-Fest der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft in der Pfalz, 28. April bis 7. Mai 1989.
Bericht: (1) *Acta Sagittariana* 1989, S. 13–20 (Cornelis van Zwol). (2) *Gottesdienst und Kirchenmusik* 1989, S. 165–166 (Cornelis van Zwol). (3) *Der Kirchenchor* 49 (1989), S. 72–74. (4) *MuG* 39 (1989), S. 375–376 (Matthias Herrmann). (5) *MuK* 59 (1989), S. 320–321 (Cornelis van Zwol). (6) *Mf* 43 (1990), S. 61–62 (Walter Werbeck).
307. **Bad Köstritz 1989.** Schütz-Tage 1989.
Bericht: (1) *MuG* 39 (1989), S. 658 (Ute Omonsky).
308. **Wolfenbüttel 1990.** Arbeitstagung der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft, 27.–28. September 1990. „Heinrich Schütz–Michael Praetorius. Aufführungspraxis und Analyse.“
Bericht: (1) *Mf* 44 (1991), S. 360–361 (Matthias Herrmann). (2) *MuK* 61 (1991), S. 175–177 (Wolfgang Stolze).

309. **Bad Köstritz 1990.** Heinrich Schütz-Tage, 5.–14. Oktober 1990.
Bericht: (1) MuK 61 (1991), S. 175–176 (Klaus-Peter Koch).
310. **Bad Köstritz 1991.** Arbeitstagung der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft, 26. bis 27. September 1991. „Heinrich Schütz–Claudio Monteverdi. Aufführungspraktische Konsequenzen aus nationalen und stilistischen Idiomen“.
Bericht: (1) Acta Sagittariana 1991/92, S. 10–15 (Matthias Herrmann). (2) Mf 45 (1992), S. 286–287 (Walter Werbeck). (3) MuK 62 (1992), S. 233 (Walter Werbeck).
311. **Innsbruck 1992.** Heinrich-Schütz-Tage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft, 1.–4. Oktober 1992.
Bericht: (1) Musica 47 (1993), S. 38 (Thomas Nußbaumer). (2) Musikerziehung 46 (1992), S. 83. (3) MuK 63 (1993), S. 183 (Wolfram Steude).
312. **Marburg 1993.** 32. Internationales Heinrich Schütz-Fest der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft, 16.–19. September 1993.
Bericht: (1) Acta Sagittariana 1994, S. 17–20 (Konrad Küster). (2) MuK 63 (1993), S. 174–177 (Herbert Lölkes). (3) Der Kirchenchor 54 (1994), S. 28 (Konrad Küster).
313. **Soest 1994.** 33. Internationales Heinrich Schütz-Fest der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft, 22.–25. September 1994.
Bericht: (1) Acta Sagittariana (1995), S. 8–13 (Thomas Dohna). (2) Gottesdienst und Kirchenmusik 1995, S. 83–85 (Thomas Dohna). (3) Musica 48 (1994), S. 352–353 (Thomas Dohna). (4) Mf 48 (1995), S. 170–171 (Thomas Dohna). (5) MuK 64 (1994), S. 47–49 (Thomas Dohna).
314. **Dresden 1995.** 34. Internationales Heinrich Schütz-Fest der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft, 19.–24. September 1995.
Bericht: (1) Acta Sagittariana (1995), S. 13–20 (Thomas Dohna). (2) Der Kirchenchor 55 (1995), S. 20–21. (3) The Consort 52 (1996), S. 33 (Ingeborg Stein). (4) Musica 50 (1996), S. 49–50 (Thomas Dohna). (5) Mf 49 (1996), S. 295–297 (Thomas Dohna). (6) MuK 66 (1996), S. 58–60 (Matthias Herrmann).

Autorenregister

- | | |
|--------------------------------------|---|
| Abert, Anna Amalie 187 | Boggio, Enrico 44 ^R |
| Aikin, Judith P. 18, 119, 233 | Bolin, Norbert 35 ^R , 51 ^R , 157 |
| Andereck, Harold Edwin 120 | Bossuyt, Ignace 158 |
| Anderson, Nicholas 121 | Botti Caselli, Ala 52 ^R , 299 ^B |
| Arnold, Denis 188 | Brainard, Paul 123 |
| Bach, Ingo 94 | Braun, Werner 56, 75, 157 ^R , 189 |
| Balsano, Maria Antonella 234 | Breig, Werner 124, 159, 190–195, 255 |
| Bard, Raimund 54 | Brunner, Renate 1 |
| Berns, Jörg-Jochen 55 | Bulling, Klaus 95 |
| Bianconi, Lorenzo 122 | Butt, John 256 |
| Bimberg, Guido 43 | Carver, Anthony F. 196 |
| Bimberg, Siegfried 263 | Ciba, Werner 197 |
| Birk, Reinhold 264 | Civra, Ferruccio 44, 45, 57 |
| Blankenburg, Walter 293 | Clement, Albert 35 ^R |
| Bode, Robert H. 235 | Cook, Larry 160 |
| Böhme, Jürgen 265 | |

- Dallmann, Wolfgang 300^B
 Dedemeyer, Gerhard 198
 DeVenney, Derrick P. 199
 Dienst, Karl 25^R
 Dinglinger, Wolfgang 200
 Döring, Detlef 96, 110
 Dohna, Thomas 313^B, 314^B
 Drebes, Gerald 236
 Dubowy, Norbert 244^R
 Dürr, Walther 237
 Dumont, Sara E. 238
 Eckart-Bäcker, Ursula 266, 267
 Edler, Arnfried 58
 Edwards, J. Michele 257, 258
 Eggebrecht, Hans Heinrich 46
 Engelhardt, R. 296^B
 Eppstein, Hans 47^R, 59, 239
 Etzold, Klaus-Jürgen 294^B
 Fain, Janice M. 125
 Falk, Bernhard 240, 241
 Fechner, Jörg-Ulrich 60
 Fellinger, Imogen 268
 Feder, Georg 161^R, 173^R
 Fink, Hanns-Peter 111
 Forchert, Arno 8^R, 61, 126
 Gabler, Hans 97
 Geck, Karl Wilhelm 76
 Geck, Martin 24^R, 35^R
 Gilmore, David R. 4^R
 Göllner, Theodor 127, 161, 162, 201,
 259
 Gottwald, Clytus 21
 Grassl, Markus 244^R
 Gregor-Dellin, Martin 47, 48, 62
 Grüß, Hans 242, 260
 Gudewill, Kurt 22, 128, 129, 151^R, 216^R,
 267^R
 Gütler, Ludwig 90
 Hagner, Udo 23
 Hamer, Janice 130
 Hancock, Virginia 269
 Hart Nibbrig, Christian L. 163
 Hashino, Yuri 131
 Heidrich, Jürgen 270
 Heinemann, Michael 35^R, 49, 50, 77,
 164, 202, 301^B
 Hellmann, Diethard 35^R
 Helms, Siegmund 203
 Henry, Derrick 294^B
 Henze-Döring, Sabine 204
 Herrmann, Matthias 271, 306^B, 308^B,
 310^B, 314^B
 Highsmith, Anne L. 4
 Hildebrand, Siegfried 272
 Hofman, Shlomo 205
 Hofmann, Klaus 165
 Horton, John 98
 Hortschansky, Klaus 206
 Huber, Annegret 166
 Huber, Karl 35^R
 Jasiński, Tomasz 132
 Jensen, Niels Martin 78
 John, Hans 79, 80
 Johnston, Gregory S. 6^R, 167–170, 273
 Jung, Hans Rudolf 81, 99
 Just, Martin 207, 208
 Kalipp, Wolf 302^B
 Kappner, Gerhard 157^R, 171, 187^R
 Kendrick, Robert L. 209
 Kirsch, Winfried 35^R
 Klek, Konrad 35^R, 274
 Kneipel, Eberhard 275
 Knispel, Claudia 82
 Kobuch, Agatha 10, 11, 28, 29, 47^R, 296^B
 Koch, Klaus-Peter 100–102, 112, 276,
 309^B
 Kolbuszewska, Aniela 2
 Kongsted, Ole 103
 Konrad, Ulrich 35^R
 Korbačková, Ivana 3
 Kos, Koraljka 133
 Krabbe, Niels 83
 Krause-Graumnitz, Heinz 52, 53
 Krones, Hartmut 49^R, 172
 Krueger, Wolfgang 49^R
 Krummacher, Christoph 134
 Krummacher, Friedhelm 63, 135, 136,
 277, 278
 Kunze, Stefan 64, 137
 Küster, Konrad 49^R, 84, 243, 244, 312^B
 Lange, Eckart 115, 303^B
 Langrock, Klaus 173
 Lauterwasser, Helmut 134^R, 210
 Leaver, Robin A. 12

- Leopold, Silke 138, 174
 Lindley, Mark 139, 140
 Linfield, Eva 175, 176, 211, 212
 Lobanowa, Marina 141
 Lölkes, Herbert 311^B

 Märker, Michael 213, 214
 Markowsky, Jens 142, 143, 177, 178,
 303^B
 Marti, Andreas 35^R, 215
 Mattfeld, Victor H. 144
 Meischein, Burkhard 244^R
 Messmer, Franz Peter 216
 Miller, D. Douglas 4, 245
 Möller, Eberhard 5, 30, 31, 35^R, 49^R,
 104–108, 113, 116
 Murata, Margaret 294^B

 Nauck, Gisela 279
 Niemöller, Klaus Wolfgang 145
 Nikolskaja, Irina 32
 Nowak, Adolf 179
 Nußbaumer, Thomas 311^B

 Omonskey, Ute 33, 305^B, 307^B
 Ørbæk Jensen, Anne 280
 Ossi, Massimo 217
 Otterstedt, Annette 8^R
 Overton, Friend Robert 261

 Pickerodt, Gerhart 180
 Pikorová, Eva 14
 Pritzkat, Rosemarie 218
 Puschning, R. 161^R

 Rathert, Wolfgang 19^R
 Ravizza, Victor 196^R, 219
 Reglin, Norbert 146
 Reininghaus, Frieder 62^R
 Richter, Lukas 220
 Rienäcker, Gerd 281, 289, 297^B
 Rifkin, Joshua 65, 66, 221
 Robinson, Ray 181, 282, 294^B
 Rothmund, Elisabeth 147
 Rusak, M. B. 283
 Rybaric, Richard 284

 Sachs, Klaus-Jürgen 47^R, 222, 223
 Salmen, Walter 85
 Sandberger, Wolfgang 182
 Sandvoss, Uwe 267^R
 Schibli, Sigfried 19^R

 Schmalzriedt, Siegfried 51^R, 246, 247
 Schmid, Manfred Hermann 148, 248
 Schmidt, Eberhard 149
 Schmoll-Barthel, Jutta 224
 Schneider, Frank 67
 Schönfelder, Gerd 249
 Schrade, Werner 187^R
 Schwendowius, Barbara 295^B
 Scott, Dale Allen 15
 Seidel, Wilhelm 150
 Shainman, Irwin 68
 Siegele, Ulrich 225
 Siegmund-Schultze, Walter 298^B
 Silbiger, Alexander 86
 Simpfendörfer, Gottfried 35^R
 Skei, Allen B. 6
 Smallman, Basil 151
 Sorban, Elena Maria 250
 Spagnoli, Gina Gail 87, 88, 114
 Steiger, Lothar 183
 Steiger, Renate 296^B, 298^B
 Stein, Frank 35^R
 Stein, Ingeborg 117, 285, 286, 314^B
 Steinbeck, Wolfram 36, 152, 226, 251,
 295^B
 Štejngard, V. N. 153
 Stephanides, Michael 227
 Steuber, Otfried von 296^B
 Steude, Wolfram 20^R, 35^R, 37, 38, 69–71,
 89, 90, 228, 252, 253, 287–289, 297^B,
 311^B
 Stimmel, Eberhard 39
 Stoll, Albrecht 154
 Stolze, Wolfgang 308^B
 Streller, Friedbert 290
 Synofzik, Thomas 49^R

 Thalmann, Joachim 304^B
 Theis, Claudia 184
 Thielitz, Siegfried 118
 Trilse-Finkelstein, Jochanaan Ch. 47^R
 Tuksar, Stanislav 24^R

 Unverricht, Hubert 161^R

 Vogelsänger, Siegfried 91
 Voss, W. 294^B
 Vysloužil, Jiří 185, 186

 Wade, Mara R. 92, 254
 Walker, Paul 24^R, 114^R

- Wallmann, James L.** 4^R, 114^R
Walter, Meinrad 214^R
Watty, Adolf 40, 41, 255
Webber, Geoffrey 24^R
Weber-Bockholdt, Petra 155
Weiland, Josef 52^R
Werbeck, Walter 8^R, 93, 214^R, 229, 302^B,
 306^B, 310^B
Wessely, Othmar 109
Wiese, Götz 296^B
- Wiesend, Reinhard** 230
Wilkens, Sander 156
Witzenmann, Wolfgang 231, 232
Wollgast, Siegfried 72–74
Woods, Thomas Seth 262
- Ziemer, Maria** 291
Zuna-Kober, Anita 292
Zwol, Cornelis van 304^B, 306^B

Die Verfasser der Beiträge

CHRISTFRIED BRÖDEL. Geboren 1947; studierte zunächst Mathematik und wechselte dann zur Kirchenmusik. Seit 1981 Dirigent der Meißner Kantorei 1961, 1984 bis 1988 Landessingwart der Ev.-Luth. Landeskirche Sachsens, gleichzeitig Lehrauftrag für Chorleitung und weitere Fächer an der Kirchenmusikschule Dresden, 1988 Berufung zum Direktor dieses Instituts, seit 1992 Professor für Chorleitung und Rektor der Hochschule für Kirchenmusik Dresden. Seit 1991 Vizepräsident der Konferenz der Leiter der kirchlichen und der staatlichen Ausbildungsstätten für Kirchenmusik und der Landeskirchenmusikdirektoren in der Evangelischen Kirche in Deutschland (EKD). 1994 Ehrenpromotion durch die Academia de Muzica „Gh. Dima“ Cluj-Napoca (Rumänien), 2001 Verleihung des Bundesverdienstkreuzes. Regie Konzerttätigkeit mit dem Chor der Hochschule für Kirchenmusik Dresden und der Meißner Kantorei 1961 (u. a. zahlreiche Ur- und Erstaufführungen zeitgenössischer Kirchenmusik). Leitete zahlreiche Chorleitungskurse sowie bisher sieben Bachakademien der Neuen Bachgesellschaft in Rumänien.

RENATE BRUNNER. Geboren 1942 in Düsseldorf; studierte an der Universität Freiburg i. Br. Musikwissenschaft, Mittelalterliche Geschichte und Germanistik, alte Abteilung. Seit 1994 Mitarbeiterin bei der Robert Schumann-Forschungsstelle in Düsseldorf.

JÜRGEN HEIDRICH. Geboren 1959 in Osterode (Harz). Studium an der Staatlichen Hochschule für Musik und Theater Hannover, Diplomprüfung 1983. Anschließend Studium an der Georg-August-Universität Göttingen (Musikwissenschaft, Mittlere und Neuere Geschichte, Lateinische Philologie des Mittelalters), 1992 Promotion. Seit 1993 Wissenschaftlicher Assistent an der Universität Göttingen, 1999 Habilitation ebenda, seitdem Oberassistent. Publikationen zur Musikgeschichte des 13. bis 19. Jahrhunderts.

WOLFGANG HERBST. Geboren 1933 in Chemnitz. Studium der evangelischen Theologie in Leipzig, Heidelberg und Erlangen; 1958 Dr. theol. Erlangen. Studium der Kirchenmusik an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Frankfurt a. M.. Nach der A-Prüfung 1961 Kantor und Organist an der lutherischen St. Martini-Kirche in Bremen. 1968 Berufung zum Domkantor in Braunschweig. 1976 bis 1998 Professor für Orgelspiel und Liturgik an der Hochschule für Kirchenmusik in Heidelberg, zugleich Rektor dieser Hochschule. Seit 1997 Präsident der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft.

FRIEDHELM KRUMMACHER. Geboren 1936 in Berlin; studierte nach der Staatl. 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, wo er 2001 emeritiert wurde. Er ist Vorsitzender der Vereinigung Johannes Brahms-Gesamtausgabe, Mitglied der Editionsleitungen der Werke von Buxtehude und Mendelssohn, der kgl. Schwedischen musikalischen Akademie, der Jungius-Gesellschaft Hamburg und der Norwegischen Akademie der Wissenschaften.

WOLFRAM STEUDE. Geboren 1931. Studium der Kirchenmusik (1950–1955), Musikwissenschaft und Kunstgeschichte (1955–1958) in Leipzig (Serauky, Besseler, Eller, Ladendorf), Promotion 1973 Rostock. Kirchenmusikalische Tätigkeit. Freiberuflicher (1961–1977), danach hauptberuflicher Wissenschaftlicher Mitarbeiter der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, seit 1980 der Hochschule für Musik Dresden. 1988 Gründer des Heinrich-Schütz-Archivs ebenda, Kustos, seit 1993 Professor, 1996 emeritiert. Mitherausgeber des *Schütz-Jahrbuchs* seit 1984.

ANDREAS WACZKAT. Geboren 1964 in Peine; studierte Tonsatz und Gehörbildung an der Berliner Hochschule der Künste (Staatliche Prüfung 1991) sowie Musikwissenschaft und ev. Theologie in Berlin (Magister Artium 1992), Detmold/Paderborn und Rostock, dort 1997 Promotion. Seit 1994 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Rostock, seit 1998 wissenschaftlicher Assistent. Veröffentlichungen hauptsächlich zur Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts.

HELMUT WELL. Geboren 1958; studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Literaturwissenschaft an der Christian-Albrechts-Universität Kiel. 1990 Promotion, 1992/93 und 1994–2000 Wissenschaftlicher Assistent am Kieler Musikwissenschaftlichen Institut, seit der Habilitation 2000 dort Akademischer Rat und Privatdozent.

PETER WOLLNY. Geboren 1961 in Sevelen/Niederrhein; studierte Musikwissenschaft sowie Kunstgeschichte und Germanistik an der Universität zu Köln (Magister Artium 1988) und Musikwissenschaft an der Harvard University (Promotion 1993). Seit 1993 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Bach-Archiv Leipzig, daneben Lehrtätigkeit an der Universität Leipzig und der Technischen Universität Dresden; 1996 bis 1998 Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft e.V.



Die Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft wurde 1930 als Neue Schütz-Gesellschaft gegründet und erhielt 1963 ihren heutigen Namen. Sie hat in über 20 Ländern der Welt ihre Mitglieder, die meist in nationalen Sektionen zusammengeschlossen sind. Die Gesellschaft ist ein eingetragener Verein, der seine Aktivitäten ausschließlich aus Mitgliedsbeiträgen und Spenden finanziert.

Im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft erscheinen folgende Publikationen:

Das »Schütz-Jahrbuch«, wichtigstes wissenschaftliches Publikationsforum der Gesellschaft,

»Acta Sagittariana«, Mitteilungen der Gesellschaft,

die »Neue Schütz-Ausgabe«, Gesamtausgabe der Werke von Heinrich Schütz (1585-1672) in über 40 Bänden,

die »Neue Schein-Ausgabe«, eine neue Gesamtausgabe der Werke des Schütz-Freundes Johann Hermann Schein (1586-1630), in 10 Bänden,

die Leonhard-Lechner-Gesamtausgabe, eine erste vollständige Erschließung des Werkes von Leonhard Lechner (um 1553-1606), in 14 Bänden abgeschlossen

Einzelausgaben für die Praxis, Dokumente und Tonträger.

Seit 1930 konnte die Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft nahezu 40 Internationale Heinrich-Schütz-Feste in europäischen Ländern und in Übersee feiern.

Mitglieder der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft e.V. erhalten das Schütz-Jahrbuch und die Acta Sagittariana kostenfrei. Die Gesellschaft bemüht sich ferner um die Vermittlung von Notenausgaben und Aufführungsmaterialien für ihre Mitglieder, außerdem um verbilligte Eintrittskarten bei Internationalen Heinrich-Schütz-Festen oder sonstigen von ihr initiierten Veranstaltungen.

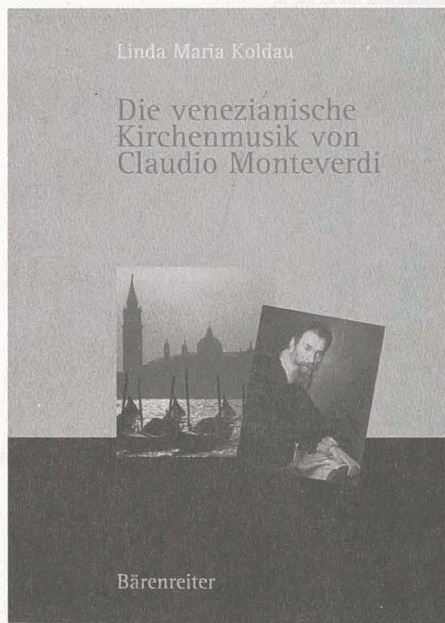
Die Mitgliedschaft steht jedem offen, der die Satzung anerkennt, sie gilt für das Kalenderjahr. Mitgliederversammlungen finden jährlich an verschiedenen Orten statt; hierzu wird gesondert eingeladen. Ausführlicher Prospekt:

Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft e.V.

Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel

www.schuetzgesellschaft.de

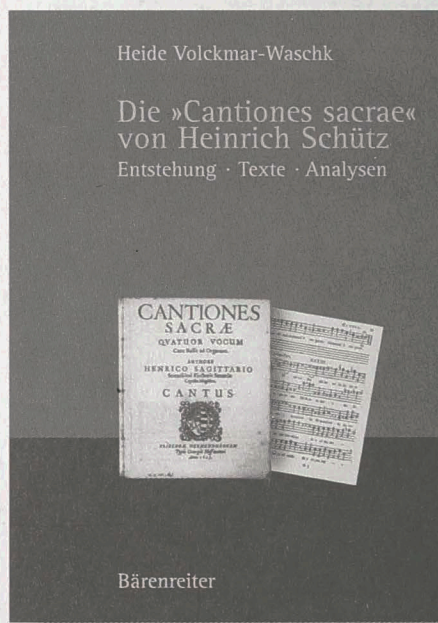
Über Monteverdi und Schütz



Linda Maria Koldau
Die venezianische Kirchenmusik
von Claudio Monteverdi

604 Seiten mit vielen Notenbeispielen;
gebunden · ISBN 3-7618-1570-0

Linda Maria Koldau stellt Monteverdis venezianische Kirchenmusik in den breiten Kontext von Religion und Frömmigkeit im Venedig des 17. Jahrhunderts. Biographische Aspekte werden in Hinsicht auf Monteverdis kirchenmusikalisches Schaffen neu beleuchtet, ebenso die reichen musikalischen Traditionen in Venedig. Exemplarische Untersuchungen einzelner Werke – Psalmen, Motetten, Magnificat, geistlicher Madrigale – gehen von der zeitgenössischen Exegese der Texte sowie von spezifischen Traditionen in ihrer Vertonung aus.



Heide Volckmar-Waschk
Die »Cantiones sacrae«
von Heinrich Schütz

Entstehung · Texte · Analysen
321 Seiten; gebunden · ISBN 3-7618-1504-2

Heide Volckmar-Waschk untersucht diese hochinteressanten kammermusikalischen Werke in ihrer individuellen Gestalt und ihrem religiösen Gehalt. Die Betrachtung der Stücke erfolgt in engem Bezug zur zeitgenössischen Musiklehre, und auch ein Exkurs zur Zahlensymbolik bietet grundsätzliche Einblicke in die Musik des 17. Jahrhunderts. Daneben werden die in der Tat ungewöhnliche Textwahl sowie der weitgehend im Dunkeln liegende Entstehungshintergrund beleuchtet. Eine deutsche Übersetzung aller Texte sowie zahlreiche Notenbeispiele runden diese Gesamtdarstellung von Schütz' Opus 4 ab.

SLUB DRESDEN



3 2424954

Bärenreiter
www.baerenreiter.com