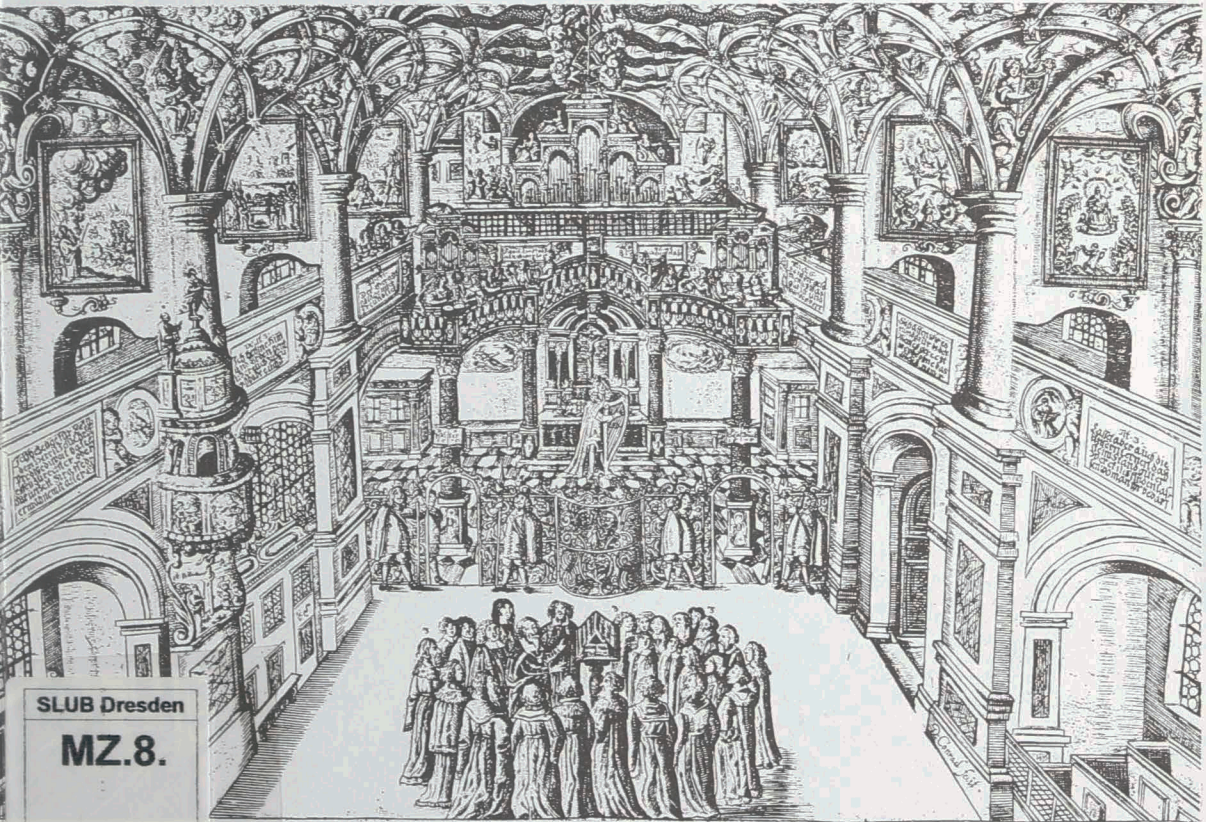


Schütz-Jahrbuch 2002



SLUB Dresden

MZ.8.

414

Zell 1

Bärenreiter

Zellen u 027

Schütz-Jahrbuch

Im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft

herausgegeben von

WALTER WERBECK

in Verbindung mit

WERNER BREIG, FRIEDHELM KRUMMACHER, EVA LINFIELD, WOLFRAM STEUDE

24. Jahrgang 2002



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK · PRAG 2002

Schütz-Jahrbuch



Signatur: MZ. 8. 414 eingegangen am: 29.01.2003

Bemerkung: JB, Säbi, ZDB

Ablage bei: 14/MAG/P Heft: 2002/24
(has)

✓
ZDB

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

© 2002 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Alle Rechte vorbehalten / Printed in Germany

ISBN 3-7618-1680-4

ISSN 0174-2345



MZ. 8. 414 - 24 - 2002

INHALT

REFERATE DES SYMPOSIUMS MALMÖ/LUND 2001

LARS BERGLUND (Uppsala) Christian Geist's „Vide, pater mi, dolores“ and his application for the Johanneumskantorat in Hamburg	7
KLAUS-PETER KOCH (Bonn) Die Schütz-Quellen im südlichen Ostseeraum vor dem Hintergrund der Rezeption mitteleuropäischer protestantischer Kirchenmusik	31
DANUTA POPINIGIS (Danzig) Der Danziger Organist Daniel Jacobi und seine geistlichen Werke	47
TOOMAS SIITAN (Tallinn) Vertonungen der Matthäuspassion von Schütz bis Meder	59
WALTER WERBECK (Greifswald) Zum Concerto-Satz bei Heinrich Schütz	67

FREIE BEITRÄGE

LINDA MARIA KOLDAU (Stuttgart) Giovanni Antonio Rigattis „Messa e salmi, parte concertati“ (1640) und die Entwicklung des Concertato-Stils	79
GREGORY S. JOHNSTON (Toronto) Revision and Compositional Process in the Funerary Lieder of Johann Hermann Schein's „Cantional“ (1627)	101
EBERHARD MÖLLER (Zwickau) Heinrich Schütz und August Buchner	123
ANDREAS WACZKAT (Rostock) Die „Missa ad imitationem Lobe den Herren H. Schützen“ in der Danziger Handschrift Ms. 4012 und ihr Kontext. Nachtrag zum Aufsatz in Jg. 23 (2001)	141
Die Verfasser der Beiträge	143

ABKÜRZUNGEN

AfMw	<i>Archiv für Musikwissenschaft</i>
AMI	<i>Acta musicologica</i>
AmZ	<i>Allgemeine musikalische Zeitung</i>
Bd., Bde.	Band, Bände
bearb., Bearb.	bearbeitet, Bearbeiter
Bl., Bll.	Blatt, Blätter
BuxWV	<i>Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Dietrich Buxtehude. [...] Hrsg. von Georg Karstädt, Wiesbaden 1974</i>
BWV	<i>Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. [...] Hrsg. von Wolfgang Schmieder, Leipzig 1950</i>
CMc	<i>Current Musicology</i>
CMM	<i>Corpus mensurabilis musicae</i>
DDT	<i>Denkmäler deutscher Tonkunst</i>
Diss.	Dissertation
ed., eds.	edited/editor, editors
EdM	<i>Das Erbe deutscher Musik</i>
Faks.	Faksimile
HMT	<i>Handwörterbuch der musikalischen Terminologie</i>
hrsg., Hrsg.	herausgegeben, Herausgeber
Hs., Hss.	Handschrift, Handschriften
JAMS	<i>Journal of the American Musicological Society</i>
JbLH	<i>Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie</i>
JMc	<i>Journal of Musicology</i>
KmjB	<i>Kirchenmusikalisches Jahrbuch</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>
MQ	<i>Musical Quarterly</i>
MuK	<i>Musik und Kirche</i>
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
NSA	Heinrich Schütz, <i>Neue Ausgabe sämtlicher Werke</i> , hrsg. im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft (Neue Schütz-Ausgabe), Kassel 1955 ff.
RIDM	<i>Rivista italiana di musicologia</i>
RISM	<i>Répertoire International des Sources Musicales (Internationales Quellenlexikon der Musik)</i>

Schütz GBr	Heinrich Schütz, <i>Gesammelte Briefe und Schriften</i> , hrsg. von Erich H. Müller, Regensburg 1931 (= Deutsche Musikbücherei 45), Reprint Hildesheim 1976
Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985	Anne Ørbæk Jensen und Ole Kongsted (Hrsg.), <i>Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz in Kopenhagen [...]</i> 1985, Kopenhagen 1989
SJb	<i>Schütz-Jahrbuch</i>
STMf	<i>Svensk tidskrift för musikforskning</i>
SWV	<i>Schütz-Werke-Verzeichnis. Kleine Ausgabe</i> , im Auftrage der Neuen Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner Bittinger, Kassel 1960; Supplement von Werner Breig in SJb 1 (1979), S. 63 ff.
VfMw	<i>Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft</i>
vol., vols.	volume, volumes
ZIMG	<i>Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft</i>

Christian Geist's „Vide, pater mi, dolores“ and his application for the Johanneumskantorat in Hamburg

LARS BERGLUND

In his biography on Christoph Bernhard in *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Johann Mattheson gives an account of the appointment of the Johanneumskantorat in Hamburg in 1663, when Bernhard was chosen to fill the vacancy after Thomas Selle¹. According to Mattheson, there were seven candidates, among them esteemed musicians like Sebastian Knüpfer (Thomaskantor in Lübeck), Johann Theile and Werner Fabricius. In addition Mattheson also mentions Christian Geist, who, Mattheson says, had been recommended by the Hamburg envoy in Stockholm („von den Hamburgischen Gesandten in Stockholm vorgeschlagen“). Mattheson states that the applicants had sent their compositions to Hamburg, and that these were performed and evaluated at Collegium musicum. Bernhard's works in particular were highly esteemed, and he won the election with one vote before Fabricius. According to Mattheson, Geist's music was commended for a „delicate style from which one could tell that he had also been in touch with Italians“ („einen delicates Styl, daraus man spühren konnte, dass er auch mit Italienern umgegangen“).

This is the only known contemporary commentary on Christian Geist's music. As such, it could be of interest, at least in theory, for the historical understanding and interpretation of his works. Viewed as a document of reception history, however, it is obviously somewhat sparse. Nevertheless, that brief appreciation has been quoted since then by many commentators on Geist's music, from André Pirro to, quite recently, Geoffrey Webber², and the general opinion has been that the judgement cited by Mattheson is confirmed by Geist's preserved compositions. His music has repeatedly been characterised as decidedly italianate in vein, being marked by an exceptional expressivity, sometimes with a more specific reference to Giacomo Carissimi's music³.

There are no serious objections to be made against such general characterisations of Christian Geist's music. Still, it would be even more interesting if one could trace the particular work or works to which this often quoted comment on Geist's music actually referred, to be able to relate it – sparse or not – to its proper object and its proper context. I shall argue that it is actually possible to do so. It is a quest, however, which must take its path through some considerations regarding Geist's biography, as well as the musical sources of his works, before we can attempt an interpretation of the musical composition in question.

1 Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740; facs. ed. by Max Seiffert, Berlin 1910, p. 19.

2 André Pirro, *Dietrich Buxtehude*, Paris 1913, pp. 107–112; Geoffrey Webber, *North German Church Music in the Age of Buxtehude*, Oxford 1996, p. 65; also Søren Sørensen, *Diderich Buxtehudes vokale kirkeemusik. Studier til den evangeliske kirkekantates udviklingshistorie*, diss. phil. Copenhagen 1955, p. 54.

3 Besides Pirro and Webber, see also Friedrich Blume, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel etc. 2/1965, pp. 184 f., Hans Joachim Moser, *Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland*, Berlin etc. 1953 f., pp. 149 f.

I

Starting with biography, which is in this case not just intended as a general historical background, but is fully integrated with the circumstances at issue: Christian Geist was from Mecklenburg, a son of the Güstrower Domkantor Joachim Geist⁴. After a one year sojourn in Copenhagen, Geist was employed as a musician at the Swedish royal court in the summer of 1670. In 1679, he took up a position as organist in the German church of Gothenburg. Unhappy with the conditions there, he returned to Copenhagen, where he was appointed organist in Helligaandskirke. He remained there until his death in 1711⁵.

In previous scholarship and in all major music encyclopaedias, however, Geist's year of birth has been given as „ca. 1640“⁶. This was based on the pioneering work on Geist's life and music undertaken by the Swedish scholar and librarian Bo Lundgren, mainly during the 1940s and 50s⁷. Lundgren's estimation was based on two premises: first, the assumption that Geist's parents were married around 1638, and second – and most importantly – Mattheson's statement in *Ehrenpforte*, that Geist applied in 1663 for the Johanneumskantorat in Hamburg. Lundgren's argument, plausible as such, runs thus: only if he had been born soon after his parent's marriage could he have attained a sufficient age to apply for the prestigious position in Hamburg in 1663⁸. This, Lundgren argued, points to a date of birth around 1640.

There are, however, two circumstances that discord with Lundgren's assumption: 1. the fact that Geist was salaried as a choir boy (*Kapellknabe*) at the court of duke Gustav Adolf of Mecklenburg-Güstrow, between 1666 and 1668⁹; 2. Mattheson's remark that Geist applied for the post on the recommendation of the Hamburg envoy in Stockholm.

If Geist was salaried some 35 *Reichsthaler* a year as a *Kapellknabe* at the court of Güstrow – money which furthermore was signed for by his father Joachim, according to the account books – he can hardly have been around 26–28 years old at this time (1666–1668), as would have resulted from the proposed year of birth, 1640¹⁰. It would rather suggest that Geist was in his teens at that time.

4 This was established already by Pirro (Anm. 2), p. 107.

5 An up-to-date biographical account is found in Lars Berglund, *Studier i Christian Geists vokalmusik* [Studies in the Vocal Works of Christian Geist], Uppsala 2002 (= Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Musicologica Upsaliensia. Nova Series 21), pp. 25–45, with an English summary of the entire dissertation, pp. 335–348.

6 For instance Bo Lundgren, art. *Geist, Christian*, in: MGG 4 (1955), cols. 1627–1629, and in: Sohlmans musiklexikon 3, Stockholm 2/1976, p. 87, and Kerala J. Snyder, art. *Geist, Christian*, in: New GroveD 7, pp. 221 f.

7 Bo Lundgren, *Helligåndsorganisten Christian Geist*, in: Dansk Kirkesangs Årsskrift 1958–1959, pp. 10–21, and preface to his edition: Christian Geist, *Kirchenkonzerte*, Frankfurt/Main 1960 (= EdM 48), pp. v–vii, and art. *Geist* in MGG 4 (Anm. 6).

8 There are however no documents supporting this assumption concerning Joachim Geist's year of marriage. Therefore, Lundgren's entire argument concerning Geist's year of birth actually relies on Mattheson's information about Geist's application for Hamburg.

9 Landeshauptarchiv Schwerin 11915, Güstrower Rentereiregister Michaelis 1665–Michaelis 1666, and Güstrower Rentereiregister Johannis 1668–Johannis 1669 (despite the title, the latter volume covers the period from Michaelis 1667 to Michaelis 1668).

10 The normal age for a discantist active at a *Hofkapelle* was about 13–19. See Erik Kjellberg, *Kungliga musiker i Sverige under stormaktstiden. Studier kring deras organisation, verksamheter och status ca 1620–ca 1720*, diss. phil. Uppsala 1979, pp. 77–81.

Furthermore, Mattheson's statement about the recommendation from the Hamburg envoy in connection with the application in 1663 is questionable, and this for two reasons: firstly, no envoy from Hamburg visited Sweden during the 1660s. Secondly, Christian Geist is not known to have visited Sweden before 1670, when he was employed as a musician at the royal Swedish court. With neither Geist nor an envoy present in Stockholm, it is hard to explain how that connection could have occurred.

In 1674, however, two special envoys from Hamburg, Syndicus Dr. Vincent Garmers and Councillor Caspar Westermann, resided in Stockholm for about six months (from August until the winter)¹¹. This is the only known Hamburg embassy in Sweden during the second half of the century, and it occurred at a time when Geist was active in Stockholm as a court musician and composer. Moreover, it coincides with a further circumstance: in 1674, the Johanneumskantorat in Hamburg was once again vacant, just as in 1663. Christoph Bernhard had departed for Dresden in February 1674, when he was called back by the Elector Johann Georg II¹². Joachim Gerstenbüttel was chosen as his successor, but there were complaints against his appointment, and Gerstenbüttel could not take up his post until February 1675¹³. Thus, between February 1674 and February 1675 there was a vacancy, or at least a potential vacancy in Hamburg.

All these circumstances taken together, it seems very likely that Geist's application for the Johanneumskantorat actually occurred not in 1663, but in 1674. This would explain several obscurities and oddities: it would give substance to Mattheson's remark about the Hamburg envoy, and it would also explain why Geist would still be a *Kapellknabe* in Güstrow in the late 1660s. This would also mean that a more likely date for Geist's birth is circa 1650¹⁴.

II

Virtually all of the sources of Christian Geist's works are preserved in the Düben Collection, now in the University Library of Uppsala. Most of these works were composed during his stay in Sweden, more precisely between 1670 and 1680¹⁵. All in all the collection includes 60 vocal compositions which can be attributed to Geist. In fact, a considerable number of the works can be more precisely connected to specific uses at the Stockholm court. The largest

11 Hermann Kellenbenz, *Hamburgs Beziehungen zu Schweden und die Garantieakte von 1674*, in: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte 44 (1958), pp. 233–258; Hans-Dieter Loose, *Der hamburgische Senatsyndikus Vincent Garmers (1623–1687) und das Ende der Hanse*, in: Detlef Kattinger et al. (eds.), *Akteure und Gegner der Hanse – Zur Prosopographie der Hansezeit*, Weimar 1998 (= Hansische Studien 9; Abhandlungen zur Handels- und Sozialgeschichte 30), pp. 245–253.

12 Folkert Fiebig, *Christoph Bernhard und der stile moderno: Untersuchungen zu Leben und Werk*, Hamburg 1980 (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 22), pp. 48 f.

13 Joachim Kremer, *Joachim Gerstenbüttel (1647–1721) im Spannungsfeld von Oper und Kirche: Ein Beitrag zur Musikgeschichte Hamburgs*, Hamburg 1997 (= Musik der frühen Neuzeit. Studien und Quellen zur Musikgeschichte des 16.–18. Jahrhunderts 1), pp. 65–69.

14 A *terminus post quem* results from Geist's appointment as *Kapellknabe*, which suggests that he was in his teens in 1666–1668; a *terminus ante quem* is suggested by the fact that Geist was taken up as a regular court musician in Stockholm in 1670. To judge by the traditions at the Swedish royal court music, he could hardly have been much younger than 20 at that time (see Kjellberg [Anm. 10], pp. 72 f.).

15 The exceptions are *Jesu nostra spes salutis*, composed in Güstrow in 1669, and *O coeli sapientia*, dated in Copenhagen 1670. For a complete list of works and sources, see Berglund (Anm. 5), pp. 349–375.

group consists of a number of pieces composed for the court services at the major feasts of the church, above all Christmas and Easter – mainly brief, through-composed concertos set to Latin prose texts. A second group of works can be related to specific occasions and solemn court festivals, for instance the festivals in 1672 when Charles XI was declared of age and took over the government, the New Year's celebrations at the Dowager Queen Hedvig Eleonora's castle Jacobsdahl, and the royal wedding of Charles XI and the Danish Princess Ulrika Eleonora at Skottorp in 1680. A third group of works from Stockholm consists in settings of Latin devotional poetry, which either express Christological devotion or treat penitential subjects. We will return to this important group later. Finally, six of Geist's compositions date from 1680, and can be assigned to his appointment as organist in Gothenburg. All six, in contrast to the Stockholm works, have German texts.

In addition to the sources of Geist's works preserved in the Düben Collection, however, two concordances and one unique source are found in collections outside Sweden. One concordant copy of the piece *Jesu delitium vultus* is preserved in the collection of music which belonged to Barfüßerkirche in Frankfurt am Main, now in Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/Main¹⁶. Furthermore, two works are preserved in the Bokemeyer Collection, now in Deutsche Staatsbibliothek Berlin: *Vide, pater mi, dolores*, which is also preserved in the Düben Collection, and *Tristis anima cur langues?*, which is only found in Berlin.

The history of the Bokemeyer Collection has been thoroughly investigated by Harald Kümmerling¹⁷ and, more recently, by Peter Wollny¹⁸. As we know thanks to Kümmerling, the early layers of the collection were compiled by Georg Österreich, who was a singer at the court of Brunswick-Wolfenbüttel in the years 1686–1689, and from 1689 Hofkapellmeister at Gottorf. As Wollny has convincingly shown, though, the earlier parts of the collection were presumably not, as Kümmerling assumed, the property of the Gottorf court, but Österreich's private collection. Moreover, Wollny has been able to show that the earliest parts of the collection were acquired by Österreich during the 1680s, before his employment in Gottorf¹⁹.

Interestingly enough, apart from the piece by Geist there are relatively few concordances between the Bokemeyer and the Düben collections. The number of works in the Bokemeyer collection by composers active in Scandinavia is moreover small²⁰. Thus, there is no reason to assume that Georg Österreich had any connection or interchange with Stockholm and Gustav Düben. Therefore, Österreich's acquisition of the two works by Geist is remarkable, also considering the otherwise almost non-existent dissemination of Geist's music outside Stockholm.

There is, however, one plausible link between Georg Österreich and Christian Geist: Hamburg. Before his appointment as a tenorist in Brunswick-Wolfenbüttel, Österreich stayed

16 D F Ms.Ff.Mus. 204.

17 Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel etc. 1970 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 18).

18 Peter Wollny, *Zwischen Hamburg, Gottorf und Wolfenbüttel: Neue Ermittlungen zur Entstehung der „Sammlung Bokemeyer“*, in: *SJb* 20 (1998), pp. 59–76.

19 *Op. cit.*, p. 61–63, 66.

20 See Friedhelm Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate. Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik im späten 17. und beginnenden 18. Jahrhundert*, Berlin 1965 (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 10), pp. 160–173.

for several years in Hamburg, as a student and singer at the Johanneum²¹. His collection also contains a considerable amount of music connected to Hamburg, not least some 33 works by Joachim Gerstenbüttel²². This opens for a very interesting possibility: that the two works by Geist in the Bokemeyer collection, *Vide, pater mi, dolores* and *Tristis anima cur langues?*, could be the very same pieces that Geist, according to Mattheson, did send to Hamburg in connection with his application for the Johanneumskantorat.

In fact, one of the sources in the Düben collection supports this assumption. There are two tabulature copies of the composition *Vide, pater mi, dolores* in the collection. One of them is a separate tabulature, written by an unidentified copyist; this copy has not been dated²³. The other, however, is written by Gustav Düben and included in a tabulature volume containing in all 14 works²⁴. Two of these are explicitly dated by Düben: one „1674“, the other one „1675 d 7 aug“. *Vide, pater mi, dolores* is located between these two works in the volume, and thus most likely copied into the volume in 1674, or possibly 1675. Düben's tabulature copies of Geist's music were usually made from a set of parts copied by Geist. Geist's dates in the parts can furthermore be taken to be close to the date of composition. In the cases where both copies and autographs are dated, Düben's tabulatures have usually been made soon after the parts were written out, albeit in some cases a few months later²⁵. This suggests that Geist's *Vide, pater mi, dolores* was most likely composed in 1674.

Thus, all the pieces fit together: the two special envoys, Garmers and Westermann, arrived in Stockholm in August 1674 and stayed there during the autumn and winter. There they had the possibility to hear Geist's music performed during the royal court services. Knowing that the Johanneumskantorat was still vacant, or that Gerstenbüttel's appointment was at least strongly questioned, they recommended him as a possible alternative successor to Bernhard, and Geist was urged to send examples of his music to Hamburg. He sent down *Vide, pater mi, dolores*, and presumably also *Tristis anima cur langues?* At some occasion – a performance, or else – Geist's music was commended for its „delicate style“, and much later, in the 1730s, Johann Mattheson came across this judgement somewhere, possibly in a document in the Hamburg archives, and mistakenly put it in connection with the 1663 application procedure. Geist's pieces were possibly preserved at the Johanneum and copied and distributed among musicians in the city during the 1670s. In that way Georg Österreich could come across copies of the two pieces in Hamburg in the early 1680s, and incorporate them in his collection²⁶.

21 Österreich seems to have been in Hamburg between 1680 and 1686, with some interruptions; see Adam Soltys, *Georg Österreich (1664–1735); sein Leben und seine Werke*, in: AfMw 4 (1922), pp. 172 ff.

22 According to Kremer (Anm. 13), pp. 225 f.

23 S U Vmhs 84:62.

24 S U Vmhs 84:29–42:1. The volume includes nine pieces by Geist, two by Buxtehude, one each by Bonifazio Graziani and Samuel Capricornus, and one anonymous work which has been copied into the volume at a later date (1685); concerning this volume, see Bruno Grusnick, *Die Dübensammlung. Ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung*, in: STMf 48 (1966), pp. 63–186, and Kerala J. Snyder, *Dieterich Buxtehude. Organist in Lübeck*, New York etc. 1987, pp. 331 ff.

25 For a more substantial discussion concerning the sources to Geist's music, see Berglund (Anm. 5), pp. 46–68.

26 The copy of *Vide, pater mi, dolores* in the Bokemeyer collection is full of errors, something that suggests that it is a „late generation copy“. As Peter Wollny (Anm. 18, pp. 63 f.) has shown, the preserved scores are presumably later copies, made from sets of parts.

Admittedly, this case rests on what a lawyer would call „circumstantial evidence“. Still, these circumstances form a very coherent picture, and at the same time account for several obscurities in previous accounts of Geist’s biography. Therefore, I would assert that the case in question, circumstantial or not, is strong. Geist’s application to Hamburg must have taken place in 1674, and *Vide, pater mi, dolores* is very likely to have been his *Probestück* for that occasion.

III

With what kind of work, then, did Christian Geist chose to represent himself before the Hamburg authorities, and to what extent is it representative of Geist’s music in general? In the following we shall attempt an analysis and interpretation of the composition *Vide, pater mi, dolores*, in the context of contemporary musical traditions on the one hand, and in relation to Geist’s œuvre on the other.

Vide, pater mi, dolores is a setting of a Latin devotional poem, scored for two canti, tenor, two violins and basso continuo. The set text consists of seven six-verse strophes in trochaic meter. The verses have seven or eight syllables, according to the pattern 8 p + 7 + 8 p + 7 + 8 p + 8 p. The words depict, in elaborate imagery, the tormented soul, struggling to resist sin and perdition.

- | | |
|--|--|
| <p>1. Vide, pater mi, dolores
nunc qui premunt filium,
cuius sunt in te amores
et ingens solatium
te habere delectantem
animamque recreantem.</p> <p>2. Vide animam querentem,
quam creavit dextera!
Vide misere gementem
et averte onera,
quae tam graviter affligunt
et corpus in terram fligunt.</p> <p>3. Sicut cerva lamentatur
irretita cassibus,
quando terror renovatur
pavidis luminibus,
sicut quirirat et tremit,
sicut inter canes gemit;</p> <p>4. Sic in tantis lamentatur
anima periculis,
sic devote quiriratur
singulis in horulis.
Quando nexibus amatis
stringam perditum peccatis.</p> | <p>5. Pie pater, miserere!
Ecce desolata sum
Heu non desinit fervere
tumidorum fluctuum
saevitas; accurre, curre,
fluctuum demergor turre.</p> <p>6. Sed dum spiro est sperandum,
donec ira transeat,
animae non exspirandum
ope Deus advolat
Ah! festina, saeviores
ruunt animae tortores.</p> <p>7. Juva me et praedicabo
facta tua populis,
juva semper te laudabo
coelicis in atriis,
te coelestem cordis ducem
animaeque veram lucem.</p> |
|--|--|

Within Geist’s œuvre, this composition belongs to a group of works mentioned in passing above, consisting of twelve settings of Latin devotional poetry. Without doubt these compositions can be said to occupy a special position among Geist’s works, due to their indi-

vidualistic, complex design and high musical quality. They range from his earliest preserved work, *Jesu, nostrae spes salutis*, composed in Güstrow in 1669, to a set of five works that date from around 1674–1675. These twelve compositions chronicle a generic and compositional development that ranges from comparatively regular strophic arias to an ever higher degree of complexity and differentiation. *Vide, pater mi, dolores* belongs to the last set of works, and is one of most complex and impressive. It is clearly sectionalised, with the text strophes set as separate, independent sections, alternating between solo and tutti scoring. The solos are dominated by very expressive and free *stile recitativo* writing, and are accompanied by violins. Two of them conclude with a brief aria. The ensembles are either homophonic or display a free concertato texture.

	Sonata	1	2	3	4	5	6	7
scoring	Violino I/II	Canto I	Tutti	Canto II	CCT	Tutti	Tenor	Tutti
form		rec. – aria		recitativo			rec. – cavata	
meter	c	c – $\frac{3}{4}$	$\frac{3}{2}$	c	$\frac{3}{4}$	c	c	$\frac{3}{2}$ – c

Generically, this is a composition that clearly exemplifies the integration of aria and concerto which, as Friedhelm Krummacher has shown, was a common element in sacred compositions from Geist's time, especially in the italianate north German tradition²⁷.

The affiliation with the aria genre in a composition like this lies not so much in the strophic disposition as in the close connection between text metre and musical setting, with recurring rhythmic patterns and a basically regular phrase organization. This is the manner of composition which Athanasius Kircher codified under the term „stylus melismaticus“, a style especially suitable for metrical texts²⁸. Characteristic for this style was, according to Kircher, the division in „membra“, separated by „clausulae“, and corresponding to the text verses – i. e. what we could describe as a regular or periodical organization of the phrases²⁹. In *Vide, pater mi, dolores* this is most obvious in the ensemble sections. Still, as we shall see in more detail below, the regular aria style in these sections is constantly varied and differentiated by modifications of the rhythmical patterns, the phrase structure and the basically homophonic texture.

27 Friedhelm Krummacher, *Die geistliche Aria in Norddeutschland und Skandinavien. Ein gattungsgeschichtlicher Versuch*, in: Dieter Lohmeier (ed.), *Weltliches und Geistliches Lied des Barock. Studien zur Liedkultur in Deutschland und Skandinavien*, Stockholm 1979, pp. 229–264, especially pp. 258–264; Friedhelm Krummacher, *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach*, Kassel etc. 1978 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 22), pp. 53 f.

28 Athanasius Kircher, *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni in X libros digesta*, Rome 1650, vol. I, p. 536 and 604; see also Erich Katz, *Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts*, diss. phil. Freiburg/Br. 1926, p. 47, and Krummacher, *Aria* (Anm. 27), pp. 231 ff.

29 This is a periodicity, though, based on a basically open chain of brief phrases – not on the kind of binary symmetry based on eight-bar periods codified by Riepel, which Richard Wagner referred to as the „Quadratur“ of the phrase; cf. Carl Dahlhaus, *Zum Taktbegriff der Wiener Klassik*, in: AfMw 45 (1988), pp. 1–15. Still, the notion of the „Quadratur“ was already known in the seventeenth century in connection with dance music, described for instance by René Descartes in his *Musicae Compendium*, written in 1618 (ed. by Johannes Brock as *Musicae compendium/Leitfaden der Musik*, facs. with parallel German translation, Darmstadt 1978, pp. 4–9; see also Wilhelm Seidel, *Französische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert*, in: W. Seidel and Barry Cooper, *Entstehung nationaler Traditionen: Frankreich · England*, Darmstadt 1986 [= Geschichte der Musiktheorie 9], p. 49).

In Gustav Düben's tabulature copy of this composition it bears the designation „motetto“. This term was used in a very general sense in Stockholm. To judge by the genre designations in the Düben collection, it could refer to any sacred vocal music except to settings of the mass ordinary, even quite regular arias. The use of the term in Stockholm was apparently more connected to the function and to the functionally related historical continuity in the old motet tradition than to *Satztechnik* and musical design. Nevertheless, *Vide, pater mi, dolores* clearly has much in common with contemporary concertos and concerted motets, especially the kind of composite, stylistically differentiated concerto that became more and more common in Italian and German sacred vocal music in the mid-century, for instance in the works of the Dresden Italians Vincenzo Albrici and Marco Giuseppe Peranda³⁰. Concerto traits are clearly present in *Vide, pater mi, dolores*, in the overall disposition and sectional organization as well as in the free, quasi-imitative texture found in several of the ensemble sections.

This generic cross-fertilisation between aria and concerto is central for the understanding of a work like *Vide, pater mi, dolores*. In the following I will even suggest that this integration of aria and concerto is the main „problem in composition history“, to which this work can be interpreted as a solution, according to the model of genre history advocated by Carl Dahlhaus.

Central in addition to this, however, are also the ways in which Geist has answered the demands of the text set. The ethos of the stile moderno prescribed that the music should follow closely the text and its affect, and this doctrine still reigned strong in Geist's era – this is clear from contemporary theorists like Marco Scacchi and Christoph Bernhard³¹. These two themes – the generic problem and the musical affect representation – will be the main threads in the following attempt at a more detailed analysis of the composition.

An intensive affect marks the opening instrumental sonata (see example 1 on the following page), achieved by sighing appoggiaturas and chromaticism – almost the entire sonata is built over a short, sighing motive, repeated in sequence in different transpositions. The sonata is built on the same musical material as the first vocal section of the work, but not in any straight-forward manner. Its opening melodic formula is taken from the opening recitative phrase of the canto primo solo, but only the first three notes have been used. More important, Geist has built the entire sonata over the same basso continuo used in the first vocal strophe (bars 12–22; see example 2): first a chromatically descending tetrachord in the bass, from *g* to *d* (bars 1–2 and 12–15); then a circle of fifths, with sixth-chords, most of which function as secondary dominants (bars 2–4 and 15–18); finally a chromatically inflected, modulating cadence, which is repeated a fourth higher (bars 5–7 and 18–22). The basso continuo of the sonata is still not identical to the one accompanying the canto primo solo, but compressed: in the sonata, the harmonic rhythm is based on crotchets, as compared to the basically slower pace (on minims) in the canto primo solo. The chordal progression is still the same. This is a procedure very typical of Geist's composing: symmetrical organizations or

30 See Mary Frandsen, *The sacred concerto in Dresden, ca. 1660–1680*, diss. phil. Rochester 1996, vol. I, especially pp. 126–145.

31 Both theorists paraphrase Monteverdi's famous dictum about *seconda prattica*; Marco Scacchi, *Breve discorso sopra la musica moderna, Polemics on the 'musica moderna'*, ed. Tim Carter, Kraków 1993, p. 58; Joseph Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel etc. 2/1963, p. 83.

Example 1: *Vide, pater mi, dolores*, Sonata

regular, schematic patterns are often indicated in his music but not followed up, but constantly broken and modified.

The musical setting in the three solo sections – strophes 1, 3 and 6 – was characterised above as an expressive and free *stile recitativo*. In modern literature this kind of solo writing in sacred concertos is not seldom referred to as *arioso*, because of their melismatic passages, textual repetition and „lyrical“ melodies. This, however, is not a historically appropriate term. In the seventeenth century *arioso* meant literally „aria-like“, and thus implied characteristics derived from *stylus melismaticus*, in the first place rhythmic patterning and regular phrasing. The term thus primarily referred to the kind of brief, aria-like insertion in longer recitative passages, also called *arietta* or *cavata*³². The vocal idiom exemplified in Geist's *Vide, pater mi, dolores* is closer to the recitative style found, for instance, in soliloquies in contemporary Italian operas³³, as well as in the solo motets by Roman composers like Bonifazio Graziani. That it was still embraced by the term *stile recitativo* is clear, for example, from Marco Scacchi's *Breve discorso* (1649)³⁴. Scacchi differed between the *stile recitativo* used in the church and the one used at the theater, but still counted them as two variants of the same style.

The recitative solo strophes in Geist's *Vide, pater mi, dolores* are informed by an intense, overall affect, but also by an aim at a nuanced dramatisation of the text's changes in affect

32 See Margaret Murata, *Operas for the Papal Court 1631–1668*, Ann Arbor 1981 (= *Studies in Musicology* 39), pp. 161 f., and Silke Leopold, *Al modo d'Orfeo: Dichtung und Musik im italienischen Sologesang des frühen 17. Jahrhunderts* 1–2, Laaber 1995 (= *Analecta musicologica* 29/1–2), pp. 27–32. Also Paolo Fabbri, *Metrik und Form*, in: Lorenzo Bianconi et al. (eds.), *Geschichte der Italienischen Oper* 6, Laaber 1992, pp. 191–194, and Colin Timms, art. *Cavata*, in: *New GroveD2* 5, p. 315.

33 Murata op. cit., pp. 161–176, and her *The Recitative Soliloquy*, in: *JAMS* 32 (1979), pp. 45–73.

34 Scacchi (Anm. 31), pp. 31–67.

and content. As we shall see, a large part of this musical text representation has been achieved by harmonic means.

Example 2: *Vide, pater mi, dolores*, first solo strophe, bars 12–33

12

VI 1
VI 2

C 1

Bc

Vi-de, pa-ter mi, vi-de do-lo-res, vi-de do-lo-res, nunc qui pre - - - - -

17

- - - - - munt fi-li-um, cu-ius sunt in te a-mo-res, cu-ius

21

sunt in te a-mo-res et in-gens, et in-gens so-la-ti-um te ha-be-re de -

26

lec-tan-tem a-ni-mam-que re-cre-an-tem, a-ni-mam - - - - -

The first solo section, for canto primo, is divided in two parts: a recitative passage setting the first four verses, followed by a short aria in $\frac{3}{4}$ time, setting the two final ones. The four verses of the recitative part are presented in four segments, corresponding to the first four verses (see example 2). Its opening segment, presenting the first verse, *Vide, pater mi, dolores* („see, my Father, the pains“), is set over a chromatically descending bass line. The vocal presentation of this opening verse gives the impression of an exclamation, even a cry of despair.

This effect is achieved through a quick heightening and relaxation in the first four bars, achieved by a coordination between pitch and harmony: the climax of the triadic vocal phrase (the *g''* with its upbeat figure) coincides with the most tense sonorities over the chromatic bass-line, *f-a_b-d* and *e-g-d*, whereas the concluding phrygian cadence on *D* has a soothing effect. It is an opening rhetorical gesture that indicates the general affect of the piece. At the same time, the three brief vocal phrases serve the distinct exposition of the mode, through the structural tones *g'-d''-g''*. Thus, expression and key representation walk hand in hand.

In the second segment, the word „*premunt*“ (the pains that „depresses“ the son) is emphasized with a long, descending melisma, a melodic sequence framed over a harmonic circle of fifths. The sweet, plaintive affect is strengthened by suspensions in the violins and by the many sixth chords in the accompaniment. The same melismatic figure reoccurs in the next segment, presenting the verse „*cuius sunt in te amores*“ („[the son] who loves you [the Father]“). The phrase is built over a chromatically descending bass, and the progression *d-A⁴-3-^oa⁶-B₅*^{4,3}. The modulation from minor to major, together with the intervallic expansion between voice and basso continuo, heightens and expands the phrase; the intensifying effect is strengthened when the same phrase is repeated, transposed up a fourth. The result is a rousing effect, seemingly intended to illustrate how the son is inspired with love for the Father. Interestingly enough, in the piece *Veni sancte Spiritus, reple tuorum*, Geist has used the very same progression, with the same transposition, for a very similar text: „*et tui amoris ignem*“³⁵.

The concluding phrase has a more neutral affect and leads over to the short triple meter aria, presenting verses 5 and 6. The aria is based on repeated rhythmical patterns closely linked to the text metre, typical of triple meter aria settings of octosyllabic verse: ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪. The verses are then repeated, embellished with two longer melismas. Harmonically, the aria is structured over a chain of transposed cadence progressions. The transition from an expressive stile recitativo to a more plain and regular aria style is related to the shift of affect in the two concluding verses of the strophe: „*te habere delectantem/animamque recreantem*“ („the comfort of the Father is delightful and revives the soul“).

The solo section for *canto secondo* presents the third strophe, which consists of an elaborated simile, likening the tormented soul with a frightened, whining hind, captured in the hunters net and surrounded by dogs. Its first phrase is a free variant of the opening passage of the *canto primo solo* (see example 3. on the following page).

The chromatically descending tetrachord in the bass is basically the same, even though Geist skips over *e*, which instead appears before *d*, as an interposed secondary dominant in the phrygian cadence³⁶. The vocal phrase differs from the corresponding segment in the first strophe, but is still clearly a variant of the same melodic framework: the *d'* over the *f* sharp in the bass in the first solo is here switched for another chordal tone, *a*; the melisma presenting the word „*lamentatur*“ in the *canto secondo solo* is clearly an embellished variant of the *canto primo* line *d''-g''-g'-d''*. This suggests a strophical organization and symmetrical design, which is, however, not carried further – another example of Geist's resistance towards regular

35 S U Vmhs 26:21. The whole passage of the text reads something like: „fill the hearts of your faithful, and light in them the fire of your love“.

36 This cadence type is found in the music by Geist, Buxtehude and Förster, as well as by Carissimi, always in connection with strong and plaintive affect. Beverly Ann Stein designates it „the altered phrygian cadence“ (*Between key and mode: Tonal practice in the music of Giacomo Carissimi*, diss. phil. Brandeis University, Ann Arbor 1994, pp. 229–232).

Example 3: *Vide, pater mi, dolores*, bars 103–113 (third strophe, *canto secondo solo*)

103

VI 1
VI 2

C 2
Sicut cer-va la - - - menta - - - tur ir-re - ti-ta, ir-re-ti-ta cas -

Bc

108

- - sibus, quando ter-ror re-no-va-tur pa - vi-dis lu - mi - ni - bus,

solutions³⁷. Instead the *canto secondo* recitative continues independently, for the most part in very short vocal segments, set over cadential progressions in the accompaniment. The vivid imagery and plaintive affect of the text strophe in question is reflected in Geist's musical setting, which closely follows the nuances of the text. In the musical segment presenting the second verse, bars 107–108, a vocal phrase with many leaps and shifts of melodic direction is obviously intended to depict the hind, being entangled („irretita“) in the hunters net³⁸. The phrase is combined with a modulation from D to B \flat , including an emphasized *Sekundakord* over the note e \flat in the bass (V^2 of B \flat), a progression that intensifies the affect.

Harmonic means are used in a similar way to heighten tension and dramatise the text in the next segment, which describes the fear in the trembling eyes of the hunted hind („quando terror renovatur/pavidis luminibus“). The segment (bars 109–113) consists of a chord progression leading from B \flat over g to D: B \flat -F 6 -D 7 -g-D 6 -g $^{9-8-7}$ -A $^{4+3}$ -D. It begins with a quick heightening of tension at the words „quando terror renovatur“ („when fear is awoken“) in bars 109–110, by a coordination of the progression (B \flat -F 6 -D 7 -g) and the chromatic vocal line. This is followed by an effective emphasis on the word „pavidis“ (trembling), achieved by the long, held sixth chord D 6 , together with the rhythmic diction of the vocal line, which for the first time in the section begins on a strong beat in the measure, thus breaking the expected pattern.

The tenor solo, presenting the penultimate strophe, is set in a similar stilo recitativo. Harmonically, it is even more instable and variable, with a constantly changing tonal focus, vaguely shifting between g, c and E \flat . It concludes with a brief *cavata* – two regular aria phra-

37 A similar, but actually realized strophical organization can, however, be found in the soprano solos of Geist's *O Jesu amantissime*.

38 At the same time this is a recitative formula, which can be found in Bonifazio Graziani's music, for example in the solo motet *Ardet amans* in his *Motetti a voce sola*, op. 3, Rome 1652; fasc. ed. Anne Schnoebelen, *Solo motets from the Seventeenth Century 10: Rome III*, New York 1988, p. 6.

ses which are repeated. As in the first solo, the incitement for the shift of style is to be found in the text – in this case the verb „festina“ (hasten), and the agitated affect: „saeviores ruunt animae tortores“ („The assaults of the souls' tormentors are getting wilder“). The last two words are emphasized by a cadence with a neapolitan sixth.

Example 4: *Vide, pater mi, dolores*, bars 219–227

VI 1
VI 2

T
Bc

219

forte

piano

Ah! fes - ti-na, sae-vi-o-res ru-unt a-ni-mae tor-to-res, ah! fes-

224

forte

ti - na, sae - vi - o - res ru - unt a - ni - mae tor - to - res.

These three solo sections, mainly set in accompanied *stile recitativo*, include some of the most expressive music Geist has composed, and arguably belong to the most expressive music in the contemporary sacred repertoire. Especially remarkable are the rich and varied harmony and the exceptionally free treatment of the metrical text. The regular aria model underlying the entire composition can still be seen in the clear division of the text according to the verses, set as separate phrases or segments.

Harmony, rather than counterpoint, is clearly a primary structuring principle in these solo sections, and also the most important means for the intense musical representation of the affects. Geist has here made use of the combination of *stylus recitativus* with *stylus metabolicus* – abrupt changes in affection, caused by sudden changes of mode and hexachord or level of transposition („mutatione toni, sive modi“) – described by Athanasius Kircher³⁹.

In his harmonic language, Geist draws on Italian models, perhaps most importantly the modern and radical harmonic writing found in Giacomo Carissimi's music. It is a harmonic practice where mode and hexachord system still govern the large-scale harmonic organization, while harmonically tonal cadence progressions and similar schemes operate at phrase

39 Kircher (Anm. 28) vol. I, p. 672; see also Ulf Scharlau, *Athanasius Kircher (1601–1680) als Musikschriststeller. Ein Beitrag zur Musikanschauung des Barock*, Marburg 1969 (= Studien zur hessischen Musikgeschichte 2), pp. 247 f. and 263 f., and Stein (Anm. 36), pp. 207 f. By Kircher, *mutatio toni* means change of mode, *mutatio modi* change of system (i. e., level of transposition).

level⁴⁰. Remarkable in Geist's music, however, is not so much his acquaintance with these techniques as such, as the extent to which he shows himself able to use them for his expressive ends. A more thorough analysis of these procedures would require a comprehensive discussion of contemporary modal theory, for which there is no room here. We can still note Geist's „modern“ use of inverted chords functioning as secondary dominants on the phrase level in these solos, which gives the phrases a strong sense of direction – a good example is the passage „cuius sunt in te amores“, bars 18–22 (see example 2). This is a technique related on the one hand to a sense of local tonal centres on the phrase level, on the other hand to a tonal organization still governed by hexachord and level of transposition. Within such a basically modal-hexachordal tonal system, which still ruled in Geist's time, progressions like these must have had a strongly expressive, not to say shocking effect on contemporary listeners.

The characteristic features of the aria – recurring rhythms linked to the text metre and the organization in distinct and regular phrases – are more evident in the four ensemble sections of *Vide, pater mi, dolores*. Still, this underlying model is constantly varied and modified, by means of imitative or quasi-imitative textures as well as by slight manipulations of the regular phrase structure, through word repetition and melismas. This constant differentiation of the aria model is typical of Geist's settings of Latin poetry, even in his earliest works⁴¹. Furthermore, in all four sections Geist has used similar techniques for the representation of the intensive, plaintive affect of the text strophes. Descending melodic lines with sighing appoggiaturas and double suspensions against the bass mark the first two ensembles, „Vide animam querentem“ and „Sic in tantis lamentatur“ (strophes 2 and 4). Moreover, the *Sekundakkord* is employed in exposed positions in three of the four ensembles. The technique of transposing phrases is another important harmonic means, used for expressive ends.

As in the recitative solos, the formal organization of these ensembles closely follows the division in verses in the text, with each verse set as a separate musical segment. In several of the sections, however, such verse segments are repeated, either exact or in transposition, e. g. in the first ensemble, „Vide animam querentem“, where verses 2–3 and 4–5 are set to the same music.

The vocal diction in the first verse-segment of that ensemble (see example 5 on the following page) is close to the typified aria pattern usually found in triple meter settings of octosyllabic verses (see above), but slightly modified by the repetition of the word „animam“.

This segment is based on a scheme which Geist used in several works: descending, sighing melody in parallel thirds in the upper parts set against a stepwise ascending bass, resulting in double suspensions of sevenths and ninths or ninths and elevenths (example 5, bars 59–63). In Geist's music this scheme is used as a kind of topos, always in connection with texts

40 This is a characterisation that draws on the studies on seventeenth-century harmony and tonality by scholars such as Eric Chafe and Beverly Ann Stein: Eric Chafe, *Monteverdi's Tonal Language*, New York 1992, and *Aspects of durus/mollis shift and the two-system framework of Monteverdi's music*, in: *SJb* 12 (1990), pp. 171–206; Stein (Anm. 36) passim. The „modal-hexachordal system“ propagated by Chafe is in its turn a further development of an analytical model suggested by Carl Dahlhaus in his *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel etc. 1968 (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 2), especially pp. 257–286. See also Helmut Well, *Klangvorrat und Akkordverknüpfung bei Schütz, Carissimi und Bernbard*, in: *SJb* 23 (2001), pp. 55–68 passim.

41 A good example of this is the *Hymnus natalitius* (Christmas hymn) „Altitudo, quid hic jaces“ from 1670, ed. in: *EdM* 48, pp. 50–60.

Example 5: *Vide, pater mi, dolores*, bars 59–74

59 Vi - de a - ni - mam, a - ni - mam quae - ren - tem,
 Vi - de a - ni - mam, a - ni - mam quae - ren - tem, quam cre -
 Vi - de a - ni - mam, a - ni - mam quae - ren - tem,
 Bc

64 quam cre - a - - - - - vit dex - te - ra! Vi - de mi - se - re ge -
 a - - - - - vit, cre - a - - - - - vit dex - te - ra!
 quam cre - a - - - - - vit dex - te - ra! Vi - de mi - se - re ge -
 Bc

70 men - - - - - tem et a - ver - te, et a - ver - - - - -
 Vi - de mi - se - re ge - men - tem et a - ver - - - - - te, a -
 men - - - - - tem et a -

marked by very strong affect. In fact, the construction of these passages lies close to a famous contemporary model for the musical representation of a plaintive affect: „Plorate filie Israel“, the concluding ensemble of Giacomo Carissimi’s *Jephte*. This was printed in Kircher’s *Musurgia* as a paradigm of „affectus doloris“. Admittedly, Carissimi’s lamento differs from Geist’s related aria sections by a larger scoring and as a result a richer sonority. Still, the scheme used by Geist is close enough to Carissimi’s and Kircher’s paradigm to suggest that Geist consciously used it as a model for the representation of „affectus doloris“ (example 6 on the following page).

The second segment, „quam creavit“ (and „et averte“ in the almost identical fourth segment), is based on an upbeat formula, set in successive entries in the vocal parts (example 5, bars 63–68). This quasi-imitative texture corresponds to a figuration of a chordal progression, rather than a passage of contrapuntal imitation. The progression modulates from g to d, via a *Sekundakkord* over g, i. e. d: V². The modulation, in combination with the successive entries, unfolds the phrase in an unexpected way, both harmonically and melodically. The principle is a quasi-contrapuntal imitation, clearly subordinated to a harmonic progression, where the

Example 6: Giacomo Carissimi, concluding choir from *Jephthe*

C1
 C2
 C3
 A
 T
 B
 Bc

la - men - ta - mi - ni, la - men - ta - mi - ni, la - men -
 la - men - ta - mi - ni, la - men - ta - mi - ni
 la - men - ta - - - mi - ni, la - men - ta - - - - -

Sekundakkord works locally as an expressive dissonance effect and at the same time serves the harmonic planning on a higher level. The third and fifth segments modulate back to *g* in a similar manner, via sonorities functioning as secondary dominants on the local phrase level (B: $^{\circ}\text{vii}^{7-6}$ and *g*: $^{\circ}\text{vii}^{7-6}$), and the section ends with a sixth segment, based on a descending chain of sixth chords.

The second ensemble section, „*Sic in tantis lamentatur*“, presenting the fourth text strophe, has much in common with the first one. Again we find sighing melody in parallel thirds, expressive double suspensions and *Sekundakkorde*, in this case set over a stepwise descending bass line. Rhythmically, it is closely dependent on the aria pattern, but just like in the section „*Vide animam*“ this has been differentiated by text repetition and quasi-imitative textures. The two last verses have been set to a homophonic phrase with a descending tetrachord in the bass (*b_♭-a-g-f*), which is repeated, transposed one second down, from *B_♭* to *A_♭*. In the previous sections, Geist has mainly used modulatory techniques with secondary dominants to shift tonal focus between and within the phrases. Here, he employs exact transposition, resulting in a rather harsh juxtaposition between the *F* and *A_♭* major triads. The section concludes with another harsh effect, a cadence *V-iv⁴-V-i*, where the three-four-chord emphasizes the word „*peccata*“.

The transposition from *B_♭* to *A_♭* reappears in the beginning of the immediately following setting of the fifth strophe, „*Pie pater, miserere!*“, this time in duple metre. Again, the transposed phrase is built over a descending tetrachord, this time harmonized with an emphasized *Sekundakkord*. In the second half of the strophe, however, Geist has departed from the aria altogether. The last three verses of the strophe consist of a vivid metaphor, depicting the believer's agony as a raging, swelling flood, and the Father is urged to hasten to the rescue. Here Geist has used madrigalist word-painting, otherwise absent in the ensemble sections of the composition, which, in accordance with the aria tradition, are more focused on general affect. Thus, the fourth verse is set as a brief solo for the tenor, where a winding melodic figure illustrates the words „*tumidorum fluctuum*“, the swelling flood. „*Accurre curre*“ („run, hasten“) is illustrated with a lively semiquaver motive, which is set in concertato imitation; „*demergor*“ („I drown“) is given a descending scale figure, apparently meant to depict the sinking of a drowning.

The sixth and final text verse is set first as an aria phrase in $\frac{3}{2}$, and is then repeated as a prolonged and elaborated concluding cadence in common time. Harmonically it consists of an oscillation between the chords c and G^6 or c and $^{\circ}b^6$, over a pedal point on c in the bass in the penultimate bar, with a diminished seventh chord as penultima in the cadence. This results in a kind of mix between a plagal cadence and a $iv^{\circ}vii^{\circ}I$ cadence. It is an extraordinary conclusion to an extraordinary composition.

Example 8: *Vide, pater mi, dolores*, ending

The musical score for Example 8, 'Vide, pater mi, dolores', ending, is presented in common time (C) with a key signature of one flat (B-flat). It consists of five staves: VI 1, VI 2, C 1, C 2, T, and Bc. The lyrics are: '- cem, a - ni - mae - que ve - ram lu - - - cem. - cem, a - ni - mae - que ve - ram lu - cem, ve - ram lu - - - cem. - cem, a - ni - mae - que ve - ram lu - cem, ve - ram lu - - - cem.'

IV

Geist's *Vide, pater mi, dolores* is clearly not a work which simply exemplifies a conventional genre norm⁴². Its relation to contemporary generic traditions is much more complex than that, and its design more individualized. Still, the notion of a meeting between aria and concerto traditions seems an adequate point of reference, and the aria has doubtlessly been the starting point. This is clear from the basically periodic, rhythmically patterned construction of the ensemble sections, as well as the brief arias concluding two of the solo sections. The aria style is harder to trace in the recitative passages, but is still revealed in the clear division according to the text verses, but also in certain rhythmical traits. Thus, Geist's habit to begin the syllabic recitative phrases with dotted rhythms, or at least to alternate between dotted and „straight“ diction on quavers, is related to the aria rather than to Italian *stile recitativo*. Moreover, the affiliation with the aria is confirmed by a comparison between this work and Geist's earlier settings of devotional poetry, where the regular aria model is differentiated in similar ways, but is still more transparent. In *Vide, pater mi, dolores* and the related works from the same time, this basically regular aria principle has been integrated with the modern italianate sacred concerto or small-scale motetto with its sectionalized disposition with contrasted sections, its differentiation in more or less typified styles, and its higher demands on text representation and artfully varied design.

42 Cf. Dahlhaus's reflections on the „funktionale Musikbegriff“, predominant in the sixteenth and seventeenth centuries (*Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977, pp. 38 f., 124).

This kind of individualised „aria-concerto“ – an integration, rather than a combination of concerto and aria, which is moreover unusually independent of fixed models or formal schemes – is mainly found by composers who were active in Scandinavia and North Germany: at first place Christian Geist and Dietrich Buxtehude⁴³. In Middle Germany, composers tended to use more symmetrical and schematic dispositions, with more clearly typified sections. As Friedhelm Krummacher has suggested, these differences can most certainly be related to a certain freedom in relation to liturgy and fixed functions and traditions, which characterized the positions of the North German organists as well as the musical establishments at the royal and princely courts – especially in comparison with the position of a Middle German cantor⁴⁴.

By thus integrating aria and concerto in one and the same work, in a work like *Vide, pater mi, dolores* Geist has put together two basically opposite principles, with partially opposite significations. The aria, or *stylus melismaticus*, was connected with specific connotations, in terms of affect and import. This is clear from Kircher's presentation of this style, both in his etymological derivation of the term⁴⁵ and in his description of the style, where he stresses how its simple texture and its lack of agitated movements lends it a sweet affect, which makes it suitable for devotion⁴⁶. The concerto and motetto genres on the other hand were linked to the tradition of highly representative church music – it is this opposition that made the Rostock theologian Hector Mithobius talk about „Moteten und Concerten welche mehr Kunst als Liebligkeit und Andacht haben“⁴⁷. Thus, in a work like *Vide, pater mi, dolores* the intimate, sweet and devotional character of the aria is combined with the more representative and ceremonial connotations of the concerto genre. This is something that in its turn can be related to the use of this and similar compositions at the royal court of Stockholm. As I have recently been able to show, several of Geist's settings of Latin devotional poems can be specifically connected to royal Communion services at the Swedish court⁴⁸. The artful and representative implications of the concerto is thus linked to the ceremonial importance and dignity of the occasion, whereas the intimate and devotional character of the aria was attuned to the subjects of Christological devotion or penitence which characterized the texts, and which presumably also distinguished the affect of these worship services. Thus, the generic peculiarities of these works can also be related to the social context.

43 See Krummacher, *Aria* (Anm. 27).

44 Krummacher, *Choralbearbeitung* (Anm. 27), especially pp. 406 ff., and *Aria* (Anm. 27), pp. 262 ff.

45 Kircher, *Musurgia* (Anm. 28), vol I, p. 586: „Stylus Melismaticus a dulcedine melodiae sic dictus“.

46 Op. cit., p. 614; see also Katz (Anm. 28), p. 47, where this passage is quoted.

47 In *Psalmodia christiana* 1665; quoted from Christian Bunners, *Kirchenmusik und Seelenmusik. Studien zu Frömmigkeit und Musik im Luthertum des 17. Jahrhunderts*, Göttingen 1966 (= Veröffentlichungen der Evangelischen Gesellschaft für Liturgieforschung 14), p. 102.

48 Berglund (Anm. 5), pp. 88–94. The King partook of the Holy Communion three times a year (during Holy Week, during the summer or autumn, and before Christmas). These royal Communion services were important ceremonial occasions in the realm.

V

„Einen delicatesen Styl, daraus man spühren konnte, dass er auch mit Italienern umgegangen“. In contrast to contemporary composers like Kaspar Förster, Christoph Bernhard or Balthasar Erben however, Geist never visited Italy or studied there, and as far as we know he did not have any personal contact with Italian musicians. His intercourse with Italians was instead restricted to the studying and imitation of musical scores – something that is confirmed by two of his works, *Alleluia. De funera ad vitam* and *Surge dilecte mi*, which are actually parodies of two solo motets by Bonifazio Graziani⁴⁹. For the recipients in Hamburg, Geist's italianate leanings were evident. Of what then, more precisely, do the „delicate“ and Italian elements of a piece like *Vide, pater mi, dolores* consist?

In fact, the overall disposition and the particular generic aria-concerto constellation seen in this work are not found in contemporary Italian collections of sacred music. Instead, aria and concertato textures are normally kept apart in Italian motets, and linked to poetic stanzas and prose passages, respectively⁵⁰. The italianate manner in *Vide, pater mi, dolores* is rather to be found in some of the component elements of this integrated generic constellation: the aria genre, the *stile recitativo* and the harmonic language.

To begin with, the regular aria style which permeates this composition is most certainly to be associated with Italian models. The duple-meter aria type used for octosyllabic metre which is so characteristic for composers like Geist and Buxtehude, can be found in motets and oratorios by for example Carissimi⁵¹. But also triple-meter arias of the same type adopted by Geist in *Vide, pater mi, dolores* are found in Roman motets, as exemplified by the following passage from Graziani's *Benignissime Jesu*, from his op. 7 (1656).

Example 9: Bonifazio Graziani, *Benignissime Jesu*, op. 7 (1656), bars 23–30

The image shows a musical score for three parts: C2 (Cantata 2), T (Tenor), and Bc (Bass). The music is in 3/2 time and G minor. The lyrics are: Ma - gnus a - mor ca - rus ho - mo, dul - cis a - mor fe - lix ho - mo. The score includes a treble clef for C2 and T, and a bass clef for Bc. The lyrics are written below the notes.

In the affinities between *Vide, pater mi, dolores* and this Italian, possibly specifically Roman aria type, we arguably find some important qualities which motivated the reference to a „delicate“ style in the judgement from Hamburg: the characteristically regular phrase organization typical of the aria, which also permeates Geist's piece (and a large part of his entire musical output). This regular phrasing – described by Kircher with the words „pulchro pedum har-

49 The models have been taken from Graziani's fourth book of solo motets, op 10 (1665). See Berglund (Anm. 5), pp. 148–156.

50 The Italian mid-century motet still awaits more thorough investigations.

51 See Krummacher, *Aria* (Anm. 27), p. 249 ff., and Berglund (Anm. 5), pp. 115–118.

monicornum processu affectus excitantur“⁵² (the affects are roused by the beautiful progression of harmoniously composed metrical verses) – is in addition closely connected to some other musical parameters: a metrical system based on a hierarchy of stressed beats (*Akzentstufentakt* – as compared to the mensural system), and harmony based on cadence progressions, which supports the clear articulation of the phrases. At the middle of the seventeenth century these ingredients were important signifiers of a modern musical style⁵³. I would argue that these three closely interrelated parameters – periodic phrasing, cadential harmonic progressions and *Akzentstufentakt* – together make up the perhaps most important aspect of what would be conceived as italianate, modern and „delicate“ in Geist's music in Hamburg of 1674 – i. e., delicate in the old sense of the word: pleasing to the senses, marked by keen sensitivity or fine discrimination and subtlety. Interestingly, such an understanding of the aria style also implies that its very simplicity was valued and appreciated *per se*. Kircher thus mentions the lack of „long diminutions and artful melismas“ as a quality of *stylus melismaticus*.

The extensive passages in a lyrical *stile recitativo* signalize an Italian orientation in a more direct way, although they are artful and exquisite in kind, rather than artless and simple. In contemporary sacred music, recitative writing like this is only found in Italian works or works by German composers of decidedly Italian orientation, like Kaspar Förster or Balthasar Erben⁵⁴. This *stile recitativo* Geist combines with an unusually rich and varied harmonic writing, characterized by sudden shifts of mode as well as by – in the modern sense of the term – modulatory progressions incorporating secondary dominants. Thus, Geist demonstrates a remarkably modern application of the technique which Kircher termed *stylus metabolicus*: sudden changes of mode and system, causing sudden changes in affect. It is quite clear that Geist here builds primarily on Carissimi. From Carissimi we can also derive several of the techniques used by Geist for the intense affect representation in his ensemble sections: the recurring scheme with descending, parallel thirds against a stepwise ascending bass, as well as the extensive use of the *Sekundakkord* and the calculated use of transposition for expressive purposes.

Interestingly, Geist uses these expressive devices, inherited from the Roman „Carissimi school“, much more extensively than composers like for example Kaspar Förster or Marco Giuseppe Peranda – musicians who actually met, possibly even studied with Carissimi. In fact, Geist even used them more extensively than did the Roman master himself, at least in his motets: the techniques used by Geist are mainly found in Carissimi's oratorios, and above all in his secular cantatas. This has also presumably been the motivation for accusations in the

52 Kircher, *Musurgia* (Anm. 28), vol. I, p. 614.

53 See Friedhelm Krummacher, *Norm und Individualität*, in: Hartmut Laufhütte (ed.), *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, vol. 1, Wiesbaden 2000 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 35), pp. 215–239.

54 Still, even though Geist was obviously quite well acquainted with contemporary Italian music, he had the possibility to get in contact with this kind of expressive *stile recitativo* already in his youth, via the music of Daniel Danielis, who was *Hofkapellmeister* at the ducal court of Güstrow during the second half of the 1660s, i. e. when Geist served as a *Kapellknabe* there. Danielis's solo motet *Aspice e caelis* (which is preserved in the Düben Collection, in a set of six early works, most probably brought to Stockholm by Geist) opens with a long section in a recitative style reminding of Geist's recitative solos in *Vide, pater mi, dolores*. Cf. Daniel Danielis, *Petits motets d'Uppsala*, ed. Roch Jamelot, Versailles 1996 (= Patrimoine musical français 3,1), pp. 73–80.

modern literature against Geist for a „preziöser Stil“⁵⁵, and for „mannerism“⁵⁶. And clearly, Geist took liberties with the concerto/motet genre, which were not at all common in his era, neither in Germany nor in Italy, and which were possibly not considered altogether appropriate for this sacred genre.

It would be of interest to know how contemporary recipients reacted to these liberties, but since relevant sources are lacking, it is hard to tell. In Stockholm, these works were apparently considered to correspond to *decorum*. Geist composed music like this for the worship services at the Swedish royal court, and even gradually increased its extravagance and expressiveness during the period when he was active as a court composer. The works which in this sense are most extravagant, however, are invariably set to texts treating penitential subjects and to some extent texts expressing the sweet love for Jesus.

In Hamburg (a city that had seen the highly expressive and quite wilful music of Matthias Weckmann) Geist's style was considered „delicate“ – but did not render him a position. Most likely, though, Geist's failure to secure the position in Hamburg had other reasons than the quality or eccentricity of his music: the fact that he was an unknown figure in Hamburg, and the fact that the post was already earmarked for Gerstenbüttel.

Still, even further associations can be made from the notion of a „delicate style“ – although in these concluding remarks we will go beyond the attempts at a „historically adequate“ interpretation of the quotation from Mattheson. „Delicate“, used on music, is a metaphor, derived from the sense of taste. Thereby it is also closely related to a most central idea in seventeenth century art theory: the concept of good taste – „le goût“ or „il gusto“⁵⁷. This concept described a capacity to discriminate between and value different artefacts, or different artists, without relating one's judgement to the classical concepts of art and beauty, based on clearly codified rules and technical criteria. Judgement based on good taste could thus not be mechanically taught, nor explained. This is reflected in expressions like „nescio quid“, „je ne sais quoi“, or (found already by Petrarch) „non so che“, very common during the seventeenth century⁵⁸. That is: one could tell that this artefact was good, and that bad, but one could not motivate this by means of conceptual criteria. It was a question of values that went beyond the mere craftsmanship and beyond – in the case of music – the mere fulfilment of the contrapuntal rules and the generic norm⁵⁹.

Such a capacity was, at the same time, no doubt closely connected to a social practice. The capacity for good taste was primarily a capacity of princes and of the aristocracy, and as such served as a social demarcation towards the lower strata of society. Thus, with Carl Dahlhaus's formulation, „in der Kategorie des 'guten Geschmacks' [...] gingen ästhetische und so-

55 Blume (Anm. 3), p. 185.

56 Snyder (Anm. 6); Snyder's judgement is in its turn apparently borrowed from Martin Geck's review of EdM 48 in: Mf 16 (1963), pp. 305 f.

57 See Dabney Townsend, art. *Taste: Early History*, in: *Encyclopedia of aesthetics* 4, New York 1998, pp. 355–360. Also Eyolf Østrem, „Det Undsigelige': Sammanhengen mellom kristne og verdslige begrep om kunst, in: *Transfiguration. Nordisk tidsskrift for kunst og kristendom* 2:1 (2000), pp. 59–85, and Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 3/1972, pp. 31–39.

58 Townsend, op. cit., pp. 356 f.; Østrem, op. cit., p. 65.

59 In fact, Athanasius Kircher several times uses precisely this expression, „nescio quid“, in a similar way in connection with his discussion on the musical representation of different affects; he can tell that the different examples very successfully portray the affect intended, but he is not able to tell how. Kircher, *Musurgia* (Anm. 28) vol I, especially pp. 599 and 602.

ziale Momente – eine Verselbständigung des Kunsturteils und dessen Funktionalisierung zum Vehikel gesellschaftlicher Abgrenzung nach unten – ineinander über“⁶⁰.

In this way, the perceived quality and value of the music played at a princely court was linked to its representative function. At the same time these values were not bound to a system of technical rules and generic norms, but rather to the opposite: to the composer's freedom in relation to such rules, and to the individuality of the musical work in relation to the norm. Such a concept of taste, thus, can at least account partially for the relative freedom and individuality of the music composed at princely courts, e. g. by Marco Giuseppe Peranda and Vincenzo Albrici in Dresden, Kaspar Förster in Copenhagen and, not least, Christian Geist in Stockholm.

The brief comment from Hamburg on Geist's „delicate style“ – whoever made it – was admittedly not intended to evoke high-flown reflections like these; it probably referred more directly to the aria-traits and italianate elements touched upon above. Still, the concept of taste is part of its larger frame of reference. A „delicate style“ is not a musical style to be judged by its fulfilment of technical rules or by its flawless adherence to a strict, generic norm. Its value lies instead in its subtleties and refinement, in qualities not conceptually codified. And in this way, the judgement from Hamburg touches upon a conception of music related to the individuality of the musical work and to the free and individual solutions of the composer. This conception is not necessarily an adequate frame of reference for interpreting the functional *Predigtmusik* composed by contemporary German cantors, but it is an important element for understanding the music by composers such as Dietrich Buxtehude, Kaspar Förster, Marco Giuseppe Peranda and Christian Geist.

60 Dahlhaus (Anm. 42), p. 176.

Die Schütz-Quellen im südlichen Ostseeraum vor dem Hintergrund der Rezeption mitteldeutscher protestantischer Kirchenmusik

KLAUS-PETER KOCH

Kriege, Brände, Zerstörungen, Entsorgungen haben die Erhellung der Schütz-Rezeption im südlichen Ostseeraum äußerst eingeschränkt. Jede Interpretation der noch erhaltenen Quellen muß einseitig bleiben, zumal der Zweite Weltkrieg den bereits zuvor stark reduzierten Quellenbestand erneut dezimiert hat. Dieser Verlust ist, wenn auch nur in geringem Maße, wenigstens teilweise durch einige gedruckte Bibliothekskataloge und handschriftliche Zettelkataloge auszugleichen, die nunmehr für uns Quellenwert haben. Besonders schmerzhaft ist, dass die Bestände der Königsberger Staats- und Universitätsbibliothek mit ihren vielen Musikalien, darunter auch Schütz-Kompositionen, verloren scheinen, obwohl hin und wieder und an unvermuteten Orten Einzelstücke wieder auftauchen, was hoffen lässt, dass sich bei systematischer Recherche die Quellensituation zumindest etwas verbessern könnte. Die politische Wende im östlichen Europa seit 1989 hat hierbei manche Beschränkungen fallen lassen.

Eine Schütz-Rezeption im östlichen Europa des 17. Jahrhunderts, die allerdings in der Regel nicht die Qualität einer systematischen Schütz-Pflege hatte, gab es naturgemäß in protestantischen Gebieten, also dort, wo Menschen insbesondere Deutsche evangelischen Glaubens lebten, d. h. im Herzogtum Preußen, im Königlichen Preußen sowie in den baltischen Ländern.

I

Wenden wir uns zunächst den Schütz-Quellen in drei Lokalitäten zu, die nicht unmittelbar zu dem hier zu betrachtenden Raum gehören: Schweden, Dänemark und Hamburg. Der größere Teil der schwedischen Schütz-Quellen ist mit der Düben-Sammlung verbunden, deren mitteldeutsche Ursprünge allerdings noch nicht in allen Details geklärt sind.

Die Anfänge der Sammlung¹ gehen wohl bereits auf Andreas Düben (1558–1625) zurück, der in Leipzig tätig war und mit Sethus Calvisius und Johann Hermann Schein, wahrscheinlich auch mit Schütz Kontakt hatte. Die Sammlung gelangte mit den in Stockholm tätigen Düben-Nachfahren nach Schweden und wurde hier durch Gustaf Düben d. Ä. (um 1628–1690) durch eigenhändige Kopien wesentlich ausgeweitet. Während der kleinere Teil, nämlich die Drucke, über die Stockholmer Deutsche Kirche (*Tyska kyrka*) schließlich 1874 an die *Kungliga Musikaliska Akademiens Biblioteket*, heute *Statens musikbiblioteket* (S Skma) kam – dazu gehören offenbar die bei RISM verzeichneten Drucke der *Cantiones sacrae* und des ersten Teils der *Kleinen geistlichen Konzerte* von Schütz –, übergab Anders von Düben d. J. (1673–1738) den Hauptteil der Sammlung, die Handschriften, 1732 der Universitätsbibliothek Uppsala (S Uu). Dazu gehören die Materialien zur Frühfassung der Schützschen *Weihnachtshistorie* SWV 435a (Vok. mus. i hdskr. Caps. 71, 41:13, 41:3, 40:2) sowie zwei anonyme

1 Vgl. Hans Åstrand, Art. (*von*) *Düben*, in: MGG2, Personenteil 5 (2001), Sp. 1465–1470, besonders Sp. 1467–1469.

Kompositionen, für die Bruno Grusnick die Autorschaft von Schütz angenommen hat, nämlich ein *Domine Deus, Deus virtutem* SWV (g)² (Vok. mus. i hdskr. 40:13) sowie ein *Kyrie eleison (Litania)* SWV (f) (Vok. mus. i hdskr. 69:7).

Außerhalb der Düben-Sammlung steht die gedruckte Orgelstimme der *Kleinen geistlichen Konzerte* I in der Landsbibliothek zu Växjö (S VX).

Weil Gustav Düben d. Ä. an der Kopie von Stimmen der Frühfassung der *Weihnachtshistorie* nachweislich beteiligt war, ist das Werk von ihm wahrscheinlich in Stockholm aufgeführt worden. Ob man allerdings von einer Schütz-Pflege Dübens sprechen kann, wäre noch zu beweisen. Ungewiß ist auch, ob die noch zu nennenden Kopenhagener Schütz-Aufführungen mit den Überlieferungen der Düben-Sammlung zusammenhängen oder nicht. Nicht außer acht lassen sollte man auch die folgenden Verse des Leipziger Superintendenten D. Georg Lehmann in seinem Nekrolog auf Schütz:

„Italien weiß von mir/
ganz Teutschland auch zu sagen/
Es hat mich Denemarck vorlengst gar wol gekant/
So hat mir Schweden oft gebothten seine Hand/
Daß auch dadurch mein Ruhm ist worden hochgetragen.“³

Ein Beweis für Verbindungen zwischen Schütz und Schweden ist noch nicht erbracht worden.

Die Quellsituation der mit den beiden Dänemark-Aufenthalten von Schütz⁴ zusammenhängenden Kompositionen ist auf Grund des Brandes von Schloss Kristiansborg 1794 bekanntlich äußerst schlecht, sieht man von der in Kopenhagen 1634 gedruckten, aber in Kiel (Klu, Ms. 13) aufbewahrten und nur fragmentarisch erhaltenen *Canzonetta à 4 Soprani Con Sinfonie di duoi Stromenti* („Gesang der Venuskinder“) SWV 278 einmal ab. Der Musikanteil von Heinrich Schütz bei den Feierlichkeiten ist umstritten.

Nach bisheriger Meinung hat Schütz 1634 anlässlich der Hochzeit Christians die Musik zu den theatralischen Aufführungen geschrieben. Niels Martin Jensen bezweifelt aber, dass Schütz das Ballett (aufgeführt am 7.10.1634) und die beiden Schauspielmusiken (am 8. und am 12.10.1634) komponiert habe⁵; die überlieferten Texte geben keine Beteiligung Schützens an. Wolfram Steude nimmt als Schützens kompositorischen Beitrag nur großbesetzte lateinische Psalmkonzerte in den Gottesdiensten an, insbesondere ein *Exultate Deo adiutori nostro* sowie ein *Beati omnes qui timent Dominum* (beide nicht im SWV)⁶. Dass Schütz für diesen Anlaß die Kirchenmusik komponierte, hat eine große Wahrscheinlichkeit, widmete er doch dreimal kirchenmusikalische Drucke Angehörigen der dänischen Königsfamilie: den *Beckerschen Psalter* 1628 der Kurfürstinwitwe Hedwig von Sachsen, geb. Prinzessin von Dänemark und Gattin des 1611 verstorbenen Kurfürsten Christian II., den zweiten Teil der *Kleinen geistlichen Konzerte* 1639 Herzog (Prinz) Frederik, Erzbischof von Bremen (später Frederik III. von Dänemark), und den zweiten Teil der *Symphoniae sacrae* 1647 Prinz Christian, kurz vor dessen Tod auf dem Weg nach Karlsbad⁷. Angemerkt sei auch, dass dynastische Beziehungen zwischen Sachsen und Dänemark bestanden.

2 Vgl. die Angaben zu diesem und dem folgenden Incertum bei Werner Breig, *Schützfunde und -zuschreibungen seit 1960. Auf dem Wege zur Großen Ausgabe des Schütz-Werke-Verzeichnisses*, in: SJB 1 (1979), S. 63–92, hier S. 88f.

3 Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk*, Kassel u. a. 2/1954, S. 609.

4 Dazu zuletzt Mara R. Wade, *Prinz Christian von Dänemark und seine sächsische Braut Magdalena Sibylle als Mäzene von Heinrich Schütz*, in: SJB 21 (1999), S. 49–61.

5 Niels Martin Jensen, *Heinrich Schütz und die Ausstattungstücke bei dem großen Beilager zu Kopenhagen 1634*, in: Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985, S. 57–67, hier S. 63–65.

6 Wolfram Steude, *Auskünfte Dresdner Quellen zu Heinrich Schütz' Dänemarkreisen*, in: Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985, S. 43–56, hier S. 49.

7 Wade (wie Anm. 4), S. 59 f.

Letztlich gehören in den Kopenhagener Zusammenhang auch Hamburger Quellen. Schützens Besuche in Hamburg im Zusammenhang mit seinen Dänemark-Reisen sind bekannt: im September 1633, im Januar 1634⁸, womöglich im Mai 1635 (was die erste Dänemark-Reise betrifft), im Juli 1637, als er Matthias Weckmann persönlich zum Orgelunterricht zu dem Sweelinck-Schüler Jacob Praetorius brachte⁹, schließlich im Zusammenhang mit der zweiten Dänemark-Reise 1642 in Wedel bei dem Dichter Johann Rist und wohl im Oktober 1644 auf der Rückreise. Ebenso wie Weckmann waren die Hamburg wirkenden Christoph Bernhard und Johann Theile Schütz-Schüler.

Die Schütz-Quellen in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg umfassen Drucke und Handschriften. Sieht man von drei vollständigen Drucken des *Beckerschen Psalters* von 1628 (SWV 97a–256a) sowie von 1676 (SWV 97–256, zwei verschiedene Exemplare) ab, so handelt es sich bei den übrigen Drucken nur um einzelne Stimmbücher ganzer Werke, nämlich um das Altus-Stimmbuch der *Cantiones sacrae* sowie um jeweils ein Vox-prima-Stimmbuch des zweiten und dritten Teils der *Symphoniae sacrae*. Die *Symphoniae sacrae* I existieren als Abschrift (Ms. M C/ 37). Aus der Chrysanther-Bibliothek ist in Form einer Kopie des 19. Jahrhunderts noch „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt“ (SWV 305) aus den *Kleinen geistlichen Konzerten* I überliefert.

Es wäre nun zu vermuten, dass Hamburg bzw. Kopenhagen direkt in die südlichen Ostseeanrainer (im folgenden Mecklenburg, Pommern, Westpreußen, Ostpreußen) ausstrahlen. Dies aber ist nicht so.

Schwerin und Güstrow sind zwei Lokalitäten, die bezüglich Schütz noch weiterer Aufklärung bedürfen. Die Provenienz des in Schwerin nur noch fragmentarisch vorliegenden Drucks der *Psalmen Davids*¹⁰ von 1619 ist ungeklärt. Auch der 1640 auf Veranlassung von Herzog Adolf Friedrich I. von Mecklenburg-Güstrow bei Johann Jägers Erben in Güstrow erfolgte Neudruck des *Beckerschen Psalters* von 1628¹¹ bedarf noch näherer Aufklärung: Wo hat man sich darüber verständigt? In Hamburg? In Güstrow? War Schütz deswegen selbst in Güstrow oder in Schwerin? Waren andere Personen mit einbezogen – etwa Christian Geist¹², der Sohn des Güstrower Domkantors Joachim Geist, der nach Schützens Tod in Kopenhagen tätig war? Oder war der Schütz-Schüler Johann Vierdanck, 1631–1632 Violinist in der Hofkapelle von Johann Albrecht II. von Mecklenburg-Güstrow, als Vermittler tätig?

8 Siehe die mit „Haffniae die 21 Januarii Ao. 163[4]“ datierte Eintragung Schützens in das als *Album Morsianum* bezeichnete Stammbuch, ehem. Stadtbibliothek Lübeck 61 d. eo, S. 775 (Kriegsverlust); Max Seifert, *Das Album Morsianum*, in: ZIMG 1 (1899/1900), S. 28f.

9 Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pfarte*, Hamburg 1740, Neudruck hrsg. v. Max Schneider, Berlin 1910, S. 394 f.

10 D-SWl: Nur Altus, Tenor und Bassus des 1. Chors sowie Sopran, Altus, Bassus und Basso continuo des 2. Chors sind vorhanden.

11 RISM A/I S 2283. Beim Neudruck hat man den Titel der Ausgabe von 1628 mit etwas anderer Orthographie und Interpunktion beibehalten.

12 Vgl. zu Geist neuerdings Lars Berglund, *Studier i Christian Geists vokalmusik* [Studies in the Vocal Works of Christian Geist], Uppsala 2002 (= Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Musicologica Upsaliensia. Nova Series 21).

II

Danzig nimmt für die Schütz-Rezeption im südlichen Ostseegebiet eine wichtige Position ein. Wohl über den Katharinenkantor Christoph Werner, der 1646 aus Sachsen hierher einwanderte und sein Amt bis 1650 ausübte, und seinen Bruder Friedrich Werner, Cornettist und Zinkenist zunächst an der Dresdner Kurprinzen-, dann Hofkapelle, wird Schütz im musiktheoretischen Streit zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert um ein Gutachten gebeten, das er 1646 und zweimal 1648 abgab¹³. Wegen seines Todes 1650 konnte Werner einem Ruf nach Dresden als Vizekapellmeister nicht mehr folgen.

Christoph Bernhard kam zwar aus dem pommerschen Kolberg, war aber in Danzig Sängerknabe unter Werner und kam, wohl durch diesen vermittelt, nach Dresden zu Schütz in die Lehre, um später zum Vizekapellmeister aufzusteigen. Zwischenzeitlich in Hamburg, wo er als städtischer Kantor mehr als zehn Jahre tätig war, kehrte Bernhard nach Schützens Tod 1674 nach Dresden zurück und wurde 1681 Kapellmeister¹⁴.

Der Danziger Kaspar Förster d. J., bei Scacchi in Warschau sowie in Italien ausgebildet, kam als Hofkapellmeister nach Dänemark, wo Schütz zwei Dezennien zuvor gewirkt hatte. Mattheson zufolge besuchte er (was allerdings anderweitig nicht zu bestätigen ist) durch Vermittlung Bernhards Schütz in Dresden (wohl erst nach 1667/68 und nicht schon um 1662¹⁵) und kehrte dann nach Danzig bzw. Oliva zurück.

An Trinitatis 1648 wurde in Danzig für 12 Mark der Ankauf beider Teile der *Kleinen geistlichen Konzerte* getätigt¹⁶ – die Drucke waren bereits zwölf (1636) bzw. neun (1639) Jahre vorher publiziert worden. (Anfang des 20. Jahrhunderts waren beide Werke nicht mehr in Danzig nachweisbar.) Ähnliche Ankäufe für St. Marien oder St. Katharinen sind archivalisch zur Zeit nicht nachweisbar.

Bei den Schütziana an St. Katharinen und St. Bartholomäi handelte es sich um Handschriften. Die Kompositionen an St. Katharinen, *Erbarm dich mein o Herre Gott* SWV 447 sowie der *Dialogus Divitis Epulonis cum Abrahamo* SWV 477, beide Werke vermutlich in Abschriften des aus Thüringen stammenden Katharinenorganisten Crato Büthner, sind Verluste des Zweiten Weltkriegs¹⁷. Erhalten blieben lediglich Schütziana der Bartholomäus-Kirche: die achtstimmigen Motetten „An den Wassern zu Babel saßen wir und weineten“ SWV 37 aus den *Psalmen Davids* von 1619 (nur die Orgel-Stimme) und „Herr nun lässt du deinen Diener“ SWV 281 aus den *Musikalischen Exequien* (die Stimmen zu letzterem Stück unter zwei verschiedenen Signaturen: Eine bezeichnet die Orgelstimme, die andere die Vokalstimmen Cantus, Altus,

13 Walter Werbeck, *Heinrich Schütz und der Streit zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert*, in: SJB 17 (1995), S. 63–79.

14 Als Bernhard um 1645 aus Danzig nach Dresden kam, um bei Schütz zu lernen, war er beauftragt, Grüße von dem ihn fördernden Danziger Doktor Strauch sowie vom Danziger Kapellmeister Balthasar Erben zu übermitteln. Vgl. Mattheson (wie Anm. 9), S. 18.

15 Ebd., Art. Förster, S. 73–76, besonders S. 75. Die Darstellungen in diesem Artikel sind vermutlich nicht immer korrekt, dagegen steht wohl richtiger, da detaillierter und zeitlich wahrscheinlicher, Matthesons Bernhard-Artikel (S. 17–22, besonders S. 21), in dem ein solcher Besuch Försters nicht erwähnt ist.

16 Hermann Rauschnig, *Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig. Von den Anfängen bis zur Auflösung der Kirchenkapellen*, Danzig 1931 (= Quellen und Darstellungen zur Geschichte Westpreußens 15), S. 190.

17 Beide Werke sind auch an weiteren Standorten überliefert. Zur Danziger Überlieferung von SWV 447 und 477 vgl. auch Otto Günther, *Die musikalischen Handschriften der Stadtbibliothek und der in ihrer Verwaltung befindlichen Kirchenbibliotheken von St. Katharinen und St. Johann in Danzig*, Danzig 1911, S. 58.

Tenor, Bassus, Quinta und Octava vox). Dazu kommt noch eine *Missa ad Admitatione Lobe den Herren*, wohl über die Schützsche Vorlage „Lobe den Herren, meine Seele“ SWV 39¹⁸.

Von großem Interesse sind die Ergebnisse der Auswertung des Kataloges Danziger Handschriften von Danuta Popinigis und Danuta Szlagowska. Sie zeigen nämlich einen offensichtlichen Zusammenhang zwischen den Schütziانا und der Rezeption mitteldeutscher Komponisten der Schütz-Zeit in Danzig. Der Anteil von mit Mitteldeutschland zusammenhängenden Komponisten in den Danziger Handschriften beträgt 14,8 %, und dies ist ein bemerkenswert hoher Anteil (vgl. Anhang 1). Diese Quellengruppe umfasst zum ersten die Tonsetzer, die in Mitteldeutschland geboren wurden und hier tätig waren, zum zweiten gebürtige Mitteldeutsche, die außerhalb wirkten, sowie zum dritten die, welche nicht in Mitteldeutschland geboren wurden, aber hier ihre Tätigkeit ausübten.

III

Als weiteres Fallbeispiel für die Schütz-Rezeption vor dem Hintergrund der Verbreitung mitteldeutscher protestantischer Kirchenmusik sollen die heute zu den Verlusten des Zweiten Weltkriegs zählenden Bestände der St. Marienbibliothek zu Elbing analysiert werden, und zwar auf der Basis von zwei gedruckten Kurz-Katalogen (vgl. Anhang 2). Der Bestand an Drucken und Handschriften umschloss die Zeitspanne zwischen 1545 und 1715.

An Schütz-Drucken waren hier vorhanden die *Symphoniae sacrae* II 1647 und die *Geistliche Chormusik* 1648, von denen sich nur noch jeweils ein Stimmbuch in Thorn nachweisen lässt, sowie die *Kleinen geistlichen Konzerte* II 1639, die sich zur Zeit nicht mehr belegen lassen¹⁹. Bemerkenswert ist, dass sich die Druckjahre der drei Schütz-Werke auf den engen Zeitraum eines Dezenniums beschränken. Das könnte darauf hindeuten, dass der Erwerb der betreffenden Drucke en bloc, also zu nur einem einzigen Termin erfolgte. Dafür spricht auch, dass keine Vollständigkeit angestrebt worden war – es gab eben die anderen Teile weder der *Kleinen geistlichen Konzerte* noch der *Symphoniae sacrae*. Die Umstände, die zum Erwerb dieser Drucke geführt haben, lassen sich zur Zeit nicht weiter erhellen. Kantor an St. Marien war von 1641–1649 ein Henricus Lüdicke (Liedtke), von 1649–1664 Johann Fabritius; Organist war bis 1644 Georgius Werner, der Nachfolger ist nicht bekannt. Während über Lüdicke nichts Biographisches überliefert ist, weiß man von Fabritius, dass er aus Oldesloe in Holstein stammte und selbst kompositorisch mit Gelegenheitsmusik in Erscheinung trat. Auch über die Herkunft von Georg Werner, der am 31. Oktober 1656 in Elbing verstarb, ist nichts

18 Danuta Popinigis und Danuta Szlagowska, *Musicalia Gedanenses. Rekopisy muzyczne z XVI i XVII wieku w zbiorach Biblioteki Gdańskiej Polskiej Akademii Nauk. Katalog. The 16th and 17th Century Musical Manuscripts in the Gdańsk Library of the Polish Academy of Science. Catalogue*, Gdańsk 1990 (= *Kultura Muzyczna Północnych Ziemi Polski* Nr. 4), S. 279 f. Die jetzigen Signaturen: Ms. 4006/[c] (SWV 281, nur Vokalstimmen), Ms. 4012/106 [I] (SWV 281, nur Orgel), Ms. 4012/11 [I] (SWV 37, nur Orgel), Ms. 4012/ 99a [I] (*Missa ad Admitatione/ Lobe den Herren/ H. Schützen*, nur Orgel). Vgl. zu letzterem Werk Andreas Waczkat, „*Ad imitationem H. Schützen*“. *Zwei Parodiemessen nach Vorlagen von Heinrich Schütz*, in: *SjB* 23 (2001), S. 107–121.

19 Herbert Gerigk, *Musikgeschichte der Stadt Elbing I. Bis zum Ausgang der polnischen Zeit*, in: *Elbinger Jahrbuch* 8 (1929), S. 1–104, besonders S. 97. Die Signaturen der Schütziانا waren (in derselben Reihenfolge) 8c, 8a und 8b. Vgl. auch Theodor Carstenn, *Katalog der St. Marienbibliothek zu Elbing*, in: *KmJb* 11 (1896), S. 40–49, bes. S. 41 und S. 49, der die Schütziانا im Gegensatz zu anderen Werken der Bibliothek nur pauschal erwähnt.

in Erfahrung zu bringen gewesen. So bleiben mögliche Beziehungen zu dem in Danzig wirkenden Christoph Werner und dessen Bruder Friedrich, beide aus Gottleuba in Thüringen stammend, pure Spekulation. Es gibt also keine Hinweise, die auf Zusammenhänge mit Dresden oder gar direkt mit Schütz deuten, und auch ein direkter Zusammenhang mit Schützens Aufhalten in Hamburg bzw. Kopenhagen ist wohl auszuschließen.

Dagegen ergibt sich aus dem Kontext der Gesamtbestände der Marienbibliothek eine andere Möglichkeit der Erklärung. Sieht man von den Sammeldrucken und Sammelhandschriften einmal ab und beschränkt sich allein auf die Drucke und Handschriften, die nur einen (oder zwei) Komponisten als Autor haben, und analysiert man die Komponisten nach ihrer Geburtsregion sowie nach ihren Wirkungsstätten, so ergibt sich hinsichtlich Mitteldeutschlands ein sehr interessantes Resultat. Von den 96 namentlich genannten Komponisten hängen nämlich allein 26 mit Mitteldeutschland zusammen: 16 waren sowohl dort geboren als auch dort tätig, vier wirkten hier, stammten aber nicht aus Mitteldeutschland, und weitere sechs waren gebürtige Mitteldeutsche, aber hier nicht tätig. Insgesamt 27,1 % der Komponisten hingen mit Mitteldeutschland zusammen: ein bemerkenswert hoher Prozentsatz. Ein analoges Bild ergäbe sich gewiss, wenn man die Anzahl der Werke in dieser Weise vergleicht. Und gleichartig wäre das Resultat, wenn man bei den Drucken die mitteldeutschen Druckorte (darunter Leipzig, Erfurt, Halle) ins Verhältnis zu anderen Druckorten setzt.

Die weiteren Komponisten der Elbinger Musikalien stammen zum größten Teil aus dem übrigen Deutschland (27) und Österreich (3), wobei Süddeutschland und Österreich weitere wichtige Regionen sind. Dazu kommen 16 Musiker aus den Niederlanden (einschließlich Frankreich) und neun Personen aus Italien (einschließlich Spanien). Demgegenüber ist der Anteil der Elbinger sowie der Danziger und Königsberger Komponisten nur gering. So gesehen wird deutlich, dass die in Elbing überlieferten Werke von Schütz – es sind immerhin 87 Einzelkompositionen – wohl als Teil der Rezeption mitteldeutscher Werke insgesamt zu betrachten sind, die ganz offensichtlich einen hohen Anteil ausmachten. Nichts deutet darauf hin, dass in Elbing so etwas wie eine Schütz-Pflege existiert hätte.

Gemäß RISM finden sich heute in der Universitätsbibliothek Thorn (PL Tu) von zwei Schütz-Werken jeweils ein Stimmbuch, und zwar von den *Symphoniae sacrae* II eines für den Violone (III 1011) und von der *Geistlichen Chormusik* eines für den Bassus (III 1012). Sie sind in einem Konvolut zusammengebunden, dessen Einband fehlt, als ob sie aus einem größeren Zusammenhang herausgerissen wären. Aufgrund der Tatsache, dass die Thorner Universität erst nach dem Zweiten Weltkrieg entstand, drängt sich die Vermutung auf, dass die beiden Schütziana sich ursprünglich an anderen Standorten befanden und erst im Zuge der Rettungsversuche von wertvollem Kulturgut vor den heranrückenden Truppen der Roten Armee nach Thorn gelangten. Bei der Überprüfung der erhaltenen Kataloge von Königsberg, Danzig und Elbing stellte sich heraus, dass sich beide in Frage kommenden Stimmbücher nur in Elbing befunden haben können. Tatsächlich trägt das Violone-Stimmbuch zwei nur noch schwach erkennbare Stempel, nämlich den der St.-Marien-Kirche Elbing sowie den rechteckigen der „Bibliothek der evangelischen Hauptkirche in Elbing“ mit der Signaturangabe „Catalog Nr 8.6“. Damit ist die Zugehörigkeit geklärt. Wichtig aber ist, dass es sich hier nur noch um einen Rest der Elbinger Bestände handelt, ein drittes ehemals dort vorhandenes Schütz-Werk fehlt völlig, und es ist zu erahnen, wie kompliziert die Situation in den letzten Kriegstagen und -wochen gewesen ist, als Bestände auseinandergerissen und andere vernichtet wurden.

IV

Als Schützens Tochter Euphrosyne 1648 den Leipziger Juristen Christoph Pincker heiratete, widmeten und überschickten dem Brautvater gute Freunde und Anverwandte aus Königsberg einen Sammeldruck, der in Dresden am 25. Januar 1648 publiziert worden war. Unter den beteiligten Personen waren Simon Dach, Christoph Kaldenbach, Heinrich Albert (Vetter von Schütz) und Christoph Georg Schütz (Neffe von Schütz, damals Königsberger Student)²⁰. Auf der Suche nach Schütziana im Ostseeraum führt also auch eine Spur nach Königsberg, und es wäre nur allzu wahrscheinlich, dass sich Schütz-Werke dort fänden. Die gegenwärtige Situation ist bekannt: Die Musikalienbestände der Staats- und Universitätsbibliothek gelten als Kriegsverlust bzw. verschollen, in MGG führt Ludwig Finscher²¹ nur eine Handvoll Restbestände auf. Indizien deuten aber darauf, dass dies kein endgültiges Resultat sein kann, zumal sich allgemein Königsberger Bibliotheksbestände besonders in Berlin, Thorn, Vilnius, St. Petersburg und Moskau befinden bzw. vermutet werden²².

Man kann bis auf weiteres nur auf den Katalog von Joseph Mueller aus dem Jahre 1870 zurückgreifen²³. Demnach gab es unter den Beständen der Königsberger Staats- und Universitätsbibliothek sowohl gedruckte als auch handschriftliche Schütz-Kompositionen. Ein größerer Teil, insgesamt acht Werke, stammt aus der Sammlung des Naumburgers Andreas Unger²⁴, darunter allein sieben Unika: zwei gedruckte (das Hochzeitskonzert für Schützens Bruder Georg SWV 48 und die Begräbnismusik für Johann Hermann Schein SWV 277) sowie fünf handschriftliche (die Konzerte SWV 448, 453, 465, der mehrchörige Psalm SWV 476 sowie die Litanei SWV 458)²⁵. Sie wurden um 1850 für Königsberg von dem Bibliothekar und Büchernarr Friedrich August Gotthold erworben und sind daher keine Belege für eine Königsberger Rezeption.

20 Eberhard Möller, *Eine Hochzeit im Hause Schütz*, in: Ingeborg Stein (Red.), *Beiträge zur musikalischen Quellenforschung*. Protokoll-Band Nr. 3 der Kolloquien im Rahmen der Köstritzer Schütz-Tage 7.10.1993, 4.10.1994, Bad Köstritz 1995, S. 19–53, bes. S. 29–35.

21 Ludwig Finscher und Irina Andreeva, Art. *Königsberg*, in: MGG2, Sachteil 5 (1996), Sp. 559–565, besonders Sp. 564.

22 Bestände gelangten u. a. nach Berlin (D B), Toruń (PL Tu), Vilnius (LT Vn), St. Petersburg (RUS SP) und Moskau (RUS M).

23 Joseph Mueller, *Die musikalischen Schätze der Koeniglichen- und Universitaets-Bibliothek zu Koenigsberg in Pr. aus dem Nachlasse Friedrich August Gotthold's. Nebst Mittheilungen aus dessen musikalischen Tagebuechern. Ein Beitrag zur Geschichte und Theorie der Tonkunst*, Bonn 1870, S. 323–327 sowie S. 15, 17 f., 27–29 und 47.

24 Unger war Kantor an St. Wenzel in Naumburg an der Saale und verstarb 1657. Seine Sammlung ging zunächst in den Besitz des städtischen Rates über (das Verzeichnis ist erhalten) und wurde um 1850 von Friedrich August Gotthold für Königsberg erworben; vgl. auch Werner Braun (*Mitteldeutsche Quellen der Musiksammlung Gotthold in Königsberg*, in: *Musik des Ostens* 5 [1968], S. 84–96), der jedoch nur einen Teil der Kompositionen nennt. Zum Unger-Nachlass vgl. auch Arno Werner, *Die alte Musikbibliothek und die Instrumentensammlung an St. Wenzel in Naumburg a.d.S.*, in: *AfMw* 8 (1926), S. 390–415, besonders S. 413.

25 Die Signaturen der Unika: 13609 (2) (SWV 48), 13609 fol. (1) (SWV 277), 25103 (SWV 448), 24808 (SWV 453; Mueller [wie Anm. 23, S. 326] zufolge wahrscheinlich Bestand der Crone-Sammlung; dazu s. u.), 13610 (2) (SWV 458), 13609 (3) (SWV 476). SWV 465 blieb ohne Signatur. Zusätzlich zu den Unika enthielt die Sammlung Unger noch als Druck das Konzert SWV 21 (13609 [4]). Anscheinend sind die bei Unger genannten „Geistlichen Concerten“ von Schütz identisch mit dem Königsberger Druck der *Kleinen geistlichen Konzerte II* (Rex 4 fol.). – Sämtliche Unika wurden glücklicherweise bereits in der alten Schütz-Ausgabe ediert.

Unter den aus anderen Quellen stammenden Schütz-Beständen könnten sich jedoch Werke befinden, die bereits zu seiner Zeit nach Königsberg gelangt waren und dann dort aufgeführt wurden, doch ist dies nicht beweisbar, da Gotthold auch diese auf Auktionen und Verkäufen quer durch ganz Deutschland erworben haben kann. Zu diesen Schütziana gehören Drucke wie die *Musikalischen Exequien*, dazu einige Werke in den damaligen Sammeldrucken von Caspar Cramer 1641 und Peter Sohren 1683, sowie Abschriften und Handschriften wie die *Auferstehungshistorie*²⁶. Die Identifizierung der im Mueller-Katalog genannten Handschrift *Schütz, Passion. Auszug der Falsi Bordon* (Sign. 25104) ist problematisch. Endgültig wäre der Beweis, dass sich hierunter Dokumente für eine Königsberger Schütz-Rezeption befinden, wohl nur über eine Quellen-Autopsie zu erbringen.

Interessanterweise wurden in der ostpreußischen Stadt Wehlau im 17. Jahrhundert ebenfalls Schütz-Werke aufgeführt. Dies geht gleichfalls aus dem Muellerschen Katalog der Königsberger Musikalien hervor. Auch in Wehlau steht die Schütz-Rezeption im Zusammenhang mit der Rezeption mitteldeutscher Kompositionen. Zwei Persönlichkeiten rücken hier ins Blickfeld: zum ersten in der Zeit von 1601 bis 1605 der Wehlauer Stadtschreiber Johann Hanisch (Hänisch), der jedoch noch keine Schütz-Kompositionen kopierte²⁷, zum zweiten in der Zeit zwischen 1656–1685 der Kantor Johann Crone.

Crones Amtszeit als Wehlauer Kantor konnte nicht genau ermittelt werden. Die von seiner Hand stammenden Sammelhandschriften bzw. Einzelhandschriften enthalten Werke von Italienern, Niederländern, in Königsberg (Johann Eccard, Johann Sebastiani, Johann Weichmann) bzw. in Danzig (Kaspar Förster) tätigen, aber auch von mitteldeutschen bzw. in Mitteleuropa wirkenden Komponisten wie Andreas Hammerschmidt, Christoph Schultze, Daniel Selich, Thomas Selle, Nicolaus Zangius und eben Heinrich Schütz. Was diesen betrifft, so handelt es sich bei den vor Kriegsende erhalten gebliebenen Werken um die schon genannte *Auferstehungshistorie* SWV 50 (nur Bassus-generalis-Stimme), die Motette „Es wird das Szepter“ SWV 369 aus der *Geistlichen Chormusik* sowie die mehrstimmige Vertonung SWV 43 aus den *Psalmen Davids*²⁸. Aufschlussreich ist ein Vermerk auf der Stimme der *Auferstehungshistorie*: „abgeschrieben ao. 1663 mense Junio à me Johanne Cronio Weloviensium Cantore, decantata Welovia anno 1664“. Wehlau ist damit als Aufführungsort dieses Werkes im Jahre 1664 belegt. Wahrscheinlich gehören zu dem Crone-Komplex von Schütz aber auch noch die *Psalmen Davids* SWV 22–47 sowie „Also hat Gott die Welt geliebet“ SWV 380, „Herzlich lieb hab ich dich“ SWV 387, vielleicht „Freue dich des Weibes“ SWV 453 (wahr-

26 Vgl. dazu insgesamt Mueller (wie Anm. 23), S. 15, 18, 47, 323–327. Die in Königsberg überlieferten zeitgenössischen Drucke waren (außer den in Anm. 24, 27 und 28 aufgeführten): Sign. 13497 (SWV 97a–256a), 13567 (SWV 97–256), 13676 (1) (SWV 338–340, in Ambrosius Profes Sammeldruck *Erster Theil Geistlicher Concerten*, Leipzig 1641), 13708 (1) I–VI (SWV 369–397), Rex 43 4° I–VIII (SWV 279–281), Pb 31 4° (3) (Textbuch *Dafne*). – Abschriften: 13612 (Sammelhandschrift, darin ein anonymes „Herr unser Herrscher“, wohl mit SWV 27 identisch), 23216 (SWV 353), 24808a (SWV 279/2), 24808a/2 (SWV 387, Basso-continuo-Stimme), 25105 (SWV 391), Rex 22 4° I–VI (Sammelhandschrift *Psalmen Heinrich Schuetzen Anno 1652* mit nicht näher bezeichneten Stücken von Schütz, G. Gabrieli, Monteverdi etc. Die Werke von Schütz lassen sich heute jedoch nachweisen, dazu s. u.).

27 Hanisch hat gewiss im Auftrage des zeitgleichen Wehlauer Kantors, dessen Name nicht bekannt ist, gehandelt. Zu seinen Abschriften vgl. die Angaben bei Mueller (wie Anm. 23), S. 18 und 61.

28 Die Schütz betreffenden Handschriften aus der Crone-Sammlung (Mueller ebd., S. 18, 324, 326): Sammelhandschrift 13693 a–e, datiert 18. April 1672, (darin SWV 369), 15954 A (SWV 50), 25106, datiert 1685 (SWV 43).

scheinlicher aber zur Unger-Sammlung gehörig), „Herr, wie lang“ SWV 416, „Nun lass uns Gott den Herrn danksagen“ SWV 454, „Lasset uns doch den Herren unsern Gott loben“ SWV 407, „Mein Sohn, warumb“ SWV 401, „Siehe, wie fein und lieblich ist“ SWV 412²⁹.

Stellt man sich die Frage, ob die Schütz-Rezeption in Königsberg isoliert zu betrachten ist oder aber im Zusammenhang mit der Rezeption mitteldeutscher Komponisten insgesamt, so spricht auch hier die Analyse des Mueller-Kataloges hinsichtlich des Anteils von mit Mitteleuropa zusammenhängenden Meistern am Gesamtbestand eine beredete Sprache: Für das 16. und 17. Jahrhundert konnten allein in den Einzeldrucken und -handschriften 213 Musikernamen gezählt werden, von denen 59, das sind mit 27,7 % über ein Viertel, mit Mitteleuropa zu verbinden sind (vgl. Anhang 3). Dabei mag wohl nicht zu erheblich sein, dass die in dem Katalog erfassten Königsberger Bestände nicht allein Königsberger Provenienz sind, sondern es sich entsprechend der Gottholdschen Erwerbungspraxis auch um Ankäufe und Erwerbungen aus ganz Deutschland handelte.

Auch in Litauen befindet sich heute ein Restbestand von Schütz-Werken, ohne dass diese im 17. Jahrhundert dort aufgeführt worden wären. Die litauische Kollegin Jūratė Trilupaitienė berichtete unlängst darüber³⁰. Es handelt sich um ein handschriftliches Tenor-II-Stimmbuch einer ursprünglich aus mehreren Stimmbüchern bestehenden Sammelhandschrift, die vor dem Ende des Zweiten Weltkrieges in der Königsberger Staats- und Universitätsbibliothek mit der Signatur Ms. Rea 22 4° I–VI unter dem etwas irreführenden Titel *Psalmen Heinrich Schuetzen Anno 1652* lag³¹ und heute zum Bestand der Litauischen Martynas-Mažvydas-Nationalbibliothek unter der Signatur F 105–60 gehört. Die Handschrift war schon zu Zeiten Muellers unvollständig³². Nun aber nach Kriegsende scheint selbst von diesem Torso bis auf jenes Stimmbuch alles verloren. Unter den 42 (vier- bis 14stimmigen) Werken sind außer sämtlichen *Psalmen Davids* von Schütz (SWV 22–47), in einem ersten Teil der Handschrift allerdings in unsystematischer Reihenfolge angeordnet³³, noch Kompositionen von Giovanni Gabrieli, Heinrich Grimm, Caspar Heise, Giovanni Rovetta, Giovanni Prioli, Claudio Monteverdi, Francesco Lilio und Anonyma abschriftlich enthalten. Weil sich darunter ein Königsberger Komponist, Caspar Heise (nachweisbar mit Gelegenheitskompositionen in Königsberg 1610–1612), findet, kann man wohl davon ausgehen, dass die Abschrift 1652 in und für Königsberg angefertigt wurde. Die Werke von Schütz wie von den anderen Komponisten sind untextiert, haben aber einige wenige aufführungspraktische Hinweise wie „Tenor. 2. Chori“ (Nr. 1), „Moteto à 8“ (Nr. 9) oder „Intonatio tacet. Trombon“ (Nr. 18). Hier handelt es sich also um eine Quelle der ehemaligen Königsberger Staats- und Universitäts-Bibliothek: ein weiterer

29 Mueller ebd. gibt die folgenden Signaturen: 13705 I–IX (SWV 22–47), 24808a (SWV 380, 387), 24808 (SWV 453), 24834 (SWV 401), 24835 (SWV 416), 24836 (SWV 412), 24873 (SWV 454), Rea 40 4° (SWV 407).

30 Ihr Beitrag wird ebenso wie eine Studie des Verfassers über die Handschrift in dem geplanten Bericht über die in Vilnius vom 18. bis 21.10.2001 veranstalteten deutsch-litauischen musikwissenschaftlichen Konferenz (35. Konferenz der Musikwissenschaftler des Baltikums) *Deutsch-baltische musikalische Beziehungen: Geschichte–Gegenwart–Zukunft* erscheinen, und zwar im Studio-Verlag Sinzig innerhalb der Reihe *Edition IME Reihe 1: Schriften*.

31 Mueller (wie Anm. 23), S. 47. Vgl. dazu auch oben Anm. 25.

32 1870 existierten nur die Stimmbücher Altus I, Tenor I, Bassus I, Discantus II, Tenor II, Bassus II. Es fehlten Discantus I, Altus II, die Stimmen I, II, III, IV der Cappella sowie der Basso-continuo.

33 Und zwar in der Reihenfolge SWV 22, 23, 27, 31, 32, 38, 39, 33, 40, 41, 24, 26, 28, 30, 34, 37, 42, 43, 44, 45, 35, 29, 25, 36, 46, 47.

Fingerzeig darauf, dass deren Musikalienbestände doch nicht völlig verschwunden sind. Die Quelle war übrigens den Herausgebern der *Psalmen Davids* in der Neuen Schütz-Ausgabe nicht bekannt.

Demgegenüber liegen keine Informationen über Schütz-Bestände in Bibliotheken oder Archiven Lettlands und Estlands vor. Für Estland könnte vermutet werden, dass durch den Nordischen Krieg viele Musikalien nach Stockholm verlagert wurden, doch lassen sich auch hier keine Schütz-Quellen, die mit Estland in Zusammenhang stehen, belegen. Für Lettland ist eine Information aus späterer Zeit, aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, von Interesse. 1775 nämlich wurde laut *Rigaischem Anzeiger* (unter den Bekanntmachungen) den von der Fröhlichschen Buchhandlung zweimal angebotenen Textdrucken zufolge in der stillen Woche Schützens „Geschichte des Leidens und Sterbens Jesu Christi“ aufgeführt³⁴.

Zusammenfassend kann man also mit hoher Wahrscheinlichkeit davon ausgehen, dass die Schütz-Rezeption in den Gebieten des südlichen Ostseeraumes, begünstigt durch den von Deutschen getragenen Protestantismus, weniger auf direkten oder indirekten Kontakten mit Schütz beruhte als vielmehr im Zusammenhang mit einer allgemeinen Affinität zur mitteldeutschen Musik zu sehen ist, waren doch die mitteldeutschen Gebiete zugleich eine Hochburg des Protestantismus und hatte doch hier die Musik eine hohe Qualität. Zweifellos war Schütz der dabei herausragende Komponist.

34 Freundliche Mitteilung von Frau Prof. Vita Lindenberg, Riga.

Anhang

I. Komponisten in den Handschriftenbeständen der Danziger Stadtbibliothek³⁵

1. Aus oder in Mitteleuropa (27):

Bühner, Crato (1616–1679)	Meiland, Jacob (1542–1577)
Calvisius, Sethus (1556–1615)	Michael, Tobias (1592–1657)
Demantius, Christophorus (1567–1643)	Pflug, Johann (Mitte 17. Jh.)
Dilliger, Johann (1593–1647)	Praetorius, Hieronymus (1560–1629)
Dulichius, Philipp (1562–1631)	Praetorius, Michael (1571–1621)
Eccard, Johannes (1553–1611)	Scheidt, Samuel (1587–1654)
Fabritius, Albinus (?–1635)	Schein, Johan Herman (1586–1630)
Franck, Melchior (1579–1639)	Schütz, Heinrich (1585–1672)
Friderici, Daniel (1584–1638)	Speiser, Johann, cantor Halberstadensis (Anf. 17. Jh.)
Grimm, Heinrich (1593–1637)	Thusius, David (16./17. Jh., aus d. Mansfeldischen)
Groß, Johann (um 1575–um 1627)	Vulpius, Melchior (um 1570–1615)
Hammerschmidt, Andreas (1611/12–1675)	Weißensee, Friedrich (um 1560–1622)
Hartmann, Heinrich (?–1616)	Werner, Christoph (um 1619–1650)
Meder, Johann Valentin (1649–1719)	

2. Nicht aus oder in Mitteleuropa (156):

(Apfel, P...), D?	Appenzeller, Benedictus, NL	Croce, Giovanni, I
(Barino, J...), I?	Arcadelt, Jacob, NL	Daser, Ludwig, D
(Bohle, Gregorius), D?	Asola, Giammateo, I	Desprez, Josquin, NL
(Borlasca, Bernardino), I?	Banchieri, Adriano, I	Dulot, Francois, F
(Buchner, Friedrich), D?	Bassano, Giovanni, I	Finetti, Giacomo, I
(Cassati, Casparo), I	Beccari, Fabio (da Medde), I	Fontesio, Johannes, I?
(Chinelli, Giovanni Baptista), I	Belli, Giulio, I	Gabrieli, Andrea, I
(Constantino), I?	Belloni, Giuseppe, I	Gabrieli, Giovanni, I
(Düren, Tobias), D	Bianciardi, Francesco, I	Gallus (Handl), Jacob, SLO
(Förster, Kaspar), (aus Danzig), D?	Bonhomme, Pierre, F? NL?	Gardane, Antonio (Antoine), F
PL?	Boni, Guillaume, F	Gastoldi, Giovanni Giacomo, I
(Gaultier), F (Jacobi, Daniel), D?	Bonometti, Giovanni Battista, I	Gaucquier, Alard du, F
(Merula, Tarquinio), I	Buchner, Philipp Friedrich, D	Gesius, Bartholomäus, D
(Nanino, Giovanni Bernardino), I	Capilupi, Gemignano, I	Gheerkin de Hondt, NL
(Piccinini, Alessandro), I	Castro, Jean de, NL	Giovannelli, Ruggiero, I
(Rovetta, Giovanni), I	Cazzati, Maurizio, I	Girelli, Santino, I
(Sabattini, Galeatio), I	Celscher, Johann (in Thorn und Königsberg), PL? D?	Gombert, Nicolas, NL
(Sebastiani, Giovanni), I	Certon, Pierre, F	Gumpelzhaimer, Adam, D
(Sommer, Johannes), D	Clavius, Christophorus, D	Hakenberger, Andreas, D, PL
(Strutius, Thomas), D	Clemens non papa, NL	Haßler, Hans Leo, D
(Turini, Francisco), I	Coda, Federico, I	Haßler, Jacob, D
(Vincenti), I?	Colombani, Oratio, I	Havickenthal, D..., D
Aagesen, Truid (Sistinus, Theodoricus), DK	Conrad, Tobias, D?	Hesdin, Nicolle des Celliers de, F
Aichinger, Gregor, D	Courtois, Jean, F? NL?	Hüber, Wendelin, A
Animuccia, Paolo, I	Crecquillon, Thomas, F? NL?	Ingegneri, Marc Antonio, I
Antegnati, Constanzo, I	Croatti, Francesco, I	Jacotin, NL?
		Kerle, Jacob de, NL

35 Angaben nach Popinigis/Szlagowska (wie Anm. 18). Verzeichnet sind Komponisten aller Handschriften des 16. und 17. Jahrhunderts (Namen in runden Klammern: Komponisten in verschollenen Manuskripten). Die Länderkennzeichen bedeuten hier wie in allen weiteren Anlagen: A=Österreich, D=Deutschland, DK=Dänemark, E=Spanien, F=Frankreich, GB=Großbritannien, I=Italien, NL=Niederlande und Belgien, PL=Polen, SK=Slowakei, SLO=Slowenien.

La Hèle, Georg de, NL	Nocetti, Flaminio, I	Sacchi, Salvatore, I
Lampadius, Heinrich, D	Osculati, Giulio, I	Sandrin, Pierre, F
Lange, Gregor, D	Pacelli, Asprilio, I	Scacchi, Marco, I
Lappi, Pietro, I	Padovano, Annibale, I	Scarabelli, Damiano, I
Lasso, Orlando de, NL	Palestrina, Giovanni Pierluigi da, I	Schöndorff, Philipp, NL
Latre, Petit Jean de, NL	Pallavicino, Benedetto, I	Sermisy, Claudin de, F
Lechner, Leonhard, A	Passereau, Pierre, F	Soderini, Agostino, I
Le Heurteur, Guillaume, F	Patart, Antonio, I	Sokól, Andrzej, PL
Lehmann, Basilius, D?	Peletier, F	Stammidt, Lois Jacobus, NL?
Leoni, Leone, I	Pevernage, André, NL	Stobaeus, Johann, D
Lilius, Franciszek, PL	Pełkiel, Bartłomiej, PL	Susato, Tylman, NL
Linde, Gregor jun. (in Danzig), PL	Philips, Peter, GB	Syringus, Jacobus, D
Lupi, Johannes, NL	Possel, Georg, D	Trombetti, Ascanio, I
Marcus, Joachim, D	Pontanus, Severinus, D	Vecchi, Orazio, I
Marenzio, Luca, I	Quagliati, Paolo, I	Vecchi, Orfeo, I
Massaino, Tiburtio, I	Ratti, Lorenzo, I	Viadana, Lodovico, I
Mel, Rinaldo del, NL	Rautenberg, Johann, D	Vittoria, Tomás Luis de, E
Mercker, Matthias, NL	Regnard, Jacob, NL	Vinci, Pietro, I
Merulo, Claudio, I	Reiner, Jakob, D	Vogt, Johannes, D? PL?
Michael, Rogier, NL	Riccio, Teodore, I	Walliser, Christoph Thomas, D
Mielczewski, Marcin, PL	Richafort, Jean, F? NL?	Wanning, Johannes, NL
Molinaro, Simone, I	Ripanus, Fabianus, D?	Wert, Jaches de, NL
Monte, Philippe de, NL	Rivulo, Franciscus, I	Willaert, Adrian, NL
Mouton, Jean, F	Rozycki; Jacek, PL	Zangius, Nicolaus, D
Neander, Alexius, D	Rudolphus, Jacob, D?	Zucchini, Gregorio, I
Neubauer, Johann, D	Ruffo, Vincenzo, I	

Insgesamt handelt es sich um 183 Musikernamen, davon

- mit Mitteldeutschland verbunden: 14,8 %
- nicht mit Mitteldeutschland verbunden: 85,2 %

II. Komponisten in den Beständen der Elbinger St. Marienbibliothek³⁶

1. In Mitteldeutschland geboren und tätig (16):

Ahle, Johann Rudolph (1625–1673)	Lobwasser, Ambrosius (1515–1585)
Altenburg, Michael (1584–1640)	Praetorius, Michael (1571–1621)
Bodenschatz, Erhard (1576–1638)	Rosenmüller, Johann (1619–1684)
Dulingius, Anton (um 1580–nach 1627)	Scheidt, Samuel, Hallensis (1587–1654)
Engelmann, Georg (1601/05–1663)	Schröter, Leonhard, Torgensis (um 1532–um 1600)
Franck, Melchior (um 1579/80–1639)	Schütz, Heinrich (1585–1672)
Haußmann, Valentin, (um 1565–1611/13)	Vulpus, Melchior (um 1570–1615)
Leisingr, Volkmar (1588–1637)	Weisbeck (Weißbecker), Nikolaus (nachw. 1591–1621)

2. Außerhalb Mitteldeutschlands geboren, aber hier tätig (4):

Briegel, Carl Wolfgang (1626–1712)	Hammerschmidt, Andreas (1611/12–1675)
Demantius, Christophorus (1567–1643)	Lindner, Friedrich, Norimbergensis (um 1542–1597)

³⁶ Angaben nach Gerigk sowie nach Carstenn (wie Anm. 19). Komponisten in Sammeldrucken wurden nicht berücksichtigt. Die Zeitspanne der Drucke umfasst die Jahre 1545–1715.

3. In Mitteldeutschland geboren, aber hier nicht tätig (6):

Bütner, Crato (1616–1679)
 Dulichius, Philipp, Chemicensis (1562–1631)
 Eccard, Johann (1553–1611)

Fritsch, Thomas, Görlicensis (1563–um 1620)
 Meiland, Jakob (1542–1577)
 Selich, Daniel (1581–1626)

4. Nicht aus oder in Mitteldeutschland (70):

Agricola, Johann Friedrich, D
 Aichinger, Gregor, D
 Bucenus, Paulus, Philordus, D
 Castileti, Johann (eigend. Guyot de Châtelet), F
 Celscher, Johann, Cepusius, PL? D?
 Christ, Johann
 Chustrovius, Johann, Lunaeburgensis, D
 Clemens non papa, NL
 Crecquillon, Thomas, F? NL?
 Drusina, Petrus de <Elbing>
 Du Buissons, Michel, F
 Emmelius, Paul, Mittenw. Marchicus, D
 Erbach, Christian, D
 Faber, Henning
 Gastoldi, Giovanni Giacomo, I
 Gottschovius, Nikolaus, Rostochiensis, D
 Goszwin, Anton, D
 Gumpelzhaimer, Adam, D
 Hakenberger, Andreas, D PL
 Gallus-Handl, Jacob, SLO
 Hasenknopf, Sebastian, Salisburgensis, A
 Hassler, Hans Leo, D
 Havemann, Johann, D
 Hollander, Christiaan, NL
 Giovannelli (Jovanellus), Ruggiero, I
 Kerle, Jakob de, NL
 Krüger, Johann, Gubinensis, D
 Lagkhner, Daniel, Marchpurgensis Styrius, SLO
 Lasso, Orlando di, NL
 Lechner, Leonhard, Athesinus, A
 Losenstein, Baron von, A
 Mangon, Richard, D
 Marenzio, Luca, I
 Matthäus, Conrad, Brunsvicensis, D
 Mel (Melle), Rinaldus del, NL

Morales, Cristobal, E
 Movius, Kaspar, Leont. Marchicus, D
 Neander, Alexius, D
 Padovano (Paduvanus), Annibale, I
 Pevernage, André, NL
 Philipps, Peter, GB
 Pomeranus, Joachim, Marcus, D
 Rausch, C...
 Regnart, Jakob, NL
 Reiner, Jakob, D
 Richart (Reich), Zacharias
 Riedel, Georg, D
 Riccio, Antonio Teodore, I
 Rinuto, Francesco de, I
 Scandello, Antonio, I
 Schattenberg, Thomas, D
 Sebastiani, Johann, D
 Sohren, Peter <Elbing>
 Staden, Sigismund Theophil, D
 Stobäus, Johann, D
 Striggio, Alessandro, I
 Strutius, Thomas, D
 Tonsor, Michael, D
 Utendal, Alexander, NL
 Vento, Ivo de, NL
 Verrijt (Verrych), Johann, NL
 Waelrant, Hubert, NL
 Waldenbach, Christian
 Walliser, Ch. Thomas, D
 Wanning, Johannes, Campensis, NL
 Wecker, G. Caspar, D
 Wert, Jaches de, NL
 Widmann, Erasmus, Halensis, D
 Zeutschner, Tobias, D
 Zindelin, Philipp, Constantiensis, D

Insgesamt handelt es sich um 96 Musikernamen, davon 26 (= 27,1 %) mit Mitteldeutschland verbunden. Von den 70 nicht mit Mitteldeutschland verbundenen Komponisten stammen

- aus dem übrigen Deutschland: 27
- aus Niederlanden/Frankreich: 16
- aus Italien: 8
- aus Österreich: 3
- aus Polen einschließlich Danzig und Elbing: 4
- Einzelfälle aus Großbritannien, Slowenien und Spanien.

III. Komponisten aller Handschriften und Drucke des 16./17. Jahrhunderts der Königsberger Staats- und Universitätsbibliothek³⁷

1. In Mitteldeutschland geboren und tätig (31):

Ahle, Johann Georg (1651–1706)	Michael, Samuel (?–1632)
Ahle, Johann Rudolph (1625–1673)	Michael, Tobias (1592–1657)
Burck, Joachim a (1546–1610)	Neumark, Georg (1621–1681)
Calvisius, Seth (1556–1615)	Praetorius, Michael (1571–1621)
Dedekind, Constantin Christian (1628–1715)	Rosenmüller, Johann (1619–1684)
Drefler, Gallus (1533–1580/89)	Scheidt, Samuel (1587–1654)
Dulingius, Anton (um 1580–nach 1627)	Schein, Johann Hermann (1586–1630)
Engelmann, Georg (1601/05–1663)	Schütz (Sagittarius), Heinrich (1585–1672)
Franck, Melchior (um 1579/80–1639)	Seidel, Samuel (?–1665)
Gerlach, Elias (?–1618)	Sperling, Andreas (A 17. Jh.)
Grimm, Heinrich (1593–1637)	Stölzel, Gottfried Heinrich (1690–1749)
Hartmann, Heinrich (?–1616)	Unger, Andreas (?–1657)
Haußmann, Valentin (um 1565–um 1611/13)	Vulpus, Melchior (um 1570–1615)
Kittel, Caspar (1603–1639)	Walter (Waltherr), Johann (1496–1570)
Machold, Johann, Cervipagensis (E 16. Jh.)	Weißensee, Friedrich (um 1560–1622)
Michael, Christian (?–1637)	

2. Außerhalb Mitteldeutschland geboren, aber hier tätig (15):

Agricola, Wolfgang Christoph (A 17. Jh.)	Hammerschmidt, Andreas (1611/12–1675)
Bernhard, Christoph (1628–1692)	Hauck, Heinrich (A 17. Jh.)
Briegel, Carl Wolfgang (1626–1712)	Horn, Johann Caspar (um 1630–um 1685)
Burgdorff, Zacharias (E 16. Jh.)	Hugo, Johann Georg (E 17. Jh.)
Demantius, Christophorus (1567–1643)	Loewe, Johann Jacob (1629–1703)
Engel, Christian (A 17. Jh.)	Praetorius, Hieronymus (1560–1629)
Erlebach, Philipp Heinrich (1657–1714)	Schultes, Jacob (A 17. Jh.)
Fadem, Johann (M 17. Jh.)	

3. In Mitteldeutschland geboren, aber hier nicht tätig (13):

Albert, Heinrich (1604–1651)	Selich, Daniel (1581–1626)
Dietrich, Marcus (A 17. Jh.)	Selle, Thomas (1599–1663)
Eccard, Johann (1553–1611)	Theodoricus, Heinrich (A 17. Jh.)
Friderici, Daniel (1584–1638)	Voigtländer, Gabriel (um 1596–1643)
Jahn, Martin (um 1620–um 1682)	Weber, Georg (um 1610–?)
Meiland, Jacob (1542–1577)	Wehner, Johannes (A 17. Jh.)
Sartorius, Christian (M 17. Jh.)	

4. Nicht aus oder in Mitteldeutschland (nur 16./17. Jh.; 156):

Abos, Girolamo, I	Banchieri, Adriano, I
Agazzari, Agostino, I	Bassano, Giovanni, I
Aichinger, Gregorius, D	Beccari, Fabio, da Medde, I
Anerio, Felice, I	Belitz, Joachim, D
Arcadelt, Jacob, NL	Benevoli, Orazio, I
Baccusi, Ippolito, I	Berchem, Jachet, NL

37 Angaben nach Mueller (wie Anm. 23). Verzeichnet sind Komponisten aller Drucke und Handschriften des 16./17. Jahrhunderts, aber ohne Sammlungen und ohne Einbezug von Namenskürzeln.

- Bern, Matthias
 Bernabei, Giuseppe Antonio, I
 Boeddecker, Philipp Friedrich, D
 Bonfont, Simon de, F
 Brendel, Melchior, Variscus, D
 Capricornus, Samuel, D SK
 Case, Caspar, D
 Casentini, Marsilio, I
 Castro, Jean de, F
 Cazzati, Maurizio, I
 Celscher, Johann, Cepusium, D
 Clemens non papa, NL
 Colb, Georg, D
 Croce, Giovanni, I
 Crocker, Johann, Brigensis, D
 Crusius, Balthasar
 Demharter, Joseph, D
 Desprez, Josquin, NL
 Doering, Abraham, D
 Donati, Ignazio, I
 Druelaus, Christianus, D
 Dufay, Guillaume, NL
 Emmelius, Paulus, Marchicus, D
 Erythraeus, Gotthard, Argentinensis, D
 Fletwels, ..., D
 Förster, Caspar, D
 Fromme, Andreas (in Stettin), D
 Furtter, Georg, D
 Gabrieli, Andrea, I
 Gallus-Handl, Jacob, SLO
 Gerle, Hans, D
 Gesius, Bartholomaeus, D
 Gesualdo da Venosa, Carlo, I
 Gombert, Nicolas, NL
 Gorzani, Giacomo, I
 Goszwin, Anton, D
 Goudimel, Claude, F
 Grandi, Alessandro, I
 Gryllo, Giovanni Battista, I
 Gualtieri, Antonio, I
 Gumpelzhaimer, Adam, D
 Gyraldus, Jacobus, Crosna Silesius, D
 Haßler, Hans Leo, D
 Heinsius, Peter, Brandeburgensis, D
 Heise, Caspar, D
 Hücke, Georg, D
 Jacobi, Michael, D
 Josquin ab Holtzen, D
 Kaldenbach, Christoph, D
 Kindermann, Johann Erasmus, D
 Kittel, Johann Christian, D
 Knützen, Johann, D
 Lange, Gregor, D
 Lange, Joachim, D
 Lappi, Pietro, I
 Lasso, Orlando di, NL
 Lechner, Leonhard, D
 Le Maistre, Mattheus, NL
 Leoni, Leo, I
 Lilio, Francesco, I
 Lossius, Lucas, D
 Ludecus, Matthaues, D
 Lupacchino, Bernardino del Vasto, I
 Lutkemann, Paul, D
 Malachowski, G...
 Mancinus, Thomas, D
 Marenzio, Luca, I
 Massaini, Tiburzio, I
 Mattei, Stanislao, I
 Matthaei, Conrad, Brunsvicensis, D
 Mazzoni, Francesco, I
 Mel, Rinaldo del, NL
 Monte, Philippe de, NL
 Monteverdi, Claudio, I
 Morales, Cristoforo, E
 Mouton, Jean (?), F
 Movius, Caspar, Stralsund, D
 Nanini, Giovanni Maria, I
 Nasco, Giovanni, I
 Nocetti, Flaminio, I
 Ohl, Johann, D
 Pallavicino, Benedetto, I
 Pezelius, Johannes
 Pfindner, Heinrich, D
 Philips, Peter, GB
 Pinelli, Giovanni Battista, I
 Ponte, Giaches de, F
 Praetorius, Johann, D
 Prioli, Giovanni, I
 Purcel, Henry, GB
 Raphun, Martin, D
 Rauch, Andreas, A
 Remsched, Johann, D
 Riccio, Antonio Teodoro, I
 Rimkovius, Matthias, D
 Rore, Cyprian de, NL
 Rößler, Christoph, D
 Rubert, Johann Martin, D
 Sances, Giovanni Felice, I
 Scacchi, Marco, I
 Scandello, Antonio, I
 Scheidemann, Heinrich, D
 Scherer, Sebastian Anton, D
 Schop, Johann, D
 Schultz, Barthold
 Schweitzer, Friedrich, D
 Schwenckenbecher, Günther, D
 Sebastiani, Johann, D
 Senfl, Ludwig, A
 Seyer, Johann Heinrich
 Speratus, Paul, D
 Staden, Johann, D
 Stephani, Christian
 Stivori, Francesco, I
 Stobäus, Johann, D
 Strutius, Thomas, D
 Sweelinck, Jan Pieterszoon, NL
 Tilesius, Gottfried, D

Tollius, Johannes, NL
 Troiano, Massimo, I
 Ursinus, Elias, A
 Utendal, Alexander, NL
 Vecchi, Orazio, I
 Vecchi, Orfeo, I
 Veggio, Claudio, I
 Vento, Ivo de, NL
 Viadana, Lodovico, I
 Vierdanck, Johann, D
 Vittoria, Tomás Luis da, E
 Walliser, Christoph Thomas, D

Wanning, Johann, NL
 Weida, Michael, D PL
 Weinich, Friedrich, D
 Werlin, Johann, D
 Werrecoren, Hermann Matthias, NL?
 Wert, Jaches de, NL
 Willaert, Adrian, NL
 Winckler, ..., D
 Wratzke, Johann, D
 Zangius, Nicolaus, D
 Zeutschner, Tobias, D SL
 Zornicht, Jonas, D

Insgesamt handelt es sich um 213 Musikernamen, davon 59 (= 27,7 %) mit Mitteleuropa verbunden.

Der Danziger Organist Daniel Jacobi und seine geistlichen Werke

DANUTA POPINIGIS

Kein Lexikon – mit Ausnahme einer kurzen Notiz bei Robert Eitner – vermerkt den Namen Daniel Jacobi¹. Hermann Rauschnig hat ihm in seiner Danziger Musikgeschichte einige Abschnitte gewidmet² und Franz Kessler veröffentlichte Jacobis Psalmkonzert *Preise Jerusalem den Herrn*³. Andere Verfasser aus dem Bereich der Danziger Musikkulturgeschichte übergehen Jacobis Namen in der Regel⁴, was höchstwahrscheinlich nicht nur im Mangel an Informationen über seine Tätigkeit, sondern wohl auch in der vorherrschenden Meinung begründet liegt, Jacobis bescheidenes Schaffen sei eher zweitrangig. Neue Archivuntersuchungen haben Jacobis Curriculum vitae allerdings um einige Details erhellt und die kärgliche Liste seiner Werke durch ein neues Opus erweitert: Impuls genug für eine erneute Beschäftigung mit Jacobis Person und vor allem mit seiner Musik. Seine Werke gehören schließlich, ungeachtet ihres Ranges, zum Danziger Repertoire des 17. Jahrhunderts, in dem die verschiedensten europäischen Tendenzen eine mannigfaltige Widerspiegelung fanden.

Zunächst zu einigen neuen, bislang unbeachteten Informationen über Jacobis Herkunft und Leben⁵. Das Gerichtsbuch des Danziger Stadtrats vermerkt unter dem 14. Oktober 1665 eine Angelegenheit, bei der es um die Anerkennung der Legalität der Geburt eines gewissen Friedrich Carl Wilhelm Fackenhoff ging. Zeuge in dieser Sache war der 59jährige Daniel Jacobi⁶. Demnach wäre Jacobi möglicherweise im Jahre 1606 geboren. Im Sterbebuch der Danziger Marienkirche jedoch, in welchem unter dem 6. März 1676 Jacobis Begräbnis vermerkt ist, wurde festgehalten, der Verstorbene sei 71 Jahre alt gewesen⁷. Die aus beiden Quellen errechneten Grenzdaten liegen zeitlich fast drei Jahre voneinander entfernt, denn das früheste Geburtsdatum wäre der 7. März 1604, das späteste der 14. Oktober 1606 gewesen. Aus diesem Grunde ist es wohl angebracht, Jacobis Geburtsjahr annähernd mit „um 1605“ zu bestimmen.

- 1 Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musik und Musikgelehrten*, Bd. 5–6, Nachdruck Graz 1959, S. 263.
- 2 Hermann Rauschnig, *Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig. Von den Anfängen bis zur Auflösung der Kirchenkapellen*, Danzig 1931 (= Quellen und Darstellungen zur Geschichte Westpreußens 15), S. 192–194, 197, 200.
- 3 Franz Kessler (Hrsg.), *Danziger Kirchen-Musik. Vokalwerke des 16. bis 18. Jahrhunderts*, Neuhausen-Stuttgart 1973, S. 106–145.
- 4 Eine Ausnahme bilden Friedhelm Krummacher und Barbara Przybyszewska-Jarmińska. Vgl. Krummacher, *Individualität und Tradition in der Danziger Figuralmusik vor 1700*, in: *Musica Antiqua V*, Acta Scientifica, Bydgoszcz 1978, S. 345 (wiederabgedruckt in: ders., *Musik im Norden. Abhandlungen zur skandinavischen und norddeutschen Musikgeschichte*, hrsg. v. Siegfried Oechsle u. a., Kassel u. a. 1996, S. 18–32), außerdem Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Kasper Förster junior. Zarys biografii*, in: *Muzyka* 32 (1987), S. 15.
- 5 Für Hinweise auf neue Archivquellen möchte ich meinem Kollegen Jerzy Michalak ganz herzlich danken.
- 6 Schöffengericht, Bücher der Zivilprozesse: PL GDap 300,43/67, f. 121^r.
- 7 PL GDap 354/351, f. 233.

Jacobi war Schlesier und stammte aus Groß-Glogau. Das bestätigen Dokumente aus den Jahren 1643⁸ und 1644⁹, in denen ihm der Danziger Stadtrat die Bürgerrechte zuerkennt. Wann er nach Danzig kam, ist nicht bekannt. Aber er war viele Jahre mit dieser Stadt verbunden. Von 1637 bis zu seinem Tode 1676 hatte er das Amt des zweiten Organisten an St. Marien inne, der größten Danziger Kirche. Er spielte dort auf der sogenannten Chororgel. Unmittelbar vor ihm hatten Andreas Neunaber, ein Schüler des ersten Marienorganisten Paul Siefert, und davor David Cracovita diesen Posten bekleidet¹⁰. Das Jahr, in dem Jacobi seine Arbeit in der Marienkirche aufnahm, geht aus der mit dem 23. Mai 1652 datierten Widmung einer Messe und einer Psalmkomposition an den Danziger Stadtrat hervor¹¹. In der Dedikation unterstreicht der Organist, er habe jene Werke als „Viceverwaltung des Chori Musici bei der Pfarrkirchen“ geschrieben, wobei er außer dem Orgeldienst auch Kapellmeister Kaspar Förster Senior vertrat oder ihm bei der Leitung der Kapelle zur Seite stand. Das Datum der Dedikation lässt zweifelsfrei, so meine ich, ganz bestimmte Absichten Jacobis durchblicken. Kurz zuvor nämlich war Kaspar Förster Senior verstorben. Er wurde am 16. Mai in Oliva bei Danzig beerdigt¹². Nur eine Woche später widmet Daniel Jacobi dem Danziger Stadtrat zwei seiner Kompositionen, fraglos in der Hoffnung, Försters Amt und damit zugleich den Posten des städtischen Kapellmeister zu erlangen. Doch es kam anders. Försters Nachfolger wurde sein gleichnamiger Sohn Kaspar Förster Junior, der allerdings erst im Jahre 1655 nach Danzig kam.

Im Zusammenhang mit Jacobis musikalischen Aktivitäten macht Hermann Rauschning einige Angaben über dessen Entlohnung. Er stellt fest, dass die Einkünfte des zweiten Marienorganisten in der Mitte des 17. Jahrhunderts anstiegen, was seiner Meinung nach auf die zunehmende Bedeutung der Orgel als Grundinstrument in den Kirchenkonzerten zurückzuführen war¹³. Einer weiteren Notiz über Jacobis Einkommen vom September 1668 ist zu entnehmen, dass ihm der Stadtrat für das Werk „Michaelis Quartal“ 25 Mark ausgezahlt hatte¹⁴. Jacobi starb, wie bereits erwähnt, im Jahre 1676 und wurde am 6. März auf dem Friedhof der Marienkirche beigesetzt.

Daniel Jacobis Schaffen besteht aus vier Kompositionen und einer bislang unbekanntem Gelegenheitsdichtung, wie sie im Danzig des 17. Jahrhunderts verbreitet waren¹⁵. Bei den

8 PL GDap 300,60/4, f. 89.

9 PL GDap 300,60/5, f. 158. Eine zweifache Bestätigung der Bürgerrechte bedeutete die Erlangung des sogenannten „kleinen Bürgerrechts“ sowie des „großen Bürgerrechts“. Rauschning (wie Anm. 2, S. 192) schreibt, Jacobi habe im Jahre 1643 den Stadtrat um Erlaubnis für einen Hauskauf ersucht. Der Rat forderte jedoch von ihm zuerst die Erringung des „kleinen Bürgerrechts“.

10 Rauschning (wie Anm. 2), S. 420.

11 D B Ms 4036 (Danziger Bestand).

12 Zbigniew Nowak, *Förster Kasper*, in: Stanisław Gierszewski (Red.), *Słownik Biograficzny Pomorza Nadwiślańskiego* 1, Gdańsk 1992, S. 430.

13 Rauschning (wie Anm. 2), S. 192.

14 PL GDap 300,12/107, f. 97.

15 Edmund Kotarski, *Gdańska poezja okolicznościowa XVII wieku*, Gdańsk 1983. Das Gedicht entstand anlässlich des Todes des Danziger Konsuls Johann Rossau und erschien im April 1653 im Druck: *Lessus Funerbris/ Super inopinato e Mortalibus/ Excessu/ Magnifici, Nobilissimi, Amplissimi et Spectatissimi Dn./ Dn. Jobannis/ Rossauen/ Rei-publicae Gedanensis Con-/ sulis et Camerarii eminentissimi/ atq, meritisissimi etc./ Dantisci, [...] Georgii Rhetii./ Anno Christi 1653./ Mense Aprilii.* (PL GD: Oe 11, 8-vo/27).

musikalischen Werken handelt es sich um geistliche vokal-instrumentale Kompositionen, die in handschriftlichen Überlieferungen in Danzig, Berlin und Uppsala erhalten blieben:

- eine Messe sowie das Psalmkonzert *Der Herr erhöre dich in der Not* aus dem Jahre 1652¹⁶,
- das Konzert *Pax aeterna* von 1656¹⁷,
- das undatierte Psalmkonzert *Preise, Jerusalem den Herren*¹⁸.

Die Konzerte hat Jacobi wie folgt mit Vokal- und Instrumentalpartien besetzt:

	Vokalstimmen	Streicher	Bläser	Continuo
<i>Preise, Jerusalem</i>	S1 S2 A T1 T2 B	VI 1,2	Trb 1-4	Org, Fg, (Vc)
<i>Der Herr erhöre dich</i>	S1 S2 A T1 T2 B Rip.: S1 S2 A T1 T2 B	VI 1,2, Vla 1-3, Violone	Rip.: Corn. 1,2, Trb 1-4	Organo, Fg
<i>Pax aeterna</i>	S1 S2 A T1 B	VI 1,2, Vla 1-3		Organo

Die Verwendung verhältnismäßig großer Besetzungen folgt meines Erachtens aus den jeweiligen Entstehungsumständen. Das dreizehnstimmige Konzert *Der Herr erhöre dich in der Not* von 1652 und die dazugehörige Messe sind, wie bereits erwähnt, ein Beweis für Jacobis Bemühungen um den Kapellmeisterposten an St. Marien. Das erklärt auch die an den Stadtrat gerichtete Widmung, in welcher Jacobi höflichst auf seine kompositorischen Fähigkeiten aufmerksam macht, was insofern wohlbegründet ist, da der verstorbene Kaspar Förster Senior kein Komponist gewesen war.

Auch die Entstehungsumstände des Konzerts *Pax aeterna* rechtfertigen eine größere Besetzung. Jacobi schrieb das Werk während der „schwedischen Sintflut“, des Krieges also, den Schweden mit Polen seit 1655 geführt hatte. Das Jahr 1656 war für Danzig besonders dramatisch. Seit Januar wurde die Situation für die Stadt immer bedrohlicher, man befürchtete den Einfall schwedischer Truppen. Mitte 1656 versuchte die schwedische Armee einige Male, mit der Belagerung der Stadt zu beginnen, doch glücklicherweise ohne Erfolg. Der Danziger Hafen war jedoch blockiert. Die zweite Hälfte des Jahres gewährte den Danzigern eine kurze Atempause. Nach niederländischer und dänischer Intervention ließen die Truppen unter Karl X. Gustav von der Blockade des Hafens ab. Im Oktober eroberte das Stadtheer eine schwedische Fregatte und verhaftete den schwedischen Marschall Hans Christoffer Königsmarck. Im November kam der polnische König Johann Kasimir in die Stadt; er blieb hier bis Februar 1657. Der König unterstützte die Danziger gegen Schweden und machte der Stadt Hoffnung auf Frieden¹⁹. Obgleich Jacobis Konzert Vertretern der Marienkirche gewidmet wurde, ist

16 DB Ms 4036 (Danziger Bestand): *Missa./ Et/ Psalmus XX./ Der Herr erhöre dich in der noth etc / XIII Voc. Con Ripien. si piace.*

17 Zwei Überlieferungen:

1) PL GDapg 300/36/59: *Zue Ehren/ Den/ Edlen, Ehrenvesten, und wollbenantten/ Herren Vorstebern der Pfar-kirchen/ zu unser lieben Frawen, über-/ reichet von/ Daniel Jacobi Organisten der/ Capellen./ Anno in welchen wir/ bitten und flehen/ Largire o Deus Pacem!! Textus./ Pax aeterna ab aeterno Patre [...] 1656.*

2) S Uu – Vok. mus. i hs 81:85 (RISM A/II: 190.014.204): *Pax aeterna ab aeterno Patre/ a 10/ 5 Voj e 5 stromenti/ Con Basso Continuo / D. J.*

18 DB Mus. Ms. 30210. Vgl. Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlungen Bokemeyer*, Kassel u. a. 1970 (= Kie-ler Schriften zur Musikwissenschaft 18), S. 116 (Bokemeyer Sammlung Nr 484).

19 Edmund Cieślak (Red.), *Historia Gdańska III/1*, Gdańsk 1993, S. 36–45.

nicht auszuschließen, dass es im Zusammenhang mit der Ankunft des Königs entstanden war. Dafür spricht auch die Verwendung eines lateinischen Textes²⁰. Das Stück ist ein bewegender, von barocker Rhetorik durchdrungener Ruf nach Frieden, was auch die auf der Titelseite befindlichen Worte „Largire o Deus pacem!“ unterstreichen.

Die Entstehungsumstände des dritten Konzertes, *Preise Jerusalem den Herren*, sind nicht bekannt. Die einzige vorhandene Abschrift in der Sammlung Bokemeyer gibt uns keinen Hinweis, doch mag der Text der feierlichen Verse 12–20 von Psalm 147 Jacobi zu einer umfangreichen Besetzung angeregt haben. Ähnlich üppig hat Johann Valentin Meder seine an den Danziger Stadtrat gerichtete Komposition mit demselben Titel ausgestattet²¹. Peter Wolny stellt fest, Meders in der Konvention „monumentaler Mehrchörigkeit“ gehaltene Motette zu 25 Stimmen gebe ein gutes Beispiel für die sogenannte „Danziger Festmusik“ ab²². Dieser Typ der Musik entwickelte sich weiter im Schaffen eines späteren Nachfolgers von Meder, des Marienkapellmeisters Johann Balthasar Freislich²³. Jacobis Konzert kann man wegen der Besetzung (insbesondere der vier Posaunen) und auch wegen seines charakteristischen Aufbaus zu dieser Tradition zählen.

Was die Formen von Jacobis Kompositionen betrifft, so stellen sie eine für die Mitte des 17. Jahrhunderts charakteristische Lösung dar. Die Konzerte *Der Herr erhöere dich in der Not* sowie *Pax aeterna* sind ähnlich aufgebaut, und zwar aus einer Reihe von vor allem klanglich miteinander kontrastierenden Abschnitten.

Aufbau des Konzerts *Der Herr erhöere dich in der Not* (Psalm 20):

Text	Takte	Metrum	Besetzung
Sinfonia	13	C	Tutti der Instrumente
Der Herr erhöere dich in der Not. Der Name des Gottes Jacobs schütze dich!	13	C	S1/S2
Er sende dir Hilfe vom Heiligtum Und stärke dich aus Zion.	6	C	Tutti
Er gedenke all deines Speiseopfers, Und dein Brandopfer müsse satt sein.	14	C	Instrumente –A/T2 – Tutti
Er gebe dir, was dein Herz begehrt, Und erfülle alle deine Anschläge.	14	C	Instr. Satz–B solo
Wir rühmen, daß du uns hilfst, Und im Namen unsers Gottes werfen wir Panier auf.	15	C	Tutti
Der Herr gewähre dir alle deine Bitten	16	C	S1/S2 – T1/T2 –Tutti
Nun merke ich, daß der Herr seinem Gesalbten hilft Und erhört ihn in seinem heiligen Himmel; Seine rechte Hand hilft mit Macht.	10	C	T1 solo

20 Über den Verfasser des Textes ist bislang nichts zu erfahren.

21 B B (Bestand Danzig) Ms. 4038: *Motetto. / Lauda/ preise/ Jerusalem/ a XXV.*

22 Peter Wolny, *Anmerkungen zu Johann Valentin Meders geistlichem Vokalschaffen*, in: Danuta Popinigis (Red.), *Musica Baltica. Danzig und die Musikkultur Europas*, Gdańsk 2000, S. 195–200.

23 Karla Neschke, *Johann Balthasar Christian Freislich (1687–1764). Leben, Schaffen und Werküberlieferung. Mit einem thematisch-systematischen Verzeichnis seiner Werke*, Oschersleben 2000 (= Schriftenreihe zur Mitteldeutschen Musikgeschichte 3), S. 87–88.

Jene verlassen sich auf Wagen und Rosse;	13	C	Instr. Satz-S1-S2-A-T1-T2-B
Wir aber denken an den Namen des Herrn, unsers Gottes.	8	3/2	Tutti
Sie sind niedergestürzt und gefallen;	8	C	T1/T2 - S1/S2 - A - T1/T2
Wir aber stehen aufgerichtet. Hilf, Herr, dem König, Und erhöre uns, wenn wir rufen!	24	C	Tutti

Aufbau des Konzerts *Pax aeterna*:

Text	Takte	Metrum	Besetzung
Sinfonia	18	3/2	Instrumente
Pax aeterna ab aeterno Patre, pax vera descendit de coelo, o pax aeterna salve, salve pax vera; pacem veram, charitatem perfectam nobis dona.	8 34 8 9	C 3/2 C C	Tutti S1/S2 - A/T/B - Tutti B solo Tutti
Salve dulcis hospes, mentium fidelium, dona nobis pacem, o exaudi preces eorum quos tu precioso sanguine redemisti, exaudi o fili David preces populi tui devoti, et salve vincula captivorum, pelle hostes, et exaudi preces populi tui, et pacem et veram charitatem dona illis.	20 10 15 5	C C C C	S1/S2 - A/T - B - S1/S2 - A/T Tutti S1/S2 - A/T
Dona illis pacem o fili David!	17 11	C C	S-A-T-B-S2-A-T-B- S1/S2 - A/T - B Tutti

Hermann Rauschnig erschien das Konzert *Pax aeterna* wie „ein buntscheckiges Bild, dem die motivische Einheit mangeln muß“²⁴: eine allzu kritische und ungerechtfertigte Bewertung. Wechselhaftigkeit sowie Fehlen motivischer Einheit sind schließlich typische, das barocke Postulat der Varietas widerspiegelnde Merkmale von Musik aus der Mitte des 17. Jahrhunderts. Typische Gestaltungsdetails im Bereich der Zusammenstellung von Solo-Bass und Violinen kann man in den Takten 61–68 bemerken. Die Basstimme mit dem Text „Salve pax vera“ und einer charakteristischen antithetischen Melodie begleiten zwei Violinen, die häufig in Terzen und Sexten geführt werden.

24 Rauschnig (wie Anm. 2), S. 193. Rauschnig hat S. 194 den Anfang des Stückes mitgeteilt.

Beispiel 1: Daniel Jacobi, *Pax aeterna*, T. 61-68

61

VI 1

VI 2

B

Organo

Sal-ve, sal - - - ve pax ve - ra, pax ve-ra sal - - - - -

6 4 3

65

ve, sal-ve pax ve - ra,

6 6

Eine typische Gestaltung bekamen auch die Tuttiabschnitte, bei denen Vokalstimmen und Instrumente zusammengeführt sind. Solche Abschnitte kommen in diesem Konzert sechsmal vor und immer sind sie homorhythmisch angelegt.

Es ist interessant, dass der Komponist verschiedene Weisen des Konzertierens verwendete. Außer dem Wechsel von Solo und Tutti bemerken wir auch andere Kombinationen. In den Takten 107–121 beispielsweise hören wir Dialoge zwischen Stimmpaaren (S1/S2–A/T), meist in Terzparallelen, die Jacobi gerne mit Textwiederholungen verbindet. In den Takten 93–97 tritt zusätzlich die Bassstimme hinzu:

Beispiel 2:

93

S 1

S 2

A

T

B

Organo

Dona pa - - - cem, do-na pa - - - cem

Dona pa - - - cem, do-na pa - - - cem

no-bis pa - - - cem, no-bis pa - - - cem

no-bis pa - - - cem, no-bis pa - - - cem

dona nobis, do-na no-bis, do-na no-bis, do-na no-bis

Manchmal ersetzt Jacobi auch einen vokalen Dialogpartner durch kurze instrumentale Echos, wie etwa in T. 78–82:

Beispiel 3:

78

VI 1

VI 2

Vln 3

S 1

Sal - - - - ve dul - cis, sal-ve, sal - - - - ve dul - cis, sal-ve

S 2

Sal - - - - ve dul - cis, sal-ve, sal - - - - ve dul - cis, sal-ve

Organo

6

5

6

#

Das Konzertieren in *Pax aeterna* nimmt noch eine weitere Gestalt an: Progressionen in einzelnen Stimmen werden durch Stimmenpaare, die in ähnlicher Weise die Musik fortsetzen, abgelöst:

Beispiel 4: *Pax aeterna*, T. 130–135

130

S 1

Dona il-lis pa - - - cem,

S 2

Dona il-lis pa - - - cem,

A

Dona il-lis pa - - - cem,

T

Dona il-lis pa - - - cem,

B

[pa] - cem,

do-na il-lis pa - - - cem,

Organo

6

1

#

In seinem *Konzert Herr, höre mich in der Not* benutzt Jacobi ähnliche Arten des Konzertierens. Die Schaffung von Kontrasten wird durch den Einsatz vokaler wie instrumentaler Ripieni besonders deutlich; damit gewinnt die Musik neben einem jeweils wechselnden Klangvolumen zugleich an Erhabenheit, wie z. B. in den Takten 41–44. Die Instrumente sind hier den Stimmen in schnellem Chorwechsel gegenübergestellt, um die Expression der Worte noch zu unterstreichen. (vgl. Beispiel 5 auf der folgenden Seite).

Beispiel 5: *Der Herr erhöre dich in der Not*, T. 41–44

41

Vl 1
Vl 2
Vla 1/
Trb 1
Vla 2/
Trb 2
Vla 3/
Trb 3
Viola/
Trb 4

S 1/
Corno 1
S 2/
Corno 2
A
T 1
T 2
B
Fg
Organo

Und dein Brand - op - fer, und dein Brand - op - fer, und dein Brand - op - fer müsse satt sein,
Und dein Brand - op - fer, und dein Brand - op - fer, und dein Brand - op - fer müsse satt sein,
[op] - fers, Und dein Brand - op - fer, und dein Brand - op - fer, und dein Brand - op - fer müsse satt sein,
Und dein Brand - op - fer, und dein Brand - op - fer, und dein Brand - op - fer müsse satt sein,
[op] - fers, Und dein Brand - op - fer, und dein Brand - op - fer, und dein Brand - op - fer müsse satt sein,
Und dein Brand - op - fer, und dein Brand - op - fer, und dein Brand - op - fer müsse satt sein,

Einen anderen formalen Aufbau zeigt das Konzert *Preise Jerusalem den Herren* (Ps. 147):

	Text	Taktanzahl	Metrum	Besetzung
A	Sinfonia	30	3/2	
B	Preise Jerusalem, den Herren. Lobe, Zion, deinen Gott.	16	3/2	Tutti
C	Denn er macht feste die Riegel deiner Tor' und segnet deine Kinder drinnen. (Instrumente)	21	C	S1 S2
	Er schafft deinen Grenzen Frieden Und sättiget dich mit dem besten Weizen.		C	T1 T2
B	Preise Jerusalem, den Herren. Lobe, Zion, deinen Gott.	18	3/2	Tutti
D	Er sendet seine Rede auf Erden, Sein Wort läuft schnell. (Instrumente)	26	C	A T
	Er gibt Schnee wie Wolle, Er streuet Reifen wie Asche.		3/2 C	B solo

	(Instrumente)		3/2	
	Er wirft seine Schloßen wie Bissen, Wer kann bleiben für seinem Frost?		C	S1 S2
B	Preise Jerusalem, den Herren. Lobe, Zion, deinen Gott.	20	3/2	Tutti
E	Er spricht, so zerschmilzt es, Er läßt seinen Wind wehen, so tauet's auf. Er zeigt Jakob sein Heil Und Israel seine Sitten und Rechte.	35	C	AT/ S1 S2 A
	(Instrumente)		3/2	A T B
	So tut er keinen Heiden, noch läßt sie wissen seine Rechte.		C	A solo
B	Preise Jerusalem, Alleluja Preise Jerusalem den Herren. Alleluja	34	3/2	Tutti

Wie unschwer festzustellen ist, hat Jacobi dieses Konzert als venezianisches Rondokonzert angelegt mit dafür typischen Merkmalen: einem sich dreifach wiederholenden Refrain im ungeraden Metrum sowie Couplets, die metrisch, syntaktisch, melodisch, rhythmisch und harmonisch in jeder Hinsicht mit ihm kontrastieren²⁵ (vgl. Beispiel 6 auf der nächsten Seite). Refrainmotive finden wir aber manchmal auch innerhalb der Couplets, was den Aufbau des Werks zusätzlich verdichtet.

*

Meine Anmerkungen sind lediglich als einführender Kommentar zu Jacobis geistlichen Konzerten zu betrachten. Die Werke erfordern weitere analytische Detailforschungen. Interessant wäre es hierbei, jene Eigenschaften herauszustellen, die der Komponist aus dem Schaffen anderer Komponisten übernommen hat. Hinsichtlich Jacobis Wirkungsstätte Danzig ließe sich natürlich über einen eventuellen Einfluss von Heinrich Schütz nachdenken, der in Danzig natürlich bekannt war²⁶, und den man ja nicht nur in Mitteldeutschland, sondern auch in den Ostseegebieten generell für die Einführung und Fundierung des *stile moderno* verantwortlich macht. Stoßen wir aber in Jacobis Kompositionen auf Einflüsse von Schütz?

Die Frage ist nur, welchen Schütz wir suchen. Den Schütz mit kleiner Besetzung und deutschem Text wie in den *Kleinen geistlichen Konzerten* finden wir bei Jacobi nicht. Diese Art Musik begegnet eher in Werken anderer Komponisten, die in der Mitte des 17. Jahrhunderts

25 Zygmunt M. Szwejkowski, *Wenecki koncert rondowy w polskiej praktyce kompozytorskiej*, in: Zofia Lissa (Hrsg.) *Studia Hieronymo Feicht septuagenario dedicata*, Kraków 1967, S. 220-226; Michael Thomas Roeder, *Das Konzert*, Laaber 2000 (= Handbuch der musikalischen Gattungen 4), S. 19-20.

26 Zum Thema einer Schütz-Rezeption in Danzig bzw. eventueller Kontakte zwischen in Danzig wirkenden Komponisten und Schütz vgl. die Beiträge von Klaus-Peter Koch und Andreas Waczkat in diesem Band, außerdem Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Musica moderna – the Ways of Dissemination in the Baltic Centres*, in: E. Ochs u. a. (Hrsg.), *Musica Baltica. Interregionale musikkulturelle Beziehungen im Ostseeraum*, Konferenzbericht Greifswald-Gdańsk, 28. November bis 3. Dezember 1993, Sankt Augustin 1996 (= Deutsche Musik im Osten 8), S. 414-426.

Beispiel 6: Preise Jerusalem den Herren, T. 31-49 (ohne Instrumente)

31

S 1
S 2
A
T 1
T 2
B
Organo

Prei-se, Je-ru-sa-lem, prei-se, Je-ru-sa-lem, den Her-ren.
Prei-se, Je-ru-sa-lem, prei-se, Je-ru-sa-lem, den Her-ren.
Prei-se, Je-ru-sa-lem, prei-se, Je-ru-sa-lem, den Her-ren.
Prei-se, Je-ru-sa-lem, prei-se, Je-ru-sa-lem, den Her-ren.
Prei-se, Je-ru-sa-lem, prei-se, Je-ru-sa-lem, den Her-ren.
Prei-se, Je-ru-sa-lem, prei-se, Je-ru-sa-lem, den Her-ren.

39

Lo-be, Zi-on, lo-be, Zi-on, lo-be, Zi-on, dei-nen Gott.
Lo-be, Zi-on, lo-be, Zi-on, lo-be, Zi-on, dei-nen Gott.
Lo-be, Zi-on, lo-be, Zi-on, lo-be, Zi-on, dei-nen Gott.
Lo-be, Zi-on, lo-be, Zi-on, lo-be, Zi-on, dei-nen Gott.
Lo-be, Zi-on, lo-be, Zi-on, lo-be, Zi-on, dei-nen Gott.
Lo-be, Zi-on, lo-be, Zi-on, lo-be, Zi-on, dei-nen Gott.

47

S 1
S 2
Organo

Denn er macht fe-ste die Rie-gel, die Rie-gel dei-ner Tor' und seg-net dei-ne Kin-der,
Denn er macht fe-ste die Rie-gel, die Rie-gel dei-ner Tor' und seg-net dei-ne Kin-der,

in Danzig wirkten: Christoph Werner, Crato Bütner, Johann Balthasar Erben oder Thomas Strutz. Hier liege – so meint Friedhelm Krummacher – eine spezifische Danziger Musiktradition vor²⁷, wenn auch nicht die einzige, wenn wir z. B. Kaspar Förster Juniors Schaffen in Betracht ziehen²⁸. Aber auch ein Vergleich zwischen Jacobis Kirchenkonzerten und Werken aus Sammlungen wie den *Psalmen Davids* oder den *Symphonie sacrae* ist schwierig, weil eine Reihe der von Schütz verwendeten Lösungen zur gemeinsamen stilistisch-technischen Konvention der Epoche gehörte.

Der Nachweis eventueller Quellen oder auch Vorbilder für Jacobis Schaffen wird noch um ein Vielfaches komplizierter, wenn wir zusätzlich die meiner Meinung nach unerlässliche ältere polnische Tradition berücksichtigen. Die Mitte des 17. Jahrhunderts, also Jacobis Schaffensphase, war in Danzig noch immer eine Zeit entscheidender italienischer Einflüsse, zurückzuführen auf frühere, äußerst intensive Kontakte zwischen dem Danziger Musikmilieu und der italienischen Kapelle von Sigismund III. Wasa, später von Ladislaus IV.²⁹. Vielleicht rühren daher bei Jacobi das Lateinische und die Vorliebe für eine größere Besetzung, die er mit Italienern wie Asprilio Pacelli, Tarquinio Merula oder Francesco Anerio teilt³⁰. Auch die fünf- und sechsstimmige Streicherbesetzung in den Konzerten *Pax aeterna* und *Der Herr erhöre dich in der Not* sind italienische Reminiszenzen³¹. Auch das im Konzert *Preise Jerusalem den Herrn* verwendete Modell des venezianischen Rondokonzerts muss nicht Schützsche Einflüsse bedeuten³². Wir finden eine solche Architektur schließlich auch in Konzerten des in Danzig gut bekannten königlichen Musikers Marcin Mielczewski³³. Dessen Konzert *Benedictio in claritas* beispielsweise stimmt mit Jacobis Konzert *Preise Jerusalem den Herrn*, nicht nur hinsichtlich der Besetzung, sondern auch der Form überein³⁴. Der musikalischen Glanzzeit des so stark von italienischen Elementen gezeichneten Warschauer Hofes wurde durch die Schwedische Sintflut (1655–1660) ein Ende bereitet. Es scheint, dass sich dadurch auch die Richtung der musikalischen Orientierung in Danzig bedeutend gewandelt hat. Das bestätigen die Kompositionen von Erben, Werner und Bütner, nicht aber die geistlichen Konzerte Daniel Jacobis.

27 Krummacher (wie Anm. 4), S. 346–353, auch ders., *Ein Profil in der Tradition: der Danziger Kapellmeister Balthasar Erben*, in: Ochs (wie Anm. 26), S. 341–345.

28 Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Kasper Förster Junior. Tekst i muzyka w dialogach biblijnych*, Warszawa 1997, S. 22–48.

29 Rauschnig (wie Anm. 2), S. 171–173.

30 Anna i Zygmunt Szwejkowscy, *Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów*, Kraków 1997, S. 127–228.

31 Arno Forchert, Art. *Konzert*, in: MGG2, Sachteil 5 (1996), Sp. 649.

32 Das Modell des venezianischen Rondokonzerts finden wir bei Schütz z. B. in *Verbum caro factum est* (SWV 314) oder in *O quam tu pulchra es* (SWV 265).

33 Dass man das Schaffen Mielczewskis in Danzig kannte, beweisen Abschriften seiner Kompositionen. Vgl. Danuta Popinigis u. Danuta Szlagowska, *Musicalia Gedanenses. Rękopisy muzyczne z XVI i XVII wieku w zbiorach Biblioteki Gdańskiej Polskiej Akademii Nauk. Katalog. The 16th and 17th Century Musical Manuscripts in the Gdańsk Library of the Polish Academy of Science. Catalogue*, Gdańsk 1990, S. 207–211.

34 Vgl. Marcin Mielczewski, *Benedictio et claritas*, hrsg. von Zygmunt M. Szwejkowski u. Krystyna Burnat, Warszawa 1969 (= WDMP [Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej] 66), auch Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *O jedności w różnorodności. Cztery religijne koncerty rondowe Marcina Mielczewskiego*, in: *Muzyka* 42 (1997), S. 5–26.

Vertonungen der Matthäuspasion von Schütz bis Meder

TOOMAS SIITAN

Die drei Passionen von Heinrich Schütz (Dresden 1665/66) sind in der Geschichte der Gattung schwer zu überschätzen: Äußerlich noch elementare Choralpassionen, bereiten sie mit ihren durchkomponierten Soli und dramatisierten Turba-Chören die späteren oratorischen Passionen deutlich vor. Das ist ein schönes Beispiel, wie ein Opus oder eine Werkgruppe in der Musikgeschichte eine „Wasserscheide“ bilden kann: Nach Schütz bleibt die Choralpassion für uns kaum bemerkbar, bei der Ausdeutung der späteren oratorischen Passionen bis Bach gehen wir aber in verschiedenen Aspekten immer wieder bis Heinrich Schütz zurück.

Der Übergang von der Choralpassion zur oratorischen Passion ist im dritten Viertel des 17. Jahrhunderts durch zahlreiche Kompositionen dokumentiert. Seit der Johannespassion „cum intermediis“ von Thomas Selle (Hamburg 1643)¹ finden wir Passionsvertonungen überwiegend nach dem Evangelisten Matthäus, und zwar von Johann Sebastiani (Königsberg, Handschrift 1663, Druck 1672)², Christian Flor (Lüneburg 1667, fragmentarisch), eine anonyme Passion aus der Düben-Sammlung (Tabulaturkopie, datiert vom 1667)³, schließlich von Friedrich Funcke (Lüneburg 1668/74)⁴, Johann Theile (Lübeck 1673)⁵ und Thomas Strutz (Strutius, Danzig 1664; nur das Textbuch ist bekannt)⁶. Die weitere Entwicklung der Gattung ist jedoch schwierig zu verfolgen, weil zu wenige bedeutende Beispiele aus dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts erhalten geblieben sind. Die *Matthäuspasion* von Johann Kühnhausen (Celle)⁷ wurde nach Adam Adrio⁸ gewöhnlich um 1700 datiert, sie kann aber auch viel früher komponiert sein. So mangelt es der *Matthäuspasion* von Johann Valentin Meder (Riga 1700/01) an zeitgenössischem Kontext: Sie steht zu weit entfernt – auch geographisch – von den Hamburgischen Passionsoratorien des anfangenden 18. Jahrhunderts und bleibt auch neben Johann Sebastian Bach kaum bemerkbar. Dennoch kann festgehalten werden, dass Meders *Matthäuspasion* zwischen zwei Jahrhunderten eine symbolisch wichtige Stelle besetzt: Sie fasst frühere Traditionen zusammen und bereitet spätere oratorische Werke vor, und angesichts dieser beiden Perspektiven darf auch sie als eine historische „Wasserscheide“ angesehen werden.

1 Edition durch Rudolf Gerber in: Das Chorwerk 26, Wolfenbüttel 1934.

2 Edition durch Friedrich Zelle: *Johann Sebastiani und Johann Theile. Passionsmusiken*, Leipzig 1904 (= DDT 17).

3 *Historia von dem Leiden vndt Sterben*, Uppsala, Universitätsbibliothek, vok. mus. i hskr. 86:34 Tab. Siehe dazu Bo Lundgren, *En okänd Matteuspasion från mitten av 1600-talet*, in: STMf 28 (1946), S. 72–84; Friedhelm Krummacher, *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach*, Kassel u. a. 1978 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 22), S. 159 u. 439 (Anm. 436).

4 Edition durch Joachim Birke in: Das Chorwerk 78/79, Wolfenbüttel 1961.

5 Edition s. Anm. 2.

6 Siehe Walter Blankenburg, Art. *Passion, C. Die protestantische Passion*, in: MGG 10 (1962), Sp. 920 f.

7 Edition durch Adam Adrio in: Das Chorwerk 50, Wolfenbüttel 1938.

8 Adam Adrio, *Die Matthäus-Passion von J. G. Kühnhausen (Celle um 1700)*, in: Helmuth Osthoff u. a. (Hrsg.) *Festschrift Arnold Schering zum 60. Geburtstag*, Berlin 1937, S. 24–35.

Auffällig die Geographie der oratorischen Passion: Sie ist konzentriert auf die großen norddeutschen ebenso wie auf nordöstlichen Handelsstädte (ehemalige Hansestädte) wie Hamburg, Lübeck, Lüneburg, Danzig, Königsberg oder Riga. Nur einige Residenzstädte wie Sondershausen oder Celle kommen hinzu.

Auch Johann Valentin Meder (1649–1719) war ein typischer „Hanse-Musiker“: In Thüringen (Wasungen) als Sohn eines Kantors geboren, studierte er Theologie in Leipzig und Jena und war als Hofsänger in Gotha und Bremen (1671–1673) tätig: Als Musiker entstammt er also der mitteldeutschen Kantoreientradition. 1674 treffen wir ihn aber bei Buxtehude in Lübeck an und danach wirkte er nur noch in den großen Handelsstädten an der Ostsee: 1674–1683 als Kantor am Gymnasium zu Reval (Tallinn)⁹, danach kürzere Zeit als Kirchenmusiker in Riga, 1686–1699 als Kapellmeister an der Marienkirche zu Danzig und seit 1700 bis zu seinem Tod als Domkantor und Domorganist in Riga¹⁰.

Obwohl seit 1674 als Kirchenmusiker angestellt, komponierte Meder in Reval und Danzig wenigstens vier Opern¹¹: Er war einer der ersten Deutschen, die diese zwei Gebiete schöpferisch zu vereinigen wussten. Ermöglicht wurde die Annäherung der beiden in Deutschland sonst eher isolierten Gattungen durch die besseren finanziellen Gelegenheiten, noch mehr aber durch die Weltoffenheit der nördlichen Handelsstädte.

Im Nachlass Meders befanden sich insgesamt vier Passionskompositionen¹², von denen heute nur noch die 1700/01 in Riga komponierte *Matthäuspension* bekannt ist. Seine früheste Passion, nach dem Evangelisten Lukas, hat Meder schon während seines ersten Aufenthalts in Riga im Jahre 1685 geschrieben. Er wollte damals die Komposition auch auf Kosten der Stadt drucken lassen. Das Stück wurde aber vom Konsistorium abgelehnt, „da dieses mehr figuraliter“ als die in Riga etwas früher eingeführte Passion (nach Matthäus) „und länger und weitläufftiger“ sei¹³. Leider ist diese Lukas-Passion verschollen; wir wissen nur noch, dass sie „mit vielen geistlichen Lieder gezieret“¹⁴ war – das verbindet sie deutlich mit der späteren *Matthäuspension*.

Wie auch frühere oratorische Passionen zeichnet sich Meders *Matthäuspension*¹⁵ durch einen vielseitigen Instrumentalapparat aus, erstmals ergänzt durch hohe Holzbläser¹⁶. Zu beachten ist außerdem die Einfügung mehrerer kommentierender Sätze (liedartige Arien, Kirchenliedstrophen, kurze Sinfonien). Schon Thomas Selle gab in seiner Johannespassion durch

9 Heidi Heinmaa, *Protestantlik kantoriinstitutsioon Tallinnas 16.–17. sajandil*, Tallinn 1999 (= Eesti muusikaloo toimetised 4), S. 54–59.

10 Erik Kjellberg, Art. *Meder*, in: *New GroveD2* 16, Sp. 217.

11 *Die beständige Argenia* (Reval/Tallinn 1680, Edition durch Werner Braun in EdM 68), *Die befreyte Andromeda* (Weissenfels 1688, verschollen), *Nero* (Danzig 1695, verschollen), *Die wiederverehligte Coelia* (Danzig/Schottland 1698, verschollen).

12 Johannes Bolte, *Johann Valentin Meder. Neue Mittheilungen*, in: *VfMw* 7 (1891), S. 43–52, hier S. 50. Aufgeführt werden unter den „Partituren“ als Nr. 34: „Die Passion.“, Nr. 35: „Die Passion, in Danzig componiret.“, 36: „Actus musicus de passione et morte Jesu Christi; componirt Rigae 1701“, und 37: „Actus musicus de passione Jesu Christi, componirt 1716“.

13 Zit. nach Johannes Bolte, *Nochmals Johann Valentin Meder*, in: *VfMw* 7 (1891), S. 455 f.

14 Ebd., S. 455.

15 Edition durch Basil Smallman in: *Das Chorwerk* 133, Wolfenbüttel 1985.

16 Die Partitur enthält jeweils Partien für zwei Oboen und zwei Flauti (Blockflöten). Eventuell wurden von beide Instrumente von denselben Musikern gespielt. Auffällig ist auch die Verstärkung der Bassstimme durch ein Fagott.

die Chor-Intermedien dem kontemplativen Element einen breiten Raum, er verwendete dabei aber vorzugsweise noch alttestamentliche Texte¹⁷. Obwohl Selle seine Passion durch ein Choralkonzert über „O Lamm Gottes unschuldig“ beschließt, ist diese Agnus-Dei-Paraphrase von Nikolaus Decius (1523) inhaltlich noch weit von den subjektiv-lyrischen Einschüben der späteren oratorischen Passionen entfernt. Die später üblichen Choralanlagen der norddeutschen Passionen sieht Friedhelm Krummacher in einer Verbindung zur früheren mitteldeutschen Tropierungspraxis der Kantaten und verweist darauf, dass Selle, Sebastiani, Funcke sowie Meder dem Herkommen nach Mitteldeutsche waren¹⁸.

Von Sebastiani bis Meder sind die Arien der oratorischen Passionen vorzugsweise für eine unpersönliche Cantus-Stimme geschrieben – das kann in klarer Verbindung zum geistlichen „Liebesgespräch“ und zur mystischen Erotik des Frühpietismus im 17. Jahrhundert gesehen werden¹⁹. Aber diese Arien stehen textlich wie musikalisch auch dem geistlichen Singen der Frömmigkeitsbewegung aus der zweiten Hälfte des Jahrhundert sehr nahe²⁰. Zwar wählte Johann Sebastiani seine Choralstrophen noch vorwiegend aus dem 16. Jahrhundert. Aber in der späteren oratorischen Passion überwiegt doch die Poesie des 17. Jahrhunderts mit pietistischer Färbung²¹. Auch bei Meder dominieren Dichter wie Johann Heermann (1585–1647) und Johann Rist (1607–1667), die Vertreter der neuen Frömmigkeitsbewegung seiner Zeit.

Joachim Birke²² und Herbert Lölkes²³ sehen Zusammenhänge mit der Frömmigkeit des beginnenden Pietismus auch in den beiden Lüneburgischen Passionen von Christian Flor (1667) und Friedrich Funcke (1668/74), besonders angesichts der poetischen Vertiefung des Getsemaniberichts durch mehrere Sinfonien. Lüneburg sowie Celle waren schon durch das Wirken Johann Arndts (1555–1621) mit dem Frühpietismus verbunden, und Friedrich Funcke schrieb selbst 43 Melodien und sieben Texte des pietistisch geprägten Lüneburger Gesangbuchs (1686).

Man könnte glauben, dass die Szene im Garten Getsemani von Meder ziemlich nach Lüneburger Modell aufgebaut ist, weil der Text auch bei ihm auffallend oft von kurzen Sinfonien unterbrochen wird. Aber die Sitte, die Getsemani-Szene mit Sinfonien zu zergliedern, war in dieser Zeit wohl ziemlich weit verbreitet. Außerdem verfahren Funcke und Meder bei der Aufteilung des Textes ganz unterschiedlich. Meder richtet sich nach den Vorschriften des Rigaischen Gesangbuchs (1695), in dem die Einschaltung von sechs Sinfonien in die Passi-

17 Jes. 53, 4–5 (I. Intermedium) und Ps. 22, 2–22 (II Intermedium).

18 Krummacher (wie Anm. 3), S. 154–155.

19 Christian Bunnens, *Zusammenhänge von Frömmigkeit und Musik in der Zeit Buxtehudes*, in: Arnfried Edler u. a. (Hrsg.), *Dieterich Buxtehude und die europäische Musik seiner Zeit*, Kassel u. a. 1990 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 35), S. 54–66.

20 Christian Bunnens, *Kirchenmusik und Seelenmusik: Studien zu Frömmigkeit und Musik im Luthertum des 17. Jahrhunderts*, Göttingen 1966.

21 Besonders gern und mehrmals sogar durch alle acht Strophen (wie bei Sebastiani und Meder) wird am Ende der Passionsgeschichte (Jesu Grablegung) das Lied „O Traurigkeit, o Herzeleid“ von Johann Rist (1641) gebraucht. Meder hat es sogar als „aria con variazioni“ komponiert.

22 Joachim Birke, *Eine unbekanntes anonyme Matthäuspassion aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, in: AfMw 15 (1958), S. 162–186.

23 Herbert Lölkes, *Beobachtungen zu einigen Sinfonien in den Matthäuspassionen von Friedrich Funcke und Johann Valentin Meder*, in: MuK 64 (1994), S. 11–23.

onsgeschichte²⁴ vorgeschrieben ist²⁵. Meder folgt dieser Vorlage genau. Lediglich der ganze erste Teil (nach Mt. 26, 75) wird nicht von einer Sinfonie beschlossen, sondern von „Sinfonia coll' aria“, also von einer Liedstrophe mit Ritornell.

Es wäre fehlerhaft, Meders instrumentale Zwischenspiele als rein illustrativ zu erklären. Auch wenn er die Sinfonie Nr. 20 programmatisch als „Somnus discipulorum“ betitelt, folgt sie doch nicht dem passenden Text „und er kam zu seinen Jüngern und fand sie schlafend“, sondern geht ihm voran. Sinfonien wie diese geben dem Zuhörer eher Gelegenheiten zur Besinnung und werden wie auch die Arien ein Teil persönlicher Meditation. Auffällig sind die Ähnlichkeiten in der klanglichen Gestaltung der Sinfonien von Funcke und Meder, beide verwenden zum Beispiel das Bogenvibrato als „Lamento-Figur“²⁶.

Wichtigstes neues Element in der *Matthäuspasion* von Meder ist das bewegliche, bildhafte und tonal abwechslungsreiche Evangelisten-Rezitativ, weit entfernt von der eher formalen pseudoliturgischen Deklamation der früheren oratorischen Passionen. Hier verweist Meders Stil besonders deutlich auf spätere Passionsoratorien des 18. Jahrhunderts. Zwar versuchten auch die Schöpfer früherer Passionsvertonungen, sich an manchen Stellen des Textes vorichtig einer bildhaften Ausdrucksweise zu nähern: Man hat das Krähen des Hahns nachgeahmt ebenso wie das Zerreißen des Tempelvorhanges, auch das Erdbeben und Zertrümmern der Felsen wurde tonmalerisch dargestellt. Doch blieb das weit entfernt von der opernhaften Expressivität, die wir bei Meder erkennen, zum Beispiel beim Text „Und siehe! der Vorhang der Tempel zerriß“ (Nr. 68; vgl. dazu Beispiel 1 auf der folgenden Seite).

Wie später in der *Matthäuspasion* von Bach werden auch bei Meder die Worte Jesu als *Accompagnati* vertont und durch den „Heiligenschein“ der Streicher besonders hervorgehoben. Auch stützt die Streicherbegleitung oft deutlich den Affekt: die oben erwähnte Lamento-Figur, das mit „Tremolo“ bezeichnete Bogenvibrato, begleitet die Jesus-Worte fünfmal und immer dort, wo das menschliche Wesen Jesu besonders deutlich zutage kommt (vgl. Beispiel 2 auf der übernächsten Seite)²⁷. Dass eben dieser Aspekt des Jesus-Bildes für Meder theologisch grundlegend ist, wird gleich am Anfang der Passionserzählung unterstrichen, beim einleitenden, das ganze kommende Geschehen zusammenfassenden Satz „Ihr wisset, daß nach zweien Tagen Ostern wird, und des Menschen Sohn wird überantwortet werden, daß er gekreuziget werde“.

Meders expressiver und bildhafter Ausdruck unterscheidet sich von der unpersönlichen Aussage früherer deutscher Passionen; der Komponist versucht, das intellektuelle, didaktische Element mit dem direkten emotionalen Einfluss auf den Menschen zu verbinden. So verwendet Meder viele typische Figuren der Passionsmusik nicht in illustrierender Bedeutung, sondern als theologischen Kommentar und inhaltliche Erweiterung des jeweiligen Bildes. Hier finden wir viel Gemeinsames in den Textbehandlungen von Schütz bis Meder.

24 Nach Mt. 26: 29, 36, 39, 42, 54 und 75.

25 Walter Lott, *Zur Geschichte der Passionskomposition von 1650–1800*, in: AfMW 3 (1921), S. 292 f.

26 Bei Meder wird das Bogenvibrato als „Tremolo“ bezeichnet. Bei den Worten „Meine Seele ist betrübt bis an den Tod“ wird das Tremolo auch noch in der Getsemani-Szene der *Matthäuspasion* von Johann Sebastian Bach (BWV 244, Nr. 18, T. 11–14) verwendet.

27 In den Sätzen „Meine Seele ist betrübt bis in den Tod“ und „Mein Vater, ist's möglich, so gehe dieser Kelch von mir“ akzentuiert das Tremolo Jesu Betrübnis, im Satz „Ach! wollt ihr nur schlafen und ruhen?“ seine Enttäuschung und im letzten Ruf „Eli, Eli, lama asabthani?“ seine Verzweiflung angesichts des Todes.

Beispiel 1: *Matthäuspassion*, Nr. 68, T. 1–13

Evang.

Und sie - - - he! der Vorhang im Tempel zer - riß - - - in zwei

4
Stück, von o - ben an bis un - tenaus, und die Er - de er - be - - - be - te,

7
und die Fel - sen zer - ris - - - sen, und die Grä - ber ta - tensich

10
auf, und standen auf viel Leiber der Hei - li - gen, die da schlie - fen,

Beispiel 2: *Matthäuspassion*, Nr. 3, T. 6–14

Violini 6
Tremolo

JESUS

Ihr wis-set, daß nach zwei-en Ta-gen O - stern wird und des Men-schen Sohn wird -

ü - ber-ant-wor - tet wer - den, daß er ge - kreu - - - - - zi-get wer -

de.

Evang.

Vergleichen wir zum Beispiel, wie die ersten Jesus-Worte „Ihr wisset, daß nach zwei-en Tagen Ostern wird“ von Schütz, Sebastiani, Theile und Meder vertont sind, so finden wir verschiedene Kombinationen der Figuren des Leidens (fallender Quartgang), des Kreuzes sowie der Erhöhung (diatonisch aufsteigender Quart- bzw. Quintgang). Es scheint, als ob die zwei inhaltlichen Hauptaspekte der Leidensgeschichte, „Kreuz und Krone“, schon bei diesen ersten Worten immer ein Gleichgewicht suchten. Und Meder komponiert diese Balance geradezu schematisch, so etwa bei den Worten „daß er gekreuziget werde“ (Beispiel 2, T. 10–13)

den aufsteigenden Quartgang im Generalbass gleich zweimal hintereinander²⁸. Nur Bach ist in dieser Motivsynthese weitergegangen, wenn bei ihm über demselben Wort in der *Matthäuspassion* (BWV 244, Nr. 2, T. 7–8) im Generalbass eine ungewöhnliche chromatisch ansteigende Figur (*Dis-E-Eis-Fis*) erklingt: das typische Motiv des Leidens und der Tränen, aber in umgekehrter Form.

Als Gegensatz zur Erhöhungsfigur dient ein absteigender Tetrachord: Figur der Erniedrigung, in einer Passion vor allem des „Verrats“. Sehr klar ist dieser Gegensatz in der *Matthäuspassion* von Schütz bei den Worten „doch wehe dem Menschen, durch welchen des Menschen Sohn ver-raten wird“ ausgedrückt:

Beispiel 3: Schütz, *Matthäuspassion*

doch we - he dem Men-schen, durch wel - chen des Men-schen Sohn ver - ra - ten wird,

In Meders Passion gestaltet sich dieses Motiv sogar zum Leitmotiv von Judas:

Beispiel 4: Meder, *Matthäuspassion*, Nr. 7, T. 25–32

Evang.
Da ging hin der Zwöl - fen ei - ner, mit Na - men Ju - das Is - ca - ri - oth, zu den Ho - hen -

Judas
prie - stern und sprach: Was wollt ihr mir ge - ben? Ich will ihn euch ver - ra - - ten.

Wenn Meder die gleiche Figur später bei den Worten „durch welchen des Menschen Sohn verraten wird“ (Nr. 11, T. 10–12) verwendet, bezeichnet das nicht nur den „Verrat“, sondern kennzeichnet zugleich den Verräter persönlich. Bach hat auch diese Figur weiterentwickelt: In seiner *Matthäuspassion*, wenn Judas vor den Hohepriestern steht, erklingt bei den Worten „Was wollt ihr mir geben? Ich will ihn euch verraten“ (BWV 244, Nr. 7, T. 4–6) im Generalbass die Figur *d-cis-H-Eis*. Die Urform *d-c-B-A* wird hier mit einem Tritonusprung abwärts beendet: mit der Figur des Sündenfalls.

²⁸ Als gleichermaßen inhaltlich paradoxe Entgegenstellung hören wir bei Meder diese Erhöhungsfigur auch im Chor „Laß ihn kreuzigen!“ (Nr. 45) sowie in manchen Rezitativen, zum Beispiel bei den Worten „Da sie ihn aber gekreuziget hatten“ (Nr. 56).

*

Johann Valentin Meder wird gewöhnlich nicht zu den höchstrangigen deutschen Komponisten des Barockzeitalters gezählt, hauptsächlich wohl, weil nur ein kleiner Teil seiner Kompositionen erhalten geblieben ist. Doch diejenigen beiden großen Werke von ihm, die bis heute lebendig sind – die Oper *Die beständige Argenia* (Reval/Tallinn 1680)²⁹ und die *Matthäuspassion* – heben ihn auf eine sehr wichtige Position in der Geschichte beider Gattungen ebenso wie im gesamten Musikbild des deutschen Mittelbarocks. Als besonders wichtige Persönlichkeit erscheint Meder in der Kulturgeschichte der Ostseeländer. Seine Kunst dokumentiert die kulturelle Verwandtschaft der großen Ostsee-Häfen sowie ihre hervorragende Stellung vor dem Nordischen Kriege.

Meders Passion ist ein gutes Beispiel für die geschlossene Tradition der deutschen Passionsvertonungen. In ihrem musikalischen Ausdruck, besonders im Rezitativstil, entfernt Meder sich jedoch weit von seinen Vorgängern und kommt seinem Opernstil mutig nahe. So bildet das Werk einen abschließenden Höhepunkt der norddeutschen Passion. Als Kantor, Organist und Komponist von vier Opern war Meder einer der ersten, die es verstanden, die Traditionen der deutschen Kirchenmusik und der italienischen Oper einander näherzubringen. Hier hinkt wohl der Vergleich mit Sebastiani, Flor, Funcke und Theile, weil in Deutschland die Oper ja erst nach ihnen, im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts, festen Fuß fasste. Meders *Matthäuspassion* erweist sich als das erste uns bekannte oratorische Werk der deutschen Kirchenmusik, in dem die alte Scheu vor der Theatralik überwinden ist. Zugleich aber steht Meder in der Verwendung theologisch-symbolhafter Gestalten dem gelehrten Stil von Heinrich Schütz näher als die anderen Passionskomponisten der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, einschließlich Schütz' Schüler Johann Theile. In Meders *Matthäuspassion* vereinen sich subjektiv-mystische Religiosität der Zeit des anbrechenden Pietismus und die Gelehrtheit der lutherischen Orthodoxie mit der sinnlichen Theatralik seiner Zeit. In der Synthese aller dieser Gegensätze und Stile ist in einer oratorischen Passion vielleicht nur Johann Sebastian Bach noch weitergegangen.

29 Stockholm, Kungliga Biblioteket: Sveriges Nationalbibliotek (Edition s. Anm. 11). Vgl. außerdem Werner Braun, *Johann Valentin Meders Opernexperiment in Reval 1680*, in: Uwe Haensel (Hrsg.), *Beiträge zur Musikgeschichte Nordeuropas. Kurt Gudewill zum 65. Geburtstag*, Wolfenbüttel u Zürich 1978, S. 69–78.

Zum Concerto-Satz bei Heinrich Schütz

WALTER WERBECK

Werner Breig zum 70. Geburtstag

Heinrich Schütz hat aus seinen Vorstellungen von den musikalischen Stilen, über die in seiner Zeit so intensiv diskutiert wurde, keinen Hehl gemacht. In der Vorrede an den „günstigen Leser“, die der Komponist seiner 1648 gedruckten *Geistlichen Chormusik* voranstellte, unterscheidet er den konzertierenden Stil mit Generalbass vom Stil ohne den Generalbass, der als Grundlage des Komponierens unverzichtbar sei: eine „harte Nuß“ zwar, aber der „rechte Kern/ und das rechte Fundament eines guten Contrapuncts“. Wie er selbst in Italien dieses Fundament zu beherrschen lernte, so will er auch mehr als 30 Jahre später alle angehenden Komponisten dazu ermuntern, sich vor dem Schreiben von Konzerten zunächst im Stil „ohne den Bassum Continuum“ zu üben¹.

Schützens Trennung zwischen dem konzertierenden Stil und dem ihn fundierenden kontrapunktischen Stil folgt zwar grundsätzlich der Trennung in Alt und Neu, wie wir sie aus der bekannten Unterscheidung von *Prima* und *seconda prattica* bei Monteverdi oder eines *Stylus „veterum“* von einem *Stylus „juniorum & modernorum“* bei Marco Scacchi kennen². Dennoch gibt es eine deutliche Differenz. Sie liegt in der Reichweite der beiden Stile. Während nämlich Scacchi, ähnlich wie schon Monteverdi, dem neuen Stil keineswegs nur Generalbassstücke, sondern auch generalbasslose weltliche Madrigale zuordnet, gibt für Schütz die Notwendigkeit eines Basso Continuo den Ausschlag³. Deshalb rechnet er seine eigenen, 1611 veröffentlichten *Italienischen Madrigale* ebenso zum alten kontrapunktischen Stil wie die Motetten der *Geistlichen Chormusik*, denen (wie schon den meisten der 1623 publizierten lateinischen *Cantiones sacrae*) eine Continuo-Stimme nur „auff Gutachten und Begehren/ nicht aber aus Nothwendigkeit“ (so Schütz' eigene Worte im Titel der Sammlung) beigelegt worden sei.

Weitere Kriterien der beiden für Schütz wesentlichen musikalischen Stile zu finden – über die Existenz oder das Fehlen eines Generalbasses hinaus –, fällt für den alten Stil nicht schwer. Der Komponist hat die dazu notwendigen „Requisita“ in der Vorrede zur *Geistlichen Chormusik* ausführlich aufgelistet⁴. Weitaus diffiziler verhält es sich mit den Merkmalen für das Concerto, weil Schütz sich dazu nicht weiter geäußert hat. Am ehesten ließe sich noch an obligatorische Besetzungskontraste denken, die die meisten der Schützschen Concerti auszeichnen. Der Wechsel von vokalen Tutti- und Solostimmen ist für die drei ausdrücklich so

1 Alle Zitate nach Schütz GBr, S. 192–196.

2 Marco Scacchi, *Cribrum musicum ad triticum Siferiticum*, Venedig 1643, S. 132 u. 134. Vgl. zum Kontext den Überblick bei Claude V. Palisca, *Die Jahrzehnte um 1600 in Italien*, in: ders. u. a., *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert. Antikenrezeption und Satzlehre*, Darmstadt 1989 (= Geschichte der Musiktheorie 7), S. 283–287.

3 Dazu vom Verf., *Heinrich Schütz und der Streit zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert*, in: SJB 17 (1995), S. 63–79, besonders S. 76–79.

4 Vgl. Anm. 1.

genannten Konzerte der *Psalmen Davids*⁵ ebenso konstitutiv wie die Verwendung von Instrumentalpartien in den drei Teilen der *Symphoniae sacrae*. Nur in den *Kleinen geistlichen Konzerten* fallen diese Merkmale fort. Hier bleiben als äußeres Kennzeichen für den neuen Stil nur die geringe Besetzung und der obligate Generalbass übrig.

Die „zu einer regulierten Composition nothwendigen Requisite“ fundieren den alten Kontrapunktstil. Sie sind auch für das Concerto keineswegs obsolet, aber in welchem Maße man sie hier zu übernehmen hat, ob man sie verändern darf oder vielleicht sogar muss, bleibt offen. Diese Unbestimmtheit ist kein Zufall. Generell fiel es, zumal in Deutschland, am Beginn des 17. Jahrhunderts nicht leicht, den Platz des Concertos zwischen den etablierten Gattungen der Motette und des Madrigals zu bestimmen. Deshalb verbanden sich mit einem Werkstitel „Concerto“, wie Erich Reimer festhielt, im allgemeinen „keine konkreten kompositorischen Vorstellungen“. Der Begriff bedeutete lediglich ein „Zusammenwirken“ einzelner Stimmen sowie „jede Art von Ensemblemusik“⁶. In Italien hat man denn auch geistliche Vokalwerke weiterhin als Motetten bezeichnet – gleich, ob sie mit Generalbass komponiert waren oder nicht⁷ – und damit den für Schütz so wichtigen Gegensatz zumindest terminologisch verwischt.

Derjenige, der in Deutschland erstmals versuchte, den Begriff Concerto nicht nur kompositorisch zu etablieren, sondern auch zu definieren, war Michael Praetorius im 3. Teil seines *Syntagma Musicum*. Weil das Wort vom lateinischen concertare (= wettstreiten) abzuleiten sei, könne man vor allem dann von einem Concerto sprechen, wenn in der Musik verschiedene Chöre, vokale wie instrumentale, „gegen einander streiten“. Gleiches gelte für gering besetzte Stücke, wenn ihre Stimmen ganz ähnlich wie in der Mehrchörigkeit „gleichsam miteinander concertiren“⁸. Praetorius zieht mit seiner Definition die Konsequenz aus unübersehbaren Veränderungen innerhalb der ehrwürdigen Motette. Denn die Mehrchörigkeit hatte sich gewissermaßen ihr eigenes Terrain erobert, sei es in großer oder in kleiner Form (als „reduzierte Mehrchörigkeit“⁹), wie sie insbesondere Viadana in Deutschland populär gemacht hatte. Die Etikettierung dieser neuen Kompositionen mit dem Begriff „Concerto“ setzte sich hierzulande weithin durch¹⁰.

Schütz jedoch teilte Praetorius' Ansicht ganz offenkundig nicht: Mehrchörige geistliche Stücke rechnete er, wie seine *Psalmen Davids* zeigen, nicht zu den Konzerten, sondern zu den Motetten, weil sie keinen obligatorischen Generalbass erforderten¹¹. Das scheint konsequent,

5 Es handelt sich um die Nr. 18: „Lobe den Herren, meine Seele“ (SWV 39), Nr. 25: „Zion spricht, der Herr hat mich verlassen“ (SWV 46) und Nr. 26: „Jauchzet dem Herren, alle Welt, singet, rühmet, lobet“ (SWV 47).

6 Erich Reimer, Art. *Concerto/ Konzert*, in: HMT, S. 6 f.

7 Arno Forchert, *Die Motette am Anfang des 17. Jahrhunderts*, in: Herbert Schneider (Hrsg.), *Die Motette. Beiträge zu ihrer Gattungsgeschichte*, Mainz u. a. 1991 (= Neue Studien zur Musikwissenschaft 5), S. 205–215.

8 Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Band III. Faks.-Reprint der Ausgabe Wolfenbüttel 1619, hrsg. u. mit einer Einführung versehen von Arno Forchert, Kassel u. a. 2001, S. 5 und 8. Vgl. auch Reimer (wie Anm. 6), S. 7 f.

9 Vgl. dazu die noch immer einschlägige Arbeit von Adam Adrio, *Die Anfänge des Geistlichen Konzerts*, Berlin 1935 (= Neue deutsche Forschungen. Abteilung Musikwissenschaft, Bd. 1), S. 43.

10 Reimer (wie Anm. 6, S. 8) bezeichnete Praetorius' Definition als „grundlegend“ für die nachfolgende Zeit in Deutschland.

11 Zu erinnern wäre in diesem Zusammenhang auch an die die doppelchörige und generalbaßlose Vertonung des „Herr, wenn ich nur dich habe“ (SWV 280) aus den *Musicalischen Exequien*, die Schütz als Mo-

wirft allerdings wenigstens zwei Fragen auf: Hat Schütz tatsächlich mehrchörige, eher homophon gesetzte Stücke, wie sie in den *Psalmen Davids* dominieren, als Paradigmata des alten kontrapunktischen Stils verstanden? Und anders herum: Reicht die reduzierte Mehrchörigkeit, reichen Werke also mit obligatem Generalbass und wenigen Stimmen, deren kleine Chöre genau wie große miteinander „scharmützeln“¹², aus, um von einem neuen Stil zu sprechen? Es liegt nahe, beide Fragen mit nein zu beantworten: die erste, weil es in der großbesetzten Mehrchörigkeit auch der *Psalmen Davids* eher auf Klangeffekte als auf differenzierte Kontrapunktik ankommt (was nicht bedeutet, dass der Kontrapunkt außer Kraft gesetzt wäre), und die zweite, weil es eine nicht zuletzt von Praetorius propagierte und verbreitete Arrangierpraxis gab, bei der Reduktionen großer ebenso wie Erweiterungen geringer Besetzungen an der Tagesordnung waren.

Schütz trennt also in der Vorrede zur *Geistlichen Chormusik* zwei Stile voneinander, die in der Praxis, und zwar der Praxis der groß- und kleinbesetzten Mehrchörigkeit, eng miteinander zusammenhängen – natürlich auch wegen des gemeinsamen kontrapunktischen Fundaments. Zwischen den Extremen der alten geringstimmigen, kontrapunktisch durchgearbeiteten Motette und dem vom Generalbass abhängigen Concerto gab es die Zone der Mehrchörigkeit, in der die Merkmale des alten Stils nicht mehr und diejenigen des neuen noch nicht oder jedenfalls kaum in ihrer jeweiligen reinen Form ausgeprägt waren. In der Regel stützte sich das Konzert, wie von Praetorius betont, auf die Mehrchörigkeit, und zwar in allen Spielarten. Schütz hingegen griff weiter aus: Der großbesetzten Mehrchörigkeit ohne Einsatz von Solisten verweigerte er die Bezeichnung als Concerto, zielte vielmehr auf den obligaten Generalbass als entscheidendes Kriterium, mithin auf die kleine Besetzung. Damit, so ganz offenbar seine Überzeugung, war eine neue Kompositionsweise möglich geworden, die den alten motettischen Stil hinter sich ließ.

Zweifellos spielten für Schütz' Einschätzung des Concertos als einer neuen Art der Musik verschiedene Faktoren eine Rolle: der differenzierte Umgang mit dem Text ebenso wie die gesteigerten Anforderungen an die Aufführungspraxis. Neu aber war vor allem, dass jetzt den so beliebten wechselnden Besetzungen – Tutti/Soli, instrumental/vokal – wechselnde Kompositionstechniken korrespondierten oder doch korrespondieren konnten: traditionelle ohne obligaten Generalbass und moderne, für die er unentbehrlich war. Damit stellt sich die Frage nach der neuen, concerto-typischen Schreibweise bei Schütz selbst und ihren satztechnischen Grundlagen. Ihr soll im weiteren nachgegangen werden.

*

Als Merkmale des Concertos, zumal in kleiner Besetzung, sind immer wieder genannt worden die Bevorzugung kurzer, eben typisch „konzertanter“ Motive in den Oberstimmen, die sich, meist eher kurzatmig, imitieren, die Gleichrangigkeit solcher konzertierender Stimmen, die nicht mehr als Sopran, Alt, Tenor oder Bass zu verstehen sind, sondern als Oberstimmen (in

tette deutlich von den sie umgebenden Konzerten trennt. Allerdings ist bemerkenswert, daß Schütz sein „Absonderlich Verzeichnüs“ mit den Worten beginnt: „In diesem Musicalischen Wercklein seynd nur dreyerley Stücke o d e r *Concert* zu befinden.“ (Schütz GBr, S. 130; Sperrung durch W.W.).

12 Praetorius (wie Anm. 8), S. 5.

verschiedenen Registern) über dem Generalbassfundament, die Auflockerung des Satzes durch eine neue Beweglichkeit der Stimmführung, aber auch die Neigung zu homophonen, durch den Generalbass dominierten Satzstrukturen¹³.

Stefan Kunze¹⁴ hat in diesem Zusammenhang von Kennzeichen eines spezifischen Concerto-Satzes gesprochen, dessen Entstehung er in der späten venezianischen Mehrchörigkeit Gabrielischer Faktur beobachtete. Hier habe sich eine Spaltung des musikalischen Satzes in zwei Ebenen vollzogen: einerseits die klangliche Organisation durch bassgestützte Akkordsäulen und ihre durch Korrespondenzen strukturierte Progressionen, andererseits darüber komponierte vokale oder instrumentale Stimmen, von der Pflicht zur Bildung eines strengen Satzes befreit. Auch Kunze hob die Gleichberechtigung der Stimmen über dem Bass hervor, die „sowohl melodisch als auch untereinander die Struktur von Oberstimmen annehmen“ (an anderer Stelle sprach er von Stimmen „mit Cantusfunktion“)¹⁵. Als Merkmale solcher funktionaler Oberstimmen bestimmte Kunze ihre nicht zuletzt aus der Instrumentalmusik herrührende Bildung aus kurzen Floskeln, eingebettet „in einen Klangstrom“¹⁶, was die Verwendung großer oder verminderter Intervalle erlaube, die mit den Stimmführungsregeln des strengen Satzes nicht mehr zu erklären seien. Aber auch Sequenzbildungen, kanonische Führungen, Terzengänge und häufige Stimmkreuzungen (bei lagengleichen Partien) seien für die Behandlung der Oberstimmen im Concerto-Satz charakteristisch. Der ursprünglich mit ihnen eng verknüpfte instrumentale Bass werde immer mehr auf seine Rolle als Klangträger beschränkt und hebe sich damit auch in seiner melodischen Führung deutlich von den Oberstimmen ab¹⁷.

Kunze beschränkte sich bei der Herleitung und Beschreibung des Concerto-Satzes auf Werke Giovanni Gabriels, den Schütz lebenslang als seinen Lehrer rühmte. Zu fragen wäre also, ob sich auch Schütz diesem Satzprinzip in seinen Concerti verpflichtet fühlte oder sich ihm, immer unter Wahrung eines kontrapunktischen Fundaments, doch zumindest angenähert hat. Bislang herrscht allerdings in der Forschung eher die Ansicht vor, in Deutschland habe sich der Concerto-Satz von den Prinzipien des alten motettischen Satzes kaum wesentlich entfernt. Dabei hat man Schütz als maßgeblichen Komponisten herangezogen: Gerade er sei, wie das Insistieren auf dem Kontrapunkt als der Grundlage aller Musik belege, in seinen Konzerten im Grunde vom motettischen Prinzip des Komponierens nie abgewichen. Wolfram Steinbeck¹⁸ hat, um Schütz' Eigenart zu verdeutlichen, auch die zeitgenössi-

13 In diesem Sinne äußerten sich schon Anna Amalie Abert (*Die stilistischen Voraussetzungen der „Cantiones Sacrae“ von Heinrich Schütz*, Wolfenbüttel 1935, Reprint Kassel u. a. 1986 [= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 20], S. 20 ff. und Adrio (wie Anm. 9), passim, aber jüngst auch noch Heide Volckmar-Waschk, *Die „Cantiones sacrae“ von Heinrich Schütz. Entstehung · Texte · Analysen*, Kassel u. a. 2001, S. 139 ff.

14 Stefan Kunze, *Die Entstehung des Concertoprinzips im Spätwerk Giovanni Gabriels*, in: AfMw 21 (1964), S. 81-110.

15 Kunze ebd., S. 86 u. 88. Ähnlich hatte Adrio (wie Anm. 9, S. 43) an einem Concerto von Agostino Agazzari beobachtet, die Stimmen seien „gleichgeordnet“, mithin „[...] nicht – wie in der mehrstimmigen polyphonen Motette – Glieder eines Stimmverbandes, die zwar gleichberechtigt an dem Verlauf einer Motette teilnehmen, deren Verlauf und Gestalt aber unlösbar mit dem Verlauf der anderen gleichberechtigten Stimmen verbunden sind.“

16 Kunze (wie Anm. 16), S. 93, zum folgenden auch S. 94 f.

17 Ebd., S. 88.

18 Wolfram Steinbeck, *Motettisches und madrigalisches Prinzip in der geistlichen Musik der Schütz-Zeit. Monteverdi – Schütz – Schein*, in: Sjb 11 (1989), S. 5–14. Als wesentliche Gewährleute für die Trennung zwischen mo-

sche Unterscheidung zwischen motettischer und madrigalischer Kompositionsart herangezogen. Madrigalisch komponieren, so Steinbeck, hieß solistisch zu besetzen, den Rhythmus beweglich zu halten und die Klanglichkeit nicht mehr als Resultat der Stimmführung, sondern von bassgestützten Akkorden zu verstehen. In diesem neuartigen Klangverständnis berühre sich, wie man bei Monteverdi sehen könne, die madrigalische Schreibart in Madrigalen wie Konzerten auch mit der Monodie der frühen Oper. Weil aber Schütz die Prinzipien des Kontrapunkts nie zugunsten akkordischer Klanglichkeit verlassen habe, habe er letztendlich immer motettisch komponiert, selbst in seinen Madrigalen und natürlich auch in seinen Konzerten¹⁹. Steinbeck pointierte also einerseits, durchaus im Sinne von Schütz, die enge Zusammengehörigkeit von Sammlungen wie den *Italienischen Madrigalen* und der *Geistlichen Chormusik*, verwischte aber andererseits den Kontrast zum konzertierenden Stil, weil er auch diesen bei Schütz als motettisch begriff; allenfalls „immanent“ habe sich in dessen Konzerten der kontrapunktische Satz erweitert. Der Gegensatz zwischen dem alten Stil einerseits und der Kompositionsweise über einem Generalbass andererseits, den Schütz trotz seines Beharrens auf dem rechten Fundament so pointiert hatte, schrumpft zu einer bloßen Modifizierung des hier wie dort grundlegenden traditionellen Kontrapunkts.

Die These vom unveränderten motettischen Komponieren in Schütz'schen Konzerten ist vor allem dann nicht schwer zu belegen, wenn man vielstimmige Stücke heranzieht. Dazu nur ein Beispiel, eine kurze Passage aus dem fünfstimmigen „Was betrübst du dich, meine Seele?“ aus dem 2. Teil der *Kleinen geistlichen Konzerte* (T. 10 ff.).

Beispiel 1: „Was betrübst du dich, meine Seele“ (SWV 335)

tettischem und madrigalischem Komponieren gelten für das späte 16. Jahrhundert Pietro Pontio (den Steinbeck heranzog) und für das frühe 17. Jahrhundert Michael Praetorius.

¹⁹ Steinbeck, S. 10: „Das madrigalisch-monodische Prinzip hat Schütz, anders als Monteverdi, auf sein geistliches Werk im Grunde nicht übertragen. Seine Musik bleibt im engeren Sinne motettisch. Dies gilt selbst für seine Madrigale, insbesondere aber dort, wo Schütz, wie in der Mehrzahl seiner Werke, über den ‚rechten Kern‘ hinaus zu ‚dem concertierenden Stylo schreitet‘“.

Diese Musik unterscheidet sich nicht grundsätzlich von ähnlichen Abschnitten beispielsweise aus Motetten der *Geistlichen Chormusik*: Die Vokalstimmen, die einander imitierend einsetzen, bilden einen eigenständigen Satzverband, der Generalbass fungiert als entbehrlicher Basso seguente. Ähnlich verhält es sich mit dem Schluss des Stückes; allerdings erinnert hier die Musik mit ihrer Kombination aus raschen („dass er meines Angesichtes Hülfe und mein Gott ist“) und ruhigen („und mein Gott ist“) Motiven eher an das Madrigal als an die Motette. Wie auch immer: Das vielstimmige Concerto bei Schütz kann, daran besteht kein Zweifel, in seiner Satzweise dem Kontrapunkt von Motette oder Madrigal außerordentlich nahe kommen. In den größer besetzten Stücken der *Symphoniae sacrae* verhält es sich, ungeachtet der Beteiligung obligater Instrumente, kaum anders. Und dass Schütz klangprächtige Concerti besonders schätzte, steht außer Frage.

Unterschiede zwischen den Merkmalen des Concerto-Satzes, wie sie Kunze zu bestimmen suchte, und den Prinzipien motettischen Komponierens, die Steinbeck als für Schütz gültig beschrieb, treten deutlich hervor. Klangprogressionen beispielsweise als harmonische Basis rechnete Steinbeck weniger zum Concerto als vielmehr zum madrigalischen Satz, der für Schütz gerade nicht typisch sei. Und die alten Regeln des motettischen Satzes, die Steinbeck für Schütz reklamierte, sind im Concerto-Satz à la Kunze auf das Verhältnis zwischen den von kontrapunktischer Rücksichtnahme aufeinander weitgehend befreiten Oberstimmen und dem Bass reduziert.

Man könnte die Differenzen einerseits national, durch den Gegensatz zwischen Deutschland (alter Stil) und Italien (neuer Stil) erklären, andererseits, wie angedeutet, mit der Präferenz für unterschiedliche Besetzungsstärken. Schütz bevorzugte größere Besetzungen, während der Concerto-Satz, wie Kunze ihn beschrieb, mit seiner Spaltung in Oberstimmen und Klangfundament gerade auch geringstimmige Kompositionen einbezieht, in denen Randlagen (Sopran und Bass) die Hauptrollen spielen. Solche Argumente greifen jedoch zu kurz. Denn als concertotypisch erweist sich bei Schütz gerade der Wechsel zwischen großen und kleinen Besetzungen, wie schon die *Psalmen Davids* zeigen. Vor allem macht erst die kleine Form des Konzerts den Generalbass zu einem obligaten Bestandteil der Musik. Schütz hat denn auch bei seiner Unterscheidung von altem und neuem Stil in der Vorrede zur *Geistlichen Chormusik* ohne Zweifel vor allem das kleine Concerto im Blick (ob nun eingefügt in größere Besetzungen oder nicht). Es liegt deshalb nahe, sich zur Beantwortung der Frage nach einem Concerto-Satz bei Schütz kleinen Konzerten mit Randstimmenbesetzung zuzuwenden. Schon durch ihre spezifische rhythmische Gestaltung – bewegte Oberstimmen, ruhiges Fundament – entsprechen sie einem in der geistlichen Vokalmusik eher neuen, aus der instrumentalen Ensemblesmusik stammenden Satztyp, der sich vom motettischen Satz alten Stils, in dem alle Stimmen rhythmisch gleichmäßig fließen, unterscheidet. Andererseits dokumentieren Konzerte mit der beliebten Besetzung von zwei Sopranstimmen und Generalbass aber auch noch die Verbindung zur älteren großbesetzten Doppelchörigkeit. Gerade solche Stücke, die gelegentlich als „Ausgangspunkt und Grundlage“ für das Vokalkonzert in Deutschland bezeichnet worden sind²⁰, könnten für Schützens Stiltrennung das Fundament gewesen sein: Con-

20 Arno Forchert, *Das Spätwerk des Michael Praetorius. Italienische und deutsche Stilbegegnung*, Berlin 1959 (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 1), S. 55. Werner Breig hat die Verwendung von Außenlagen als „ausgesprochene Concerto-Besetzungen“ bezeichnet; vgl. seinen Aufsatz: *Zur Werkgeschichte der „Kleinen geistlichen Konzerte“ von Heinrich Schütz*, in: Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985, S. 95–116, hier S. 104.

certi, die mehr sind als aufführungspraktische Varianten der alten generalbasslosen Mehrchörigkeit, weil sich in ihnen satztechnische Konsequenzen aus der Besetzungsreduktion manifestieren.

*

Im folgenden sollen Spezifika des Schützischen Concerto-Satzes näher gezeigt werden, und zwar in erster Linie an dem Konzert für zwei Sopranstimmen und Generalbass „Der Herr ist groß“ (SWV 286) aus dem 1. Teil der *Kleinen geistlichen Konzerte*.

Beispiel 2: „Der Herr ist groß“ (SWV 286), T. 1–14

The musical score consists of three staves. The top staff is Cantus 1, the middle is Cantus 2, and the bottom is Basso continuo. The lyrics are distributed across the vocal staves. The Basso continuo part includes figured bass notation: # 4 #, 5 6, # 4 #, # #, 5 6, 5 6, # 4 #.

Das Stück beginnt mit einem Soggetto aus Cantus 1 und Generalbass, die einen Außenstimmensatz bilden. Die Zweistimmigkeit ist durchgehend kontrapunktisch geregelt: Nacheinander erklingen Quinte, Terz, Oktave und Quinte (jeweils mit Oktaverweiterungen). Der Contrapunctus simplex wird allerdings gleich zu Beginn gewissermaßen modern eingefärbt, denn im Bass erklingen die Töne $g \rightarrow c \rightarrow G$ geradezu demonstrativ wie ein grundtöniges, nicht mehr vokales, sondern instrumentales Klangfundament. Die gleiche Grundtönigkeit begegnet in der abschließenden Kadenz; doch liegt in der Koppelung von Sopran- und Bassklausele auch noch ein konventionelles Moment des Satzes (der Quintfall im Bass konnte un-

verändert aus dem alten in den neuen Stil übernommen werden). In dem Moment, wo der Bass (in T. 2) zur Ganzen verlangsamt und das Satzgerüst zu schlichten Dezimenparallelen vereinfacht wird, kommen die Chancen des Concertos ins Spiel: Schütz nutzt den klanglichen Stillstand und den einfachen Parallelgang zu einer üppigen Koloratur der Oberstimme. Zur Dreistimmigkeit erweitert wird der Satz im folgenden durch nicht viel mehr als eine Auffüllung des Modells. Schütz realisiert das in einzelnen Abschnitten; zuletzt steigert er das Verfahren zur reinen Parallelität.

Zunächst wird das Soggetto wiederholt, wobei der Cantus 1 gleichsam als Füllstimme fungiert – freilich eine thematisch gebundene, den Cantus 2 in der Unterquinte imitierende Füllstimme. In den Takten 7 und 8 spaltet Schütz den Beginn des Soggetto ab, nicht ohne ihn zu modifizieren: Ober- und Unterstimme werden zu Klauseln – Diskant und Bass – umgeformt, die durch die jeweils zweite Oberstimme klanglich ergänzt werden: zunächst in der Untersexta (Cantus 2), dann, nach Stimmtausch, in der Oberterz (Cantus 1). Ist diese kurze, das Stück harmonisch vorantreibende Sequenz vorbei, lässt Schütz es in den folgenden Takten wieder ruhiger angehen. Der zweite, koloraturenreiche Teil des Soggetto erklingt im zweistimmigen Satz, und zwar zweimal mit überlappendem Einsatz in T. 10. Den Schluss des Abschnitts bildet eine durch Verlängerung gesteigerte Variante der Koloratur: Zum Modell aus Cantus 1 und Bass tritt als Füllstimme, zuletzt in Oberterzparallelen geführt, der Cantus 2.

Die Kunst besteht vor allem darin, einfachste, durch den Bass vorgegebene harmonische Verhältnisse mittels Verwendung von melodischem Material des Modells mit Leben zu erfüllen. Besonders typisch verfährt Schütz bei der Parallelführung der Vokalstimmen in T. 13. Sie resultiert aus einem Kanon: Der Cantus 1 in T. 11f. wird durch den Cantus 2 in T. 12 im Einklang imitiert. Die strenge Nachahmung ist jedoch angesichts der klanglichen Statik kein besonderes Kunststück. Es handelt sich um kaum mehr als eine äußere satztechnische Nobilitierung zweier Stimmen in Terzparallelen, die Schütz auf die durch den Bass festgelegten Klänge abgestimmt hat.

Ohne Zweifel entsprechen die intervallischen Relationen der Oberstimmen zum Bass den alten Regeln. Aber sie sind auf einfachste Konsonanzen reduziert (Dissonanzen spielen zu Beginn des Stückes im Grunde keine Rolle), und gerade weil die Beziehungen zwischen den Außenstimmen so sehr vereinfacht sind, kann Schütz zum Mittel der Koloratur greifen und einen Kontrast zwischen Fundament und Gesangspartien etablieren, der die Musik weit vom motettischen Stil entfernt. Daran ändert die zweite Oberstimme nichts. Vom Erbe der Mehrchörigkeit sind nur noch Restbestände vorhanden. Zwar erscheinen die Vokalstimmen rhythmisch wie melodisch als gleichberechtigte Oberstimmen. Aber wenn sie zusammen erklingen, ist eine immer der anderen nachgeordnet und wird, insbesondere bei den so häufigen Parallelgängen, zwischen die Außenstimmen eingefügt. Lediglich zu den Kadenzten, wenn die Soprane Diskant- bzw. Tenorklauseln bilden, fallen sie für kurze Zeit in ihre alten Rollen zurück.

Von solchen Partien sind die wirklich mehrchörigen Passagen des Konzerts deutlich abgesetzt, wie etwa der Abschnitt T. 25–31 „Kindeskind werden deine Werke preisen“ erkennen lässt (Beispiel 3 auf der nächsten Seite). Hier gibt es ein neues, kürzeres Soggetto: zwar mehr als nur eine Floskel, aber doch durch seine rhythmische Prägnanz typisch für die Motivik eines Concertos. Ihm ist, auch das äußerst charakteristisch, ein rhythmisch nur mäßig langsamerer, in Vierteln voranschreitender Bass hinzugefügt. Zwar erscheint der Gerüstsatz wiederum eher einfach, konsonant, aber im Gegensatz zum Beginn des Stückes verzichtet Schütz jetzt auf längere Parallelgänge und vor allem auf den starken rhythmischen Kontrast,

Beispiel 3: „Der Herr ist groß“, T. 25–31

25
Kin-des - kind werden dei-ne Werke preisen, Kin-deskind wer-den dei-ne Wer-ke
Kinde-kind wer-den dei-ne Werke prei-sen, Kinde-kind werden dei-ne Wer-ke prei-sen, Kin-des-kind werden

28
prei - sen, Kinde-kind, Kinde-kind werden dei-ne Wer-ke prei - sen und von deiner Ge-walt sa - gen,
dei-ne Werke preisen, Kinde-kind werden dei-ne Wer-ke prei - sen und von dei-ner Ge - walt sa - - - gen,

der dem ersten Soggetto mit der Kombination von ruhigem Bass und kolorierter Oberstimme eigen war²¹. Zur Fortsetzung werden die aus der Mehrchörigkeit vertrauten Techniken verwendet: zunächst Wiederholung bzw. Sequenz, mit Chorwechseln verknüpft, und am Ende in T. 28 f. Zusammenfassung der Stimmen, die wieder parallel verlaufen.

Hier ist der Ort für die schon so oft beobachteten concertotypischen gleichberechtigten Oberstimmen. Es fehlt aber der ruhige Fundamentbass, der die klanglichen Verhältnisse unbeeinflusst vom Miteinander der Vokalstimmen reguliert. Stattdessen erscheint der Bass vielmehr umgekehrt von den Vokalstimmen abhängig zu sein: Beim Einklangskanon in T. 27 f. verliert er für kurze Zeit seine Eigenständigkeit und gleicht sich (zu Beginn von T. 28) dem Verlauf der Soprane an. Die nachfolgende Kadenz in T. 29 schafft freilich wieder klare Verhältnisse: Der Bass legt das Gerüst fest, in das die Oberstimmen, deren erneuter Einklangskanon jetzt über wenige Töne nicht hinauskommt, mühelos eingepasst werden.

Erst recht dominieren der Bass und mit ihm eine fundierende Klangfolge in der direkt anschließenden Passage („und von deiner Gewalt sagen“). Über dem ruhenden *c* scheint der Cantus 2 gleichsam rezitativisch einzusetzen, und kurz darauf erlaubt Schütz sich durch den Text („Gewalt“) provozierte Härten (verminderter Quintsprung *d''* → *gis'* im Cantus 2, der in eine verminderte Quarte zum Cantus 1 mündet), die den herkömmlichen Stimmführungsregeln widersprechen, sich aber dennoch problemlos in den vom Bass bestimmten klanglichen Kontext einfügen.

Die Dissonanzen resultieren aus zwei traditionellen Stimmverläufen, die Schütz modifiziert und neu auf seine beiden Oberstimmen verteilt. In Beispiel 3 ist der überkommene Satzverlauf und seine Bearbeitung durch Schütz angedeutet: I steht gewissermaßen für die Urfassung, II für eine erste Stufe der Veränderung (Wegfall der 7-6-Vorhaltsdissonanz in der Oberstimme und Klangverschärfung durch verminderte Quarte), und III bietet eine reduzierte Version von T. 30–31. Die Mittelstimme in I besteht aus nicht mehr als einer gedehnten

21 Sind die Akzent-Oktavparallelen bei „deine Werke“ in T. 25 ein Indiz dafür, daß ein Komponist in solche Gerüste nicht allzu viel Ehrgeiz investierte?

Diskantklausel. Sie beginnt in III mit dem a' im Cantus 1 (dreimal in T. 30) und setzt sich dann mit dem Pendeln zwischen gis' und a' im Cantus 2 fort. Die Oberstimme in I besteht aus einer absteigenden, in einer Tenorklausel mündenden Linie. Anfang und Schluss dieser Stimme sind auch in III noch erkennbar: beginnend mit dem d''' im Cantus 2 und endend im Cantus 1 mit der Tenorklausel $b' \rightarrow a'$. In I bilden beide Stimmen untereinander und mit dem Bass einen regulären dreistimmigen Satz. Schütz übernimmt das Modell weitgehend, kann jedoch, wie III zeigt, die Oberstimmen neu disponieren und so weitere Dissonanzen (vor allem den verminderten Quintsprung im Cantus 2) gewinnen. Denn jetzt zählt nicht mehr der horizontale Stimmenverlauf, sondern der vertikale Klang über dem Bass, für dessen Realisierung der Komponist freie Hand hat, ohne die traditionellen Progressionen noch penibel beachten zu müssen.

Beispiel 3:

Wenn die Besetzungsverhältnisse auch keine größeren Klangwechsel erlauben – auf wechselnde Satztechniken verzichtet Schütz selbst in einem kleinen Concerto nicht. Er beginnt mit einer Schreibart, die partiell dem von Kunze bei Gabrieli beschriebenen Typus nahekommt: Es gibt einen ruhigen Bass, der den Verlauf der Oberstimmen regelt, ohne besonders auffällig in ihren Wechsel einbezogen zu sein, und es gibt Oberstimmen, die intervallisch zwar an den Bass gebunden sind, rhythmisch-melodisch aber in diesen Grenzen frei bewegt werden. Schütz konnte in anderen Konzerten die Unabhängigkeit von Oberstimme und Bass bis zur Übernahme des Opernrezitativs (des „Stylus oratorius“, wie es im Eröffnungstück der *Kleinen geistlichen Konzerte* heißt) steigern; der Unterschied zu den Verhältnissen hier liegt weniger in der Satztechnik als vielmehr in der ganz anderen Behandlung von Sprache und Rhythmus. Solche rezitativischen Passagen begegnen allerdings nicht allzu häufig; vermutlich wollte sich Schütz der Gefahr, zugunsten der Expressivität und des Textvortrags die Bindungen an den Kontrapunkt zu verlieren, nicht aussetzen. Er behielt den „guten Contrapunct“ bei, reduzierte ihn allerdings auf einfachste Intervallverhältnisse, die, wenn sie durch einen ruhigen Bass über längere Strecken gedehnt werden, Gelegenheiten zu allen Spielarten vokaler Selbständigkeit bieten. Die Emanzipation der Gesangsstimmen vom instrumentalen Fundament ist evident. Sie bedeutet zugleich eine erhebliche Distanzierung vom alten motettischen Satz, der solche Unterschiede zwischen Sopran und Bass nicht kannte, und sie lässt gerade in der rhythmischen Differenzierung den Einfluss der Instrumentalmusik erkennen.

Die Verbindung zur Mehrchörigkeit ist noch zu bemerken. Aber eigentlich handelt es sich um kaum mehr als äußere Dekoration. Das zeigt sich schlagend an der Behandlung der Vokalstimmen. In ihrer Lage ebenso wie ihrer rhythmischen wie melodischen Faktur sind sie nicht voneinander zu unterscheiden. Erklingen sie aber, wie meistens im ersten Teil, zusammen, so erhalten sie in der Regel die Funktionen einer Oberstimme und einer Füllstimme, bei der auch das rhythmische Profil nicht über die klangliche Funktion hinwegtäuschen kann. Zwar mag Schütz von der Imitation nicht lassen. Aber der Satz lebt nicht mehr vom sukzessiven Klangaufbau, weil der Generalbass den Klang von vornherein fixiert. Der Contrapunct-

tus simplex im Generalbass reguliert zugleich die Verhältnisse der Einzelstimmen zum Bass. Es gibt einen einfachen Außenstimmensatz, in den die jeweils dritte Stimme (eine der beiden Soprane) eingefügt wird. Die Imitationen oder Kanons, die Schütz zu einer derart einfachen Satzgrundlage schreibt und die die alte Mehrchörigkeit noch einmal beschwören, erweisen sich als geistreiche Accessoires, die die Musik schmücken, aber nicht mehr fundieren.

Zu Partien derartigen Zuschnitts stehen die Abschnitte mit reduzierter Mehrchörigkeit in deutlichem Kontrast. Hier haben Imitationen, zu Wiederholungen bzw. Sequenzen gesteigert, noch immer ihren Platz. Und hier begegnen die concerto-typischen gleichrangigen Oberstimmen (deren Stimmlage in der Tat beliebig ist). Hinsichtlich ihrer Satztechnik scheint die Differenz zu den Verhältnissen am Beginn des Stückes allerdings nicht allzu groß zu sein: Schütz setzt wiederum auf eher konsonante Relationen zwischen den Außenstimmen. Doch deren ähnliche rhythmische Anlage bleibt nicht ohne Wirkung. Der Bass kann, wenn die Chorwechsel sich eng verzahnen, seiner Selbständigkeit beraubt werden und sich völlig den Gesangsstimmen anpassen, fast zu einem Basso sequente degradiert werden. Im ganzen bleibt die Satztechnik hier ebenso wie der musikalische Verlauf deutlich noch den Verfahren der großbesetzten Mehrchörigkeit des ausgehenden 16. Jahrhunderts verpflichtet.

Allerdings kommt es bei Schütz gelegentlich auch zu solchen Verfahren, wie Kunze sie umrissen hat. Ein kurzes Beispiel aus dem Konzert „Anima mea liquefacta est“ (SWV 263, 1. Teil der *Symphoniae sacrae*) mag das belegen (Beispiel 4).

42

vox e - nim e -

vox e - nim e - jus,

Die reduzierte Mehrchörigkeit ist noch deutlich zu erkennen. Aber die Oberstimmen sind zu kurzen instrumentalen Floskeln geschrumpft, die auf ruhigem Fundament einander abwechseln. Ermöglicht wird das wiederum durch einfachste Konsonanzverhältnisse. Sie erlauben alles: Mehrchörigkeit, im alten Stil oder gleichsam zum Concerto zugespitzt, genauso aber auch breit ausschwingende Koloraturen mit Füllstimmen.

Natürlich verzichtet Schütz nicht gänzlich auf Dissonanzen. Ihre bevorzugten Orte sind einerseits die Kadenzabschnitte. Hier begegnen noch immer die alten Klauselformen mit ihren Vorhaltsdissonanzen. Und hier vor allem erscheinen die Vokalpartien, so modern sich zuvor geführt sein mochten, mit ihren spezifischen Klauseln noch immer als Diskant-, oder Tenorstimmen, die zusammen mit dem Bass einen seit Jahrhunderten streng geregelten Satz bilden. Daneben allerdings gibt es auch eine neue, moderne Art der Dissonanzbehandlung. Härten können aus Freiheiten der Stimmführung entstehen: eine Konsequenz, die die Komponisten aus der Existenz des Generalbasses und des durch ihn fixierten Klanges gezogen haben. Es war möglich, in diesen Klang die einzelnen Stimmen im Extremfall nach Belieben einzupassen; und diese Möglichkeit haben nicht nur italienische, sondern auch deutsche Komponisten zu nutzen gewusst. Schütz' Verfahren in T. 30 f. von „Der Herr ist groß“ be-

ruht zwar wiederum auf typischen Kadenzmustern, kommt aber – insbesondere im Cantus 2 mit dem Schritt vom *d''* zum *gis'* – im Ergebnis dem nahe, was sein Schüler Christoph Bernhard später in seinem *Tractatus compositionis augmentatus* als „Ergreifung einer anderen Stimme“²² beschrieben und als „Heterolepsis“ bezeichnet hat. Zwar meinte Bernhard vor allem den konsonanten Sprung in eine Dissonanz zum Bass²³, während Schütz genau umgekehrt einen dissonanten Sprung in eine Konsonanz zum Bass schreibt. Aber weil die Bedingungen für beide Verfahren gleichartig sind, ähneln sich auch die Resultate²⁴. Das ist insofern bemerkenswert, weil Bernhard die Heterolepsis bekanntlich zum „Stylus theatralis“ rechnet, also zum modernsten, was er kannte. Bernhards Methode, selbst solche modernen Dissonanzen als Varianten eines noch immer nach den alten Gesetzen kontrapunktisch geregelten Satzes zu rechtfertigen, dürfte ganz im Sinne seines Lehrers gewesen sein, entsprach sie doch Schützens innerster Überzeugung, wonach eine Musik ohne dieses Fundament nur eine „taube Nuß“²⁵ genannt werden könne.

Schütz wusste um die Attraktivität gerade des kleinen Concertos. Das satztechnische Potential, das es verlangt, ist vergleichsweise gering. Nach der Fixierung einfacher, vorzugsweise konsonanter Gerüstsätze bestand die Kunst allenfalls darin, diese Fundamente durch profilierte Oberstimmen nach Möglichkeit in den Hintergrund treten zu lassen. Wer sich, wie er selbst in den *Kleinen geistlichen Konzerten*, mit wenigen Vokalstimmen und Generalbass begnügte, dem mochte die Beherrschung des alten satztechnischen Regelsystems entbehrlich erscheinen. Die Vorrede zur *Geistlichen Chormusik* war auch als eine Warnung vor dem Irrglauben zu verstehen, der Generalbass entbinde von der Pflicht, den Kontrapunkt und seine Gesetze zu beachten²⁶.

Bekanntlich gehen die spärlichen Besetzungen der *Kleinen geistlichen Konzerte* wesentlich auf die Nöte des großen Krieges zurück. Schütz fühlte sich mit solchen Stücken ohne Zweifel unterfordert. Ihn drängte es zu einer Vermehrung der Stimmenzahl, wie die am Kriegsende in rascher Folge publizierten *Symphoniae sacrae* II und III demonstrieren. Dass hier der Kontrapunkt umfassender als in reinen Solokonzerten zu seinem Recht kommen musste, liegt auf der Hand. In solchen Stücken, die er abwechslungsreich besetzte, mit Instrumenten und Sängern, solistisch ebenso wie im Ensemble, hat Schütz deshalb immer beides im Blick: die älteren Techniken ebenso wie die neuen Verfahren. So entschied er in seinen Konzerten gelegentlich die Motette ebenso wie das Madrigal und die Mehrchörigkeit anklingen ließ, so entschied er sich, trotz seines Festhaltens am Kontrapunkt, von der alten Schreibweise entfernen. Erst in seinem Opus ultimum sollte er noch einmal ganz zu ihr zurückkehren.

22 Christoph Bernhard, *Tractatus compositionis augmentatus*, hrsg. von Joseph Müller-Blattau, in: ders., *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel u. a. 2/1963, S. 87.

23 Eine erste Form der Heterolepsis trete auf, so Bernhard, „wenn ich nach einer *Consonantz* in eine *Dissonantz* springe oder gehe, so von einer andern Stimme *in transitu* konnte gemacht werden.“ (ebd.)

24 Das von Bernhard beschriebene Verfahren war allerdings moderner, weil sich auf diese Weise Sept- oder Quintsextakkorde zu Klängen verfestigen konnten, die man bislang noch immer als Resultate von Stimmprogressionen begriffen hatte.

25 Vgl. noch einmal Anm. 1.

26 Darauf hat schon Alfred Einstein hingewiesen und bezeichnenderweise vom „Sündenfall der konzertierenden Kunst“ gesprochen: *Heinrich Schütz*, in: ders., *Von Schütz bis Hindemith. Essays über Musik und Musiker*, Zürich/Stuttgart 1957, S. 9–24, hier S. 13 f.

Giovanni Antonio Rigattis „Messa e salmi, parte concertati“ (1640) und die Entwicklung des Concertato-Stils

LINDA MARIA KOLDAU

Als Claudio Monteverdi im Jahr 1641 bei Bartolomeo Magni seine Kirchenmusiksammlung *Selva morale e spirituale* veröffentlichte, mag manchem Käufer aufgefallen sein, dass beim selben Verleger nur wenige Monate zuvor bereits ein anderer, ebenfalls von einem venezianischen Komponisten stammender Kirchenmusikdruck erschienen war, der in auffälliger Weise mit Monteverdis monumentaler Veröffentlichung übereinstimmt: die *Messa e salmi, parte concertati* von Giovanni Antonio Rigatti¹. Beide Sammlungen sind von ungewöhnlichem Umfang und enthalten eine Vielfalt an Gattungen, Besetzungen und Kompositionsweisen, beide bieten die gängigen Vesperpsalmen in mehrfacher Vertonung und beide sind den höchsten Mitgliedern der Habsburger Kaiserfamilie gewidmet, Kaiser Ferdinand III. und seiner Mutter, der Kaiserin Eleonora Gonzaga.

Die naheliegende Vermutung, diese Übereinstimmungen ließen auf eine Beziehung und möglicherweise auf eine gegenseitige Beeinflussung der beiden Komponisten schließen, ist nicht unproblematisch. Zwar erschien Rigattis Sammlung ein Jahr vor Monteverdis *Selva morale e spirituale*, doch ist kaum vorstellbar, dass sich Monteverdi, der hochgeschätzte Kapellmeister des Markusdoms, an einer Veröffentlichung seines um zwei Generationen jüngeren Schülers orientierte, der zudem in Venedig nur untergeordnete musikalische Funktionen ausfüllte². Berücksichtigt man hingegen, dass sich die *Selva morale e spirituale* bereits 1640 in Vorbereitung befand und erst verspätet in den Druck ging³, so wäre andererseits denkbar, dass

- 1 Eine Edition von Rigattis Sammlung durch die Verf. ist in Vorbereitung und erscheint Ende 2002 bei A-R-Editions (Madison/Wisconsin).
- 2 Dass Rigatti sich seiner Position als Anfänger auf dem Markt der Kirchenmusik bewusst war, wird aus seinen drei Vorreden zur *Messa e salmi* deutlich. Über die Widmung und den aufführungstechnischen Avvertimento hinaus fügt er ein längeres Vorwort an den „Benigno Lettore“ hinzu, in dem er sich in gewundenen Phrasen als Anfänger in der Kompositionskunst darstellt. Seine nachdrückliche und umfangreiche Bitte um Nachsicht geht über den üblichen Bescheidenheitstopos derartiger Vorreden hinaus.
- 3 Die genaue Datierung der Sammlung ist unsicher, da das erhaltene Exemplar in Bologna (I-Bc) zwei Titelblätter besitzt, die jeweils die Jahreszahl 1640 und 1641 tragen (die übrigen erhaltenen Exemplare der *Selva morale* in Wien [A-Wgm], Brüssel [B-Br], Malta [Mdina, Kathedraalmuseum; kein Eintrag in RISM] und Breslau [PL-Wru] enthalten nur das auf 1641 datierte Titelblatt). Diese Kombination zweier unterschiedlicher Titelblätter hat zur Annahme geführt, Monteverdis Sammlung sei in zwei dicht aufeinander folgenden Auflagen herausgekommen; vgl. z. B. James H. Moore, *Venezia favorita da Maria: Music for the Madonna Nicopeia and Santa Maria della Salute*, in: JAMS 37 (1984), S. 351. Allerdings weisen eindeutige Indizien darauf hin, dass nicht zwei Auflagen vorliegen, sondern dass sich die endgültige Publikation verzögerte und der Verleger sich gezwungen sah, ein zweites Titelblatt mit neuem Datum zu entwerfen, um die Neuerscheinung mit Monteverdis auf den 1. Mai 1641 datierter Widmung auf den aktuellen Stand zu bringen. Neuaufgaben wurden in der Regel mit dem Vermerk „ristampata“, oft auch „corretta“, herausgebracht; die Widmung wurde hingegen weggelassen. Dies ist in den Exemplaren der *Selva morale* mit dem neuen Titelblatt nicht der Fall. Dagegen ist auch im Bologneser Exemplar, das noch das alte Titelblatt mit der Jahreszahl 1640 enthält, die Widmung auf den 1. Mai 1641 datiert (eine Datierung des ersten Titelblatts „more veneto“ ist unwahrscheinlich, da das venezianische Kalenderjahr am 1. März begann und somit für das Datum 1. Mai in jedem Fall das Jahr 1641 anzugeben wäre). Zudem wurde in den Exemplaren, die nur das neue Titelblatt enthalten, keiner der zahlreichen Fehler korrigiert, wie das bei

Rigatti Monteverdis Pläne zur Veröffentlichung der *Selva morale* kannte und sich diese im Ent stehen begriffene Sammlung zum Vorbild nahm.

Dennoch wäre es verfehlt, von einem einseitigen, gewissermaßen monolithischen Einfluss des „maestro“ Monteverdi auf seine norditalienische Umgebung auszugehen. Die folgende Darstellung von Rigattis *Messa e salmi* im Vergleich mit Monteverdis *Selva morale* soll zeigen, dass Monteverdi und Rigatti allgemein üblichen Vorlieben und Konventionen in der Concertato-Vertonung der liturgischen Texte folgten. Gleichwohl lässt die genauere Untersuchung von Rigattis Psalmvertonungen subtile, aber entscheidende Unterschiede zur musikalischen Sprache Monteverdis deutlich werden – Unterschiede, die einen Einblick in die Entwicklung des Concertato-Stils um die Mitte des Seicento gewähren und damit ermöglichen, die divergierenden Positionen Monteverdis und Rigattis innerhalb dieser Entwicklung näher zu bestimmen.

1. Parallelen zwischen Rigattis *Messa e salmi* und Monteverdis *Selva morale*

Giovanni Antonio Rigatti wurde um 1613 in Venedig geboren⁴. Im Jahr 1621 ist er als Knabensopran in der Capella des Markusdoms verzeichnet; seine musikalische Ausbildung fiel somit in die Zeit, in der Claudio Monteverdi der Capella marciana als Maestro vorstand⁵. Ende der 1620er Jahre trat Rigatti in das Priesterseminar des Patriarchen von Venedig ein und erhielt dort im Laufe der 30er Jahre die niederen Weihen. 1637 wurde er zum Diakon geweiht; das Datum seiner Priesterweihe ist unbekannt⁶. Während seiner Priesterausbildung war Rigatti bereits als Komponist tätig: 1634 erschien bei Magni sein *Primo parto de Motetti*, und von 1635 bis 1637 wirkte er als Kapellmeister an der Kathedrale von Udine. Ende der 1630er Jahre hielt er sich wieder in Venedig auf: Ab 1639 wirkte er am Ospedale dei Mendicanti als „maestro d'organo e musica alle figliole“, 1642 unterrichtete er zusätzlich am Ospedale degli Incurabili. Im gleichen Jahr wurde er bei Monsignor Gian Francesco Morosini, dem künftigen Patriarchen von Venedig, als Kaplan angestellt⁷. Als Morosini im Jahr 1645 zusätzlich zu

einer Neuauflage zu erwarten wäre. Vgl. auch Jeffrey G. Kurtzman, *Monteverdi's 'Mass of Thanksgiving' revisited*, in: EM 22 (1994), S. 65–67; zu den weiteren Implikationen des Veröffentlichungsjahres vgl. Linda Maria Koldau, *Die venezianische Kirchenmusik von Claudio Monteverdi*, Kassel u. a. 2001, Kap. 4, Abschnitt „Titelblätter und Stimmbücher“.

- 4 Die ausführlichste Biographie dieses bislang wenig bekannten Komponisten findet sich bei Jerome Roche, *Giovanni Antonio Rigatti and his Musiche concertate of 1636*, in: Alberto Colzani u. a. (Hrsg.), *Il madrigale oltre il madrigale. Dal Barocco al Novecento: destino di una forma e problemi di analisi. Atti del IV Convegno internazionale sulla musica italiana nel secolo XVII. Lenno – Como, 28–30 giugno 1991*, Como 1994, S. 139–145. Dort sind auch die dokumentarischen Belege zu Rigattis Lebensdaten aufgeführt.
- 5 Als Chorknabe („zago“) am Markusdom wurde Rigatti allerdings nicht vom Kapellmeister selbst, sondern vom „maestro di coro“ unterrichtet. Dennoch ist davon auszugehen, dass Rigatti regelmäßig unter Monteverdis Leitung in und auch außerhalb von San Marco gesungen hat. Zur Ausbildung der „zaghi“ vgl. Reinmar Emans, *Die Musiker des Markusdoms in Venedig 1650–1708*, 1. Teil, in: KmJb 65 (1981), S. 60f.
- 6 Diese letzte Weihe dürfte er spätestens 1639 erhalten haben, da im August dieses Jahres ein „pre Antonio di S. Maria Formosa“ (die Gemeinde, der Rigatti angehörte) beim Ospedale dei Mendicanti angestellt wurde (vgl. Roche, wie Anm. 4, S. 140).
- 7 Auf dem Titelblatt seiner *Salmi diversi di Compieta* (Venedig: Vincenti 1646) hebt Rigatti seine Amtswürde als „Maestro di Capella di Monsignor Illustriss. et Reverendiss. Gio. Francesco Morosini Patriarca di Venetia, et Primate della Dalmatia“ dezidiert hervor. Allerdings besaß die Kirche des Patriarchen von Ve-

seinem Bischofsamt das Amt eines Procuratore di San Marco übertragen wurde, folgte Rigatti seinem Dienstherrn an den Markusdom und erhielt dort 1646 ein Amt als Sottocanonico, das er bis zu seinem Tod im Jahr 1648 innehatte.

Rigattis Laufbahn war demgemäß primär kirchlich ausgerichtet; dennoch war er zeit lebens im venezianischen Musikleben als Komponist und Lehrer aktiv und gab im Zeitraum von 1634 bis 1648 acht Sammlungen mit vorwiegend geringstimmig besetzter Kirchenmusik sowie zwei Drucke mit Concertato-Madrigalen und Monodien heraus:

- 1634: *Primo parto de Motetti a 2, 3, 4 voci con alcune Cantilene, con suoi Ripieni a beneplacito*, Venedig: Bartolomeo Magni 1634 (Widmung an „Padre F. Antonio da Padova Priore de' Servi in Capod'Istria“, datiert 25. März 1634; Zweitaufgabe 1640)
- 1636: *Musiche concertate cioè Madrigali a 2, 3, 4 con Basso continuo*, Venedig: Gardano/Magni 1636 (Widmung an die „Convocatione della città d'Udine“, datiert 20. März 1636)
- 1640: *Messa e salmi, parte concertati, a 3, 4, 6, 7, & 8 voci, con due violini, & altri istromenti a beneplacito & parte a 5 a capella*, Venedig: B Bartolomeo Magni 1640 (Widmung an Kaiser Ferdinand III., datiert 1. Oktober 1640)
- 1641: *Musiche diverse a voce sola*, Venedig: Bartolomeo Magni 1641 (Widmung an „Sig. Francesco Pozzo“, datiert 1. Oktober 1641)
- 1643a: *Messa e salmi ariosi a tre voci concertati, & parte con li ripieni a beneplacito*, Venedig: Bartolomeo Magni 2/1643 (Erstauflage mit Veröffentlichungsdatum und Widmung nicht erhalten; Zweitaufgabe 1643 ohne Widmung; dritte Auflage 1657)
- 1643b: *Motetti a voce sola*, Venedig: Bartolomeo Magni 1643 (Widmung nicht erhalten)
- 1646: *Salmi diversi di compieta in diversi generi di canto, a Una, Due, Tre, & Quatro Voci, Parte con Instrumenti, & Parte senza, con tutte le Antiphone dell'Anno, che si cantano nel fine della Compieta*, Venedig: Alessandro Vincenti 1646 (Widmung an „Giovanni Francesco Morosini, Patriarca di Venetia, et Primate della Dalmatia“, datiert 9. Juli 1646)
- 1647a: *Motetti a due e tre voci con una messa breve nel fine*, Venedig: Alessandro Vincenti 1647 (Widmung an „Fra Bernardo Vitte, Protonotario apostolico amministratore della chiesa priorale di San Giovanni Gerosolimitano in Praga“, datiert 9. Dezember 1647)
- 1647b: *Motetti a voce sola per cantare nell'organo, gravicimbalo, tiorba, et altro instrumento, libro secondo*, Venedig: Alessandro Vincenti 1647. (Widmung nicht erhalten)
- 1648: *Messa e salmi a tre voci, con due violini, & quattro parti di ripieno a beneplacito [...], libro secondo*, Venedig: Giacomo Vincenti 1648; Widmung: „Alessandro Galli musico ecc.mo“)

Die Dominanz des Concertato-Stils und der geringstimmigen Besetzung in Rigattis Schaffen erklärt sich sowohl aus seiner Biographie als auch aus den aktuellen musikalischen Strömungen. Dem jungen Priester-Komponisten standen nur in seltenen Fällen größere Ensembles zur Verfügung, sodass er sich primär auf den geringstimmigen Concertato-Stil konzentrierte, der im Venedig der 1630er Jahre ohnehin Kirche und Kammer eroberte⁸. Die *Messa e salmi* von 1640 ist hingegen Rigattis einzige Sammlung, die umfangreiche Concertato-

nedig – im 17. Jahrhundert San Pietro di Castello – zu Rigattis Zeit keine Capella mit professionellen Sängern, sondern lediglich einen Klerikerchor, der die liturgischen Gesänge unter der Leitung des Organisten ausführte (vgl. Roche, wie Anm. 4, S. 141).

⁸ Vgl. dazu Jerome Roche, *Giovanni Antonio Rigatti and the Development of Venetian Church Music in the 1640s*, in: ML 57 (1976), S. 256–267.

Kompositionen für große Vokal- und Instrumentalensembles enthält: Im Extremfall fügt Rigatti dem bis zu achttimmigen Sängereensemble ein Instrumentalensemble von zwei Violinen und vier Violen bzw. Tromboni hinzu⁹. Andererseits integriert der Komponist auch in diese Sammlung virtuose Solostücke und darüber hinaus Psalmvertonungen „da capella“, sodass er insgesamt eine Bandbreite an Besetzungen und Gattungen bietet, wie sie sich in keiner seiner anderen Veröffentlichungen findet (Tabelle 1 auf der folgenden Seite).

Die Anordnung der Kompositionen entspricht der liturgischen Abfolge: Auf das Messordinarium folgen Vertonungen derjenigen Vesperpsalmen, die im Kirchenjahr am häufigsten gebraucht werden: für Sonntage, für Marienfeste, für Feste von männlichen und weiblichen Heiligen sowie von Märtyrern. Nach dem Vespercanticum *Magnificat* fügt Rigatti noch diejenigen beiden der vier Marianantiphonen hinzu, die wiederum den größten Teil des Kirchenjahrs abdecken¹⁰. Innerhalb dieser Vesperzyklen bietet der Komponist in systematischem Wechsel Alternativvertonungen für große und geringe Besetzungen sowie für ein da-capella-Ensemble ohne Solisten. Dadurch stellt er Vesperzyklen für eine Vielfalt an liturgischen Anlässen und für die unterschiedlichsten musikalischen Kapazitäten der Kirchenkapellen zur Verfügung.

Gerade die Anordnung der Vesperpsalmen gehört jedoch zu den außergewöhnlichsten Merkmalen dieser Sammlung: Rigatti bietet mehrere Vertonungsvarianten eines Psalms in unmittelbarer Abfolge. Üblicherweise enthalten die Vespersammlungen des 17. Jahrhunderts nur eine Version des jeweiligen Psalms; erscheint ein Text in mehrfacher Vertonung, so sind die unterschiedlichen Vesperzyklen meist zusammenhängend angeordnet, entweder nach der liturgischen Ordnung oder aber nach der unterschiedlichen Besetzung, in frühen Sammlungen auch nach wechselnden Modi¹¹. Erscheinen mehrere Vertonungen desselben Psalmtextes jedoch unmittelbar nacheinander, so richtet sich ihre Abfolge in der Regel – wie auch bei Rigatti – nach einer gewissen Schematik im Wechsel der Besetzungen¹².

9 Im Gegensatz zu Monteverdis *Selva morale* sind „ad libitum“-Instrumentalstimmen jeweils ausgeschrieben und auf die verschiedenen Stimmbücher verteilt.

10 Die Marianischen Antiphonen sind zwar ursprünglich nicht Teil der Vesperliturgie; das reformierte Breviarium (1568) empfiehlt jedoch, die vier Antiphonen des Jahreskreises zum Abschluss der Vesper zu singen (vgl. *Breviarium Romanum ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini Restitutum. Pii V. Pont. Max. jussu editum*, Venedig 1583). Danach sind die vier Marianischen Antiphonen wie folgt auf das Kirchenjahr verteilt:

<i>Alma redemptoris mater:</i>	Adventszeit bis Purificatio (2. Februar)
<i>Ave Regina caelorum:</i>	Purificatio bis Mittwoch der Karwoche
<i>Regina coeli:</i>	Gründonnerstag bis zum Samstag nach Pfingsten
<i>Salve Regina:</i>	Trinitatis bis zum Ende des Kirchenjahres.

11 So sind die Psalmvertonungen in der Sammlung *Vesperì a otto voci* (1675) des Monteverdi-Nachfolgers Francesco Cavalli nach Zyklen angeordnet, die gerade für den Markusdom von besonderer Bedeutung waren: *Vespero della Beata Vergine Maria* (Marienfeste und Feste weiblicher Heiliger); *Vespero delle Domeniche, et altri Salmi* (hier werden praktisch alle Feste des Kirchenjahres abgedeckt); *Vespero delli Cinque Laudate* (ein Zyklus, der vor allem in Venedig von großer Bedeutung war; vgl. dazu James H. Moore, *The Vespero delli Cinque Laudate and the Role of Salmi Spezzati at St. Mark's*, in: JAMS 34 [1981], S. 249–278). In der Regel werden die Psalmen in den Kirchenmusiksammlungen jedoch ohne besondere Abgrenzung nacheinander aufgeführt, wobei die am häufigsten gebrauchten Psalmen (Sonntagsvesper und Marienfeste) an erster Stelle stehen.

12 Am häufigsten erfolgt dabei der Wechsel zwischen je einer Vertonung „da capella/corrente“ und einer Vertonung „da concerto“. Allerdings kommt Alternativ-Abfolge des gleichen Psalms in unterschiedlicher Besetzung erst seit den 1650er Jahren häufiger vor, etwa in den monumentalen Sammlungen des Sizilianers Bonaventura Rubino, in den Veröffentlichungen von Sisto Reina oder in der Anthologie *Psalmi, tum*

Tabelle 1: Übersicht über Rigattis *Messa e salmi, parte concertati*

Tavola (Inhaltsverzeichnis der Bc-Stimme)	Besetzung (jeweils mit Bc)	Liturgische Funktion
Messa ¹³ : Kyrie Gloria Credo Sanctus Agnus Dei	SSAATTBB, 2VI, 3Vla/Trb	Messordinarium
Sinfonia avanti il Dixit		Vesperpsalmen
Dixit a 8 con 2 Violini & altri Istromenti	SSAATTBB, 2VI, Vla/Trb, 2Trb	a) männl. Hl./Festtage
Dixit a 5, & due Violini & 4 Viole a beneplacito	SATTB, 2VI (4 Vla/Trb)	Ps 109
Confitebor a 6 e doi VI, & 4 Viole à beneplacito	SSATT, 2VI (4 Vla)	Ps 110
Confitebor a 3 & doi Violini	STB, 2VI	
Beatus a 5 con Istromenti da Capella	SATTB, 4Vla/Trb (Sinfonia)	Ps 111
Beatus a Voce Sola con doi Violini overo à tre Voci & due Violini	T oder SSB/TTB, 2VI	
Laudate pueri a 5 à Capella. Alla quarta	SATTB	Ps 112
Laudate pueri a 3 con doi Violini	SAB, 2VI	
Laudate [pueri] a Voce sola con due Violini	S, 2VI	
Laudate Dominum à 6 con due Violini	SSATTB, 2VI	Ps 116
In exitu Voce sola con due Violini	T, 2VI	b) Sonntag Ps 113
Laetatus a 3 con doi Violini	SSB, 2VI	c) BMV/weibl. Heilige Ps 121
Laetatus a 5 da Capella	SATTB	
Nisi Dominus a 5 a Capella alla quarta	SATTB	Ps 126
Nisi Dominus a 3 & doi Violini	SSB, 2VI	
Lauda Jerusalem a 5 da Capella	SATTB	Ps 147
Lauda Jerusalem a 3 Voci, & due Violini	TT/SS, 2VI (+ B)	d) Märtyrer u. a.
Credidi a 5 a Capella	SATTB	Ps 115
Magnificat a 6 con Istromenti	SSATTB, 2VI, 3Vla (1Trb/B)	Canticum (Vesper)
Salve Regina a 6 voci	SSATTB	Marienantiphonen
Ave Regina Caelorum a voce sola con 5 viole	S, 5Vla	(Vesper, Komplet)

Eine der wenigen Kirchenmusiksammlungen des Seicento, die in ähnlicher Weise wie Rigattis *Messa e salmi* aufgebaut sind, stellt, wie bereits erwähnt, Claudio Monteverdis *Selva morale e spirituale* dar (Tabelle 2 auf der folgenden Seite). Der Aufbau von Monteverdis Publikation ähnelt derjenigen Rigattis in auffälliger Weise: Das Kernstück besteht aus einer Messvertonung und Vesperkompositionen, darüber hinaus fügt Monteverdi noch einen außerliturgischen Rahmen aus geistlichen Madrigalen und Solomotetten hinzu¹⁴. Wie bei Rigatti fällt hier die mehrfache Vertonung einzelner Vesperpsalmen in unmittelbarer Abfolge ins Auge. Aller-

Vesperarum, tum Completarum, item Magnificat, Lamentationes et Miserere mit Werken von João Lourenço Rebello (Rom: Balmonti 1657).

13 Der vollständige Titel lautet: *Messa a 8 Voci & 2 Violini & altri Istromenti. Alla quarta.*

14 Genauere Darstellungen der einzelnen Abteilungen der *Selva morale* in Koldau (wie Anm. 3), Kap. 4.

Tabelle 2: Übersicht über Monteverdis *Selva morale*

Titel	Besetzung (jeweils mit Bc)	Liturg. Funktion/Ordnungsprinzip
O ciechi ciechi Voi ch'ascoltate È questa vita un lampo Spontava il di Chi vol che m'innamori	SSATB, 2 VI SSTTB, 2 VI SSATB ATB ATB, 2 VI	literarische Chronologie (liturgisch frei verwendbar)
Messa a 4 da cappella Gloria a 7 voci Crucifixus Et resurrexit Et iterum concertato Motetto a Voce sola in Basso	SATB SSATTBB, 2 VI (4 Vla/ Trb) ATTB SS/ TT, 2 VI AAB (4 Trb/ Vla) B	Messordinarium
		Vesperpsalmen
		a) Festtage/männliche Heilige
Dixit Primo concertato Dixit Secondo concertato	SSAATTBB, 2 VI (4 Vla/ Trb) SSAATTBB, 2 VI (4 Vla/ Trb)	Ps 109
Confitebor Primo Confitebor Secondo conc. Confitebor Terzo alla francese	ATB, SSATB (rip.) STB, 2 VI SSATB oder S, 4 Vla	Ps 110
Beatus Primo concertato Beatus Secondo	SSATTB, 2 VI (3 Vla/ Trb) SATTB	Ps 111 concertato da capella
Laudate pueri Primo conc. Laudate pueri Secondo	SSTTB, 2 VI SATTB	Ps 112 concertato da capella
Laudate Dom. Primo conc. Laudate Dom. Secondo conc. Laudate Dominum Terzo	SSTTB, SATB, 2 VI (4 Vla/ Trb) SSAATTBB SSAATTBB	Ps 116
		b) Märtyrer/Bekenner
Credidi da capella Memento da capella	SATB, ATTB SATB, ATTB	Ps 115 Ps 131
Sanctorum meritis Primo Sanctorum meritis Secondo Deus tuorum militum Iste Confessor Primo Iste Confessor Secondo Ut queant laxis Deus tuorum militum	S, 2 VI T, 2 VI T, 2 VI T, 2 VI SS, 2 VI SS, 2 VI TTB, 2 VI	Vesperhymnen
		Magnificatvertonungen
Magnificat Primo Magnificat Secondo	SATB, ST, AB/ 2 Vla (4 Vla/Trb) SATB	concertato da capella
Salve Regina Salve Regina Salve Regina	TT TT/SS ATB/SAB	Marienantiphonen Zunahme der Besetzung
Jubilate Laudate Dominum Pianto della Madonna sopra il Lamento dell'Arianna	S S/T S	Motetten/geistl. Monodien (liturgisch frei verwendbar)

dings ist Monteverdis Wechsel von Kompositionsweisen und vokal-instrumentaler Besetzung weniger systematisch als bei Rigatti: Wie bereits der Titel *Selva* impliziert, geht es Monteverdi um die größtmögliche – und keineswegs systematisch geordnete – Vielfalt an Kompositionsweisen, Besetzungen und Gattungen¹⁵.

Mag es sich bei der Ähnlichkeit in Inhalt und Aufbau noch um einen Zufall handeln, so scheint die Widmung beider Sammlungen an Mitglieder der Habsburgerfamilie in Wien eindeutig auf eine aufeinander abgestimmte Veröffentlichung durch den gleichen Verleger zu verweisen. Denn während Monteverdi dem Hause Habsburg zeitlebens als Komponist verbunden war, hat sich keinerlei Hinweis darauf erhalten, dass Rigatti je Kontakte zum Wiener Kaiserhof pflegte. Möglicherweise veranlasste ihn der Verleger Magni dazu, eine repräsentative Sammlung mit liturgischer Musik im aktuellen Concertato-Stil zusammenzustellen und sie dem Wiener Kaiser zu widmen: Bei Magni erschienen um 1640 mehrere umfangreiche Drucke mit großbesetzter Vespermusik, die allesamt hohen Persönlichkeiten des österreichischen Adels gewidmet sind und teilweise sogar in der ausgefallenen Titelwahl übereinstimmen¹⁶. Offenbar hoffte Magni, sich nach dem drastischen Einschnitt der Pestjahre 1630/31 mit dieser repräsentativen Serie an Concertato-Musik seine frühere Stellung als renommierter Musikverleger zurückzuerobern und gleichzeitig die Kontakte zu den habsburgischen Mäzenen zu festigen.

Allerdings zeichnet sich eine Wiener Ausrichtung nicht nur in der Widmung von Monteverdis und Rigattis Kirchenmusiksammlungen ab. Auch in musikalischer Hinsicht entsprechen die darin enthaltenen Werke durchaus den Vorlieben des Kaiserhofes. In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts richtete sich Musik dort fast gänzlich nach der venezianischen Schule, wie sie vor allem durch Giovanni Gabrieli geprägt worden war¹⁷. So zeugt die Musik der kaiserlichen Kapellmeister Giovanni Valentini und Giovanni Priuli – bezeichnenderweise beides Venezianer – von der Wiener Vorliebe für massiven, mehrchörigen Klang, aber auch für die Intensität geringstimmiger Concertato-Motetten auf Texte der Marien- und Jesusminne. Tatsächlich entsprechen die beiden Hauptkategorien in Rigattis Sammlung diesen Vorlieben: Seine großbesetzten Kompositionen – wenn auch nicht explizit mehrchörig kom-

15 Seit dem späten 16. Jahrhundert steht der Titel „Selva“ oder „Silva“ für enzyklopädische Sammlungen mit allumfassendem, summierendem Charakter. So liest sich der ausführliche Titel von Orazio Vecchis *Selva di varia ricreatione* wie eine Aufzählung aller nur denkbaren weltlichen Vokalgattungen seiner Zeit: *Selva di varia ricreatione di Horatio Vecchi, nella quale si contengono varii soggetti, a 3. a 4 a 5. a 6. a 7. a 8. a 9. et a 10 voci, cioè madrigali, capricci, balli arie justiniane, canzonette, fantasie serenate, dialoghi, un lotto amoroso; con una battaglia a dieci nel fine et accomodatovi la intavolatura di liuto alle arie, ai balli, et alle canzonette* (1590). Hieronymus Lauretus dagegen verbindet in seiner *Sylva Allegoriarum Totius Sacrae Scripturae* (Barcelona 1570) den Aspekt der vielfältigen, kaum zu systematisierenden Fülle mit der betont didaktischen Absicht, eine allgemeingültige und verbindliche allegorische Auslegung von Bibelstellen zu präsentieren. In der *Praefatio* heißt es: „Quoniam autem in tanta multitudine tumultuariè collecta ordo servari non potuit, nisi alphabeticus, meritò Sylva nomen indidimus libro. Ut enim in sylva arbores spontè nascentes nullum servant ordinem, nec in quincuncem [!] sunt distributae, permistaque sint diversorum generum plantae, passimque modò ejusdem generis, modò diversi occurrunt [...]“. Zitiert nach dem Reprint der 10. Ausgabe Köln 1680, hrsg. und mit einer Einleitung von Friedrich Ohly, München 1971.

16 Zu nennen wäre neben den Sammlungen Rigattis und Monteverdis die *Selva Spirituale Armonica* von Paolo Zasa (1640), die ebenfalls eine Vielfalt an liturgisch-musikalischen Gattungen, Besetzungen und Kompositionsweisen enthält und gleichermaßen einem Mitglied des führenden österreichischen Adels gewidmet ist.

17 Vgl. dazu Steven Saunders, *Cross, Sword, and Lyre. Sacred Music at the Imperial Court of Ferdinand II of Habsburg (1619–1637)*, Oxford 1995.

poniert – sind auf beeindruckende Klangfülle hin angelegt, während die geringstimmigen Vertonungen zeigen, dass Rigattis eigentliche Stärke in der affektreichen melodischen Gestaltung einer Solostimme lag. Der Verleger Magni könnte ihn durchaus dazu ermuntert haben, die *Messa e salmi* gezielt auf die Vorlieben des Wiener Kaiserhofes hin auszurichten. Andererseits ist ebenso vorstellbar, dass Rigatti diese Sammlung gewissermaßen als Bewerbungsmappe zusammenstellte, in der Hoffnung, in Wien eine lukrative Stelle zu erhalten. In dieser Hinsicht fällt das letzte Stück der Sammlung besonders ins Auge: Das *Ave Regina Caelorum a voce sola con 5 viole*, bereits in seiner Besetzung einzigartig innerhalb der Sammlung und höchst ungewöhnlich für das italienische Repertoire um 1640¹⁸, ist ausdrücklich „Alla Sacra Cesarea Maestà dell’Imperatrice Maria d’Austria, &c.“ gewidmet. Steht Rigatti und nicht der Verleger Magni hinter der Widmung, so könnte sie auf eine bestehende Verbindung oder aber auf Rigattis Hoffnung hinweisen, eine Stelle am Wiener Hof zu erlangen¹⁹.

Die Verbindungen, die zwischen Monteverdis *Selva morale* und dem Wiener Kaiserhof bestehen, sind erheblich vielfältiger. Offenbar orientierte sich Monteverdi bei der Zusammenstellung dieser außergewöhnlichen Sammlung an den spezifischen kirchenmusikalischen Bedürfnissen der Widmungsträgerin Kaiserin Eleonora Gonzaga, deren Kindheit Monteverdi als Hofkapellmeister des Herzogs Vincenzo Gonzaga musikalisch begleitet hatte: Sowohl die *Messa a quattro* als auch der liturgische Schwerpunkt der *Selva morale* auf geringere Kirchenfeste entsprechen den privaten geistlichen Bedürfnissen der in religiöser Hinsicht höchst aktiven Kaiserin²⁰. Darüber hinaus stimmen die fünf *madrigali spirituali*, mit denen Monteverdi seine

- 18 In der italienischen Kirchenmusik der 1630er und 40er Jahre kommt eine Instrumentalbesetzung, die über die „doi violini“ mit Continuo hinausgeht, so gut wie gar nicht vor. Auffälligerweise findet sich ausgerechnet in dem Schaffen von Rigattis venezianischem Kollegen Giovanni Rovetta ein *Salve Regina* für Solo-Alt, zwei Violinen und drei Violen, d. h. für ein fünfstimmiges Streicherensemble wie bei Rigatti. Rovetta veröffentlichte seine Komposition im Jahr 1647; man müsste das Gesamtrepertoire an Marien-antiphonen des Seicento untersuchen, um festzustellen, ob eine Besetzung für Solostimme mit Violensensemble charakteristisch für diese spezielle liturgische Gattung ist.
- 19 Auch hierin ließe sich eine Parallele zu Monteverdis *Selva morale* ziehen: Monteverdi schließt ebenfalls mit einem Solostück für Sopran, das in besonderer Beziehung zur Widmungsträgerin Eleonora Gonzaga steht (vgl. unten).
- 20 Eleonora Gonzaga richtete nach dem Tod ihres Ehemannes, Kaiser Ferdinand II., ihre eigene Kapelle ein, wo sie die Kirchenfeste geringeren Ranges privat beging. Die Messe wurde dabei von den Jesuitenpatres – also nicht von professionellen Musikern – gesungen, denen der schlechte Stil von Monteverdis *Messa a quattro* entgegengeworfen sein dürfte. Ebenso könnte der Stil der großbesetzten Concertato-Werke in der *Selva morale* dem Wiener Geschmack entsprochen haben: Margaret Mabbett zeigt auf, dass Monteverdis Madrigale des *Libro ottavo* (Kaiser Ferdinand III. gewidmet und drei Jahre vor der *Selva morale* veröffentlicht) einem spezifisch „Wiener“ Madrigalstil entsprechen, dessen wesentliche Merkmale sich ebenso in den Concertato-Psalmen der *Selva* finden: vielfältig wechselnde Kombinationen von Vokal- und Instrumentalensemble innerhalb eines Werkes, ostinate Bassmuster, strophische und ritornellhafte Strukturierung, lange Abschnitte im Dreiertakt und die häufige Kombination eines Violinduett mit einem Violensensemble. Vgl. Margaret Mabbett, *Madrigalists at the Viennese Court and Monteverdi’s Madrigali guerrieri, et amorosi*, in: Silke Leopold u. a. (Hrsg.), *Claudio Monteverdi und die Folgen. Bericht über das internationale Symposium Detmold 1993*, Kassel 1998, S. 291–310. Allerdings sind solche stilistischen Merkmale nicht überzubewerten, da eben diese Aspekte auch für die Entwicklung der venezianischen Concertato-Musik in den 1630er Jahren charakteristisch sind (vgl. Roche, wie Anm. 9, passim). – Auch in liturgischer Hinsicht scheint die *Selva morale* durchaus für die privaten Gottesdienste der Kaiserin geeignet: Die Vesperpsalmen, die Monteverdi in seine Sammlung aufgenommen hat, eignen sich für die Liturgie an gewöhnlichen Sonntagen und an Festen männlicher Heiliger, Märtyrer und Bekenner. Die nötigen Psalmen für Marienfeste und Hochfeste des Kirchenjahres – die man in Venedig wie am Wiener Kaiserhof mit repräsentativem Prunk beging – sind hingegen in der *Selva morale* nicht enthalten.

ansonsten primär liturgische Sammlung eröffnet, genau mit dem literarischen Geschmack am Kaiserhof überein, der speziell in den 1630er und 40er Jahren stark von der italienischen geistlichen Dichtung und dem – in den Madrigalen allgegenwärtigen – Konzept der Vanitas vanitatum beeinflusst war²¹. Auch der *Pianto della Madonna*, mit dem Monteverdi seine Sammlung beschließt, stellt eine mehrfache Verbindung zur Kaiserin her: Monteverdi komponierte das Original dieser lateinischen Kontrafaktur, den *Lamento d'Arianna*, zur Hochzeit von Eleonoras Bruder Francesco Gonzaga im Jahr 1608, als die Prinzessin noch am Hof von Mantua weilte und an dessen kulturellen Ereignissen lebhaften Anteil nahm²². Möglicherweise wurde dieser *Lamento* später auf Eleonora Gonzagas Initiative hin in einer italienischen geistlichen Version als *Lamento della Maddalena* in Wien aufgeführt, und zwar durch die Mantuaner Schauspielertruppe *I Fedeli*, welche die Kaiserin aus ihrer Heimatstadt an den Kaiserhof rief²³. Doch auch die lateinische Kontrafaktur, die Monteverdi in die *Selva morale* aufgenommen hatte, könnte in den Wiener Mysterien-Andachten Verwendung gefunden haben, die Eleonora Gonzaga in den 1630er Jahren in der Augustinerkirche begründete²⁴.

Demgemäß lassen Monteverdis und Rigattis Sammlungen durchaus eine Ausrichtung an den Vorlieben des Wiener Kaiserhofes erkennen. Allerdings weist die allgemeine Eignung beider Sammlungen für die katholische Liturgie und für die musikalischen Kapazitäten an

- 21 Seit den 1620er Jahren wurden der künftige Kaiser Ferdinand III. und sein Bruder Erzherzog Leopold Wilhelm für ihre italienische geistliche Dichtung bekannt. Der thematische Schwerpunkt von Monteverdis *madrigali spirituali*, das Konzept der Vanitas vanitatum, entspricht dabei nicht nur dem geistlichen Klima am Kaiserhof, sondern spiegelt auch die Spiritualität des Hofes von Mantua, der Heimat der Kaiserin Eleonora Gonzaga. Vgl. Theophil Antonicek, *Musik und italienische Poesie am Hofe Kaiser Ferdinands III.*, Wien 1990 (= Mitteilungen der Kommission für Musikforschung 42) und Robert Kendrick, *Monteverdi modello o deviazione? Strutture salmodiche della „Selva morale*, in: Paola Besutti u. a. (Hrsg.), *Claudio Monteverdi. Studi e prospettive. Atti del Convegno Mantova, 21–24 ottobre 1993*, Florenz 1998 (= Accademia Nazionale Virgiliana Di Scienze Lettere e Arti, Miscellanea 5), S. 49.
- 22 Vgl. dazu Angelo Solerti, *Gli albori del melodramma*, Bd. 1, Mailand u. a. 1904, Reprint Hildesheim 1969, S. 92 und 94.
- 23 Die von Giovanni Battista Andreini geleitete Truppe führte 1629 in Wien die Rappresentazione sacra *La Maddalena* auf; Monteverdi hatte sich bereits 1617 durch die Komposition des Prologs *Su le penne de' venti* an einer Mantuaner Aufführung dieser Rappresentazione beteiligt. Andreini betont in seinem Vorwort zum gedruckten Libretto (Wien 1629), er habe das Stück bearbeitet, damit Lucia Rubini, die Darstellerin der Maddalena, den „Pianto di così gran Convertita“ darstellen („rappresentar“) möge. Vgl. Steven Saunders, *New Light on the Genesis of Monteverdi's Eighth Book of Madrigals*, in: ML 77 (1996), S. 191, Anm. 43. Tatsächlich existieren zwei italienische Kontrafakturen von Monteverdis berühmten *Lamento*, die jeweils den Titel *Lamento della Maddalena* tragen. Sie finden sich in einer römischen und in einer neapolitanischen Handschrift, die um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu datieren sind (vgl. Lorenzo Bianconi, *Il Seicento*, Turin 1991 [= Biblioteca di cultura musicale: Storia della Musica 5], S. 226) und heute in Bologna aufbewahrt werden: *Lamento della Madalena* (anon.), I-Bc, Q43, fol. 80^r–84^r und *Lamento della Maddalena, sopra quel d'Ariadna*, I-Bu, 646.VI, fol. 42^v–47^r. Es ist möglich, dass eine dieser Versionen von Andreini stammt und über Mantua nach Rom bzw. Neapel gelangt ist. (Eine Edition beider Kontrafakturen im Carus-Verlag Stuttgart wird vorbereitet; vgl. auch Linda Maria Koldau, *Il lamento d'Arianna e le sue contraffazioni*, in: RIDM 37 [2002], im Druck.)
- 24 Aus dem Repertoire für diese Andachten sind zwar nur die späteren Motetten von Johann Joseph Fux und Johann Georg Reinhardt bekannt, die mit Monteverdis dramatischem Rezitativ wenig gemeinsam haben. Allerdings fällt auf, dass diese Motetten ungewöhnlich viele rezitativische Partien enthalten und in ihrer Kleingliedrigkeit zuweilen wie „dramatische“ Szenen erscheinen; vgl. Gabriele Krombach, *Die Musik zu den Mysterien-Andachten in der Wiener Augustiner-Kirche*, in: Arnfried Edler u. a. (Hrsg.), *Johann Joseph Fux und seine Zeit. Kultur, Kunst und Musik im Spätbarock*, Laaber 1996 (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 7), S. 206. Als Klagegedicht der Gottesmutter passt der rezitativische *Pianto della Madonna* darum durchaus in den Rahmen dieser Andachten, in deren Mittelpunkt die Jungfrau Maria stand.

größeren Kirchen darauf hin, dass beide Komponisten ebenso wie ihr Verleger wohl darauf bedacht waren, mit diesen Drucken die allgemeinen liturgischen und musikalischen Bedürfnisse katholischer Kirchenkapellen zu befriedigen.

2. Die Entwicklung des Concertato in den 1630er Jahren: Rigattis musikalische Sprache

Trotz der zahlreichen Überstimmungen zwischen Rigattis und Monteverdis Kirchenmusiksammlungen zeigen sich gerade in der Gestaltung der Concertato-Werke subtile, aber wesentliche Unterschiede in der musikalischen Sprache der beiden Komponisten. Obwohl sie ähnliche Techniken in der Strukturierung, der Vertonungsweise von Wortbildern identischer Texte und der Gestaltung von Melodik und Harmonik einsetzen, lassen mehrere Aspekte von Rigattis Stil erkennen, dass sich die jüngste kompositorische Entwicklung in seinen Werken deutlicher manifestiert als bei Monteverdi.

Ein zentrales Merkmal der kompositorischen Entwicklung im Seicento lässt sich unter dem Begriff der Instrumentalität subsumieren. Bereits in Claudio Monteverdis venezianischen Werken zeichnet sich die Tendenz zu einer zunehmenden instrumentalen Durchdringung des musikalischen Satzes ab. Obwohl seine weltlichen und geistlichen Werke in jedem Detail auf den Text und somit auf den Affekt bezogen sind, bleibt seine Kompositionsweise stets in einen musikalisch autonomen Sinnzusammenhang eingebunden, der sich auf mehreren Ebenen manifestiert. Die Gestaltung der melodischen Phrasen, das ebenbürtige Verhältnis und oft verspielt anmutende Konzertieren zwischen Vokalstimmen und Instrumenten und die übergreifende Ebene der Formgebung lassen eine verstärkt instrumentale Konzeption erkennen. Als Affektträger zwar noch immer Grundlage, bestimmt der Text nun nicht mehr die Gestaltung des musikalischen Details: Gesangs- und Instrumentalstimmen sind in den Hymnen der *Selva morale* austauschbar, und in den Psalmen werden Verse frei umgestellt und wiederholt, um eine symmetrische Gesamtanlage der Musik zu ermöglichen²⁵.

Diese Tendenz zur instrumentalen Durchdringung nimmt bei Monteverdis jüngeren Kollegen weiter zu. So wird bei Rigatti deutlich, wie die Textdeklamation durch das Wechselspiel und die sequenzierende Verknüpfung kleinster melodischer Fragmente einen zunehmend instrumentalen, spielerischen Charakter annimmt. In seinen Psalmvertonungen für Solostimme und Violinduett passt sich die vokale Deklamation gänzlich den virtuosen Instrumentalfigurationen an; auch die Melodiegestaltung seiner mehrstimmigen Concertato-Psalmen ist mit der Sequenzierung von kleinen Motiven, überwiegend in regelmäßiger rhythmischer Gruppierung, von ausgeprägt instrumentaler Natur (Beispiel 1)²⁶.

25 Vgl. die ausführliche Darstellung von 13 Beispielen in Koldau (wie Anm. 3), Teil III: Die Musik (vor allem Kap. 11).

26 Selbst die rezitativische Gestaltung von Solo-Abschnitten in Rigattis geringstimmigen Werken von 1643 und 1648 nimmt durch die unveränderte Wiederholung der jeweiligen Phrase in einer anderen Stimme einen schematischen Charakter an und verliert durch die Unterlegung mit neuem Text ihre Sprachgebundenheit. Im *Credo* von 1643 etwa dient die rasche, rezitativische Deklamation und die Unterlegung der gleichen musikalischen Passagen mit neuem Text der Konzentrierung der textreichen *Credo*-Vertonung, die auf Grund der begrenzten Variationsmöglichkeit in der geringstimmigen Besetzung notwendig wird.

Beispiel 1: Rigatti, *Beatus a 5 con Istromenti da capella*, T. 138–143 (ohne colla-parte-Instrumente)

138

C
saecula sae-cu-lo - rum. A - - - - - men. Et in sae-cula

A
Et in sae-cula sae-cu-lo - rum. A - - - - - men.

T1
- rum. Et in sae-cula sae-cu-lo - - - - rum. A - men.

T2
Et in saecula saecu-lo - - - - rum. A - - - - - men. A - men. A - men.

B
Et in saecula saecu-lo - rum. A - - - - - men.

Bc

Besonders deutlich zeichnet sich die Durchsetzung instrumentaler Spielfiguren in den vokalen Koloraturen ab. Während bei Monteverdi die pathetischen „Gloria“-Rufe und „Alleluja“-Koloraturen noch aus der Tradition improvisierter Passaggi stammen, fassen seine jüngeren Kollegen diese freien Verzierungen zunehmend in regelmäßigen, meist sequenzierenden Gruppierungen zusammen, die den Charakter instrumentaler Spielfiguren annehmen. Häufig lockert sich der Textbezug dieser ausgedehnten Koloraturen so weit, dass die Auszierungen keineswegs mehr allein auf den charakteristischen „Schlüsselwörtern“ (z. B. „gloria“, „caelo“, „laudate“) erfolgen, sondern ebenso auch auf neutralen Wörtern wie „ejus“, „de“ oder „et“²⁷. In Rigattis *Messa e salmi* finden sich vor allem in den Solo-Psalmen Beispiele für derart instrumental geprägte Koloraturen, ebenso in solistischen Passagen innerhalb der großbesetzten Concertato-Werke²⁸.

Auch auf der nächsthöheren Ebene, der Interaktion der einzelnen Stimmen, nimmt die Verschmelzung von vokalen und instrumentalen Bestandteilen zu. Seit den 1620er Jahren häuft sich in den italienischen Kirchenmusiksammlungen mit Kompositionen „da concerto“

27 Beispiele sind bei Koldau (wie Anm. 3), Kap. 12 aufgeführt. Virtuose Auszierungen auf augenscheinlich neutralen Wörtern finden sich auch bei Monteverdi, hier aber im Kontext des „recitativo espressivo“, d. h. einem ausgeprägt theatralischen Stil, in dem überbordende Koloraturen üblich sind. Vgl. die Hinweise auf Giovanni Battista Donis *Compendio del trattato de' generi e de' modi* (Rom 1635, S. 101) sowie *Annotazioni sopra il compendio de' generi, e de' modi della musica* (Rom 1640, S. 60–62) bei Claude V. Palisca, *Die Jahrzehnte um 1600 in Italien*, in: F. Alberto Gallo u. a. (Hrsg.), *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert. Antikenrezeption und Satzlehre*, Darmstadt 1989 (= Geschichte der Musiktheorie 7), S. 302 f. Monteverdis Koloraturen entsprechen in diesem Fall den charakteristischen Passaggi, wie sie im frühen Seicento auch für Psalmen veröffentlicht wurden, und besitzen nicht den ebenmäßig-instrumentalen Charakter der späteren Auszierungen.

28 Noch weitaus freigiebiger setzt Rigatti seine Virtuosität in den Solo-Motetten von 1643 und 1647 ein, deren Texte in der Regel affektintensiver sind als die Psalmen. Vgl. beispielsweise die Solo-Motetten *Consolamini, popule meus* (Koloraturen auf „Domini“, „exaltavit“, „vivam“, „narrabo“, „alleluja“), *O stella caeli* (Koloraturen auf „caeli“, „sponsa“, „celebrent“, „concedas“, „detur“, „Amen“) oder *Salve regina imperatrix* (Koloraturen auf „imperatrix“, „mare“, „bonitatis“, „laudat“, „gloriam“, „triumphemus“) aus der Sammlung von 1643.

das Wechselspiel zwischen Vokalsolisten und Instrumenten bzw. Basso continuo²⁹. Während sich in den Werken der älteren Generation die zunehmende Instrumentalität in der Regel textlich begründen lässt³⁰, rückt das instrumentale Idiom im Laufe der folgenden Jahrzehnte immer weiter in den Vordergrund. In Rigattis Concertato-Werken erscheinen die Streicher innerhalb des instrumental-vokalen Verbandes gänzlich autonom. So gibt das Violinduett in der Kombination mit Solostimmen häufig die Soggetti vor oder unterlegt die Gesangslinie mit einem eigenständigen Instrumentalsatz; in den Solo-Psalmen mit Violinduett erscheinen die Violinen dabei als vollkommen gleichberechtigte Concertato-Partner der virtuosen, instrumental konzipierten Gesangsstimme (Beispiel 2).

Beispiel 2: Rigatti, *Beatus a Voce Solo*, T. 1–13

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-4) shows the Tenor voice line with the lyrics "Be-a-tus vir-". The second system (measures 5-8) continues the Tenor line with "qui ti-met, qui ti-met, qui ti-met Do-mi-num." The third system (measures 9-13) shows the Tenor line with "In man-da-tis-e jus vo-let ni-mis." The instrumental parts (Violino 1, Violino 2, and Basso per l'organo) provide a complex, rhythmic accompaniment throughout.

29 Bereits in Alessandro Grandis Motetten und Psalmvertonungen lässt sich die allmähliche Emanzipation der Instrumente geradlinig verfolgen, von ihrer anfangs vollkommenen Anpassung an den vokalen Satz bis hin zur Ausprägung eines spezifisch instrumentalen Idioms, das schließlich die Faktur der Gesangsstimmen beeinflusst. Vgl. Martin Seelkopf, *Das geistliche Schaffen von Alessandro Grandi*, 2 Bde., Diss. phil. (masch.) Würzburg 1973, Bd. 1, S. 209–217, 244–246 und 251.

30 Zu Rigattis älterem Kollegen Alessandro Grandi vgl. in dieser Hinsicht Seelkopf ebd., Bd. 1, S. 237 f., zu Monteverdi Koldau (wie Anm. 3), Teil III: Die Musik sowie Kap. 12.

Ihre deutlichste Ausprägung erfährt die instrumentale Durchdringung des musikalischen Satzes in der formalen Anlage. Durch den versweisen Besetzungswechsel in den Concertato-Kompositionen nimmt die Abfolge der einzelnen Kompositionsabschnitte einen zunehmend schablonenhaften Charakter an, der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zur mehrsätzigen Anlage der großen Psalmkonzerte führt. In den großbesetzten Concertato-Vertonungen von Rigattis *Messa e salmi* wird dabei deutlich, dass der Komponist im Umgang mit kleineren Besetzungen versierter ist: In seiner achtstimmigen *Messa* und den großbesetzten Psalmen beschränkt Rigatti sich vorwiegend auf den Wechsel verschiedener Duette und Trios, die sich primär an seine Satztechnik des geringstimmigen Concertato anlehnen. Nur gelegentlich schafft er einen dichteren Satz, indem er einzelne Textfragmente abspaltert und sie in verschiedenen Solo- und Duettkombinationen einander gegenüberstellt, um sie dann durch imitatorische Verdichtung ins vollstimmige Tutti zu führen (Beispiel 3 auf den beiden folgenden Seiten).

Als charakteristische Begleiterscheinung der Vereinfachung und Schematisierung der musikalischen Form fällt die zunehmende Vereinfachung der Harmonik auf. Während Monteverdi und die Komponisten aus der Generation vor Rigatti – etwa Alessandro Grandi und Giovanni Rovetta – in ihrer geistlichen Concertato-Musik noch ein recht weites Spektrum an Klangverbindungen und Kadenzen einsetzen und die Harmonik als Mittel effektvoller Kontraste oder Steigerungen nutzen, lassen die Concertato-Werke von jüngeren Komponisten wie Rigatti, Francesco Cavalli, Maurizio Cazzati, Bonaventura Rubino und Johann Rosenmüller eine deutliche Reduktion des harmonischen Spektrums erkennen. Über weite Strecken wechseln in ihren ausgedehnten Kompositionen nur wenige Klänge, die in der Regel im Quintverhältnis stehen; unmittelbare harmonische Kontraste kommen dagegen kaum noch vor. So wechseln die tonartlichen Flächen in Rigattis *Dixit primo* (1640) über 430 Takte fast ausschließlich zwischen a-Moll und E-Dur³¹; eine ähnliche harmonische Monotonie findet sich in den Sätzen der *Messa*, während die harmonische Uniformität der Ostinato-Psalmen (vgl. unten) bereits in ihrer Satzstruktur angelegt ist.

Die V-I-Kadenz wird dabei zur Norm. Während sich diese Tendenz auch in Monteverdis venezianischen Kompositionen abzeichnet, findet sich dort doch noch ein breiteres Spektrum an Kadenzierungen, die oft auch mit dem textlichen Affekt verbunden sind³². Rigatti setzt dagegen nur äußerst selten andere Kadenzierungen als die V-I-Kadenz ein; charakteristischerweise kommen sie eher in den Kompositionen „da capella“ vor als in den Concertato-Werken: Der stärker polyphon geprägte Satz beeinflusst auch die Harmonik. Wie in den Werken Monteverdis und anderer Zeitgenossen scheint Rigatti diese auffälligen Kadenzierungen in Verbindung mit bestimmten Aussagegehalten bzw. als Mittel einer musikalischen Signalwirkung einzusetzen. So endet im *Laetatus a 5 da capella* der illustrierend-statische Abschnitt „stan-

31 „Moll“ und „Dur“ stehen hier allein als Kürzel für Akkorde mit großer bzw. kleiner Terz; das spätere Dur-Moll-System ist damit keinesfalls gemeint.

32 Vor dem Hintergrund der V-I-Kadenz als Normalfall erhält dabei jede andere Art der Kadenzierung einen dezidierten Aussagegehalt: Die geschwächte Schlusswirkung der II-I-Kadenz und der „cadenza fuggita“ scheint besonders auffällig und als musikalische Hervorhebung bestimmter textlicher Topoi (z. B. „peribit“ oder als „auskomponiertes Komma“ in einer zusammenhängenden Aussage, die nach der Kadenz fortgesetzt wird); ebenso verstärkt sich der fragend-offene Charakter der mi-Kadenz, während die abschließende Kadenzierung IV-I als spezifischer Topos der geistlichen Musik erscheint, der die *solemnitas* des abschließenden „Amen“ steigert.

Beispiel 3: Rigatti, *Gloria*, T. 134–146 (transponiert „alla quarta“)

134 **Piano** **Forte**

C 1 glo - ri - am, glo - ri - am, glo - ri - am, glo - ri - am,

C 2 glo - ri - am, glo - ri - am, glo - ri - am, glo - ri - am,

A 1 glo - ri - am, glo - ri - am, glo - ri - am, glo - ri - am,

A 2 glo - ri - am, glo - ri - am, glo - ri - am, glo - ri - am,

T 1 glo - ri - am, glo - ri - am, glo - ri - am, glo - ri - am,

T 2 glo - ri - am, glo - ri - am, glo - ri - am, glo - ri - am,

B 1 glo - ri - am, glo - ri - am, glo - ri - am, glo - ri - am,

B 2 glo - ri - am, glo - ri - am, glo - ri - am, glo - ri - am,

VI 1

VI 2

Vla/
Trb 1

Vla/
Trb 2

Vla/
Trb 3

Bc

tes erant pedes nostri in atriis tuis, Jerusalem“ mit einer mi-Kadenz auf dem Wort „Jerusalem“. Einerseits wird diese Kadenz in den Kompositionen des 16. und 17. Jahrhunderts bevorzugt für das Begriffsfeld Frage, Bitte, Anrufung und Hoffnung eingesetzt³³, könnte also im Zusammenhang dieses Psalms die Erwartung der Jerusalem-Pilger musikalisch versinnbildlichen. Andererseits nutzt Rigatti die verzögernde Wirkung dieser – im Originaldruck mit Fermaten bezeichneten – Kadenz für einen Kontrast zum anschließenden Abschnitt, der er-

33 Vgl. Anna Amalie Abert, *Die stilistischen Voraussetzungen der „Cantiones sacrae“ von Heinrich Schütz*, Wolfenbüttel 1935, Reprint Kassel u. a. 1986 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 29), S. 42; Bernhard Meier, *Alte Tonarten dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Kassel 1992 (= Bärenreiter Studienbücher Musik 3), S. 257–259 und Heide Volckmar-Waschk, *Die „Cantiones sacrae“ von Heinrich Schütz. Entstehung · Texte · Analysen*, Kassel u. a. 2001, S. 97.

Beispiel 3 (Forts.)

140

ri - am, glo - ri - am tu - am.
glo - ri - am, glo - ri - am tu - am.
ri - am, glo - ri - am, glo - ri - am tu - am.
glo - ri - am, glo - ri - am, glo - ri - am tu - am.
ri - am, glo - ri - am, glo - ri - am, glo - ri - am tu - am.
glo - ri - am, glo - ri - am tu - am.
ri - am, glo - ri - am tu - am.
ri - am, glo - ri - am tu - am.
ri - am, glo - ri - am tu - am.
ri - am, glo - ri - am tu - am.
ri - am, glo - ri - am tu - am.
ri - am, glo - ri - am tu - am.
ri - am, glo - ri - am tu - am.
ri - am, glo - ri - am tu - am.

neut mit dem Wort „Jerusalem“ anhebt, jetzt aber lebhaftere Bewegung im polyphon aufgelockerten Satz vermittelt, was wiederum dem „szenischen“ Wechsel im Psalm entspricht³⁴.

Auch die Klangfolge IV-I ist zu derartigen „Spezial-Kadenzen“ zu zählen. In der italienischen Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts beschließt diese Klangfolge häufig die Gesamtkom-

34 Psalm 121 beginnt mit einer subjektiv geprägten Schilderung der Freude, die der Pilger bei der Wallfahrt nach Jerusalem empfindet. Auf das erinnernde „stantes erant pedes nostri“ in Vers 2 erfolgt ein Wechsel zur deskriptiven Anrede Jerusalems, in der – gemäß der patristischen Exegese – die Vorfreude auf das himmlische Jerusalem hervorbricht. – Die Orientierung an den patristischen Schriften ist auch für das Seicento noch angemessen, da sich die Auslegung der Psalmen in dieser Zeit im wesentlichen an die Kirchenväter anlehnte (Frau Prof. Anna Burlini Calapaj sei für diesen Hinweis gedankt). Zur patristischen Exegese von Psalm 121 vgl. D. Eligius Dekkers O.S.B. u. a. (Hrsg.), *Sancti Aurelii Augustini Enarrationes in Psalmos*, 3 Bde., Turnhout 1956 (= Corpus Christianorum Series Latina 38–40), Bd. 2, S. 1801–1814 sowie M. Adriaen (Hrsg.), *Magni Aurelii Cassiodori Expositio Psalmorum*, 2 Bde., Turnhout 1958 (= Corpus Christianorum Series Latina 97–98), Bd. 2, S. 1149–1155.

position, und zwar keineswegs nur bei „da capella“-Werken, sondern gerade auch als bestätigendes „Amen“ in umfangreichen und abwechslungsreich gestalteten Concertato-Kompositionen. Diese Art der Endung findet sich auch sehr häufig in der *Messa e salmi*, bevorzugt als homophon-bekräftigendes Tutti, dem bereits ein mit einer V-I-Kadenz unterlegtes „Amen“ vorausgegangen ist³⁵.

Ansonsten verwendet Rigatti in den Werken der *Messa e salmi* jedoch fast ausschließlich V-I-Kadenz. In Verbindung mit der harmonischen Vereinfachung wird dadurch die Herausbildung der Dur-Moll-Tonalität gefördert, die sich in der italienischen Concertato-Musik bereits ab dem zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts abzeichnet.

Ein weiteres – spezifisch instrumental geprägtes – Charakteristikum, das sowohl die Harmonik als auch die übergreifende formale Gestaltung betrifft, ist die Verwendung ostinater Kurzformeln, die sich bei Rigatti geradezu häufen. Während in der italienischen Concertato-Musik der „gehende Bass“ in regelmäßiger Viertel-Bewegung bereits ab den 1620er Jahren vermehrt auftritt, wird die Verwendung von Kurzostinati zu einer Modeerscheinung der 30er und 40er Jahre. Der kompositorische Vorteil dieser Formeln, die im Extremfall nur zwei Töne umfassen, ist ihre starke Identität stiftende Wirkung: Ihre Kürze und die ständige Wiederholung garantieren einen sofortigen Wiedererkennungseffekt; hinzu kommt der charakteristische affektive Gehalt, der den meisten dieser Kurzostinati innewohnt³⁶. Durch diese affektive Ausprägung und durch ihre starke harmonische Zugkraft – in der Regel wiederum V-I-Kadenz, die mit dem Ostinatomuster ständig wiederholt werden – verleihen diese Kurzformeln größeren Abschnitten oder einer ganzen Komposition strukturellen wie auch affektiven Zusammenhang. Monteverdi, der mit seiner Ciaccona *Zefiro torna* (veröffentlicht 1632) als einer der Pioniere in der Komposition eines ganzen Werks über einer einzigen Bassformel erscheint, geht in seinen späteren Sammlungen relativ sparsam mit diesem Kompositionsmitel um. Bei den Komponisten der jüngeren Generation, allen voran Rigatti, Cazzati und Tarquinio Merula, gehört die Verwendung dieser instrumentalen Bassformeln dagegen zu den beliebtesten Techniken. In Rigattis *Messa e salmi* von 1640 bauen vier umfangreiche Psalmen auf Kurzostinati auf³⁷, und in vielen weiteren Werken sind zumindest einzelne Abschnitte über ostinaten Kurzformeln komponiert³⁸. Weitere Beispiele finden sich in sämtlichen seiner Publikationen, sowohl im geistlichen als auch im weltlichen Bereich. Bezeichnend für die

35 So im *Dixit a 5*, *Beatus a 5 con Istromenti da Capella*, *Laetatus a 5 da Capella*, *Laudate [pueri] a Voce sola con due Violini*, *Nisi Dominus a 5 a Capella alla quarta* und dem *Magnificat a 6 con Istromenti*. Besonders auffällig ist dieser kadenziale Zusatz, wenn er dezidiert von einem vorangehenden Ostinato abgesetzt wird, das der gesamten Komposition unterliegt (so im *Confitebor a 3 & doi Violini* und im *Nisi Dominus a 3 & doi Violini*). Bis auf das *Sanctus* enden auch alle Sätze der *Messa* mit einer IV-I-Kadenz.

36 So wird der absteigende Tetrachord mit kleiner Terz weit über das 17. Jahrhundert hinaus als Lamentobass eingesetzt (vgl. Ellen Rosand, *The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament*, in: MQ 65 [1979], S. 346–359). Die gleiche Kurzformel mit großer Terz wird mit Vorliebe sinnlichen Texten unterlegt (vgl. die unten angeführten Beispiele bei Rigatti); der Tanzbass der Ciaccona wird zum musikalischen Sinnbild für Freude und Jubel (Beispiele sind bei Koldau, wie Anm. 3, angegeben).

37 *Confitebor a 3 & doi Violini*, *Beatus a Voce Sola* (Alternativversion mit identischem Basso continuo und Violinpart: *Beatus a tre voci & due Violini*), *Nisi Dominus a 3 & doi violini* und *Laudate [pueri] a Voce sola*.

38 So gestaltet Rigatti ausgerechnet im *Laetatus a 5 da capella* den Beginn der Doxologie als Tenor-Duett über dem Tetrachord-Ostinato – neben dem *Beatus a 5 con Istromenti da Capella* ist dies ein weiteres Beispiel dafür, dass die Bezeichnung „da capella“ bei Rigatti ebensowenig wie bei seinen Kollegen pauschal für eine rein vokale Kompositionsweise im polyphonen Stil steht. Vielmehr findet sich in diesen Werken eine Mischung bzw. eine Alternation von konzertanter und imitatorisch-polyphoner Kompositionsweise.

kompositorische Entwicklung der 1630er und 40er Jahre ist hierbei wiederum die Verlagerung von einer primär text- und affektgeprägten Konzeption hin zu einer größeren musikalischen Autonomie. Bei Monteverdi sind die Kurzostinati stets eng mit dem jeweiligen textlichen Concerto oder – in seinen weltlichen Werken – mit der dramatischen Situation verbunden³⁹, Rigatti und die Komponisten seiner Generation hingegen setzen ostinate Bassmuster zunehmend als primär konstruktive Technik ein, die nicht notwendigerweise von einem textlichen bzw. affektiven Auslöser abhängt⁴⁰.

So lassen sich bei Rigatti einzelne Ostinato-Abschnitte innerhalb eines größeren, nicht-ostinaten Zusammenhangs als Reflektion eines allgemeinen Affektes interpretieren, der nicht – wie bei Monteverdi – unmittelbar mit einem auslösenden Wort zusammenhängt, sondern das Gepräge des gesamten Textabschnitts wiedergibt. Den absteigenden Tetrachord mit großer Terz etwa setzt Rigatti in seinen Werken dort ein, wo eine Atmosphäre inniger Anbetung evoziert wird⁴¹. Das rhythmische Ostinato des gehenden Basses erscheint dagegen als Ausdruck von lebhafter Freude und Zuversicht⁴², während der chromatische Oktavabstieg Klage repräsentiert⁴³.

Wenn Rigatti jedoch ein ostinates Bassmuster zum Fundament einer gesamten Vertonung macht, gibt er ihm in der Regel den Charakter eines überwiegend neutralen, konstruktiven Prinzips. Vier Psalmvertonungen in *Messa e salmi* sind über einem wiederkehrenden Bassmuster komponiert⁴⁴. Das bemerkenswerteste Beispiel ist dabei das *Nisi Dominus a 3 & doi Violini*, eine 280taktige Psalmvertonung über dem unablässig wiederholten Tetrachord, ein Ostinato, das in der weltlichen Musik dieser Zeit ein unverkennbar sinnliches Gepräge besitzt⁴⁵ und in Rigattis Motetten, wie bereits erwähnt, mit intensiver Anbetung und Verzü-

39 Beispiele aus dem geistlichen Bereich sind bei Koldau (wie Anm. 3) genannt.

40 Vgl. auch James Armstrongs Beobachtung zu den Psalmvertonungen von Rigattis Altersgenossen Maurizio Cazzati: „It is a mistake in this period to link particular basses too tightly with particular affections. The basso ostinato may be seen simply as a part of the modern style, first developed elsewhere, that the composer finds appropriate in psalmody as well, whether for a single verse or a complete composition, and regardless of the character of the text.“ James Foster Armstrong, *The Vesper Psalms and Magnificats of Maurizio Cazzati (ca. 1620–1678)*, Diss. Harvard University 1969, 2 Bde., Bd. 1, S. 531.

41 So zum Beispiel in den Solo-Motetten von 1640 *Salve regina imperatrix* (bei den Worten „Salve, o vivum templum Spiritus Sancti sacratium miraculum“), *O stella caeli* („tuos exaudi famulos qui te precantur“ und „te colunt omnes angeli et concinunt archangeli“) und *O dulcissima Virgo* („O Maria“, zusätzlich „adagio“ ausgezeichnet). Das gleiche Ostinato bei der Textzeile „Esurientes implevit bonis“ im *Magnificat* von 1648 könnte außerdem darauf hinweisen, dass Rigatti auch den Affekt der Freude und Erfüllung mit dieser Kurzformel verband.

42 Die Beispiele sind so zahlreich, dass hier nur stellvertretend einige wenige genannt werden können. *Messa e salmi* (1640): *Gloria* („Benedicimus, glorificamus te“); *Credo* („Et iterum venturus est“), *In exitu Voce sola* („In exitu Israel, domus Jacob de populo barbaro: facta est Judaea sanctificatio ejus, Israel potestas ejus“); *Messa e salmi ariosi a tre voci concertati* (1643): *Dixit Dominus* („Dominare in medio inimicorum tuorum“); *Laudate Dominum* („Laudate Dominum, omnes gentes“); *Primo parto de Motetti* (1634): *Audite omnes* („Laudemus ergo“).

43 Das eindringlichste Beispiel in Rigattis Kompositionen ist die weltliche Sonett-Vertonung *Valli nemiche* (1641), in der sich ab der Textstelle „Spirto son io dannato“ ein rezitativischer Solo-Sopran ganz frei über dem neunfach wiederkehrenden chromatischen Oktavabstieg bewegt.

44 *Confitebor a 3 voci & doi Violini* (17taktige Bassmelodie mit internen Kadenzialmustern); *Beatus a Voce Solo* (dreitaktiger „gehender“ Bass in Achtelbewegung), *Laudate [pueri] a Voce Solo* (zweitaktiges Bassmuster in Viertel- und Achtelwerten), *Nisi Dominus a 3 & doi Violini* (absteigendes Tetrachord mit großer Terz).

45 Das berühmteste Beispiel ist Monteverdis Oper *Incoronazione di Poppea*, in der das Ostinato gewissermaßen als Leitmotiv auftritt, wo immer es um Liebe und Sinnlichkeit geht.

ckung konnotiert scheint⁴⁶. Dem Text von Psalm 126 liegt jedoch jegliche Sinnlichkeit fern, ebensowenig geht eine Atmosphäre inniger Hingabe aus diesem lehrhaft-mahnenden Pilgerlied hervor. Vielmehr scheint sich Rigatti allein auf einen Aspekt des Textes zu konzentrieren: in den Worten des Franziskanerpaters Angelo Angeli auf die „consolatione“, die auf die „esortatione“ und den „avviso“ der ersten zwei Verse folgt⁴⁷:

Canticum graduum Salomonis. CXXVI

Ein Stufenlied, von Salomo. 126

- 1 Nisi Dominus aedificaverit domum,
in vanum laboraverunt qui aedificant eam.
Nisi Dominus custodierit civitatem,
frustra vigilat qui custodit eam.
- 2 Vanum est vobis ante lucem surgere:
surgite postquam sederitis,
qui manducatis panem doloris.
- 3 Cum dederit dilectis suis somnum:
ecce hereditas Domini, filii:
merces, fructus ventris.
- 4 Sicut sagittae in manu potentis:
ita filii excussorum.
- 5 Beatus vir qui implevit
desiderium suum ex ipsis:
non confundetur, cum loquetur
inimicis suis in porta.⁴⁸

- 1 Wenn der Herr nicht das Haus baute,
so arbeiteten umsonst, die daran bauen.
Wenn der Herr nicht die Stadt behütete,
so wachte der umsonst, der sie behütet.
- 2 Umsonst ist es euch, dass ihr vor der Dämmerung aufsteht:
Steht auf, nachdem ihr geruht habt,
die ihr das Brot der Schmerzen eßt.
- 3 Denn seinen Erwählten hat er den Schlaf geschenkt:
Siehe, Söhne sind das Erbe des Herrn⁴⁹:
Ein Lohn ist die Leibesfrucht.
- 4 Wie Pfeile in der Hand des Starken:
So sind die Söhne der Ausgestoßenen.
- 5 Glückselig der Mann,
der sein Verlangen aus ihnen gesättigt hat:
Er wird nicht aus der Fassung gebracht werden,
wenn er mit seinen Feinden im Tor verhandelt.

Der sinnliche Klang des solistisch einsetzenden Ostinatos durchzieht die gesamte Komposition und wird an entsprechenden Textstellen zwar modifiziert, nicht aber unterbrochen. Außerdem geht dem Psalm die Anweisung „Adasio quanto si può“ voraus, und die Continuo-

- 46 Rigattis Vertonung ist im Detail bei Koldau ([wie Anm. 3] Kap. 12, Abschnitt „Instrumentalität und zunehmende formale Schematisierung“) besprochen; die Psalmvertonung ist ebd. im Anhang abgedruckt und erscheint in Kürze in der in Anm. 1 erwähnten Gesamtausgabe.
- 47 „Doppo l'esortatione, e l'avviso aggiunge il Profeta la consolatione, predicando, che Dio doppo le presenti tribulationi darà pace, e quiete al suo popolo [...]“ („Nach der Ermahnung und dem Ratschlag fügt der Prophet den Trost hinzu, indem er voraussagt, dass Gott nach der gegenwärtigen Drangsal seinem Volk Frieden und Ruhe schenken wird [...]“; Angelo Angeli, *Luce desiderata all'intelligenza de Salmi, e de Cantici con expositione parafrastica* [...] *Divisa in due Parti*, 2 Bde., Venedig 1686, Bd. 2, S. 446). – Die Verszählung des 126. Psalms ist in den Bibelausgaben und Breviarien des Seicento nicht einheitlich: Die parallele Struktur „Nisi“–„vanum“/„Nisi“–„frustra“ (Vers 1ab und 1cd) wird in manchen Ausgaben in zwei Verse unterteilt. Im Gegensatz zum vortridentinischen *Psalterium Romanum* (Ausgaben vor 1568), aber auch zur modernen Vulgata ist die Zeile „Cum dederit dilectis suis somnum“ in den Ausgaben des 17. Jahrhunderts durchweg als neuer Vers gekennzeichnet und zählt damit zur positiven „consolatione“ (in der heutigen Vulgata zählt diese Zeile noch zu Vers 2, die Verszäsur erfolgt vor „Surgite“). Die Concertato-Vertonungen dieser Zeit zeigen, dass die Kirchenkomponisten dieser Strukturierung folgten: Die Zeile „Cum dederit dilectis suis somnum“ wird stets durch eine klare Zäsur von der vorhergehenden abgesetzt.
- 48 Der Psalmtext ist der *Biblia Sacra vulgatae editionis Sixti Quinti Pont. Max. jussu recognita atque edita* entnommen, die 1625 in Venedig erschien und heute noch dort liegt (Biblioteca Marciana). Sie dürfte somit den Bibelausgaben entsprechen, die Rigatti zugänglich waren. Da die Psalmvertonungen des Seicento darauf schließen lassen, dass sich die Komponisten am buchstäblichen Wortsinn der lateinischen Psalmtexte orientierten, wurde eine eigene, möglichst wortgetreue Übersetzung des Vulgata-Textes angefertigt, die sich bisweilen erheblich von den gängigen deutschen (auf dem hebräischen Original basierenden) Übersetzungen unterscheidet.
- 49 Auch zu übersetzen als: „Seht, ihr Söhne, das Erbe des Herrn.“

stimme beginnt mit dem Hinweis „Der Anfang dieser Komposition muss grave gespielt werden, das Tempo ist an manchen Stellen zu ändern und zu verlangsamen, und die Stimmen, die singen und spielen, sollten die Oracione⁵⁰ stets mit dem größtmöglichen Affetto begleiten“⁵¹. Im Verlauf der Komposition werden dann einige Abschnitte durch suggestive Tempo-Angaben hervorgehoben: Adagio für den Beginn, im Abschnitt „qui manducatis“ und überraschenderweise auch bei „Sicut sagittae“ (das in zeitgenössischen Concertato-Vertonungen dieses Psalms in der Regel durch raschere Bewegung abgesetzt wird⁵²). Dagegen schreibt Rigatti bei „surgite“ sowie bei „inimicis“ Presto vor, während der Beginn der Consolatione „Cum dederit dilectis suis somnum“ durch ein vielsagendes Allegro ausgedeutet wird⁵³. Trotz ihrer Tempo-Modifikationen bleiben diese Passagen jedoch gänzlich in das stetige Strömen des sinnlichen Affekts eingebunden, das durch den unabänderlichen Ostinatoabstieg erzeugt und durch das stete „arioso“ der Gesangsstimmen und Violinen verstärkt wird⁵⁴. Zwar folgt der Komponist durchaus den zeitgenössischen Konventionen in der Umsetzung dieses Psalmtextes⁵⁵, doch geht es ihm hier nicht um Vielfalt und Kontrast der musikalischen Mittel, sondern um den Ausdruck einer unendlichen „dulcedo“, der auf dem Ostinato basiert und jedes Element der Komposition erfasst. Die Textbezogenheit ist somit eine andere als etwa bei Monteverdi: Die musikalische Reflektion rasch wechselnder Affekte ist dem stabilen, weiträumig angelegten Ausdruck einer einheitlichen Grundhaltung gewichen.

Dieses Beispiel ist kein Einzelfall, sondern es spiegelt kompositorische Tendenzen, die für die allgemeine musikalische Entwicklung – also auch für den weltlichen Bereich – des Concertato-Stils ab den 1620er Jahren charakteristisch sind. Beruhen die Psalmvertonungen, die Monteverdi in seiner *Selva morale* ja zeitgleich zu Rigattis *Messa e salmi* veröffentlichte, noch ganz auf dem Prinzip von größtmöglicher Vielfalt und Kontrast, auf dem raschen Wechsel

50 Der Begriff der „oracione“ (oratione) umfasst den Text, seine Deklamation und den daraus resultierenden Affekt.

51 „L'entrata di questa compositione doverà esser grave alterando, et minuendo il tempo à suo loco, si come hò ausare le parti, che cantano, & che suonano accompagnando sempre l'oracione con maggior affetto che sù possibile.“ – Die maßgebliche Bedeutung, die hier dem Affekt der „oracione“ beigemessen wird, trifft ebenso für die anderen Solo-Kompositionen in Rigattis Sammlung zu: In seinem *Avvertimento* zu Beginn des Druckes betont Rigatti mit fast den gleichen Worten wie in der zitierten Anweisung zum *Nisi Dominus*, dass die „battuta“ (der Grundschatz) der jeweiligen Komposition zugunsten einer möglichst affektintensiven Interpretation mal zu verlangsamen, mal zu beschleunigen sei („Gli altri in Concerto non sarà male il provarli prima, chi si cantino, per aprender il tempo della alteratione, et diminutione della battuta, in conformità di quanto ricerca l'Oratione, procurando di cantar il tutto con maggior affetto, che sù possibile.“).

52 Vgl. Koldau (wie Anm. 3), S. 439.

53 Die Angabe „allegro“ ist hier primär als affektive Angabe (d. h. „mit fröhlichem Affekt“) und weniger als Tempobezeichnung zu verstehen.

54 Konkret äußert sich dieser „arioso“-Duktus in der überwiegenden Bewegung der beiden Canti und der Violinen in Terzparallelen, in der kurzen und regelmäßigen Phrasierung, der fließenden Rhythmik und den vielen Zweierbindungen, im ständigen Wechselspiel zwischen Violinen und Vokalsolisten, schließlich auch in der durchgängigen Diatonik mit nur „sanften“ Dissonanzen, die sich aus gelegentlichen Halbtönen über dem fortschreitenden Bass ergeben, kaum aber unvorbereitet einsetzen.

55 Ab dem frühen Seicento haben sich in der Vertonung dieses Psalmtextes bestimmte Konventionen der Wortausdeutung herausgebildet. Die suggestiven Textstellen „surgite“, „sagittae“, „Beatus vir“, „non confundetur“ und „inimicis“ werden in der Regel in plastischer musikalischer Illustration aneinandergereiht. Daraus resultiert eine sektionale Anlage, in der klar umrissene musikalische Abschnitte miteinander kontrastieren (vgl. die detailliertere Darstellung bei Koldau, wie Anm. 3, Kap. 12, Abschnitt „Konventionen in Wortausdeutung und Formgebung“).

von Kompositionsweise, Affekt und Besetzung innerhalb kurzer Abschnitte, so lassen die Werke von Rigatti und anderen Komponisten seiner Generation ein neues kompositorisches Grundkonzept erkennen: das Bestreben, einen einzigen Affekt über einen weit ausgedehnten Abschnitt hin beizubehalten⁵⁶.

So zeigt sich an den Psalmvertonungen in den zeitgleich erschienenen Sammlungen Rigattis und Monteverdis der Generationsunterschied zwischen beiden Komponisten: Monteverdis venezianische Kirchenmusik entstand auf der Grundlage eines lebenslangen Bemühens um die „via naturale alla imitazione“, die angemessene musikalische Umsetzung des Affekts. Rigatti, zwei Generationen nach Monteverdi geboren, konnte die von Monteverdi mitentwickelten Mittel des „stile moderno“ aufgreifen und anwenden. Dieser Aspekt des „Anwendens“ manifestiert sich in seinen Concertato-Werken im stärker schematischen Herangehen an die Vertonung der liturgischen Texte: im regelmäßigen Wechsel der Besetzungen und Satzweisen, in der kontinuierlichen Vereinfachung von Harmonik, Kadenzbildung, Rhythmik und Melodik, in der Ausweitung der musikalischen Form, im häufigen Einsatz regelmäßiger Ritornellformen und des Ostinato als struktureller Grundlage für umfangreiche Kompositionen. Dadurch wird der – bei Monteverdi bis zuletzt äußerst enge – Bezug zum Text lockerer: Aspekte musikalischer Konstruktion und die ausgedehnte Umsetzung eines vorherrschenden Gesamtaffekts rücken in den Vordergrund.

Sowohl Monteverdi als auch Rigatti stehen in einer Phase des stilistischen Umbruchs. In den 30er und 40er Jahren des Seicento kristallisieren sich Elemente einer Kompositionsweise heraus, die sich in den folgenden Jahrzehnten zu einer stabilen, geradezu verbindlichen musikalischen Sprache vereinigen⁵⁷. Das Experimentelle und Instabile sowie die Suche nach immer neuen Lösungen zeichnen sich in den Vertonungen der Vesperpsalmen sowohl bei Monteverdi als auch bei der jüngeren Generation deutlich ab. Obwohl der Unterschied oft nur

56 In Hinblick auf die Psalmvertonungen von Johann Rosenmüller identifiziert Kerala Snyder die „ability to sustain a single affect over a long stretch of musical time“ als ein charakteristisches Merkmal des Kompositionsstils nach 1650, das Rosenmüller aus der venezianischen Opernmusik in seine lateinischen Concertato-Psalmen übernommen haben könnte (Kerala Snyder, *Life in Venice: Johann Rosenmüller's Vesper Psalms*, in: Alberto Colzani u. a. [Hrsg.], *Relazioni musicali tra Italia e Germania nell'età barocca. Atti del VI Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII–XVIII. Lovenò di Menaggio (Como), 11–13 luglio 1995*, Como 1997, S. 181]. Die Ausweitung einzelner Abschnitte in einheitlicher Affektlage beginnt jedoch, wie an den Kompositionen von Rigatti und seinen Kollegen sichtbar ist, bereits in den 1630er Jahren. – Dieser Wandel des musikalischen Grundkonzepts mag durchaus auch mit den geistlichen Strömungen in Norditalien zusammenhängen, die im Laufe des Seicento zu einer zunehmenden Verinnerlichung der Religiosität führten: Die affektiven Kontraste religiöser Sprache und Bildlichkeit und der theatralisch-inszenierende Charakter der barocken Liturgie lösen eine subjektive, mystisch geprägte Gegenbewegung aus, die schließlich in die sektenhafte Bewegung des Quietismo mündet (vgl. Alberto Vecchi, *Correnti religiose del Sei-Settecento veneto*, Venedig/Rom 1962, S. 3–126, und Sabrina Stroppa, *Sic arscit. Letteratura mistica del Seicento italiano*, Florenz 1998). Zumindes auf dem Gebiet der Motettenkomposition zeichnen sich eindeutige Einflüsse dieser Strömungen auf die Textwahl und die musikalische Umsetzung ab (vgl. Robert Kendrick, *Celestial Sirens. Nuns and their Music in Early Modern Milan*, Oxford 1996). Es ist daher durchaus vorstellbar, dass auch der betont sinnliche Charakter von Rigattis *Nisi Dominus* derartige Strömungen widerspiegelt – dass etwa das für die quietistische „orazione mentale“ charakteristische Auslöschen jeglicher Kontrastbildung im kontinuierlichen musikalischen Fluss von Rigattis Psalmvertonung seinen Ausdruck findet.

57 Zum Wandel der kompositorischen Sprache um 1650 vgl. Alexander Silbiger, *Music and the Crisis of Seventeenth-Century Europe*, in: Victor Coelho (Hrsg.), *Music and Science in the Age of Galileo*, Dordrecht 1992 (= The University of Western Ontario Series in Philosophy of Science 51), S. 35–44, und Claude V. Palisca, *Baroque Music*, Englewood Cliffs/N.J. 2/1981, S. 6.

graduell ist, tritt er in den Werken beider Kirchenmusikdrucke jedoch eindeutig hervor: Als erste große Veröffentlichung eines jungen Komponisten repräsentiert Rigattis *Messa e salmi* die neuesten Strömungen in der Concertato-Komposition seit den 1630er Jahren, während Monteverdis *Selva morale* die besten Werke vereint, die der bejahrte Kapellmeister über eine dreißigjährige Amtszeit hin schuf.

Revision and Compositional Process in the Funerary Lieder of Johann Hermann Schein's „Cantional“ (1627)

GREGORY S. JOHNSTON

Studies of seventeenth-century anthologies of motets, concerti and hymns tend most often to focus on them as single creative manifestations of the composer. However, the individual works which comprise these collections were typically produced over varying periods of time, each constituent item originally conceived and written with a specific performance in mind. When one considers these smaller pieces only in the context of the larger collection, they become necessarily abstracted, removed one step from the specific function or purpose they may have had in their own day. It is in this light that the present study will focus on the funerary Lieder contained in Johann Hermann Schein's *Cantional*. I should like to consider here some features of these occasional compositions, Schein's treatment of them in the *Cantional*, and, by implication, aspects about the composer himself.

Schein's tenure as cantor at the Thomaskirche in Leipzig spanned the years 1616 to his death in 1630. His weekly teaching schedule, beginning at 6:00 each morning, consisted of eight hours of Latin grammar, literature and syntax, two hours of Latin and German catechism, and four hours of singing¹. His other duties normally included composing music, rehearsing the choirs and directing performances for the regular weekly services at the principal churches in Leipzig: namely, St Nicolai and St Thomas. As did most cantors in Lutheran Germany, Schein supplemented his income with commissions to compose new music and to conduct performances of it for a variety of public and private occasions. Principal among these commissions were the ones he received from individual families to compose music for funerals. While a few of these pieces were sumptuous motets, similar in style to the spiritual madrigals of his *Israelis Brünlein* of 1623², the vast majority of Schein's ad hoc funerary compositions were written in the simpler, so-called cantional style: predominantly homorhythmic settings of strophic texts, clearly articulated phrases, composed or arranged for four to six voices, often with optional figured bass³.

1 Rudolf Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, 2 vols., Leipzig 1926, p. 376.

2 The works similar in style to those of the *Israelis Brünlein* are „Ich will schweigen und meinen Mund nicht auf tun“ for the funeral in 1617 of Duchess Dorothea Maria von Sachsen-Weimar (RISM A/I/7 S1408), „Wie lieblich sind deine Wohnung“ for Maria Magdalena von Claußbruch (RISM A/I/7 S1429, Stolberg No. 6968) and „Das ist meine Freude“ for Vincentius Schmuck (RISM A/I/7 S1428, Stolberg No. 20247) both from 1628. The Stolberg Leichenpredigtsammlung numbers are taken from Werner Konstantin von Arnswaldt and Friedrich Wecken, *Katalog der fürstlich Stolberg-Stolberg'schen Leichenpredigten-Sammlung*, 4 vols., Leipzig 1927–1935. An edition of these works and all other occasional compositions by Schein is currently being prepared by Claudia Theis for publication in the „Neue Ausgabe sämtlicher Werke“.

3 See Franzpeter Messmer, art. *Kantionalsatz* in: MGG2, Sachteil 4 (1996), cols. 1773–1779; and Werner Braun's discussion in: Werner Braun and Jiri Sehnal, art. *Cantional*, in: New GroveD 3, pp. 733–736; and W. Braun, *Das Eisenacher Begräbniskantional aus dem Jahre 1653*, in: JbLH 4 (1958/59), pp. 122–128. See also, Robert L. Marshall, art. *Chorale settings*, in: New GroveD 4, pp. 323–338.

Many of Schein's funerary compositions in this style were later collocated under the subject-headings „Vom Todt vnd Sterben“ or „Psalmenlieder“, and incorporated into the *Cantional*, *Oder Gesangbuch Augspurgischer Confession*, the hymnbook which in Leipzig supplanted Sethus Calvisius's *Harmonia cantionum ecclesiasticarum* of 1597⁴. Schein's *Cantional* first appeared in print in 1627, published by the composer himself with a privilege granted by the Electoral Court in Dresden. While the funerary Lieder adhere to the simpler cantional style, other works in the collection range stylistically from unaccompanied solo melodies to modestly set chorale motets, and suited to a variety of performance contexts as set out by the *Kirchenordnung* printed at the beginning of the volume⁵. A second edition, enlarged by an appendix of twenty-seven additional compositions, was prepared by Schein's successor at the Thomaskirche, Tobias Michael (1592–1657), and published in 1645 – fifteen years after Schein's death – by Jacob Schuster⁶. Some of Schein's reasons for producing the *Cantional* are given in the dedicatory preface⁷:

Als habe ich mich vnter andern/ auff vieler Cantoren freundliches Zuschreiben/ vn[d] der *Musicsautorn*, Liebhaber vn[d] Liebhaberin/ inwendiges suchen auch vber ein Christliches Gesangbuch Augspurgischer *Confession* machen/ vnd darin so viel jimmer müglich/ mit auslassung vnnötiger vnd vngebräuchlicher/ vnd hinein tragung andächtiger/ nützlicher/ gebräuchlicher des H. *Lutheri* vnd anderer geistreichen *Autorn*, wie auch/ vff sonderbares anhalten/ meiner eigenen/ (*respectivē*) mit 4. 5. vnd 6. Stimmen/ (worbey auch sonderlich/ mit darzu gehörigen Vberzeichnungen/ für die Organisten/ Instrumentisten vnd Lautenisten/ u. auff den *General-Bass* gesehen worden) so wol im einfachen/ als doppelten *Contrapunct componirten* Lieder- und Psalmlein/ wie auch nichts weniger/ theils mit *Corrigirung* derer in den Melodien eingerissenen Irrthümen/ theils mit nohtwendiger/ nützlicher/ gänzlicher Verenderungen dererselben/ angezogene/ befindliche *Defect* vnd *Excess* abschaffen wollen.

(In response to the friendly letters from many cantors, and earnest encouragement from composers and enthusiasts, I undertook, among other things, a Christian songbook of the Augsburg Confession. As much as possible therein I have omitted unnecessary and obsolete Lieder and psalm settings, and inserted devotional, current and customary ones by Luther and other sophisticated authors. Upon special encouragement, my own are included as well, respectively, with 4, 5 and 6 voices, composed in simple as well as double counterpoint (also paying particular attention to the basso continuo, the figures that go with them are provided for organists, instrumentalists and lutenists). Moreover, correc-

- 4 Kerala Johnson Snyder, art. *Schein, Johann Hermann*, in: *New GroveD* 16, p. 614. Calvisius's *Harmonia cantionum ecclesiasticarum. Kirchengesenge und geistliche Lieder D. Lutheri und anderer frommen Christen, welche in christlichen Gemeinen dieser Landen auch sonst zu singen gebreuchlich sampt etlichen Hymnis &c. mit vier Stimmen contrapunctisweise richtig gesetzt und in gute Ordnung zusammen gebracht* (Leipzig: Jacob Apel, 1597) enjoyed no less than four reprints after its original publication, the last of them appearing in 1622.
- 5 In addition to compositions suitable „For Funerals“ („Bey Begrabnissen“), other occasions include morning and evening song („Morgen=Gesäng“, „Abend=Gesäng“), before and after meals („Vor dem Essen“, „Nach dem Essen“), good weather („Vmb schön und fruchtbar Wetter“), prayer („In den Betstunden“), for weddings („Bey Braut=Messen/ oder/ Trawungen“) and for travellers („Für die Reisenden“).
- 6 In the later edition, Michael interposes the following inscription to separate the original material of 1627 from the appendix: „Folgende Geistliche Lieder/ So mehrentheils vom Authore/ nachdem er sein *Cantional* bereit heraus geben gehabt/ componiret worden/ seynd nebst andern schönen Gesängen allen Lutherischen Christ. Herten in folgenden Blättern zum Christlichen Gebrauch und Geistlicher Erquickung mit angehängt worden“. (The following sacred songs, which for the most part were composed by the author after he had already published his *Cantional*, are appended in the following pages alongside other fine songs, for all Lutheran Christian spirits, for Christian use and spiritual refreshment.) Cited in Johann Hermann Schein, *Cantional, oder Gesangbuch Augspurgischer Confession 1627/1645*, ed. by Adam Adrio, Kassel etc. 1967 (= *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* 2, Teil 1–2), p. 117 (original pagination: fol. 516^r).
- 7 Schein op. cit., pp. xi–xii (original pagination: fols. 3^r–4^r).

tions of errors that had worked their way into the melodies and some necessary, beneficial and complete changes of the same are also included, in order to do away with the defects and excesses found therein.)

The *Cantional* is not the only record we have of Schein's compositional activities in the domain of ad hoc funerary music. In fact, forty of these so-called *Begräbnislieder* found in Schein's *Cantional* are known to have been printed separately at earlier dates, either individually or as musical appendices to published funeral sermons or *Leichenpredigten*⁸. Of the forty, twenty-eight were printed prior to the first edition of 1627⁹; twelve more were printed between the years 1627 and 1630, and subsequently included in the second, posthumous edition of 1645. (See Table 1) With the exception of a few recently recovered compositions, most of these references can be found in the secondary literature. What is generally overlooked in that literature, however, is the degree to which these compositions – both music and text – were reworked prior to their publication in the *Cantional*. The works by Schein that were included in the Michael edition of 1645 were left largely unaltered. When changes do occur, they are typically occasional reordering of words, or modifications to the original orthography and punctuation. Michael's changes to the music were mainly corrective, though he also perpetuated errors or infelicities from the original prints¹⁰. Those *Begräbnislieder* incorporated by Schein in the first edition, on the other hand, were subjected to a wide range of modification. Some of the changes are slight, whereas others include substitutions of entirely different settings of the texts. These are undoubtedly among the modified works to which Schein alludes in his prefacing remarks.

8 Among the works written in the cantional style that were not incorporated into either edition of the *Cantional* are: „Lob den Herren meine Seel“ (RISM A/I/7 S1417), „Herr dein Ohren zu mir neige“ (RISM A/I/7 S1420), „Herr, ich hoffe auf dich“ (RISM A/I/7 S1424), „Clagen, trauren, weynen“ (RISM A/I/7 S1426), „Wie lieblich sind deine Wohnung“ (RISM A/I/7 S1429), two versions of „Ach mein herzliebes Jesulein“ (GB-Lbl K.11.C6; Stolberg No. 4336), and „Creutz, Trübsal, Jammer, Angst und Noth“ (RISM A/I/7 S1435). The majority of the *Begräbnislieder* cited in this study can be found in two European libraries. Those appended to printed *Leichenpredigten* are part of the Stolberg Leichenpredigt-sammlung currently housed in the Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel. Other of Schein's *Begräbnislieder* were already reprinted in separate bifoliate formats prior to their inclusion in the *Cantional*. First mentioned in Arthur Prüfer's *Johan Herman Schein* (Leipzig 1895; repr. Kassel etc. 1989) as part of the holdings of the Preußische Staatsbibliothek in Berlin, this collection of *Einzeldrucke* was thought to have been destroyed in the Second World War (See Snyder [Anm. 4], p 618). The works subsequently resurfaced among the holdings of the Biblioteka Jagiellońska in Cracow (Pl-Kj), and are identified in Gerhard Dünnhaupt's *Personalbibliographien zu den Drucken des Barock*, 2nd revised and expanded edition (Stuttgart 1991), vol. 5, pp. 3557–3593. Whereas the prints found in the *Leichenpredigten* are typically integrated into the publication, the Cracow exemplars are discrete bifoliate prints, consisting of title page, two facing pages of music, with or without additional text – sometimes poetry by Schein – on the back page.

9 „Ach Herr, erzeige Gnade mir“, written for the funeral of Maria Rothaupt in 1625, was incorporated into the second edition of the *Cantional* (*Cantional*, No. 288; Pl-Kj, Mus. ant. pract. S488).

10 In at least two instances, Adam Adrio makes emendments to the modern edition where Michael had carried forward errors from the original prints. In „Mach's mit mir Gott nach deiner Güt“, composed by Schein for the funeral of Margarita Werner in 1628 (Pl-Kj, Mus. ant. pract. S534), changes are made to the Alto part to avoid tripling the third of the chord. Similarly, in the *Begräbnislied* „Hin ist des Lebens Zeit“, performed at the funeral of Hermann Hütte in 1629, an erroneous F-B tritone formed between the Alto and the Tenor/Bass voices is corrected by Adrio in the modern edition.

Table 1: Begräbnislieder printed originally as Einzeldrucke and later in Schein's *Cantional, oder Gesangbuch Augspurgischer Confession* (1627/45).

1st Edition (1627)

Date	Voicing	Subject	<i>Cantional</i> No.	Location (RISM)/Shelf No.
1620	5→4	Jacob Grieben	141	Pl-Kj S420
1620	5→4	Nicolaus Selnecker	255	D-W Stolberg No. 21024
1621	4→4	Katharina Pose (Bose)	259	D-W Stolberg Nos. 4864 & 17175
1621	5→4	Euphrosyna Cramer	260	Pl-Kj S427
1622	5→4	Wolfgang, Lebzelter d. J.	172	Pl-Kj S438
1622	5→4	Dorothea Moßbach	253	D-W Stolberg No. 11179
1622	5→4	Hartmann Schacher	166	Pl-Kj S442
1623	4→4	Hieronymus Brehm	165	Pl-Kj S449
1623	4→4	Adrian Freund	149	Pl-Kj S461
1623	5→4	Elisabeth Grieben	154	Pl-Kj S447
1623	4→4	Johann Jacob Reiter	141	D-W Stolberg No. 18653
1623	5→5	Susanna Sidonia Schein	247	Pl-Kj S459
1623	4→4	David Wasserführer	148	Pl-Kj S457
1624	4→4	Christian Bapst	145	Pl-Kj S469
1624	4→4	Veronica Höpfner	178	D-W Stolberg No. 12732
1624	4→4	Katharina Lebzelter	153	Pl-Kj S471
1624	4→4	Maria Höpner	257	Pl-Kj S477
1624	4→4	Christian Rothhaupt	143	Pl-Kj S467
1624	4→5	Sidonia Schein	245	D-W Stolberg No. 11343
1624	4→4	David Würffpfennig	150	Pl-Kj S473
1625	5→5	Maria Rothhaupt, (2nd ed.)	288	Pl-Kj S488
1625	5→5	Johanna Judith Schein	248	Pl-Kj S490
1626	5→4	Otto v. Dißkau	171	D-Z Mus. 104, 3c
1626	5→4	Magnus Lotter	164	D-W Stolberg No. 15505
1626	5→4	Johann Rothhaupt	251	D-Z Mus. 104, 3b
1626	5→5	Johanna Elisabeth Schein	249	Pl-Kj S501
1626	4→4	Thomas Michael Schürer	252	Pl-Kj S505
1626	4→4	Johann Welsch	258	Pl-Kj S503

2nd Edition (1645)

1627	5→5	Johanna Susanna Schein	301	Pl-Kj S516
1628	5→5	Simon Ritz [Ritzsch]	292	Pl-Kj S426
1628	4→4	Concordia Schmied	299	D-W Stolberg No. 20191
1628	5→5	Johannes Zacharias Schein	302	Pl-Kj S532
1628	5→5	Christoff Schultze	291	D-GOI D V 5 [15]
1628	5→5	Margarita Werner	303	Pl-Kj S534
1629	5→5	Christoph Dusel	295	Pl-Kj S538
1629	5→5	Johann Elfeld	297	Pl-Kj S542

1629	5→5	Hermann Hütte	296	Pl-Kj S540
1629	5→5	Zacharias Schürer	294	D-Bds Ee 700-3276
1629	5→5	Jacob Schultes	290	D-W Stolberg No. 20690
1630	5→5	Hieronymus Schein	304	Pl-Kj S545

The Lieder composed by Schein for funerals between 1620 and 1626 were filed away after their first performance, subsequently retrieved and considered for possible inclusion in the *Cantional*, and then altered in various ways. When we look at Schein re-examining these pieces, quite possibly for the first time since they had been performed, it bears noting the time frame in which these funerary Lieder were originally conceived and written. For residents of Leipzig, the customary interval between death and burial was typically two to four days. Newly written music for the occasion was most likely commissioned and composed during this brief period. It is true that some music was commissioned well in advance of the obsequies¹¹, but judging from references made periodically by composers on the title pages of the *Einzeldrucke* about the haste in which this music was written¹², one can fairly assume that it was a standard procedure for a composer to write a work, produce the requisite number of copies, rehearse and perform it – all in the span of a couple days. Decisions to prepare printed copies of the music, discretely as *Einzeldrucke* or as part of the published *Leichenpredigten*, were generally made sometime after the funeral. In the case of Schein, his task would have been compounded by the fact that he also authored the texts to most of these pieces. All this work was taken on in addition to his salaried obligations as Thomaskantor. These working conditions may explain why he refers to his occasional compositions as „lucubrations“, a reference to his „burning the midnight oil“. Schein's sensitivity to the problems of trying to compose quickly and well had already been alluded to four years earlier in his preface to the *Israelis Brünlein*¹³:

Großgünstiger Herren/ dieselben erinnern sich großgünstig/ welcher gestalt bißhero/ ich etzliche auß-
erlesene Krafftspüchlein Altes und Newen Testaments/ mit 5. Stimmen auff Italian-Madrigalische
Manier/ nebenst dem *Basso Continovo componiret*, vnnnd bey fürfallenden *occasionen musiciret*. Weil ich ver-
mercket/ daß solche gleich vorigen vnd andern meinen wenigen *Lucubrationibus*, sondern Ruhms/ von
vielen der *Musicsautorn* nicht wenig liebet/ vnd ich dahero inständiglich *instigiret* vnd angemahnet
worden/ daß ich sie/ weil derer etzliche in eil verfertiget werden müssen/ vnd allbereit *sparsim*, aber
doch nicht ohne merckliche *sphalmata* gedruckt worden/ revidiren vnnnd der lieben *Posteritet correct com-
municiren* wolte.

11 On the title page of „Herr, ich hoffe auf dich“ for the funeral of Theodorus Möstell in 1624 (RISM A/I/7 S1424), Schein suggests that the work had been composed more than a year in advance of Möstell's death. All that remains of this work are the title page and figured bass (Zwickau, Ratsschulbibliothek, Mus. 129.2). The *Leichenpredigt* for Möstell, which contains a poem by Schein, can be found in Wolfenbüttel, Stolberg No. 16552.

12 From the title page of an anonymous composition for Isabella Veronica Donauer, who died 4 April 1685 and was buried five days later, one learns that the continuo aria was „composed hastily and in brief“ („eylfertig in Kürtze abgefasset“) (RISM A/I/7 AN1567; Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, 10 in Ee 636). The Quedlinburg Cantor and Musicus, Michael Wagner, writes that his polychoral *Aria in Dialogo* for the funeral of the aristocratic Hedwig Hahn was „hastily written in a five-voice contrapuntal style“ („in einem fünfftstimmigen *Contra. S.* eylfertigst versetzt“) – even though there was an interval of more than ten weeks between her death and burial (11 September and 29 November 1671) (RISM A/I/7 W61, Stolberg No. 5698).

13 Facsimile reprint in Johann Hermann Schein, *Israelisbrünlein*, ed. by Adam Adrio, Kassel etc. 1963 (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke 1), p. ix.

(Most generous Lords, you will generously recall in which way I hitherto set several select powerful verses of the Old and New Testaments for five voices together with basso continuo in the manner of the Italian madrigal, and performed on incidental occasions. As I have noticed, without self-praise, that these along with previous and other of my few lucubrations have been favoured not a little by many composers, I have thus been heartily encouraged and urged that I revise them (as some of them had to be completed in haste and have already been distributed in print, though not without noticeable errors) and communicate them correctly to dear posterity.)

For all their simplicity, the ad hoc *Begräbnislieder* were no doubt reviewed with a more critical eye than might have been possible when they were penned and first performed. Schein now had to think of these compositions in terms of repeated performance and durability, hoping perhaps that they might find their way into the canon of Lutheran hymnody alongside Luther and Walther¹⁴. No less so than with the spiritual madrigals of the *Israelis Brünlein*, Schein expresses in the preface to the *Cantional* his desire to „preserve, perfect and perpetuate this beloved music [...] for our dear posterity“¹⁵.

„Dear Posterity“ also had its practical side: Schein needed to find a market for his *Cantional*. His reputation as a musician in Lutheran Germany notwithstanding, the compositions of the *Cantional* would have to appeal to as wide a range of cantors and clergy as possible, in order for the collection to be commercially viable¹⁶. Few Protestant churches in the first quarter of the seventeenth century possessed the musical forces of the Thomaskirche, with its famous school, its alumni and ties to the University. But when Schein composed these *Lieder*, he could hardly have been contemplating the musical resources of other cities, towns and villages; he was writing for the Thomanerchor, and was himself probably most concerned with the exigencies of completing the work on time and fulfilling his myriad other duties as cantor. Even if Schein had earlier contemplated putting together a *Cantional* at some point in his career, it would be surprising if his mind turned on these particular occasions to thoughts of whether or not this or that *Lied* would lend itself to performances by choirs and congregations in outlying regions of Lutheran Germany.

With these issues in mind, it may be possible to explain some changes to the funerary *Lieder* as compositional improvements – that is, the kinds of revision that Schein might have introduced earlier had he not been faced with an imminent and quite inflexible deadline. Secondly, one might also look for simplifications in some of the arrangements – melodic writing, counterpoint, rhythmic structure, harmony, etc. – changes that might make the finished product, the completed *Cantional*, more appealing to less accomplished choirs than those

14 According to Snyder, many of Schein's *Lieder* were reprinted throughout the seventeenth and eighteenth centuries, though only one – „Mach's mit mir Gott nach deiner Güt“, originally written for the funeral of Margarita Werner in 1628 (RISM A/I/7 S1430) – is still in general use. Snyder (Anm. 4), p. 614.

15 „[...] ich die liebe *Music*, so viel an nur/ *conserviren/ perfectioniren* vnd auff unsere liebe *Posteritet propagiren* helfen möchte“. Schein (Anm. 6), p. xi (original pagination: fol. 3^r).

16 Schein's *Cantional* did in fact enjoy extensive distribution in the Baroque. Heinrich Schütz's *Musikalische Exequien*, on the other hand, can be seen as being both a musical masterpiece and commercial failure. Despite Schütz's comments as to how and when the composition could be used liturgically, the *Exequien* seems to have been too much a work sui generis and consequently left only faint impressions in the seventeenth century. In this regard, see Werner Breig, *Heinrich Schütz' „Musikalische Exequien“: Überlegungen zur Werkgeschichte und zur textlich-musikalischen Konzeption*, in: *SJb* 11 (1989), pp. 53–68 (English translation in Paul Walker [ed.], *Church, Stage, and Studio: Music and Its Contexts in Seventeenth-Century Germany*, Ann Arbor 1990 [= *Studies in Music* 107], pp. 109–125), and Gregory S. Johnston, *Heinrich Schütz's „Musikalische Exequien“: Evidence of Influence*, in: *Canadian University Music Review* 13 (1993), pp. 1–14.

found in Leipzig. Needless to say, artistic refinement and technical simplification in these compositions are not necessarily exclusive of each other; the challenge for Schein would lie in striking a balance, in this *Gebrauchsmusik*, between artistic integrity and practicality.

In assessing actual degrees of revision in Schein's *Begräbnislieder*, the two polar extremes are determined easily enough. At one end are those works incorporated verbatim by Michael into the second edition of the *Cantional*. At the opposite end of the scale are the eight Lied-texts that Schein completely reset for inclusion in the 1627 edition¹⁷. Because there is so very little in common between the first and final versions in these cases, aside from the texts, not much time will be spent on them here. There is no ready answer to the question of why Schein chose to reset the texts of these funerary Lieder. He may have been dissatisfied with these compositions for wholly artistic reasons, owing perhaps to the haste in which they were likely written, or to the fact that six of the eight comprise his earliest known *Begräbnislieder*. Did he suspect in hindsight that the earlier versions were less practical or worthy of repeat performances? One can only speculate. In any event, what should be noted for later on in this discussion is the fact that, in six of the eight newly composed settings, Schein reduces the texture from five voices to four.

Changes to „Wenn Gott der Herr Zion erlösen wird“ represent Schein's more moderate revisions. (See Example 1a–b) Example 1a is a transcription of the original *Begräbnislied* composed for the funeral of Veronica Höpffner, who died February 27, 1624 and was buried two days later. Example 1b is the version which appears in the *Cantional*. Looking at the two side-by-side, one of the first things we see, indicated in the score by brackets, is Schein's substitution in the Cantus of two minor thirds for the two descending diminished fifths in the original. This change consequently requires a slight adjustment to the inner voices, at which time the composer also reduces the number of notes in the Tenor on the words „Herr“ and „schwer“. In this work, and in his other Lieder where revisions are found, Schein consistently modifies the bass line to avoid the low D, and at the same time introduces minor changes to the harmony. Schein continues the reharmonization of the Cantus into the next phrase of text, „so werden wir sein als im Traum“, introducing harmonic and melodic activity that was lacking in the corresponding phrase of the early version. In revisiting the final phrase of text, „für Freuden solches gläuben kaum“, Schein notably simplifies the melodic and rhythmic elements of the Altus and Tenor, bringing the two voices into line with the „textbook“ cantional style.

The kind of revisions seen in this particular work are similar in nature to those carried out in others of his *Begräbnislieder* originally written in four parts. It may have seemed to Schein, as it seems to us, that he compromises the things that were perhaps most interesting musically – the dropping diminished fifths at the beginning, and the descending figuration in

17 The eight *Begräbnislieder* completely reset by Schein are: „In Fried und Freud ich fahr dahin“ for Jacob Grieben in 1620 (*Cantional*, No. 254; Pl-Kj, Mus. ant. pract. S420), „Nun scheid ich ab in fröligkeit“ for the funeral of Nicolaus Selnecker in 1620 (*Cantional*, No. 255; Stolberg No. 21024), „Klagt mich nicht mehr ihr lieben Leut“ for Katharina Bose in 1621 (*Cantional*, No. 259; Stolberg No. 4894 & 17175 in two versions); „Eva durch ihr begangne Schuld“ for Euphrosyna Cramer in 1621 (*Cantional*, No. 260; Pl-Kj, Mus. ant. pract. S427); „Die Zeit nunmehr vorhanden ist“ for Dorothea Moßbach in 1622 (*Cantional*, No. 253; Stolberg No. 11179), „Wohl mir, das ist mir lieb“ for Wolfgang Lebzelter in 1622 (*Cantional*, No. 172; Pl-Kj, Mus. ant. pract. S438), „Dich für dein Wohltat preise ich“ for David Würffpfennig in 1624 (*Cantional*, No. 150; Pl-Kj, Mus. ant. pract. S473), „Ich hab mein Lauff vollendet“ for Johann Rothaupt in 1626 (*Cantional*, No. 251; Stolberg No. 19142).

the Tenor part at the end. But Schein was no longer writing exclusively for the Thomanerchor, and the musical rhetoric of these funerary compositions reflects that; he studiously eschews the luxuriant style of his other sacred compositions, just as he proposes to do in his prefacing remarks.

Example 1a: „Wenn Gott der Herr Zion erlösen wird“ (1624)

Cantus
Wenn Gott der Herr Zi-on er-lö-sen wird ausm Gfengnis schwer, dar-ein wir all ge-führt,

Altus
Wenn Gott der Herr Zi-on er-lö-sen wird ausm Gfengnis schwer, dar-ein wir all ge-führt,

Tenor
Wenn Gott der Herr Zi-on er-lö-sen wird ausm Gfengnis schwer dar-ein wir all ge-führt,

Bassus
Wenn Got der Herr Zi-on er-lö-sen wird ausm Gfengnis schwer dar-ein wir all ge-führt,

So wer-den wir seyn als im traum/ fur frew-den sol-ches gläu-ben kaum.

So wer-den wir seyn als im traum/ fur frew-den sol-ches gläu-ben kaum.

So wer-den wir seyn als im traum/ fur frew-den sol-ches gläu-ben kaum.

So wer-den wir seyn als im traum/ fur frew-den sol-ches gläu-ben kaum.

Example 1b: „Wenn Gott der Herr Zion erlösen wird“ (1627/45)

Cantus
Wenn Gott der Herr Zi-on er-lö-sen wird ausm Gfängnis schwer, dar-ein wir sind ge-führt,

Altus
Wenn Gott der Herr Zi-on er-lö-sen wird ausm Gfängnis schwer, dar-ein wir sind ge-führt,

Tenor
Wenn Gott der Herr Zi-on er-lö-sen wird ausm Gfängnis schwer, dar-ein wir sind ge-führt,

Bassus
Wenn Gott der Herr Zi-on er-lö-sen wird ausm Gfängnis schwer, dar-ein wir sind ge-führt,

so wer - den wir sein als im Traum, für Freu - den sol - ches gläu - ben kaum.

so wer - den wir sein als im Traum, für Freu - den sol - ches gläu - ben kaum.

so wer - den wir sein als im Traum, für Freu - den sol - ches gläu - ben kaum.

so wer - den wir sein als im Traum, für Freu - den sol - ches gläu - ben kaum.

If compositions like „Wenn Gott der Herr Zion erlösen wird“ depict „Schein the Editor“, works in which the actual number of voices are either reduced or increased give clearer insight into the creative processes of „Schein the Composer“. Two settings of Schein’s „Wie lieblich sind die Wohnung dein“ have been chosen as an example of his efforts in this area. The piece was originally commissioned for the funeral in 1626 of the government official, Magnus Lotter¹⁸. In the months between Lotter’s funeral in early October and the dating of the *Cantional* the following August, Schein reduces the setting from five parts to four. Transcriptions of the original composition and the version that ultimately appears in the *Cantional* (No. 164) are given, respectively, as Examples 2a and 2b. As in the previous example, Schein simplifies the rhythmic and melodic writing in setting the last phrase of text, removing the imitation between the two upper voices. The melodies of the Cantus and Bass are affected only by subtle refinements to the setting of the words „nach dir“. It is Schein’s reworking of the inner voices, however, that is most telling. The Altus and the Tenor of the *Cantional* version are derived almost entirely from the Altus and Cantus Secundus of the original – fragmented, alternating, at times in octave transposition. In some cases, the compositions are transposed in order to accommodate the alterations, as was the case in the *Begräbnislied* for Elisabeth Grieben composed in 1623. In Example 2b, the original material is bracketed in the transcription of the *Cantional* version and identified (C2=Cantus Secundus; A=Altus). As for the Tenor part of the original, Schein simply deletes it. Only towards the very end of the Lied, in the Altus, is there anything that could remotely be perceived as having been based on the original Tenor. This approach to textural reduction is consistently taken by Schein in other *Begräbnislieder* revised for inclusion in the *Cantional*¹⁹.

18 Stolberg No. 15505. *Aria à 5 (Wie lieblich sind die Wohnung dein [a 5 v]). Vber den unverhofften/ aber doch seligen Todesfall/ Weiland des [...] Herrn MAGNI LOTTERS [...] Aus Christlicher hertzlicher Condolentz vnd Mitleiden Componirt [...] von [...] Johan=Herman Schein [...] Die funeb. Exseq. 2. Octob. An. ultimi. seculi 1626* (Appendix to: *Leichenpredigt [...] Beym Begrebnis des [...] MAGNI Lotters [...] Welcher den 29. Sept. [...] Anno 1626. und den 2. Octobr. Christlich zur Erden bestattet worden.*), Leipzig: Friederich Lanckisch, 1626.

19 The revised *Begräbnislieder* in which Schein effects reduced textures are: „Ein müd und mattes Hirschein“, first performed at the funeral of Elisabeth Grieben in 1623 (*Cantional*, No. 154; Pl-Kj, Mus. ant. pract. S447), „Herr Gott du unser Zuflucht bist“ (*Cantional*, No. 166; Pl-Kj, Mus. ant. pract. S442) for Hartmann Schacher in 1623, and „O wie wohl ist dem jimmer doch“ for Otto von Dißkau in 1626 (*Cantional*, No. 171; Zwickau, Ratsschulbibliothek Mus. 104, 3c). The original version of the work written for Grieben’s funeral is transcribed in Walter Reckziegel, *Das Cantional von Johann Herman Schein. Seine geschichtlichen Grundlagen*, Berlin 1963 (= *Berliner Studien zur Musikwissenschaft* 5), p. 233.

Example 2a: „Wie lieblich sind die Wohnung dein“ (1626)

Cantus 1
 Wie lieblich sind die Wohnung dein, o Her-re Ze-ba-oth. Ach wie sehnt sich die See-le

Cantus 2
 Wie lieblich sind die Wohnung dein, o Her-re Ze-ba-oth. Ach wie sehnt sich die See-le

Altus
 Wie lieblich sind die Wohnung dein, o Her-re Ze-ba-oth. Ach wie sehnt sich die See-le

Tenor
 Wie lieblich sind die Wohnung dein, o Her-re Ze-ba-oth. Ach wie sehnt sich die See-le

Bassus
 Wie lieblich sind die Wohnung dein, o Her-re Ze-ba-oth. Ach wie sehnt sich die See-le

mein nach dir, o treu-er Gott, nach deinn Vor-hö-fen sie ver-langt, an dir mein leib und See-le

mein nach dir, o treu-er Gott, nach deinn Vor-hö-fen sie ver-langt, an dir mein leib und See-le

mein nach dir, o treu-er Gott, nach deinn Vor-hö-fen sie ver-langt, an dir mein leib und See-le

mein nach dir, o treu-er Gott, nach deinn Vor-hö-fen sie ver-langt, an dir mein leib und See-le

mein nach dir, o treu-er Gott, nach deinn Vor-hö-fen sie ver-langt, an dir mein leib und See-le

hangt. O le-ben-di-ger, star-ker Gott, ich freu mich dein in al-ler Not.

hangt. O le-ben-di-ger, star-ker Gott, ich freu mich dein in al-ler Not.

hangt. O le-ben-di-ger, star-ker Gott, ich freu mich dein in al-ler Not.

hangt. O le-ben-di-ger, star-ker Gott, ich freu mich dein in al-ler Not.

hangt. O le-ben-di-ger, star-ker Gott, ich freu mich dein in al-ler Not.

Example 2b: „Wie lieblich sind die Wohnung dein“ (1627/45)

Cantus

Wie lieb-lich sind die Woh-nung dein, o Her-re Ze-ba-oth. Ach wie sehnt sich

Altus

Wie lieb-lich sind die Woh-nung dein, o Her-re Ze-ba-oth. Ach wie sehnt sich

Tenor

Wie lieb-lich sind die Woh-nung dein, o Her-re Ze-ba-oth. Ach wie sehnt sich

Bassus

Wie lieb-lich sind die Woh-nung dein, o Her-re Ze-ba-oth. Ach wie sehnt sich

die See-le mein nach dir, o treu-er Gott, nach deinn Vor-hö-fen sie ver-langt, an dir mein Leib

die See-le mein nach dir, o treu-er Gott, nach deinn Vor-hö-fen sie ver-langt, an dir mein Leib

die See-le mein nach dir, o treu-er Gott, nach deinn Vor-hö-fen sie ver-langt, an dir mein Leib

die See-le mein nach dir, o treu-er Gott, nach deinn Vor-hö-fen sie ver-langt, an dir mein Leib

und See-le hangt. O le-ben-di-ger, star-ker Gott, ich freu mich dein in al-ler Not.

und See-le hangt. O le-ben-di-ger, star-ker Gott, ich freu mich dein in al-ler Not.

und See-le hangt. O le-ben-di-ger, star-ker Gott, ich freu mich dein in al-ler Not.

und See-le hangt. O le-ben-di-ger, star-ker Gott, ich freu mich dein in al-ler Not.

Schein's retention of the original inner melodies in fragmented and interlocking form moreover helps one to determine reliably some of the processes by which, and sequences in which, he composed these Lieder. The uppermost melody – i.e., Cantus or Cantus Primus – is the one that Schein first conceived for his texts. The Bassus, which establishes the lowest perimeter, which more narrowly defines the possibilities for harmonization, and which as a rule is subjected only to very minor alteration, was undoubtedly the second line to be added in the compositional process. (Needless to say, these Lieder were also suitable for performance as continuo arias.) From that point onward, the inner voices were apparently added in descending order, from highest to lowest. In five-part textures, the third voice to be added were probably the Cantus Secundus²⁰, evidenced by this voice's tendency much of the time to move dependently in parallel thirds above or below the principal melody, and by the fact that it is retained when textures are reduced. The fourth voice to be added is the Altus. The Altus completes the vocal harmony in both four- and five-voice textures²¹, and, furthermore, is seen by Schein to be an indispensable element in the reduction from five parts to four. The least important voice, and evidently the last one to be added as textural filler, was the Tenor, which Schein simply eliminates in the process of revision. Additional evidence in support of this proposition can be found in Schein's „Klagt mich nicht mehr ihr lieben Leut“, originally composed CCATB for the funeral of Katharina Bose (Pose) in 1620. When the work was subsequently revised for performance at the funeral of Anna Maria von Nismitz in 1625, it was performed by two sopranos, bass and basso continuo; the Altus and Tenor were omitted²².

Only once does Schein increase the number of voices from four to five in his revisions to the *Begräbnislieder*. The exception to the rule is his setting of „Sei fröhlich meine Seele“, first performed at the funeral of his wife Sidonia in 1624 and in a version first discovered in 1994 in the Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel²³. (See Example 3a–b) As with his other compositions, Schein retains the soprano and bass melodies of the original setting. He also succeeds in retaining a good share of the original Altus and Tenor parts, distributing fragments of them – at pitch or in octave transposition – between the Quintus, Altus and now, to a lesser degree, the Tenor of the *Cantional* version. But because Schein is now faced with the added complication of trying to accommodate a third inner melody where two had previously enjoyed the freedom to move within a relatively expansive range, he is compelled

20 The „Cantus Secundus“ of the *Einzeldrucke* is labelled „Quintus“ in the *Cantional*.

21 In some cases, the harmonies at cadential points lack the third, but this does not seem to be a major concern at this time. Even when continuo is not recommended, as in Heinrich Schütz's *Cantiones sacrae* (Dresden 1625), thirds are not always seen as essential elements at cadences.

22 These works are discussed in greater detail in my article *Der Schein trägt: A Reappraisal of Johann Hermann Schein's Funeral Lieder*, in: *SJB* 20 (1998), pp. 95–105. Addition and deletion of parts were common practice in Germany throughout the seventeenth century. Similar to Schein's „Klagt mich nicht mehr ihr lieben Leut“, Johann Rubert's *Musicalische Seelen-Erquickung* (Stralsund 1664) includes two compositions in which the alto and tenor viola parts are marked „si placet“. See Geoffrey Webber, *North German Church Music in the Age of Buxtehude*, Oxford 1996, pp. 102–114.

23 *OSCULUM AMORIS ULTIMUM. Letzter Valet oder Liebes Kuß* (Sei fröhlich meine Seele [a 5]) (in: *Leichpredigt [...] Beym Begräbniß der [...] Frawen Sidonien [...] des Herrn Johan-Herman Scheines [...] ehelichen Hausfrawen [...] welche den 30. Junii, Anno 1624. [...] eingeschlaffen*), Leipzig, Johann Glück, 1624. The work is appended to the *Leichenpredigt* for Schein's wife, Sidonia (née Hösel). Despite an unambiguous title page for the print, the composition is cited in the Stolberg Catalogue (No. 11343) as being anonymous.

at times to compose all the inner voices anew. Schein had his reasons for carrying out this particular revision.

Example 3a: „Sei fröhlich meine Seele“ (1624)

Cantus
Sei fröhlich mei - ne See - le, freudich in dei - nem Gott; nu - mehr dich selbst nicht quä - le, er hilft dir

Altus
Sei fröhlich mei - ne See - le, freudich in dei - nem Gott; nu - mehr dich selbst nicht quä - le, er hilft dir

Tenor
Sei fröhlich mei - ne See - le, freudich in dei - nem Gott; nu - mehr dich selbst nicht quä - le, er hilft dir

Bassus
Sei fröhlich mei - ne See - le, freudich in dei - nem Gott; nu - mehr dich selbst nicht quä - le, er hilft dir

heut aus Not. Obschon durch Schmerz und Leiden vom Leibe du mußt schei - den er meints gar gut mit dir,

heut aus Not. Obschon durch Schmerz und Leiden vom Leibe du mußt schei - den er meints gar gut mit dir,

heut aus Not. Obschon durch Schmerz und Leiden vom Leibe du mußt schei - den er meints gar gut mit dir,

heut aus Not. Obschon durch Schmerz und Leiden vom Leibe du mußt schei - den er meints gar gut mit dir,

itz - und wirst du ge - tra - gen (Ach war - um wollst du za - gen!) in Abr - hams Schoß von hier.

itz - und wirst du ge - tra - gen (Ach war - um wollst du za - gen!) in Abr - hams Schoß von hier.

itz - und wirst du ge - tra - gen (Ach war - um wollst du za - gen!) in Abr - hams Schoß von hier.

itz - und wirst du ge - tra - gen (Ach war - um wollst du za - gen!) in Abr - hams Schoß von hier.

Example 3b: „Sei fröhlich meine Seele“ (1627/45)

Cantus
 Quintus
 Altus
 Tenor
 Bassus

Sei fröhlich meine Seele, freu dich in deinem Gott,
 Sei fröhlich meine Seele, freu dich in deinem Gott,
 Sei fröhlich meine Seele, freu dich in deinem Gott,
 Sei fröhlich meine Seele, freu dich in deinem Gott,
 Sei fröhlich meine Seele, freu dich in deinem Gott,

6 # 6 4 3

nu - mehr dich selbst nicht quä - le, er hilft dir heut aus Not.
 nu - mehr dich selbst nicht quä - le, er hilft dir heut aus Not.
 nu - mehr dich selbst nicht quä - le, er hilft dir heut aus Not.
 nu - mehr dich selbst nicht quä - le, er hilft dir heut aus Not.
 nu - mehr dich selbst nicht quä - le, er hilft dir heut aus Not.

6 6 7 6 6 5 6 4 3 4

Ob - schon durch Schmerz und Lei - den vom Lei - be du mußt schei - den,
 Ob - schon durch Schmerz und Lei - den vom Lei - be du mußt schei - den,
 Ob - schon durch Schmerz und Lei - den vom Lei - be du mußt schei - den,
 Ob - schon durch Schmerz und Lei - den vom Lei - be du mußt schei - den,
 Ob - schon durch Schmerz und Lei - den vom Lei - be du mußt schei - den,

6 4 6 6 6 4 3 #

er meints gar gut mit dir, itz - und wirst du ge - tra - gen

er meints gar gut mit dir, itz - und wirst du ge - tra - gen

er meints gar gut mit dir, itz - und wirst du ge - tra - gen

er meints gar gut mit dir, itz - und wirst du ge - tra - gen

er meints gar gut mit dir, itz - und wirst du ge - tra - gen

6 4 6 6 4 3 6

(Ach war - um wollst du za - gen!) in Abr - hams Schoß von hier.

(Ach war - um wollst du za - gen!) in Abr - hams Schoß von hier.

(Ach war - um wollst du za - gen!) in Abr - hams Schoß von hier.

(Ach war - um wollst du za - gen!) in Abr - hams Schoß von hier.

(Ach war - um wollst du za - gen!) in Abr - hams Schoß von hier.

6 6 6 4 3 # 6 5 6 4 3

Looking again at the chronology of ad hoc Lieder in Table 1, one more facet of Schein's conception of this particular section of the *Cantional* becomes evident, an aspect which in part explains why he went to the effort of reducing and expanding these occasional compositions. Referring briefly to the 1645 edition of the *Cantional* (which includes the piece from 1625 written for Maria Rothaupt), one is reminded again that Tobias Michael introduces no revisions at all to Schein's music. When we look at Schein's modifications, on the other hand, we observe one of the over-riding precepts which governed his revisions. The *Begräbnislieder* originally written for the funerals of members of the community were either left in the original four-voice texture or reduced from five voices to four. The five-voice texture was preserved only in those pieces written for his children. Schein's wife, Sidonia, as we just saw, was later elevated in musical status and, in a manner of speaking, joined her children through the

addition of the fifth voice²⁴. It is also bears noting that, as No. 245 in the *Cantional*, Sidonia's is the first in a sequence of *Begräbnislieder* for Schein's family; immediately following are the *Begräbnislieder* for the children, presented in the order in which they died: Susanna Sidonia in 1623 (No. 247), Johanna Judith in 1625 (No. 248), and Johanna Elisabeth in 1626 (No. 249). The only child for which an *Einzeldruck* is not known to have existed is Susanna, who in 1619 was the first of Schein's children to die. This composition accordingly occupies the first position in the sequence (No. 246), directly after the music for Sidonia²⁵. Would anyone other than the composer himself have known the guiding principle behind this series?

*

Schein's organization of the rest of the section „Vom Todt vnd Sterben“ suggests comparable levels of forethought and deliberation. There are no explicit textual references or visible divisions anywhere that would draw attention to the level of sequential organization of Lieder in the *Cantional*, which in turn suggests that it was more for Schein's sake than for the immediate appreciation of prospective users. The section „Vom Todt vnd Sterben“, comprising Nos. 216–263, is further organized according to two smaller units: Nos. 216–244 and 245–263. Of the Lieder comprising Nos. 216 to 244, none of the texts is by Schein and only nine of the twenty-nine melodies are composed by him. Of those nine melodies, five are offered merely as alternatives to the traditional ones²⁶. Beginning with the music for Sidonia Schein (No. 245), on the other hand, both text and music are now composed by Schein. Moreover, in contrast to the texts of the first block of Lieder, Schein's texts in the second section are consistently based on acrostics of the names of the deceased²⁷. In fact, Schein's penchant for acrostic may be the reason why four other extant *Begräbnislieder* by him published prior to 1627 were not included in the *Cantional*: none of them makes use of this literary device²⁸.

24 In his discussion of Schein's occasional works, Reckziegel writes: „Von Schein selbst wurden nur die 5 fünfstimmigen Grablieder für seine Familienangehörigen (Nr. 245–249) aufgenommen – man darf wohl sagen, mehr aus Pietät als aus praktischer Notwendigkeit“ („Only the 5 five-voice burial Lieder for members of his own family [Nos. 245–249] were incorporated by Schein – one might even say more out of reverence than of necessity“). Reckziegel (Anm. 19), p. 140. Reckziegel, however, was not always positioned to compare different versions of these works. Instead, his observations are based largely on Arthur Prüfer's research in the Preußische Staatsbibliothek in Berlin from the late nineteenth century – i. e., those *Begräbnislieder* that were subsequently found to be ensconced in the Biblioteka Jagiellońska in Cracow. Neither did Reckziegel know of the Stolberg Leichenpredigtsammlung, and thus assumes that most of the occasional compositions mentioned by Prüfer were destroyed in the Second World War. Neither Prüfer nor Reckziegel knew of the original four-voice setting of „Sei fröhlich meine Seele“ for Sidonia Schein.

25 The *Begräbnislied* written for Susanna Schein is „So fahr ich hin mit Freuden“, described by Schein as being suitable „Bey Begräbnissen kleiner Kinder zu singen“ („to sing at the funerals of small children“).

26 Schein's own music is given for *Cantional* Nos. 226, 235, 236 and 240, and his alternatives to the traditional melodies are Nos. 221, 232, 234, 237 and 238. This information is derived from Adam Adrio's index, „Verfasser und Herausgeber“, in *Cantional* (Anm. 6), pp. 192–193.

27 Only a single text in the first group is constructed on an acrostic. No. 221 is constructed on the acrostic „Johans Wilhelm zu Sachsen“. The dedicatee of the original composition may have been Johann Wilhelm von Sachsen (d. 1573) or Johann Wilhelm II von Sachsen (d. 1587).

28 The four compositions were written for the funerals of Agnes Beyer in 1622, Christian Weinmann in 1623 (RISM A/I/7 S1417), Anna Maria Corvinus in 1625 (RISM A/I/7 S1420), and Theodorus Möstell in 1626 (RISM A/I/7 S1424). „Ach mein hertzliebes Jesulein“ for Agnes Beyer exists in two different

There are two notable exceptions to the pattern just outlined, and both can be explained within the context of Schein's conception of this section of the *Cantional*. The two compositions are meaningfully inserted near the end of the section „Vom Todt vnd Sterben“, just before the *Cantional's* next major grouping of Lieder in Schein's sequence labelled „Vom jüngsten Tag vnd der Todes Aufferstehung“ (On Judgment Day and the Resurrection of the Dead), Nos. 264–76. The first exception is „Geliebten Freund, was tut ihr so verzagen“ (No. 261). Unlike other compositions in this sequence, the dedicatee cannot be identified through an acrostic. Neither can Schein be identified with certainty as the author of the text. The fact that the textual emphasis is on Judgment Day, however, in part explains its placement as a transitional piece at the end of the section on death and dying, anticipates the section that follows, and could well suggest Jesus Christ himself as the unnamed subject. The other exception is likewise the result of careful consideration on Schein's part. The final item in the section „Vom Todt vnd Sterben“ is „Der frömmste Mensch, ja Gottes Sohn“ (No. 263), a work identified as a „TrawerGesang/ vber des Herrn Jesu Hinfahrt vnd heiliger Begräbnis“ (Lament on the departure and holy burial of Lord Jesus), based on a text by Gregor Ritzsch instead of by Schein²⁹, and intended to be sung to the anonymously composed melody of „Wenn mein Stündlein vorhanden ist“ (No. 223). Used as a *Begräbnislied*, it is a reminder to all of Christ's death and burial – the *sine qua non* for each of the preceding funerary compositions, and indeed for the *Cantional* itself. At the same time, this last funerary Lied perfectly articulates the *Cantional's* topical transition from death to resurrection.

*

A rigorous investigation of Schein's funerary poetry within the literary climate of his time is a study best left to scholars of seventeenth-century German literature³⁰. Anna Carrdus, for one, has in recent times investigated the consolatory character of Schein's Lied-texts in the *Cantional*³¹. Still, a few additional observations with respect to the *Cantional* texts vis-à-vis the earlier prints will not be out of place here. As with the changes to the music, some of Schein's textual emendations are mechanical or practical in nature, whereas others reflect revisions of poetic substance.

settings; a five-part setting is housed in the British Library (K.11.C6), and an entirely different setting of the same text for solo voice was printed in the published *Leichenpredigt* (Stolberg No. 4336). This predilection for acrostics might also help to explain why Schein omitted his 1625 setting „Ach Herr, erzeige Gnade mir“ for Maria Rothhäupt; she herself authored the Lied-text. Nevertheless, Tobias Michael included the work as No. 288 in the 1645 edition. The separation of Schein's acrostical and non-acrostical texts is similarly reflected in the section of *Psalmen-Lieder* (Nos. 132–185), modified necessarily in view of the greater number of texts by others and the sequential ordering of the psalms.

- 29 Gregor Ritzsch (1584–1643) was also connected to Schein as the publisher of several of the composer's independent prints of ad hoc music. Publishers of Schein's ad hoc compositions are discussed in depth in Adrio's, *Die Drucker und Verleger der musikalischen Werke Johann Hermann Scheins*, in: Richard Baum etc. (eds.), *Musik und Verlag: Karl Vötterle zum 65. Geburtstag am 12. April 1968*, Kassel etc. 1968, pp. 128–135.
- 30 It is not generally acknowledged that most of these *Einzeldrucke* furthermore included independent poems by Schein, in Latin along with their German translations.
- 31 Anna Carrdus, *Consolatory Dialogue in Devotional Writings by Men and Women of Early Modern Protestant Germany*, in: *The Modern Language Review* 93 (1998), pp. 411–427.

There is no correlation between the degrees of revision in the texts and music of Schein's *Begräbnislieder*. Some of the compositions in which Schein leaves the text unaltered are in fact the ones that were subjected to some of the most extensive musical revision; „O wie wol ist dem jimmer doch“ for Otto von Dißkau in 1626 was reduced from five voices to four prior to 1627³², and „Die Zeit nunmehr vorhanden ist“ for Dorothea Moßbach of 1622 was newly composed for inclusion in the *Cantional*. Other texts are modified for the express purpose of abstracting them and thus become dissociated from the original performance. Characteristic of the genre, many of the Lied texts were conceived as personifications of the deceased whereby family members and sometimes the entire congregation are addressed, as it were, from beyond the grave³³. The more realistically the text mirrors the deceased and the members of his or her family, the more immediate and compelling would be the rhetorical force of the poetry upon the listener. It must follow, however, that when texts are expressly written for a particular performance, they may become less suitable for use on other occasions. Schein therefore abstracts or de-personalizes the texts, rewriting the lines that pertained most specifically to the deceased for whom they were composed. There are a number of means by which Schein achieves this end.

In his revisions to compositions in which the surviving spouse is addressed by the personified deceased, Schein provides alternate lines, one set directed towards the widow, the other towards the widower, depending on the particular circumstances of the occasion³⁴. Such changes abstract the text enough to make the work suitable for future use at the funeral of either husband or wife, and thus Schein subsumes the piece under the general heading: „Bey Begräbnis eines Ehegattens“ (At the Funeral of a Spouse)³⁵. The text of „Ich hab mein Lauff vollendet“³⁶, written for the funeral of Johann Rothaupt in 1626, includes a personal address to the deceased's grieving wife and child. Left in its original state, this apostrophizing *Begräbnislied* would have been suitable for a very narrow range of occasions. Schein therefore introduces some minor emendations to the text, thereby rendering the work appropriate for performances at a greater number of funerals. The following lines from verse 2 of this Lied illustrate how easily Schein could find the common denominator:

Original 1626

Höret auf zu zagen,	Stop despairing,
Ihr liebes Weib vnd Kind	Beloved wife and child.
Tut doch so sehr nicht klagen,	Do not lament so much
dieweil ich scheid geschwind.	Because I quickly depart.

32 RISM A/I/7 S1423. Zwickau, Ratsschulbibliothek Mus. 104, 3c lj.

33 For a more detailed examination of musical personification of the dead and its rhetorical background, see: Gregory S. Johnston, *Musical-rhetorical Prosopopoeia and the Animation of the Dead in Seventeenth-Century German Funeral Music*, in: *Canadian University Music Review* 10 (1990), pp. 12–39; and *Rhetorical Personification of the Dead in Seventeenth-Century German Funeral Music: Heinrich Schütz's „Musikalische Exequien“ (1636) and Three Works by Michael Wiedemann (1693)*, in: *JMc* 9 (1991), pp. 186–213.

34 Schein also offers alternate lines in such secular works as „Frischauf, ihr Klosterbrüder mein“ in the *Diletti Pastoralis* (Leipzig, 1624).

35 The masculine form, Ehegatte, is used by Schein as a generic term to include both husband and wife (Ehegattin).

36 RISM A/I/7 S1422; Zwickau, Ratsschulbibliothek Mus. 104, 3b.

Cantional 1627

Höret auf zu zagen,
Die ihr betrübet seid.
Tut doch so sehr nicht klagen,
Dieweil ich von euch scheid.

Stop despairing,
Those of you who grieve.
Do not lament so much
Because I leave you.

A variant solution to this problem can be seen in the funerary lied, „Nun scheid ich ab in Fröligkeit“, composed by Schein for the funeral of Nicolaus Selnecker, deacon (*Diaconus*) at St Thomas³⁷. Schein not only provides new music for this text before including the work in the *Cantional*, he introduces minor practical revisions into the text, replacing original references to Selnecker's father with a more general address to the deceased's forebears. Because the valediction in verse 8 of the original version was even more specific to Selnecker's funeral, Schein omits it from the *Cantional*³⁸:

Original 1620

So danck ich auch eim Erbar[n] Rath/
vor die Befördrung sein
die er mir je erzeiget hat
GOTT wirds vergeltn allein/
All meine Herr[n] Collegen,
für ihr Lieb vnd Trew/
wol Gott auch reichlich segnen/
mit Gütern mancherley.

So I thank a Merciful Council
For its favour
Which it ever granted me;
God alone will reward it.
All my colleagues,
For their love and devotion,
May God also richly bless [them],
With gifts of many kinds.

We see a similar case in the music written for the funeral of David Würffpfennig in 1624³⁹. In this instance, the ninth verse of the the *Einzeldruck*, in which the deceased bids farewell to his „liebes Weib und Kind“, is omitted by Schein from the *Cantional*.

Not surprisingly „Sei fröhlich meine Seele“ written for the funeral of Sidonia Schein receives special treatment. The ten verses of the original are typically patterned on an acrostic: SIDONIASGH⁴⁰. Comparable to the last verse of the Lied-text written for Selnecker, two of the last three verses of „Sei fröhlich meine Seele“ (nos. 8 and 10) are specific to this particular occasion. Sidonia is given a voice to speak directly to her children and mother, her brother and sister. The composer offers himself consolation when the personified Sidonia addresses him as the widower in verses 8 and 9. Even though the level of apostrophizing in this work would render it unusable for subsequent funerary performances, Schein seems unable to bring himself either to rewrite or delete these three verses, as he had done in the case of Selnecker. Instead, he inserts the following provision: „NB. Nachfolgende Gesetze können ausgelassen/ oder gesungen werden nach Gelegenheit des Falls“ (NB. The following verses can be left out or sung according to the circumstances of the occasion)⁴¹.

37 RISM A/I/7 S1411; Stolberg No. 21024.

38 Because of the more general tone of the text, Schein writes in the *Cantional* that the work was to be used „Bey Begräbnis eines Seelsorgers“ (At the funeral of a clergyman).

39 *Cantional*, No. 150; Pl-Kj, Mus. ant. pract. S473.

40 SGH = Schein Geborene (i.e., née) Hösel.

41 Schein, *Cantional* (Anm. 6), p. 166 (Original pagination: fol. 436^v).

Other changes, like some found in the music itself, are best explained as having been artistically and, at times, even theologically motivated⁴². Schein's modifications at this level include reductions in the overall number of elisions, and corrections to the occasional metric infelicity. Other revisions – indeed, improvements – are less conspicuous, at times appreciable as subtle adjustments of metric stress within the line, an increase in the use of calming feminine endings, and greater sensitivity in the use of consonance and vowels. Remarkable displays of Schein's poetic gifts can be seen in his versification of Psalm 8, „Herr unser Herrscher hoch geehrt“, written and set to music for the funeral of Johann Jacob Reiter in 1623⁴³. In the second verse of the original text, Schein takes minimal liberties with the biblical passage:

Luther Bible	Bible (KJv)
Auß dem Munde der jungen Kinder und Säuglinge hast du eine Macht zugerichtet um deiner Feinde willen, daß du vertilgest den Feind und den Rachgierigen.	Out of the mouth of babes and sucklings hast thou ordained strength because of thine enemies that thou mightest still the enemy and the avenger.
<i>Original 1623</i>	
Auß Mund der jungen Kinderlein/ so noch die Mütter stilln/ hast eine Macht bereitet fein/ vmb deiner Feinde willn/ Daß du vertilgst die Feind die so rachgierig seind.	Out of the mouth of babes which the mothers still nurse hast thou finely prepared a strength because of thine enemies, that thou mightest still the enemies which are so vengeful.
<i>Cantional 1627</i>	
Ausm Munde der Unmündigen hast du ein macht bereit und läßt dein Lob verkündigen dein Feindn zu Trotz und Leid. Die Rachgier du nicht billgst, dieselbe ganz vertilgst.	Out of the mouth of babes hast thou prepared a strength and let thy praise be proclaimed to thine enemies, misfortune and grief the lust for revenge that you do not approve, you totally consume the same.

Schein takes greater licenses with Scripture in his revisions of the text for the *Cantional* in that he introduces elements of the New Testament into his psalm versification. In place of the first line from the 1623 version, he inserts a line from Matthew 21:16, in which Jesus recalls the original psalm: „Aus dem Munde der Unmündigen“. In poetic terms, changing „jun-

42 „Wenn Gott der Herr Zion erlösen wird“ written for Veronica Höpfner in 1624 (RISM A/I/7 S1418; Stolberg No. 12732); „Herr unser Herrscher hochgeehrt“ for the funeral of Johan Jacob Reiter in 1623 (Stolberg No. 18653); and „Wie lieblich sind die Wohnung dein“ for Magnus Lotter in 1626 (Stolberg No. 15505).

43 „Herr unser Herrscher hochgeehrt“ (RISM A/I/7 S1415; Stolberg No. 18653).

gen Kinderlein“ to „der Unmündigen“, Schein makes use of *derivatio*⁴⁴, a rhetorical figure whereby different words with the same etymological root are used in close succession („Mund-e“, „Un-münd-igen“). While this is at once more euphonious, it simultaneously creates an etymological oxymoron: from the „mouth“ (*Mundē*) of the „un-mouthed“ (*Unmündigen*). And by additionally removing the reference to „infants“ (*Säuglinge*) and „mothers“ (*Mütter*), „Unmündigen“ becomes unrestricted in its reference to those most blessed by God: the children, the poor, the needy, the helpless, the meek. Through his references to proclaiming God's praise („... dein Lob verkündigen“), also taken from Matthew, and the ostensible tempering of God's wrathful power of the Old Testament, Schein goes even further to „Christianize“ the Old Testament text.

More remarkable still are Schein's emendations to verse 6 of the same work, the first two lines of which in both versifications are quotations from Ps. 8:7:

Original 1623

An Schaffen/ Ochsen/ Allzumal/ darzu die wilden Thier/ nichts außgeschlossen vberal/ was vff der Erden hier/ Die Gemen in der Klufft/ Die Vogel in der Luftt.	All sheep and oxen, yea and the beasts of the field nothing excluded, anywhere, that is here on Earth The chamois in the chasm The birds in the air.
--	---

Cantional 1627

Als Schafe, Ochsen allzumal/ darzu die wilden Tier/ nichts ausgeschlossen überall/ was auf der Erden hier/ in Wäldern, Löchern, Gruft/ die Vogel in der Luft.	All sheep and oxen, yea and the beasts of the field, nothing excluded, anywhere, that is here on Earth in woods, caves, chasm grotto crypt The birds in the air.
--	---

The revisions to line 5 seem slight at first. In the original version of 1623, the last two lines of the verse project the compass of God's earthly domain through the contrast of extremes: „Die Gemen in der Klufft“ and „Die Vogel in der Luft“. Poetically effective though the antithesis may be, Schein elects to remove it in his reworking of the text for the *Cantional*, and in its place introduces the three-word sequence: „Wäldern, Löchern, Gruft“. The rhetorical choice represents an abandonment of the comparatively static antithesis in favour of the figure *climax*: a dynamic and intensifying sequence leading downward and away from an open and even bucolic state („Schafe“, „Ochsen“), to partial enclosure („Wälder“),

44 Johann Matthäus Meyfart, *Teutsche Rhetorica oder Redekunst/ Darinnen von aller Zugehör/ Natur vnd Eygen-schafft der Wohlredenheit gehandelt/ Auch Wie dieselbe in unsere teutsche Muttersprach füglichen zubringen: Vnd Bey allerhand Geist- Weltlich vnd Militarischen Verzichtungen/ so wol in gebunden- als vngebundener Rede zierlichen zugebrauchen sey/ nach anleitung der berühmtesten Redner/ in zweyen Büchern gezeigt Von JOHANNE MATTHEO MEY-farto, der H. Schrift D. vnd dieser Zeit Professore der löblichen Universitet zu Erfurt, Coburg: Friderich Gruner, 1634, pp. 325–326. According to Meyfart, *derivatio* is a subtype of the figure, *paranomasia*, which is discussed fully in Cap. 33 („Was die schöne *Paranomasia* sey/ vnd in wie vielen Arten solche sich finden lasse“).*

to virtual enclosure („Löcher“), to total enclosure and entombment („Gruft“). The text thus traces a steady progression from „exterior“ and „exclusion“ („ausgeschlossen“) in line 3 to an implied state of confinement („eingeschlossen“). As a consequence of Schein's changes to the text in line 5, „die Vogel in der Luft“ of the last line moves away from figures of speech (*antitheton*)⁴⁵, into the realm of the trope (metaphor and allegory). After the sequence *earth/pasture* → *forests* → *caves* → *grotto/crypt*, the birds in flight signal not only a return to the openness of the pastoral scene from the beginning of the verse, they are seen to transcend it and to move to hitherto unattained heights. The reference to „Gruft“ at the end of the sequence, which in the seventeenth century denotes both „grotto“ and „crypt“, also serves as a verbal pivot to redirect one's thoughts, somewhat abruptly, back to the subject of mortality and, indeed, to the realities of the funeral itself. But in doing so Schein formulates a new perception of the „birds in the air“ as a metaphor of the liberated and transcendent spirit, a familiar and understood image in the funerary iconography of early modern Germany. Even the grazing sheep and oxen, by extension, might be understood metaphorically at that point as the Christian Church. Thus with three words, the mundane description of 1623 is recreated as an allegory of life, mortality, and salvation; and Schein himself is transformed from a versifier of a psalm text to an exegete of the Word.

Twenty-seven ad hoc *Begräbnislieder* were composed by Schein, printed individually between 1620 and 1626, and subsequently included in the *Cantional* of 1627. Without exception, each of these funerary compositions was subjected to noteworthy, and at times fundamental, change to music, text or both. For Schein, assembling these *Begräbnislieder* for publication in the *Cantional* must have been a time of reflection. Each of these small memorials marked events in his own life: the death of an acquaintance, a colleague, a friend, his children, his wife. In fact, the preface to the *Cantional* itself was meaningfully dated August 11, the day after he buried his infant daughter, Johanna Susanna. Perhaps Schein found in re-reading and revising his own texts a degree of consolation, spiritual balm to ease his physical suffering from the scurvy, the gout, the kidney stones, and the tuberculosis with which he was afflicted. It would also have been a time for contemplating his own mortality as every Lutheran was taught to do. Schein clearly spent a great deal of time, and for him precious time, re-assessing his work, making decisions of where and how to revise, and where to re-compose in order to satisfy himself and, hopefully, to meet the needs of everyone from well-appointed cantorates to parochial administrators and congregations. By returning to the independent prints of Schein's *Begräbnislieder*, the *Cantional* can be seen not only as a single event in 1627 but as a moment in an ongoing process of composition, revision and reflection.

45 *Ibid.*, pp. 300–301: „Antitheton ist/ wenn der Redener in seinen Sprüchen widersetzliche Dinge gegen einander braucht [...]“.



Buchners 1679 posthum veröffentlichter Briefwechsel, der bis 1720 acht Auflagen erleben konnte, enthält keine Briefe an Schütz⁷. Spätestens ab 1626 besteht jedoch zwischen Schütz und Buchner Briefkontakt. Aus einem in den letzten Märztagen 1626 verfassten lateinischen Brief Buchners an Martin Opitz geht hervor, dass Nicolaus Hofmeister aus Dresden einen für Opitz bestimmten Brief nach Wittenberg bringt⁸. Hierin geht es offensichtlich um die Bitte nach einem Bühnentext, nämlich des späteren Librettos der *Dafne*. Opitz antwortet – auch dieser Brief geht über Buchner – am 9. Juni 1626, dass er dem „Doctissimo Musico Schutzio“ gern zu Diensten sein wolle⁹. Im August desselben Jahres kommt Opitz selbst nach Dresden, lernt jetzt vermutlich Schütz persönlich kennen und verfasst anschließend das

7 *CL. VIRI AUGUSTI BUCHNERI EPISTOLÆ Opus posthumum*, Dresden 1679.

8 Ebd., Pars II, p. 337 (s. Anhang Nr. 1).

9 Ludwig Geiger (Hrsg.), *Mitteilungen aus Handschriften: Beiträge zur deutschen Literaturgeschichte*, 1. Heft, Leipzig 1876, S. 56 f.

genannte Bühnenstück. Da auch der Briefwechsel zwischen Schütz und Opitz nicht erhalten ist, kommt der diesbezüglichen Korrespondenz zwischen den beiden Dichtern große Bedeutung zu. Wir lesen, dass Buchner der Torgauer Uraufführung der *Dafne* am Freitag, dem 13. April 1627, beiwohnt¹⁰. Auch in späteren Briefen zwischen Opitz und Buchner wird Schütz erwähnt. So teilt Opitz am 29. Juni 1629 mit, dass Schütz vielleicht in Kürze von seiner italienischen Reise zurückkehre. Er wolle dann mit Schütz, aber auch mit Buchner zusammentreffen¹¹. Ob diese Zusammenkunft realisiert werden konnte, ist nicht bekannt. Die von Opitz gewünschte Begegnung spricht wohl für die große geistige, vielleicht auch menschliche Nähe dieser Persönlichkeiten.

Mehrfach findet sich in Buchners Schriften und Epigrammen die Allusion von Schütz mit Orpheus. Buchner steht hier in einer Tradition, die sich über das gesamte 17. Jahrhundert erstreckt. Schon Conrad Bayer (Bavarus) schreibt 1619 in einem Gedicht (in lateinischer und deutscher Fassung) zur Hochzeit von Schütz u. a. über Orpheus und die Musik. Noch fehlt aber hier eine eindeutige Gleichsetzung von Schütz und Orpheus oder ein direkter Vergleich mit Schütz¹². Elias Rudelius veröffentlicht 1624 ein lateinisches Epigramm¹³. Darin heißt es, dass Schütz weniger dem Orpheus, der durch seinen Gesang die Steine bewegen konnte, als vielmehr dem Erzengel Raphael gleiche, welcher in Gottes Ohr singen dürfe. Das Epigramm findet 1625 auch Aufnahme als vorangestelltes Widmungsgedicht in den *Cantiones sacrae* von Schütz. Im gleichen Jahr schreibt Martin Opitz sein berühmt gewordenes Kondolenzgedicht zum Ableben von Magdalena Schütz mit dem Ausruf „O, du Orpheus unserer Zeiten“, das nach Jörg-Jochen Berns „eine so weitreichende ästhetische Programmwirkung hatte wie kaum ein anderes Gedicht des Jahrhunderts sonst“¹⁴.

Der durch das Schützporträt bekannte Kupferstecher Augustus John bezeichnet 1627 Schütz als den „Meißnischen, ja noch mehr den deutschen Orpheus“¹⁵ und auch Paul Fleming vergleicht ihn 1632 mit Orpheus¹⁶. In der Kondolenzschrift auf die älteste Schütztochter Anna Justina schreibt Buchner 1639 an den trauernden Vater: „jhr seid mit mehrem rechte zu schätzen vnd halten fürm wahrem Orpheus vnserer zeiten“¹⁷. Zehn Jahre später reimt der neunzehnjährige Constantin Christian Dedekind anlässlich der Hochzeit der jüngeren Schütztochter Euphrosyne: „Vnd auch den Vater Eurer Schönen/ als dessen Orpheus Seiten=Thönen/ Der Helicon die Ohren leiht“¹⁸, wie auch Buchner in diesem Zusammen-

10 Ludwig Geiger, *Ungedruckte Briefe von Martin Opitz*, in: Archiv für Literaturgeschichte 5 (1876), S. 354.

11 Ebd.

12 Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz, Sein Leben und Werk*, Kassel und Basel 1954, S. 93.

13 *Eliae Rudeli epigrammatum Peregrinatoriorum*, Leipzig 1624, S. 131.

14 Jörg-Jochen Berns, *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 (hier S. 60). – Erstmals nachgewiesen ist das Gedicht in: *Martini Opitti Deutscher Poematum anderer Theil*, Breslau 1628/29, S. 417. Ein Separatdruck von 1625 konnte bisher nicht ermittelt werden.

15 Vgl. den lateinischen Vierzeiler zu dem Kupferstichporträt von Heinrich Schütz (Original in der Ratschulbibliothek Zwickau, Sign. 42.2.4, Nr. 79.) sowie Eberhard Möller, *Neue Schütz-Funde in der Ratschulbibliothek und im Stadtarchiv Zwickau*, in: SJB 6 (1984), S. 4–22 (hier S. 14).

16 Johann Martin Lappenberg (Hrsg.), *Paul Flemings deutsche Gedichte*, 2. Bd., Stuttgart 1865, S. 351 f.

17 s. Anhang Nr. 2.

18 Eberhard Möller, *Eine Hochzeit im Hause Schütz*, in: *Beiträge zur musikalischen Quellenforschung*, Protokoll-Band Nr. 3 der Kolloquien im Rahmen der Köstritzer Schütz-Tage 1994–1995, Bad Köstritz 1995, S. 19–53 (hier S. 28).

hang Schütz mit jenem „Thracius“ gleichsetzt¹⁹. In einem langen Epicedium für die genannte Hochzeit breitet Christoph Kaldenbach sein großes mythologisches Wissen aus, wobei die Passagen über Orpheus im Zusammenhang mit Schütz zu verstehen sind²⁰.

Eine 1655 anlässlich des Todes von Euphrosyne veröffentlichte umfangliche Funeralschrift enthält 46 Gedichte. Die Beiträge von Andreas Albinus, Johann Bohemus und August Buchner verwenden erneut den Orpheus-Topos. Der in diesem Zusammenhang wichtige Ausschnitt von Buchner lautet in der Übersetzung²¹:

„Der thrakische Seher rief Euridike zurück und riss sie mitten aus den Finsternissen des Orkus. Du aber suchst Töne, mit welchen du Orpheus übertriffst. Du singst gleichwohl dies alles tauben Ohren“.

Unter den Epicedien auf den Tod von Schütz stoßen wir 1672 noch einmal bei Johann Bohemus und Georg Weisse auf eine Allusion Schütz-Orpheus²².

Die genannten Beispiele der Kasualpoesie stehen zumeist mit Hochzeit (Epithalamion) oder Tod (Epikedeion) im Zusammenhang. Festzuhalten ist, dass die bedeutendsten deutschen Poeten und Literaturtheoretiker der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts, Opitz, Fleming und Buchner, sich des Orpheus-Mythologems bedienen. Im Schrifttum wurde bisher jedoch nicht beachtet, dass dessen Anwendung auch auf andere Komponisten üblich ist. So bezeichnet Paul Fleming 1630 seinen verstorbenen Lehrer Johann Hermann Schein als „Orpheus nostratis aevi“²³. Auch im Ausland ist dieser Topos bekannt. Das bestätigt ein anonymes französisches Gedicht von 1652 auf Johann Jakob Froberger²⁴. Eine ganz besondere Vorliebe für das Orpheus-Thema lässt sich jedoch bei August Buchner feststellen. Dafür abschließend zu diesem Problemkreis noch ein Ausschnitt aus dessen Widmungsgedicht *Vff Herrn Caspar Kittels/ etc. ARIEN vnd Cantaten*²⁵:

ja solche Lieder klingen/
Dergleichen auch kaum selbst nur Orpheus möchte singen/
Der Wald/ vnd Fels vnd Fluth durch seinen süßen klang
Zu ihm zog vnd bezwang.
Was sag ich? hier sich mehr denn nur ein Orpheus findt/
mein Kittel stimmt an/ das werthe Musenkind/
Er/ Er kan Seel vnd Geist voll von Vernunft bewegen/
Vnd Orpheus allein nur Stock vnd Steine regen:
Noch mehr/ die Götter selbst nach diesem Toone gehn/
Den Himmel lassen stehn.

Dieser Dresdener Druck erscheint 1638. Im gleichen Jahr entsteht Buchners ausführliche Kondolenzschrift zum Tod der ältesten Schütztochter Anna Justina mit der Orpheus-Bezug-

19 s. Anhang Nr. 4.

20 Möller (wie Anm. 18), S. 42–46. Bislang ist das Epicedium allein aus einem Druck von 1683 bekannt. Eine frühere Veröffentlichung hat sich bisher nicht finden lassen.

21 s. Anhang Nr. 5.

22 Berns (wie Anm. 14), S. 63 f.

23 Arthur Prüfer, *Johann Hermann Schein*, Leipzig 1895 (Reprint Leipzig 1989), S. 129.

24 Jean-Baptiste Weckerlin, *Musicians*, Paris 1877, S. 391 f., zuletzt abgedruckt bei Siegbert Rampe, *Das „Hintze-Manuskript“ – Ein Dokument zu Biographie und Werk von Matthias Weckmann und Johann Jacob Froberger*, in: SJB 19 (1997), S. 107.

25 Das einzige bisher bekannt gewordene Ex. dieses Drucks befindet sich in der British Library London.

nahme. Es ist gleichzeitig auch das Jahr, in dem Buchner und Schütz anlässlich der Hochzeit des späteren Kurfürsten Johann Georg II. (auch Kittels genannter Druck steht in diesem Zusammenhang) gemeinsam ein Bühnenwerk *Orpheus und Euridice* schreiben. Solange das anonyme szenische Spiel *Die Bußfertige Magdalena* (Dresden 1636)²⁶ nicht eindeutig als ein Gemeinschaftswerk von Buchner und Schütz ausgewiesen werden kann, handelt es sich dabei um das einzige bisher bekannt gewordene Ergebnis einer Zusammenarbeit der beiden Künstler. Auch im Mittelalter sind Ovids *Metamorphosen* und Vergils *Georgica* mit der griechischen Orpheussage bekannt. Das Thema findet schon um 950 im Kloster St. Gallen durch Notker Boethius in althochdeutscher Fassung eine literarische Bearbeitung. Die vermutlich früheste Orpheus-Dramatisierung der Neuzeit, die *Fabula di Orfeo* von Angelo Poliziano, wird 1480 in Mantua²⁷ aufgeführt. Nach 1600 gewinnt der Stoff in Malerei, Plastik und Poesie zunehmende Beliebtheit. 1659 hat der Schützschüler Johann Jacob Loewe von Eisenach ein Libretto *Orpheus in Thracien*, verfasst vermutlich von Herzog Anton Ulrich von Braunschweig, „In Musicalische Noten übersetzt“²⁸. Weder von der Schützschönen noch von der Loeweschen Komposition hat sich etwas erhalten.

Die Aufführung des Werkes von Buchner/Schütz ist Bestandteil der pompösen Hochzeitsfeierlichkeiten des genannten Kurprinzen. Zu ihrer Finanzierung verschafft sich der Bräutigam ein Darlehen, das aus dem Vermögen der Schütztochter herrührt²⁹. Am 18. (nach anderen Quellen am 20.) November 1638 erfolgt hinter dem Schloss ein allegorisches Feuerwerk mit „1800 ausfahrende[n] und 1500 steigende[n] Feuern[n]“³⁰; ein Gesellenrennen, eine große Jagd, eine Schlittenfahrt und schließlich ein Ballett schließen sich an. Über letzteres heißt es: „Ist zu Abent ein schön Ballet ufm Riesensaal³¹ in gegenwart aller anwesenden Chur- und Fürstl. Personen und Gesandten [...] eingeführet und getantz worden, deßen Inhalt und begriff giebt das getruckte Cartell No 19 etzlichen maßen zuerkennen. NB. Die Invention solches Ballets, ist von herrn Augusto Buchnern, Professore Poeseos zu Wittenbergk uff itzige neue art in Teutzsche verse gesetzt, von dem Churf. Capellmeister herrn Heinrich Schützen aber uf Italianische manier componirt, vnnd von dem Tantzmeister Gabriel Mölichen in 10. Ballettänze gebracht worden“³². Das Libretto wird nicht gedruckt. Noch 1642 verspricht Buchner dem Präsidenten des Appellationsgerichts, Heinrich von Friesen – es ist der Widmungsträger des 1. Teils der Schützschönen *Kleinen geistlichen Konzerte* –, eine Abschrift seines Werkes und teilt mit, dass er es eigentlich zum Druck bringen wollte³³.

Buchners Text wird zumeist negativ bewertet. Hoffmann von Fallersleben schreibt: „Das Streben, bald recht zierlich, bald erhaben sich auszudrücken, artet oft in Schwulst und

26 Judith P. Aikin, *Heinrich Schütz's „Die Bußfertige Magdalena“ (1636)*, in: SJB 14 (1992), S. 9–24.

27 Claudio Monteverdi, *Orfeo*, Christoph Willibald Gluck, *Orpheus und Eurydike*, Texte, Materialien, Kommentare, hrsg. von Attila Csampai und D. Holland, Reinbek bei Hamburg 1988, S. 234 f.

28 *Orpheus aus Thracien [...] Wie er seine Eurydice nach ihrem Tode unter der Erde gesucht/ gefunden/ und wieder verloren [...] In Musicalische Noten übersetzt Von Johan Jacob Löwen [...]*, Lüneburg 1659.

29 Martin Gregor-Dellin, *Heinrich Schütz. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Berlin 1985, S. 234 f.

30 Eduard Vehse, *Geschichte der Höfe des Hauses Sachsen*, 3. Theil, Hamburg 1854 (= *Geschichte der deutschen Höfe seit der Reformation* 30), S. 241.

31 Die in den Fensterleibungen als Fresken gemalten Riesen gaben dem Saal diesen Namen.

32 Wolfram Steude, *Heinrich Schütz und die erste deutsche Oper*, in: Frank Heidlberger u. a. (Hrsg.), *Von Isaac bis Bach. Studien zur älteren deutschen Musikgeschichte. Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag*, Kassel u. a. 1991, S. 169–179 (hier S. 173).

33 *Augusti Buchneri Epistola* (wie Anm. 7), p. 1, Nr. LXXXIII.

Bombast aus und wird sogar zuweilen höchst geschmacklos und lächerlich³⁴. Uns heute erschließt sich der Text vor allem durch die Überfülle von mythologischen Namen besonders schwer, was an einem Ausschnitt aus dem Gesang des Orpheus (5. Akt) deutlich gemacht werden soll:

„Ich kenne dich, der Majen³⁵ schönes Kind,
 Das die auch schöne Mutter bracht
 Dem Atlas und zum Vater ihn gemacht
 Hier, wo Cyllenes³⁶ Höhen sind
 Mit stetem Schnee und Reif bedeckt
 Und Mänalus³⁷ den gähen Scheitel strecket
 Bis da der schönen Feuer Zier
 Durch Nacht und Wolken bricht herfür.
 Du Ringergott³⁸ du Redemeister du,
 Du Vater des Gewinns, der Abgeleitbun Ruh
 Und ihr ander Leben³⁹,
 Beides ist dir geben.“

Buchner beschließt seinen Text mit dem für den Anlass einer Fürstenhochzeit entsprechenden Happy-End. Der Sänger Orpheus wird mit Eurydice ins Elysium erhoben: „Ihr großen Helden hofft! Die Tugend nicht verfällt: Sie steigt himmelan und leuchtet durch die Welt“. Zum Vergleich sei nachfolgend der Handlungsgang der beiden italienischen Libretti von Ottavio Rinuccini (für Jacopo Peri, 1600) und Alessandro Striggio d. J. (für Monteverdi, 1607) mitgeteilt (vgl. die Übersicht auf den Seiten 130 und 131). Hinzu kommt Monteverdis (nicht Striggios) Partiturschluss mit dem genialen Kompromiss zwischen dem antiken Mythos und dem vom Publikum erwarteten positiven Ausgang: Apollo holt seinen Sohn Orfeo – allerdings ohne Eurydice – in den Himmel.

Im Gegensatz zu Rinuccini (4. Szene) und Striggio (3. Akt) verzichtet Buchner auf die entscheidende Unterweltszene. Bedauerlich, dass Schütz, der z. B. in seinen Stammbucheinträgen immer wieder auf die Wirkung von Musik hinweist⁴⁰, somit keine Gelegenheit geboten wird, eine solche musikalisch umzusetzen. Somit entfallen auch die Personen Caronte (Fährmann) und Speranza (Hoffnung), aber auch die Anspielung Striggios auf Dantes *Divina commedia* (1472). Solche Zitate dürften von den italienischen Zuschauern mit Sicherheit erkannt worden sein, jedoch kaum vom Dresdner Publikum. Ein anderer entscheidender Eingriff, der sich auch bei Rinuccini, nicht aber bei Poliziano und Striggio findet, ist der Verzicht auf eine weitere Szene: Orpheus kann das Gebot, sich nach Eurydike nicht umzuwenden, nicht einhalten und verliert die Braut zum zweitenmal. Über die italienischen Vorbilder hinausge-

34 Heinrich Hoffmann von Fallersleben, *August Buchner*, in: Weimarisches Jahrbuch für deutsche Sprache, Literatur und Kunst 2 (1855), S. 12.

35 Tochter des Atlas, Mutter des Mercurius.

36 Berg in Arkadien, wo Mercurius geboren wurde.

37 Berg in Arkadien.

38 Er gilt als Erfinder der Ringerkunst (Palaistra).

39 Geleiter in die Unterwelt.

40 Eberhard Möller, *Zwei Stammbucheinträge von Heinrich Schütz*, in: *Beiträge zur musikalischen Quellenforschung*, Protokoll-Band Nr. 3 der Kolloquien im Rahmen der Köstritzer Schütz-Tage 1994-1995, Bad Köstritz 1995, S. 10-18 (hier S. 18).

hend und wieder stärker an die antike Überlieferung anknüpfend sind jedoch die der Gattung dieses Bühnenstücks entsprechenden zahlreichen Ballette der Tiere, Felsen, Furien usw.

Im Schlusschor seines Librettos verwendet Buchner Daktylen. Die Einbeziehung von Daktylen und Anapäst in die deutsche Dichtung gilt als seine entscheidende Neuerung, so dass diese als „Buchner-Art“ – nicht ohne Widerstand⁴¹ – Eingang in die Literaturtheorie findet. In jenem Zusammenhang ist aufschlussreich, was „Der Genossene“, wie Buchner sich als Mitglied der *Fruchtbringenden Gesellschaft* nennt, am 19. November 1639 an Fürst Ludwig von Anhalt, dem Führer jener bedeutenden deutschen Sprachgesellschaft, schreibt. Danach habe Schütz den Librettisten ausdrücklich gebeten, Daktylen zu verwenden, da „kaum einige andre art Deutscher Reime mit beßerer und anmuthigerer manier in die Musick gesezt werden“⁴² könne. Besonders für die im 3/4- und 6/8-Takt stehenden Kompositionen dürfte Schütz daktylische Verse geschätzt haben. Als seltenes Beispiel aus einer vermutlich einst größeren Anzahl ähnlicher Werke hat sich aus seiner Feder das *Danck-Lied* für die Weimarer Festlichkeiten von 1647 auf einen daktylischen Text von Timotheus Duft erhalten.

Auch andere Komponisten entdecken die Vorzüge des Daktylus, wie ein bisher unbekanntes zweistimmiges *Trost=Sonnet* [...] *Welches daktylisch und mit einer Melodey gesezt* von dem Plauener Organisten und Rotgerber Moritz Brendel aus dem Jahr 1645 zeigt⁴³. Johann Rist, der „Nordische Apoll“, begrüßt 1642 Schütz bei dessen Durchreise nach Dänemark mit einem *Lied: Auff die langgekürzte oder daktilische Reimahrt*⁴⁴.

Doch schon vor 1638 ist der Daktylus nicht unbekannt. Das von Judith P. Aikin auf Buchner bezogene Festspiel *Die Bußfertige Magdalena* entsteht im Sommer 1636⁴⁵. Dessen abschließende 4. Ode ist daktylisch. Ein Jahr später veröffentlicht der sonst unbekannt Michael Heller eine ebenfalls deutschsprachige *Daktylische Ode*⁴⁶. Dass Buchner erst 1642 die „poetologische Legitimation“ für dieses Metrum in deutscher Sprache liefert⁴⁷, bedarf auf Grund eines neuen Fundes der Korrektur. In der Zwickauer Ratsschulbibliothek befindet sich eine Abschrift der Buchnerschen *Teutschen Tichtkunst* von dem Rektor Christian Daum aus dem Jahr 1632⁴⁸, einem Werk, das bekanntlich erst posthum 1663 im Druck erscheint⁴⁹.

Das künstlerische Ergebnis der Koproduktion von Buchner und Schütz wird heute meist als „Singballett“ bezeichnet⁵⁰, wobei die Vertonung der acht Ballette (der zeitgenössische

41 Vgl. den Briefwechsel zwischen Buchner und Fürst Ludwig von Anhalt, in: Gottlieb Krause (Hrsg.), *Der Fruchtbringenden Gesellschaft ältester Ertzschrein: Briefe, Devisen und anderweitige Schriftstücke – Urkundlicher Beitrag zur Geschichte der deutschen Sprachgesellschaften im XVII. Jahrhunderte*, Leipzig 1855.

42 s. Anhang Nr. 3.

43 *Trost=Sonnet Des sehlig verbliebenen Herrn Johann Hammers/ Welches dactylisch und mit einer Melodey gesezt von Moritz Brendels p. t. Organisten zu Plauen*. Gedruckt zu Leipzig/ bey Henning Kölern [1645], Discantus und Bassus. Textbeginn: „Jammer und Schmerzen erlitten ich habe“ (Ratsschulbibliothek Zwickau, Sign. 29.4.3.[8]).

44 Moser (wie Anm. 12), S. 154.

45 Vgl. Aikin (wie Anm. 26).

46 Ratsschulbibliothek Zwickau, Sign. 6.5.18b.(95), fol. A2^v–A3^r.

47 Michael Heinemann, „Eine absonderliche Art der Composition“. *Zur Gestaltung von Rezitativen in musikedramatischen Werken von Heinrich Schütz*, in: Markus Engelhardt (Hrsg.), *in Teutschland noch gantz ohnbekandt. Monteverdi-Rezeption und frühes Musiktheater im deutschsprachigen Raum*, Frankfurt/M. 1996 (= Perspektiven der Opernforschung 3), S. 195–209 (hier S. 200).

48 Ratsschulbibliothek Zwickau, Sign. FFFF. II.

49 August Buchner, *Kurzer Weg-Weiser zur Teutschen Tichtkunst*, Jena 1663 (Reprint Leipzig 1977).

50 Steude (wie Anm. 32), S. 177.

1. Szene: Die Hirten und Nymphen bekränzen mit Freudengesängen Euridice für ihr bevorstehendes Hochzeitsfest.

2. Szene: Während Orfeo seine Liebe zu Euridice preist und die Hirten den Hochzeitsgott anrufen, stürzt die Botin Dafne mit der Schreckensnachricht herein, Euridice sei von einer Schlange gebissen worden und mit Orfeos Namen auf den Lippen gestorben. Untröstlich will Orfeo ihr in die Unterwelt folgen.

3. Szene: Der Hirte Arcetro berichtet, wie Orfeo eine Göttin erschienen sei, als er in seinem Schmerz verzweifeln wollte.

1. Akt: Die Hirten und Nymphen bereiten die Hochzeit vor. Orfeo und Euridice versichern sich ihrer gegenseitigen Liebe.

2. Akt: Mit den Hirten preist Orfeo sein arkadisches Land und sein Liebesglück, da stürzt Silvia mit der Nachricht von Euridices Tod herein. Orfeo beschließt, in die Unterwelt hinabzusteigen und sie von Pluto zurückzufordern.

3. Akt: Von Speranza, der Hoffnung, geleitet, gelangt Orfeo vor die Tore der Unterwelt. Der Fährmann Caronte stellt sich ihm entgegen, doch Orfeo schläfert ihn mit seinem Gesang ein.

1. Akt: Hirten und Nymphen feiern im Spiel und Tanz die Hochzeit von Orpheus und Eurydice. Das Paar versichert sich gegenseitige Liebe und Treue. Orpheus will im Tempel den Göttern Opfer bringen und sie um Hilfe und Beistand bitten.

2. Akt: Der zur Hochzeitsfeier zurückkehrende Orpheus erhält von den Nymphen die Nachricht, dass Eurydice durch ein giftiges Tier verletzt und mit seinem Namen auf den Lippen verstorben sei. Der verzweifelte Orpheus will Eurydice in die Unterwelt folgen, um von Pluto die Geliebte zurückzuerbitten. Nach anfänglichem Bedenken eines Hirten ermuntern ihn Nymphen und Hirten zu diesem Schritt.

3. Akt, 1. Szene: Pluto hält Hofstaat und weiht diesen Tag zu Ehren der neu angekommenen Eurydice.

4. Szene: Von Venus geführt, gelangt Orfeo vor Plutone und Proserpina. Mit seinen Klagen rührt er den Gott der Unterwelt, doch erst die Bitten Radamantos, Carontes und Proserpinas vermögen, ihn zu überzeugen. Er gibt Orfeo die Gattin zurück.

5. Szene: Der Hirte Aminta berichtet den Hirten und Nymphen von Orfeos Glück.

6. Szene: Orfeo und Euridice erscheinen und erzählen von ihrer Rückkehr in die Welt. Die Hirten und Nymphen preisen die Kraft der Liebe.

4. Akt: Von Proserpina umschmeichelt, gibt Plutone Orfeo Euridice unter der Bedingung zurück, sie auf dem Weg in die Welt nicht anzublicken. Voller Zweifel, ob Euridice ihm auch folge, dreht er sich um und verliert sie ein zweites Mal für immer.

5. Akt: Allein zurückkehrt, klagt Orfeo dem Echo sein Schicksal und schwört allen Frauen ab.

Librettoschluss: Er flieht vor den nahenden Bacchantinnen, die die Oper mit einem großen Fest beschließen.

Partiturschluss: Apoll erscheint auf einer Wolke und erhebt Orfeo in den Himmel.

3. Akt, 2. Szene: Von einem Geist geführt, erscheint Orpheus und bittet Pluto um seine Gattin. Proserpina, die Richter Minos und Äscus unterstützen ihn und erreichen, dass Orpheus die Geliebte zurückerhält.

4. Akt: Orpheus und Eurydice kehren nach Thrakien zurück. Schäfer und Nymphen singen Dank „dem Meister aller Welt“. Diesem Lob schließen sich Bäume, Felsen und Tiere an. Auch die „thrakischen tollen Weiber“ können dem vom Himmel geschützten Orpheus nichts anhaben.

5. Akt: Mercurius überbringt die Botschaft der Götter, Orpheus in das Elysium aufzunehmen. Für ihn, der die Hölle überwunden habe, bleibe nur noch der Himmel. Eurydice soll ihn dabei auf ewig begleiten. Orpheus schickt sich „ohn alles Murren in den Gehorsam“ der Götter. Venus und Amor erscheinen, um das Paar in den Himmel zu geleiten. Der Chor der Cupidinnen preist die göttliche Kraft ewiger Liebe.

Hinweis auf zehn ist offensichtlich falsch⁵¹) gelegentlich auch auf den Schützschüler Gabriel Mölich zurückgeführt wird. Wolfram Steude schreibt von einem „Sprechstück mit Musik- und Tanzeinlagen“, vermutet aber dennoch einen hohen Musikanteil⁵². Selbst wenn bestimmte Teile des Librettos gesprochen worden sind – eine Erscheinung, die allgemein üblich ist –, darf man eine Bühnenwirksame Komposition annehmen. Erinnert sei an den in der unmittelbaren Umgebung von Schütz lebenden Constantin Christian Dedekind, der von dem „in Schau-Spielen hocheffahren[n] Herr[n] Schütze“⁵³ berichtet. Michael Heinemanns Auffassung, allerdings im Zusammenhang mit Schützens *Dafne* geäußert, dass es sich bezüglich einer gattungsmäßigen Zuordnung nur um „eine Frage der Konvention“ handele⁵⁴, kann auch auf *Orpheus und Euridice* bezogen werden. Buchner selbst bezeichnet das Werk als Ballett⁵⁵. Der Begriff „Oper“ wird in Italien erst seit 1639 verwendet.

Die nachstehende Übersicht verweist auf Teile, die nach Auffassung des Verfassers mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit musikalisch gestaltet worden sind. Es kommt hinzu, dass den genannten Chorpartien häufig Solostücke von gleicher strophischer Anlage vorausgehen. Auch das dürfte auf eine vokale Behandlung hinweisen. Jedoch scheint Hugo Riemanns Annahme, dass das Cartell, eine gereimte Inhaltsangabe, vor den einzelnen Akten vom Chor dargeboten worden ist⁵⁶, kaum glaubhaft. Dagegen spricht auch die unterschiedliche Länge der fünf Textteile. Eher dürfte Hans Joachim Mosers Auffassung zutreffen, wonach die kurzen Texte zum Mitlesen bestimmt waren⁵⁷. Das deckt sich auch mit dem Hinweis, dass „die Calliope als Obriste der Musen ein Cartell ausgeworfen“⁵⁸.

1. Akt (Zeile 1–150)

13–18	Die Hirten alle zusammen („Und wir singen dich drum an“)
31–36	Die Nymphen alle zusammen („Drum so singen wir dich an“)
80–86	Voller Chor der Schäfer
zw. 94/95	[1.] Ballet der Nymphen und dann [2.] des Neids
zw. 150/151	[3.] Charons Ballet

2. Akt (151–372)

353–372	Voller Chor der Hirten und Nymphen [im Wechsel mit zwei Hirten und zwei Nymphen]
---------	--

3. Akt (373–531)

1. Szene	
395–400	Drei Geister

51 Antonius Weck, *Der Chur-Fürstl. Sächs. weiterberuffenen Residentz- und Haupt-Vestung Dreßden Beschreib- und Vorstellung* [...], Nürnberg 1680, S. 365.

52 Steude (wie Anm. 32), S. 177.

53 Constantin Christian Dedekind, *Heilige Arbeit über Freud und Leid Der alten und neuen Zeit/in Musickbekwebmen Schau=Spiele/ abgewendet*, Dresden 1676, fol. a8^r.

54 Michael Heinemann, *Heinrich Schütz und seine Zeit*, Laaber 1993, S. 178.

55 Vgl. dessen Brief an Fürst Ludwig von Anhalt (s. Anhang Nr. 3).

56 Moser (wie Anm. 12), S. 148.

57 Ebd.

58 Weck (wie Anm. 51), S. 365.

2. Szene

407–412	Voller Chor
zw. 412/413	[4.] Ballet Tantali, Ixionis, Tityi und der dreien des Danaus Töchter
512–531	Chor der Geister

4. Akt (532–652)

539–543	Der zweite und dritte Schäfer („Nun wird die alte Lust der Lieder“)
544–550	Nymphen insgesamt
567–572	Schäfer und Nymphen insgesamt
573–652	Orpheus Lied [sieben Strophen im Wechsel mit dem Chor der Schäfer und Nymphen sowie dem Ballett]
zw. 590/591	[5.] Ballet der vier Bäume und zweien Felsen, unter welchem folgende Verse theils aus den Bäumen, theils aus den Felsen [in] Art eines Echos erschallen können
zw. 600/601	[6.] Ballet der Vögel
zw. 606/607	[7.] Ballet der Thiere
zw. 618/619	Einfall und [8.] Ballet der Thracischen tollen Weiber

5. Akt (653–770)

704–711	Chor der Cupidinum
742–749	desgl.
750–770	Chor der Hirten und Nymphen

Für eine musikalische Umsetzung sprechen weiterhin folgende Passagen:

71	Eurydice:	„Wir unterdessen wollen singen“
88–90	Eurydice:	„Fügt Hand und Hand, zu singen eine Reihen! Was übertäubt der Zeiten Ungemach Als Spiel und Tanz und gute Melodeien?“
188	Erste Nymphe:	„Stellt ein die Klagelieder“
474	Proserpina:	„Herr, dies Lied ist gesetzt“

Den musikalischen Höhepunkt bildet zweifelsohne der 4. Akt mit dem siebenstrophigen Lied des Orpheus, das von Chören und Balletten unterbrochen wird. Von acht Balletten finden sich allein vier in diesem Akt. Davon ist zumindest das *Ballett der vier Bäume und zweien Felsen* mit nur drei Tanzpaaren besetzt, ähnlich wie auch das 5. Ballett im 4. Akt⁵⁹. Aufschlussreich ist der szenisch-dramaturgische Hinweis, dass während dieser Tanzeinlage „folgende Verse theils aus den Bäumen, theils aus den Felsen [in der] Art eines Echo[s] erschallen können“:

Bäume: Wo ist den wir loben?
Felsen: Oben.
Bäume: Was für Nam ist ihm erkiest?
Felsen: Der ist.

59 Von Danaos' 50 Töchtern sind nur drei einbezogen, so dass drei Paare tanzen können.

Vermutlich knüpft Schütz hier an das Verfahren der Echotechnik an, wie er es auch in anderen Werken (SWV 36, 344, 415, 461 u. 471) verwendet⁶⁰. Buchners Text erscheint mit den wichtigsten Formen der Barockoper, wie Lied (für die spätere Arie), Duett, Chor und Tanz. An Stelle der Ende des 17. Jahrhunderts üblichen Sinfonien dürften Ritornelle gestanden haben. Der häufig zitierte Brief von Schütz aus dem Jahr 1633 an Friedrich Lebzelter, wonach er sich noch auf das in Deutschland ganz unbekanntes Gebiet der Komposition im „redenden Stylo“ begeben habe⁶¹ lässt auch die Anwendung des Rezitativs vermuten.

Weitere größere Textvorlagen Buchners für eine Vertonung durch Schütz konnten bisher nicht ermittelt werden. Auch deutschsprachige Gedichte sind bei ihm nicht allzu häufig anzutreffen, obwohl er vor allem durch seine Wittenberger Vorlesungen über deutsche Dicht- und Verskunst bei seinen Zeitgenossen als einer der großen deutschen Dichter gilt⁶². Paul Fleming schreibt 1638 im Zusammenhang mit der allerdings nicht zutreffenden Todesnachricht von Martin Opitz: „Ist Buchner nur nicht todt, so lebet Opitz noch.“⁶³ Buchner erweist sich in seinen Schriften als ein großer Musikfreund. Außer den genannten Beziehungen zu Schütz und Kittel sind solche zu Andreas Hammerschmidt wahrscheinlich. 1645 verfasst er für Hammerschmidts *Geistlicher Dialogen ander Theil* das aus zwölf gekreuzten Alexandrinern bestehende Gedicht *Weiß ist der Ton, der Klang und die so schönen Weisen*⁶⁴. Ein weiteres Carmen für Hammerschmidt, wiederum in dem unvermeidlichen Alexandriner angelegt – *So sieht Herr Hammerschmidt, so glänzt der Augen Licht* – veröffentlicht er 1646⁶⁵.

Dieterich von dem Werder, einst mit Schütz zusammen Zögling am Kasseler Mauritium, schickt 1640 Fürst Ludwig von Anhalt ein Gedicht mit dem Zusatz: „Es ist auch darbey das krancke Deutschlandt, so mir herr Buchner Zugeschickt, aber nicht von ihm, sondern von einem Musicanten Zu Dresden aufgesetzt“⁶⁶. Eine Zuweisung an Heinrich Schütz, wie sie Wilhelm Buchner nicht ausschließt⁶⁷, ist jedoch kaum anzunehmen.

Buchners Anreden für Schütz wie „geliebtester Freund“, „mein Freund“, „vertrauter Freund“ bzw. „amicum veterum“ machen deutlich, dass zwischen beiden Persönlichkeiten ein besonders freundschaftliches Verhältnis bestanden haben muss. Über freudige und tragische Ereignisse im Hause Schütz ist Buchner bestens informiert. Mit großer Hochachtung spricht er auch immer wieder von der umfassenden Bildung des Hofkapellmeisters. Eine Zusammenstellung diesbezüglicher Quellen wird im Anhang veröffentlicht.

60 Vgl. auch Silke Leopold, *Echotechniken bei Heinrich Schütz und seinen italienischen Zeitgenossen*, in: Dietrich Berke u. Dorothee Hanemann (Hrsg.), *Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Bach, Händel, Schütz. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985*, Bd. 1, Kassel u. a. 1985, S. 86–98.

61 Schütz GB, S. 126.

62 Vgl. die zahlreichen Belege bei Hoffmann von Fallersleben (wie Anm. 34), S. 1–13.

63 Paul Fleming, *Neues Buch/ Der Poetischen/ Wälder*, in: *Paul Flemmings teutsche Poemata*, Lübeck [1646], S. 189.

64 Wilhelm Buchner, *August Buchner, Professor der Poesie und Beredsamkeit zu Wittenberg, sein Leben und Wirken: ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Schriftlebens im siebzehnten Jahrhundert*, Hannover 1863, S. 55.

65 Ebd.

66 Krause (wie Anm. 41), S. 169.

67 Buchner (wie Anm. 64), S. 88.

Zusammenfassung

Eine relativ große Zahl von Dokumenten erweist das langjährige, freundschaftliche Verhältnis zwischen Buchner und Schütz, wobei auffällig ist, dass bisher keine Quellen von Schütz selbst nachzuweisen sind. Buchner kennt die wichtigsten Lebensstationen, die Höhen und Tiefen dieses langen Künstlerlebens und zeichnet ein treffendes Persönlichkeitsbild des Dresdner Hofkapellmeisters. Das zeigt sich in Briefen, Gedichten und einer größeren deutschsprachigen Prosaschrift. Das entscheidende Ergebnis der künstlerischen Zusammenarbeit ist das Bühnenwerk *Orpheus und Euridice* von 1638. Nach Äußerungen von Buchner hat Schütz an dessen Textgestaltung Anteil genommen. Auch wenn die Musik wohl als unwiederbringlich verloren gelten muss, kann deren hoher Anteil bei der Umsetzung des Librettos angenommen werden. Es spricht nichts dagegen, das Singballett *Orpheus und Euridice*, welches seine Herkunft vom italienischen Pastoraldrama nicht verleugnet, gattungsmäßig der frühen deutschen Oper zuzuordnen.

Nachwirken

Es sind bis jetzt keinerlei Quellen bekannt geworden, in denen Schütz seine Komposition *Orpheus und Euridice* erwähnt. So bleiben als früheste Belege der kurze Eintrag in den Dresdner Hochzeitsprotokollen⁶⁸ sowie Buchners marginale Anmerkungen in seinen Briefen von 1639 und 1642⁶⁹. Der gesamte Text ist uns handschriftlich (nicht autograph) aus dem 17. Jahrhundert überliefert⁷⁰. Immerhin hält Antonius Weck noch 1680 die Dresdner Aufführung vom 20. November 1638 für erwähnenswert und berichtet, dass „nach aufgehobener Tafel aufm Riesensaal ein stattliches Ballet mit unterschiedenen Abwechslungen und 10 Balleten, auch einer wohl disponierten Action von dem Orpheo und der Eurydice vollbracht, worüber die Calliope als Obriste der Musen ein Cartell ausgeworfen und der Inhalt auf folgende Maße von Herrn Buchnern P. P. zu Wittenberg begriffen worden“⁷¹ sei. Danach veröffentlicht Weck das gereimte Cartell der fünf Akte. Das Ballett wird schließlich von Gottsched in seiner *Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst* genannt⁷². Bereits 1855 publiziert Hoffmann von Fallersleben den gesamten Text⁷³.

Eine weitere Spurensuche führt nach Russland. Der 1631 in Merseburg geborene Gottfried Gregori wirkt nach wanderreichen Jahren als Schulmeister im deutschen Viertel in Moskau. Später legt er trotz fehlender universitärer Ausbildung in Dresden ein theologisches Ex-

68 Steude (wie Anm. 32), S. 173. (Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden Loc. 10554, *Heyraths Acten Churfürst Johann Georgen des Andern*. Ander Theil, Anno 1638, 39, 40, 41, fol. 7^rf.).

69 *Augusti Buchneri Epistolæ* (wie Anm. 7), p. 1, Nr. LXXXIII; vgl. auch Anhang Nr. 3.

70 Staatsarchiv Weimar, Außenstelle Altenburg, Schönbergsche Sammlung Nr. 54.

71 Weck (wie Anm. 51), S. 365.

72 Johann Christoph Gottsched, *Nöthiger Vorrat zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst oder Verzeichniß aller Deutscher Trauer-, Lust- und Singspiele, die im Druck erschienen, von 1450 bis zur Hälfte des jetzigen Jahrhunderts*, Leipzig 1757.

73 Hoffmann von Fallersleben (wie Anm. 34), S. 365.

amen ab und wird anschließend Pastor der moskauer deutschsprachigen lutherischen⁷⁴. Vor allem wohl durch seine Reisen nach Dresden angeregt, entspricht er dem Wunsch von Zar Alexej Michailowitsch nach Einrichtung eines Theaters. So wird im Dorf Preobraschenskoje bei Moskau eine Scheune als Theater umgebaut. Hier kommt es, wie Jakob Rautenfels berichtet⁷⁵, am 9. Februar 1673 zur Aufführung des Balletts *Orpheus und Euridice*. Gregori fungiert als Ballettmeister. Die Vorstellungen werden in deutscher Sprache geboten, jedoch für den Zaren ins Russische übersetzt. Es wird berichtet, dass solche Aufführungen hier oft mehrere Stunden dauern. Ob Teile der Schützchen Musik mit dem Buchnerschen Text in dem vom Zaren so benannten „Musentempel“ erklingen, ist nicht mehr festzustellen. Die engen Kontakte von Gregori mit Dresden könnten dafür sprechen.

Anhang

1. Brief an Martin Opitz (Ende März 1626)⁷⁶

Qvid clarissimus Vir Henricus Schüzius expetat, additæ literæ ostendent, quas Hofmeisterus ad me dedit. Nisis ipse Schüzius jam tum ad te perscripsit. [...]

2. Trostschrift für Heinrich Schütz im Zusammenhang mit dem Ableben von dessen Tochter Anna Justina (1639).

Diese Kondolenzschrift liegt in Ausgaben von 1639, 1644 und 1670 vor:

- a) *Augustus Buchners Trostschrift/ an Herrn Henrich Schützen*. Wittenberg/ In verlegung Balthasar Mevij Buchhändlers/ Gedruckt durch Johan Röhner/ 1639.
- b) *Augustus Buchners Zwey TrostSchriften an unterschiedene Personen und unterschiedlich geschrieben/ jetzo aber zusammen gebracht*. Wittenbergk/ In Verlegung Balthasar Mevij/ Buchhändlers/ Gedruckt bey Johan Haken/ M.DC. XLIV.
- c) *Christian Albrecht Meischen Tröstliches Zusprechen/ Das ist: Auserlesene/ Hertz= vnd Seelerquickende Trost-Schriften*, Frankfurt [a. M.] 1670.

Der Text ist auf S. 205–263 enthalten und führt den Titel:

Trost=Schrift an Herrn Heinrich Schützen/ Churf. Sächs. Weltberühmten Capell-Meistern als Dessen älteste Tochter Jungfer Anna Justina/ in Dreßden diese Zeitligkeit gesegnete. Abgelassen durch AV-GUSTO Buchnern/ Profess. Publ. zu Wittenberg.

Nur in der Ausgabe von 1644 als Vorrede:

Dem Vesten und Wolgelarten Herrn Christian Hartmann/ Der Rechte Vornehmen Candidato &c. Meinem geehrten Herrn Schwager.

74 Näheres dazu s. E. Koch, *Die Sachsenkirche in Moskau und das erste Theater in Rußland*, in: Neues Archiv für Sächsische Geschichte 32 (1911), S. 270–316.

75 *DE REBUS MOSCHOVITICIS AD SERENISSIMUM MAGNUM HETRVRIÆ DVCEM COSMVM TERTIVM.*, PATAVII, MDCLXXX. Als Verfasser wird im Vorwort Iacobus Reutenfels (= Jakob Reutenfels bzw. Rautenfels) angegeben. Die Ausführungen über das älteste russische Theater finden sich in LIB. II, Cap. 9. *De Recreationibus Zari*, S. 105–107.

76 *Augusti Buchneri Epistolæ* (wie Anm. 7), Pars II, p. 337, [Nr.] CXX.

GEehrter Herr Schwager/ Es hatt demjenigen/ so erstesmahls die euch bekandte Trostschrift an unsern H. Capellmeister Henrich Schützen/ nunmehr vor sechs jahren zum druck gefertigt/ beliebt/ Sie anderweit [...] wieder unter die presse zu bringen und ufflegen zu lassen. [...] weil der [...] H. Schwager bey mir gewohnt und zu Tisch gangen; Des H. Capellmeisters Jungfraw Tochter aber von ewren Sehligen geehrten Eltern von kleinauff erzogen/ und anders nicht/ als für kind und tochter gehalten worden ist. [...]

In den Ausgaben von 1639, 1644 und 1670:

„Geliebter Herr/ vnd vertrauter Freundt/ [...] als mir das vnglückhafft Schreiben zukam/ darinnen mir seiner geliebtesten ältesten Tochter/ Jungfraw Annen Justinen tödtlicher abgank vermeldet wurde [...] wie so gar weit vom vom selbigen troste jhr außgesetzt/ den ich euch zusprach/ als vnlängst ich mich nach genommenen abschied von ewrer vnsteten hofefrewde zu meiner geruhigen Bücherlust wieder anhero begeben wolt/ vnd ich auch selbst so gar entblöst vnd beraubt were/ der guten hofnung/ die ich so reichlich geschöpft/ ob ewerem kranck= vnd zubettliegenden Kinde/ das ich hinder mir liesse. [...] So sahe ich doch das alter vnd jugend des Patienten/ die glückhafft hand vnd grosse erfahrungheit des Artztes/ die fleissige wartung vnd vorsorg endlich derjenigen an/ die Ihr selbst neben euch Eurere Tochter zu Eltern erwehlet/ vnd sie vor sich auch selbte nicht anders als jhrselbsteigenes Blut geliebt haben. [...] Vnd könnet jhr anders dencken/ geliebtester Freundt/ als das Gott ewere Tochter vmb so viel lieber gehabt/ je zeitlicher er dieselbe von hinnen gefordert? [...] Ihr könt auch ewern verlust vmb so viel leichter ertragen/ weil jhr noch eine Tochter habt/ an der jhr nicht weniger tugend sehet/ als jhr bey jener verloren. Auff was für freude jhr euch bey der verstorbenen vertröst/ die habt jhr bey der überlebenden zugewartet. [...] Herr Schütze [...] ist mir sonst ewere behütsamkeit vnd reicher guter Verstandt besser bekandt [...] Ihr seidt von guten vnd reiffen verstande: Ihr seidt nicht vnkundig der sachen dadurch ein gemüht wider das vnglück gewapnet/ vnd vnter dem Creutze auffgerichtet wird. Ihr habt durch fleissiges nachsinnen vnd lesen guter Bücher euch längst bekandt gemacht/ wie ein vernünfftiger Mann gegen allerley fälle sich fassen soll. [...] In heiliger Schrift seidt jhr dermassen bewandert/ daß euch kein Ort genennet werden mag/ der euch nicht gutermassen zuvor bekandt. [...] Ihr habet euch in der Welt wol vmb gesehen/ viel Stäte/ Länder/ mächtige Reich vnd Provintzen durchzogen/ mit vielen Leuten hohes vnd niedriges Standes vmbgangen. [...] Wolten sich ja die gedancken sperren [...] so habt jhr ewere Musick zur handt/ die wird mächtig genug sein jhnen inhalt zuthun/ vnd sie feste vnd steiff in ziegel zuhalten/ daß sie nicht ausspringen. Sie hat zuvor offft vnd viel gute proben grthan/ was sie dißfals vermag. [...] jhr seidt mit mehrerm rechte zu schätzen vnd halten fürm wahren Orpheus vnserer zeiten. [...] so werdet jhr ewer betrübniß auch stillen können/ im fall jhr ewerer kunst erlauben wollet sich hören zulassen.[...] fasset jhr ewern Psalter zur hand/ so wird auch ewer hertzleid bald reumen müssen. [...].

3. Brief an Fürst Ludwig von Anhalt vom 19. November 1639⁷⁷

Dem Nährenden.

Durchläuchtiger Hochgeborner Fürst, Gnediger Herr,

[...] Die Dactylischen Gesänge belangend, werden E. F. Gn. mihr gnedig erleuben nur dieses allein aniezt Zu gedenken, daß der berühmete Musicus Herr Henrich Schüze Churfürstl.

77 Krause (wie Anm. 41), S. 228–231.

Durchl: Zu Sachsen Capellmeister (andere Zu geschweigen, die dieser Kunst auch wolerfahren) gegen mihr sich vernehmen laßen, ob könne kaum einige andre art Deütscher Reime, mit beßerer und anmuthigerer manier in die Musick gesezt werden, alß eben diese Dactylische. Derowegen er auch bey einrichtung der Poesie Zu dem Ballet vom Orpheo, daß nunmehr gleich für ein jahre bey dem Fürstl: Beylager Ihr [...] Durchl. deß Chur Princens Zu Sachsen gehalten (die vielleicht in kurzen raußgegeben werden möchte) mich sonderlich gebeten, dahin bedacht Zu sein, damit daß freudengeschrei und Glückwunschung bey schließung desselben ia in dergleichen art möchte gebracht werden, welches ich auch gethan, maßen E. F. G. auß beygefügter Copien genedig zu ersehen hatt. Und ist fast männigliches urtheil dahin gangen, daß dieses (wie wol an den Versen, daß ich willig bekenne, nichts dägliches ist) in der Musick Zum besten gefallen. [...]

Die genannten Kopien enthalten den Schlußchor der Hirten und Nymphen, vgl. Zeile 750–770.

4. Hochzeitsgedicht (Einblattdruck) für Christoph Pincker und Euphrosyne Schütz (1648)

Eximio Sponsorum Pari Dn. CHRISTOPHORO PINCKERO J.U.D. Clarissimo, & EUPHROSYNÆ SCHUZLÆ Lectissimæ Puellarum D.D. [...] WITTEBERGÆ Charactere Johannis Röhrneri Acad. Typogr. ANNO M.DCXLVIII.

O felix thalami, Juvenis, votique peracti
 Non sine præsentis Superûm cælique favore,
 Unde fluit, quodcunque beat! tibi fædere certo
 Jungitur, innumerasque; impertit SCHUZIA dotes
 Ingenio formaque; potens. Quam digna venustas
 Ora decet gratasque; genas? Quod lumen amœnat
 Gemmantes oculos, sanctosque; accendit amores?
 Interea servat generosa modestia pectus,
 Et tumidos arcet fastus, legemque; pudoris
 Sobrietas bene suada, fidesque; invicta tuentur,
 Illicitosque; animum cohibent ne flagret in æstus.
 Præcipue pietas secum cælestia volvens
 Assidue, mentemque; Dei percussa timore,
 Hic fixit sedemque; sibi templumque; perenne,
 Quo Superûm haud ingrata pios instauret honores,
 Quo votis precibusque; vacet, sibi tota recedens
 In semet subducta solo, curisque; prophanis
 Libera, quæ vario confundunt pectora motu.
 Quid nunc commemorem laudes famamque; parentis
 Aonij, quem non tantum Germania mater
 Jactat, & æquoreo circumsona Dania fluctu;
 Itala sed tellus etiam mirata canentem est,
 Pertimuitque; premi. Nec enim vel Thracius illum
 Crusmate, vel liquido transcendat carmina vates. [...]

Augustus Buchnerus.

5. *Epicedium* beim Ableben von Euphrosyne Pincker, geb. Schütz (1655)

In: *SUPREMA VERBA, in Immaturum & Luctuosissimum obitum, [...] EUPHROSINÆ SCHÜTZLÆ, Conjugis olim desideratissimæ VIRI [...] CHRISTOPHORI Pinckers [...] Affictissimi Vidui & Parentis ab Amicis & Fautoribus dicta.* LIPSIÆ, Ex Officina BAUCHIANA.

Ad Excellentissimum Mesurgum, & vere Germaniæ nostræ Orphea, HENRICUM SCHVTZIVM, amicum veterem, cum filiam unicam EUPHROSYNEN, Amplissimi & Consultissimi VIRI CHRISTOPHORI PINCKERI, J.U.D. & Scabinatus Lipsiensis Assessoris Vxorem ex partu defunctum acerbe lugeret.

HActonus in viduo deflevit funera lecto
 Conjugis, & grati vincula rupta jugi:
 Flevit & ereptam (proh quanto vulnere!) natam
 SCHUTZIUS egregiis cum sociandatoris:
 Sola super, nondum penitus quæ redderet orbem,
 PINCKERI EUPHROSYNE nobilis uxor erat.
 Nunc tamen haec nato puero nova gaudia patri
 Dum spondet, charo nec minus illa viro,
 Post sobolem genitrix fatorum lege peracta,
 Qvas lacrimas patri, quas creat illa viro?
 Nil super est, quod fata petant: hic terminus hæret,
 Hic posita est curis ultima meta tuis:
 Nil porro lugere potes tua pignora SCHUTZI
 Cede libens: superi scilicet illa tenent,
 Nec venisse volo, quo pergere totus anhelas,
 Jam dudum ignavam spernere luctus humum.
 Thracius Euridicen revocavit carmine vates
 Atque Orcie mediis eriquit tenebris:
 Tu licet intendas numeros, quibus Orphea transis,
 Tu tamen hoc surdis auribus omne canes.
 Noctem æternam Erebi jucundo lumine Solis
 Ex facili mutet, cui data copia erit:
 Qvi velit ætheriis decedere sedibus, & post
 Ponere terram humilem sidera, nullus erit.

Augustus Buchnerus.

Die „Missa ad imitationem Lobe den Herren H. Schützen“ in der Danziger Handschrift Ms. 4012 und ihr Kontext

Ergänzende Bemerkungen zum Aufsatz in Jg. 23 (2001)

ANDREAS WACZKAT

Die Handschrift der Danziger Biblioteka Polskiej Akademii Nauk mit der Signatur Ms. 4012, ein einzelnes GeneralbassstimmBuch, enthält einige bislang nur wenig beachtete Quellen mit Bezug zum Werk von Heinrich Schütz. Neben dem achtstimmigen „Herr, nun lässt du deinen Diener“ SWV 281 aus den *Musicalischen Exequien* und der ebenfalls achtstimmigen Vertonung des 137. Psalms „An Wasserflüssen Babylon“ SWV 37 aus den *Psalmen Davids* verdient eine Parodiemesse über die doppelchörige Vorlage „Lobe den Herren meine Seele“ SWV 39 aus derselben Sammlung weitere Beachtung. Erstmals erwähnt wurden diese Kompositionen in Otto Günthers Katalog der Handschriften der Danziger Stadtbibliothek; darüber hinaus finden sie Berücksichtigung im aktuellen Katalog der Handschriftenbestände in der Biblioteka Polskiej Akademii Nauk von Danuta Popinigis und Danuta Szlagowska. Die *Missa ad imitationem Lobe den Herren H. Schützen* ist im letzten Jahrgang des *Schütz-Jahrbuches* zusammen mit einem eng verwandten Werk, der *Missa super Halleluja. Lobet den Herren H. Schütz* nach der Vorlage SWV 38 aus den *Psalmen Davids* ausführlicher betrachtet worden. Das Referat zum Schütz-Fest in Malmö fußt im Wesentlichen auf diesem Beitrag; an dieser Stelle sollen daher einige kurze Ergänzungen zum Kontext der Handschrift genügen.

Die *Missa ad imitationem Lobe den Herren H. Schützen* findet sich auf f. 61^v der Danziger Handschrift Ms. 4012, die insgesamt 271 geistliche Kompositionen sowohl in lateinischer wie auch in deutscher Sprache enthält. Die Quelle dürfte mit sehr großer Wahrscheinlichkeit aus den Beständen der Danziger St. Bartholomäikirche stammen und das dortige Musikleben im frühen und mittleren 17. Jahrhundert reflektieren. Die Handschrift umfasst 217 Motetten, vier Magnificat und insgesamt 50 Messkompositionen, davon 37 Parodiemesen. Unter diesen trägt die *Missa ad imitationem Lobe den Herrn* als einzige Messe in der gesamten Handschrift den aus dem Lehrgebäude der Rhetorik entlehnten Begriff „ad imitationem“, mit dem die Nachahmung einer maßstäblichen Vorlage bezeichnet wird. Die im Katalog von Popinigis und Szlagowska wiedergegebene Lesart des Titels als „Missa ad Admitatione Lobe den Herrn“ scheint nicht zutreffend zu sein, wenn freilich auch der Titel sehr gedrängt und unsauber geschrieben ist.

Joachim Burmeister widmet der imitatio in seiner *Musica poetica* ein ganzes Kapitel, in dem er die „imitatio in genere“ und die „imitatio in specie“ als zwei voneinander unterschiedene Arten der Nachahmung definiert. Während die „imitatio in genere“ eher abstrakt als Möglichkeit zu verstehen ist, beruht die „imitatio in specie“ konkret darauf, dass nur solche Werke zur Nachahmung ausgewählt werden, die in künstlerischer Hinsicht als maßstäblich angesehen werden können. Die dafür in Betracht kommenden Komponisten führt Burmeister ebenso an. Daraus wäre

– in Ergänzung zu den bereits im genannten Beitrag diskutierten Argumenten über die Urheberfrage dieser Parodiemesse – möglicherweise zu schließen, dass im konkreten Fall nur Parodiemesse nach fremden Vorlagen den Titel „Missa ad imitationem ...“ tragen, doch bei den Parodiemesse des frühen 17. Jahrhunderts findet diese Bezeichnung durchaus keine einheitliche Anwendung: Bartholomäus Gesius verwendet sie in seinen Messendruck von 1611 und 1613 konsequent für jede Parodiemesse. Sogar eine Choralmesse wird dort mit *Missa ad imitationem Melodiae Gott der Vater wohn uns bei* betitelt. Unabhängig von der Art der Vorlage lautet der bei weitem am häufigsten anzutreffende Titel aber „Missa super ...“. Dass beide Formulierungen bisweilen auch synonym verwandt worden sind, belegt Sebastian Erthels vermutlich über eine eigene Vorlage gearbeitete *Missa super Domine quis habitabit*, gedruckt 1613 in München, die in der Handschrift Mus. Kamenz I 928 der Sächsischen Landesbibliothek ein zweites Mal unter dem Titel [*Missa*] 6. *Vocum Ad Imitationem Domine quis habitabit in tabernaculo tuo* überliefert ist.

Die Verfasser der Beiträge

LARS BERGLUND. Geboren 1964 in Uppsala; studierte an der dortigen Universität Musikwissenschaft, Literatur und Philosophie; 2002 Dr. phil Uppsala. Seit 1995 dort auch Lehrbeauftragter.

GREGORY S. JOHNSTON. Studium an der University of Calgary und der University of British Columbia, 1987 Promotion. 1987–1989 Postdoc-Stipendium des Social Science and Humanities Research Council of Canada. Lehrtätigkeit am Douglas College (New Westminster), an der University of Manitoba (Winnipeg), der University of British Columbia und der University of Victoria. Seit 1991 Professor für Musikwissenschaft an der University of Toronto.

KLAUS-PETER KOCH. Geboren 1939 in Magdeburg; studierte an der Hanns-Eisler-Musikhochschule in Berlin (Komposition) und an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg (Musikwissenschaft), 1970 Promotion, 1982 Habilitation; 1973–1992 Assistent, Oberassistent und Dozent an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, 1993–1998 Direktor des Instituts für deutsche Musik im Osten (IDMO) Bergisch-Gladbach, seit 1998 Direktor des Instituts für deutsche Musikkultur im östlichen Europa (IME) Bonn, 2002 Verleihung einer Professur durch das Land Nordrhein-Westfalen; wissenschaftliche Schwerpunkte: Deutsch-osteuropäische musikalische Wechselbeziehungen, mitteldeutsche Musik des 16./17. Jahrhunderts, Forschungen zu Samuel Scheidt, Reinhard Keiser und Georg Philipp Telemann.

LINDA MARIA KOLDAU wurde als Stipendiatin der Deutschen Studienstiftung bei Wolfram Steinbeck (Bonn) mit einer Arbeit über die venezianische Kirchenmusik von Claudio Monteverdi promoviert. In diesem Rahmen hat sie sich intensiv mit der Musik von Monteverdis Zeitgenossen beschäftigt und zwei größere Kirchenmusiksammlungen von Giovanni Rovetta und Giovanni Antonio Rigatti ediert. Ihre Veröffentlichungen umfassen neben dem Monteverdi-Buch zahlreiche Aufsätze zu Musik und Spiritualität des 16. und 17. Jahrhunderts. Zur Zeit arbeitet sie an einem Forschungsprojekt über die Integration von zeitgenössischer Musik in die Liturgie.

EBERHARD MÖLLER. Geboren 1936 in Königsee/Thüringen; studierte Musikwissenschaft, Schulmusik und Germanistik in Jena. 1964 Promotion, 1993 Habilitation. 1971–1975 Lehrauftrag an der Musikhochschule Dresden; ab 1960 an der Pädagogischen Hochschule Zwickau, seit 1994 an der Technischen Universität Chemnitz tätig. Hier seit 1998 Professor für Musikwissenschaft. Forschungsschwerpunkte: Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts, Musikkultur Mitteldeutschlands.

DANUTA POPINIGIS. Geboren 1957 in Gdańsk; studierte Musikwissenschaft an der Universität Warschau. 1994 Promotion; seit 1980 Lehrbeauftragte an der Musikakademie Gdańsk. Forschungsschwerpunkt ist die Musikkultur in Gdańsk im 16. bis 18. Jahrhundert. Sie leitet die Arbeitsstelle RISM an der Danziger Musikakademie.

TOOMAS SIITAN. Geboren 1958 in Tallinn. Erwarb 1981 das Komponistendiplom der Estnischen Musikakademie in Tallinn und war danach hauptsächlich als Musikwissenschaftler tätig. Seit 1986 Unterricht an der Estnischen Musikakademie im Fach Musikgeschichte. 1998 er-

schien der erste Band seiner Abendländischen Musikgeschichte: die erste solche Zusammenfassung auf Estnisch seit 1930. Mitglied im Vorstand der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie und der Estnischen Gesellschaft für Musikwissenschaft sowie Präsident der Estnischen Gesellschaft für Hymnologie. Promoviert wurde er an der Universität Lund mit einer Dissertation über Baltische Choralbücher. Seit 1990 auch Tätigkeit als Dirigent; Durchführung von Konzertprojekten mit mehreren estnischen Chören und dem Tallinner Barockorchester. Leitung des Vokalensembles Studio Vocale, Tallinn. Seit 1994 auch künstlerischer Leiter des Festivals für alte Musik in Haapsalu (Estland).

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.

WALTER WERBECK. Geboren 1952 in Bochum; studierte Schulmusik, Kirchenmusik und Klavier an der Hochschule für Musik Detmold, Geschichte an der Universität Bielefeld sowie Musikwissenschaft an der Universität-Gesamthochschule-Paderborn. 1987 Promotion, 1995 Habilitation im Fach Musikwissenschaft. 1982–1995 Lehrtätigkeit am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn, 1995–1999 u. a. an den musikwissenschaftlichen Instituten in Bonn, Basel und Kiel. Seit 1999 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Greifswald. Werbeck ist Herausgeber des Schütz-Jahrbuchs und Editionsleiter der Neuen Schütz-Ausgabe.

X

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

1200 Jahre Musikgeschichte in Texten, Bildern und Noten


22

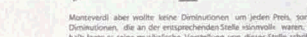
Lehre contra Praxis

In Ars Nova trifft in Ciutad Arenalit wieder weniger Schultheoretiker als vielfach die Befürchtung, die Musik könnte sich von einer objektiven Kunst, deren Qualitäten für jedermann, der ihre Regeln kennt, sichtbar und nachprüfbar sind, zu einer subjektiven Gefühlswelt entwickeln, die die formalistische Bild zum Opfer fallen würde. Wenn nämlich die Lehre ihre Bedeutung verliert, könnte jedermann, und ist er kaum des Notenschreibens mächtig, komponieren, sich dieser Kunst bemächtigen, ohne sich um die Regeln zu kümmern, deren verbindliche Regeln gedeutet ja, ein Liedchen zu kramen und das Gesungene auszusprechen.

Dass die Befürchtung, die Kontrapunktlehre werde ihre Bedeutung für die Musik verlieren, nicht ganz unberechtigt war, zeigt eine Note im Vorwort eines Musikdrucks von Antonio Bonifazi aus dem Jahre 1633. Bonifazi nimmt bei seiner Komposition Rücksicht auf die fehlenden Kenntnisse seines Publikums: ich habe versucht, die Komposition möglichst bequem und einfach zu machen, ohne schwierige Dissonanzen ... denn wir viele Dissonanzen sind, muß man Kenntnisse im Kontrapunkt haben, um die Singstimmen gut begleiten zu können. A Beretto einer halben Generation später haben sich Ars Nova Befürchtungen bewahrheitet. Monteverdi freilich war das falsche Ziel für Ars Nova. Warnungen, und der Verwurf der Ignoranz war in seinem Falle unberechtigt. Kein Wunder, daß Monteverdi schon auch gerade in diesem Punkt empfindlich reagierte. Hoch 1633 schrieb er in einem Brief, ein Theaterstück der prima pratica hat damals öffentlichen Kritik an einigen Passagen in einem meiner Madrigale geübt, als ob sie von einem Kind gemacht wären, das gerade den Satz Note gegen Note lernt. Monteverdi's Äußerung bezeichnend darin, im Unbewußten der Regeln irgend etwas subjektiv Erfundenes zu Papier zu bringen, sondern im Gegenteil die Regeln nicht zuletzt dadurch zu erkennen, daß er sie an bestimmten herausgehobenen Stellen bewußt übertritt.

In den Regelschreibungen in Ciutad Arenalit steckt jedoch mehr als dieses Herausheben bestimmter Ausnahmestellen. Indem Monteverdi nämlich die regelgerechte Fortschreibung durch eine ihrer möglichen Improvisationsformen ersetzt, schreift er damit diese Freiheit fest und wehrt alle anderen möglichen Diminutionen dieser Stelle. Der Sänger hatte ja die Möglichkeit, den Notentext, den Aufführung nach den Regeln der Diminution zu verändern. Als Silbentrennungstexte in der Hand hätte er die Improvisationsfortschreibung zum Beispiel so diminiert können:

Grundform: 

Diminiert nach Silbentrennung: 


Monteverdi aber wollte keine Diminutionen um jeden Preis, sondern Diminutionen, die an der entsprechenden Stelle sinnvoll waren. Deshalb legte er seine musikalische Vorstellung von dieser Stelle schriftlich fest und nahm dabei die Regelschreibung als oberstes nur theoretisches Kriterium.

Zahlreiche ähnliche Darstellungen des 14. und 17. Jahrhunderts weisen einen Eindruck von der so genannten mittelalterlichen Kontrapunktlehre, bei der sich die Komponisten nicht nur an die Regeln hielten, sondern sie auch zuweilen übertraten, was sie durch die Freiheit der Improvisation ergaben, aber nicht in anderer Weise. Die Fortschreibung verbindet sich zwei Seiten der Musik, die noch als Gegenüber angesehen werden, zu einer Einheit und die Improvisation.

In dieser Vereinigung von Komposition und Improvisation liegt der Versuch auf die strenge Verbindlichkeit der Kontrapunktregeln mit auszuweichen. Tenen sal Monteverdi's Zugangsweg, die er als *comoda pratica* nannte. In

23

Der Hintergrund von Arius und Monteverdi's Argumentation



Gentile van Horebrouck, Das Konzert, 1624, Musée de Louvre (Paris)

Zahlreiche ähnliche Darstellungen des 14. und 17. Jahrhunderts weisen einen Eindruck von der so genannten mittelalterlichen Kontrapunktlehre, bei der sich die Komponisten nicht nur an die Regeln hielten, sondern sie auch zuweilen übertraten, was sie durch die Freiheit der Improvisation ergaben, aber nicht in anderer Weise. Die Fortschreibung verbindet sich zwei Seiten der Musik, die noch als Gegenüber angesehen werden, zu einer Einheit und die Improvisation.

In dieser Vereinigung von Komposition und Improvisation liegt der Versuch auf die strenge Verbindlichkeit der Kontrapunktregeln mit auszuweichen. Tenen sal Monteverdi's Zugangsweg, die er als *comoda pratica* nannte. In

Sabine Ehrmann-Herfort, Ludwig Finscher, Giselher Schubert (Hrsg.)

Europäische Musikgeschichte

Diese anspruchsvoll gestaltete und aufwendig ausgestattete große »Europäische Musikgeschichte« beleuchtet aus unterschiedlichen Perspektiven alle wichtigen Themen, Stationen und Tendenzen der Musikgeschichte der letzten 1200 Jahre.

Die 30 Kapitel dieses Werkes – verfasst von namhaften MusikwissenschaftlerInnen – fügen sich zu einem vieldimensionalen Gesamtbild der musikalischen Entwicklungen vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert.

Die Texte werden bereichert durch zahlreiche attraktive Farb- und Schwarz-Weiß-Abbildungen und mehr als 180 Notenbeispiele. – Die Bände sind als Einführung in die Musikgeschichte konzipiert und darum auch für ein breiteres Publikum nutzbar.

Die Beiträge gehen zurück auf das erfolgreiche »Funkkolleg Musikgeschichte«. Für den Druck wurden sie durchweg überarbeitet und auf den aktuellen Forschungsstand gebracht.

Die »Europäische Musikgeschichte« eignet sich aufgrund ihres umfangreichen Quellenmaterials sowie der Art und als Unterrichtsmaterial.



(2002) (Bärenreiter/Metzler). Zwei Bände im Schuber: zusammen 1.392 Seiten mit ca. 180 Notenbeispielen und 207 Abbildungen (davon 64 vierfarbig); gebunden ISBN 3-7618-2024-0

SLUB DRESDEN



3 2424953

Bärenreiter
www.baerenreiter.com