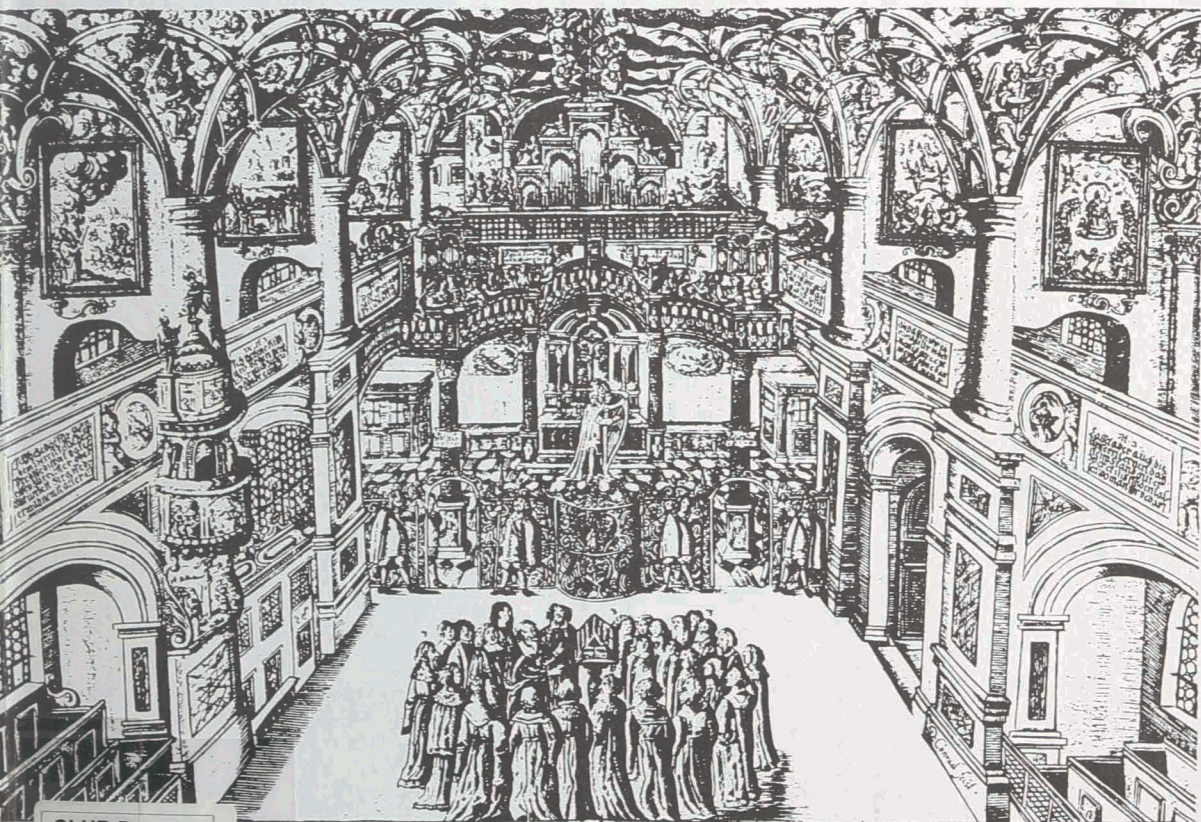


Schütz-Jahrbuch 2003



SLUB Dresden

MZ

8

414

Zell 1

Bärenreiter

zede 1 (k027) (Mag) (P)

Schütz-Jahrbuch

Im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft

herausgegeben von

WALTER WERBECK

in Verbindung mit

WERNER BREIG, FRIEDHELM KRUMMACHER, EVA LINFIELD, WOLFRAM STEUDE

25. Jahrgang 2003



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK · PRAG 2003

Schütz-Jahrbuch

Signatur: MZ. 8. 414 **eingegangen am: 29.01.2004**

Bemerkung: Säbi, ZDB

Ablage bei: zell1/MAG/P (MAR) **Heft: 2003/25**



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

© 2003 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Alle Rechte vorbehalten/ Printed in Germany

ISBN 3-7618-1681-2

ISSN 0174-2345

MZ. 8. 414 - 25. 2003

INHALT

SIEGBERT RAMPE (Köln)

- Abendmusik oder Gottesdienst? Zur Funktion
norddeutscher Orgelkompositionen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts
Teil 1: Die gottesdienstlichen Aufgaben der Organisten 7

KONRAD KÜSTER (Freiburg)

- Die handschriftlichen Quellen zu Schütz' „Kleinen geistlichen Konzerten“
und „Symphoniae sacrae“ II in Kassel 71

WERNER BRAUN (Saarbrücken)

- Bemerkungen zu den „Nordhäusischen Concerten“ von 1637/38 85

AXEL TEICH GEERTINGER (Roskilde)

- Die Opernsinfonien Francesco Cavallis 105

- Die Verfasser der Beiträge 145

ABKÜRZUNGEN

ADB	<i>Allgemeine deutsche Biographie</i> , Bd. 1–56, München u. Leipzig 1876–1912
AfMw	<i>Archiv für Musikwissenschaft</i>
AMl	<i>Acta musicologica</i>
Bd., Bde.	Band, Bände
BJ	<i>Bach-Jahrbuch</i>
BJbHM	<i>Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis</i>
BzAfMw	<i>Beibefte zum Archiv für Musikwissenschaft</i>
CEKM	<i>Corpus of Early Keyboard Music</i>
Diss.	Dissertation
DJbMw	<i>Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft</i>
DM	<i>Documenta musicologica</i>
DMA	Deutsches Musikgeschichtliches Archiv Kassel
ed., eds.	edited/editor, editors
EdM	<i>Das Erbe deutscher Musik</i>
Faks., facs.	Faksimile, facsimile
hrsg., Hrsg.	herausgegeben, Herausgeber
HS-WdF	<i>Heinrich Schütz in seiner Zeit</i> , hrsg. von Walter Blankenburg, Darmstadt 1985 (= Wege der Forschung 614)
Kgr.-Ber.	Kongreßbericht
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.
Ms.	Manuskript
mschr.	maschinenschriftlich
Nachdr.	Nachdruck
New GroveD	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , London 1980
New GroveD2	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , Second Edition, London 2001
NHdb	<i>Neues Handbuch der Musikwissenschaft</i> , Wiesbaden u. Laaber 1980–1995
NSA	Heinrich Schütz, <i>Neue Ausgabe sämtlicher Werke</i> , hrsg. im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft (Neue Schütz-Ausgabe), Kassel 1955 ff.
RiemannL	Hugo Riemann, <i>Musiklexikon</i> , 12. Aufl. in 5 Bänden, Mainz 1959–1975
RISM	<i>Répertoire International des Sources Musicales (Internationales Quellenlexikon der Musik)</i>
RRMBE	<i>Recent Researches in the Music of the Baroque Era</i> , Madison 1964 ff.
Schütz GB	Heinrich Schütz, <i>Gesammelte Briefe und Schriften</i> , hrsg. von Erich H. Müller, Regensburg 1931 (= Deutsche Musikbücherei 45), Reprint Hildesheim 1976

- Schütz-Konferenz
Dresden 1985, Tl. 1, 2
Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz [...] Dresden [...] 1985, hrsg. von Wolfram Steude, Tl. 1, 2, Leipzig 1987 bzw. 1988 (gleichzeitig Jahrbuch Peters 1985 bzw. 1986/87)
- SGA
Heinrich Schütz, Sämtliche Werke, Bd. 1–16, hrsg. von Philipp Spitta; Supplement 1, 2, hrsg. von Arnold Schering bzw. Heinrich Spitta, Leipzig 1885–1894, 1909, 1927, Reprint Wiesbaden 1968–1974
- SIMG
Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft
- SJb
Schütz-Jahrbuch
- StMw
Studien zur Musikwissenschaft (Beihefte der DTÖ)
- SWV
Schütz-Werke-Verzeichnis. Kleine Ausgabe, im Auftrage der Neuen Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner Bittinger, Kassel 1960; Supplement von Werner Breig in SJb 1 (1979), S. 63 ff.
- VfMw
Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft
- vol., vols.
volume, volumes

Abendmusik oder Gottesdienst?

Zur Funktion norddeutscher Orgelkompositionen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts

Teil 1: Die gottesdienstlichen Aufgaben der Organisten

SIEGBERT RAMPE

Im Zentrum der vorliegenden Studie steht die Frage nach der Funktion protestantischer Orgelmusik in den Komponistengenerationen vor Johann Sebastian Bach und hier vor allem im norddeutschen Raum. Die Anfänge des norddeutschen Orgelrepertoires liegen im Dunkeln; die ältesten erhaltenen Kompositionen stammen von Johann Stefan (1559/60–1616) in Lüneburg und Hieronymus Praetorius (1560–1629) in Hamburg. Aber schon rund 100 Jahre später erreichte diese Musik ebenso überraschend mit der Generation von Vincent Lübeck (1654–1740) und Georg Böhm (1661–1733) ihren letzten Höhepunkt. Zwar existieren auch aus der Folgezeit vereinzelte Kompositionen¹. Soweit wir wissen, erlangten sie jedoch nicht die künstlerische Bedeutung wie jene Literatur des späten 16. und des 17. Jahrhunderts, die nicht nur Orgelmusik mit obligatem Pedal als solche, sondern darüber hinaus sogar mehrere eigenständige Formen hervorbrachte – darunter die Choralbearbeitung mit koloriertem Cantus firmus, die sogenannte Choralfantasie und das mehrteilige Praeludium.

Zu Recht gilt diese Hochkultur als Folgeerscheinung günstiger politischer und wirtschaftlicher Rahmenbedingungen im norddeutschen Küstengebiet². Sie bildeten ihrerseits die Grundlage für zunehmend größere und leistungsfähigere Orgeln, ohne die eine Entstehung vor allem mehrmanualiger Kompositionen oder konzertanter Pedal- und Doppelpedal-Partien gar nicht denkbar gewesen wäre. Gleichwohl besaßen bereits im 16. Jahrhundert begüterte Städte auch südlich der Elbe (Magdeburg, Halberstadt, Ulm u. a.) ebenso repräsentative wie groß dimensionierte Orgeln³, während aus denselben Regionen Orgelmusik von ähnlicher qualitativer und quantitativer Bedeutung wie in Norddeutschland unbekannt ist. Umgekehrt waren in Nürnberg von Conrad Paumann (ca. 1410–1473) über Hans Leo (1564–1612) und Caspar Hassler (1569–1622), Valentin Dretzel (1578–1658), David Schädlich (1607–1687), Johann Erasmus Kindermann (1616–1655), Georg Caspar Wecker (1632–1695) bis hin zu Johann Pachelbel (1653–1706) zahlreiche herausragende Orgelkomponisten tätig, obwohl in den dortigen Hauptkirchen seit dem 15. Jahrhundert keine neuen Orgeln mehr entstanden und die Größe der vorhandenen Instrumente stark limitiert blieb⁴. Und schließlich fehlt im norddeutschen Raum jegliche Pedaliter-Literatur aus vorreformatorischer Zeit; schon damals haben freilich zweimanualige Instrumente mit vollständig ausgebautem Pedal zur Verfügung gestanden⁵.

Kurztitel verweisen auf das Literaturverzeichnis am Ende des Haupttextes.

- 1 So Georg Wilhelm Dietrich Saxers (?–1740) Praeludien (in: Rampe 2003, S. 48–71) und die Kompositionen im Orgelbuch von Bendix Friedrich Zinck (Det Kongelige Bibliotek Kopenhagen, C 1, 90, mu. 7503. 0231-0337), herausgegeben von Konrad Küster als *Husumer Orgelbuch 1758* (Stuttgart 2001).
- 2 Küster 2001, S. 167–175.
- 3 Vgl. hierzu beispielsweise Michael Praetorius II 1619, S. 162–195.
- 4 Fischer und Wohnhaas 1996, S. 158 f. und 163 ff.
- 5 Vgl. beispielsweise die Lübecker Situation in Stahl 1952, S. 34 f.

Große Orgelbauten haben also die musikalische Entwicklung allenfalls begünstigt und beeinflusst, jedoch nicht initiiert. Worin aber bestand der Anlass für die Entstehung der norddeutschen Orgelmusik des 17. Jahrhunderts, worin ihre Funktion?

Überlegungen zur Funktion protestantischer Orgelmusik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts sind so alt wie die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesen Werken und begannen im Umfeld der Bach-Forschung des frühen 19. Jahrhunderts. Johann Nicolaus Forkel betrachtete Johann Sebastian Bachs Orgelwerke als Kirchenmusik, primär mit gottesdienstlicher Funktion⁶. Eine erste Systematik zur Funktion älterer Orgelmusik findet sich 1845 bei Forkels Schüler Friedrich Conrad Griepenkerl; sie macht deutlich, dass über den Gottesdienst hinaus noch andere Funktionsbereiche zur Diskussion stehen. Im Vorwort zum IV. Band seiner Ausgabe von *Johann Sebastian Bach's Kompositionen für die Orgel* heißt es⁷:

„Die Orgel [...] war 1) zur Verschönerung der kirchlichen Feier beim Gottesdienste bestimmt. Sie führte das Vorspiel und Nachspiel zum Gesang der Gemeinde, den sie würdig begleitete, aus. 2) Es war schon in früheren Zeiten gebräuchlich, zu Beginn des Gottesdienstes einen Eingang und zum Schluß desselben einen Ausgang zu spielen. Die Kunst verherrlichte das religiöse Bedürfnis, und man brachte auch hier der Gottheit das Beste dar, was man hatte. 3) Herrschte damals, wie jetzt noch häufig, die Gewohnheit, daß ein geschickter Organist nach der Prüfung eines Candidaten für eine Organistenstelle oder bei der Untersuchung eines neuen Orgelwerks seine Fertigkeit und das Instrument vor einer oft zahlreichen Versammlung hören ließ. Endlich gab man 4) auch öffentliche Concerte auf der Orgel, wie jetzt.“

Obleich Griepenkerl offen lässt, aus welchen Quellen er sein Wissen schöpfte, wird sich im weiteren Verlauf dieser Untersuchung ergeben, dass ihm tatsächlich Dokumente des 17. und 18. Jahrhunderts vorgelegen haben müssen. Infolgedessen gelangte auch die neuere Literatur zu diesem Thema selbst nach Auswertung einer Vielzahl zeitgenössischer Quellen im Kern zu erstaunlich ähnlichen Resultaten. Sowohl George B. Stauffer als auch Peter Williams diskutierten Bachs freie Orgelwerke im Zusammenhang mit der Gottesdienstpraxis, von Orgelproben und -konzerten sowie im pädagogischen Umfeld, wobei sie wie Griepenkerl eine eindeutige Entscheidung vermieden, mit diesem jedoch eine gottesdienstliche Funktion weitgehend ausschlossen⁸.

Eine eigenständige Untersuchung zur Funktion norddeutscher Orgelmusik des 17. Jahrhunderts fehlt bis heute. Genau genommen existieren bisher nur unterschiedliche Thesen, die sich meist auf einzelne Gesichtspunkte stützen; sie können wie folgt zusammengefasst werden: a) Einteilige Choralbearbeitungen waren als Vorspiele für Gemeindelieder⁹, mehrteilige für die Alternatimpraxis im strophweisen Wechsel zwischen Chor bzw. Gemeinde und Orgel bestimmt. Die als Choralfantasien bezeichneten ausgedehnten Choralbearbeitungen für mehrere Manuale und Pedal erklangen im Vespertagesdienst, sub communionem oder im konzertanten Rahmen¹⁰.

b) Freie Orgelwerke fungierten als Vorspiel oder Nachspiel des Gottesdienstes oder als Musik sub communionem bzw. als Konzertliteratur¹¹.

6 Forkel 1802, S. 18 f.

7 Griepenkerl IV 1845, S. I f. (Sperrungen original).

8 Stauffer 1980, S. 137–153; Williams III 1980, S. 1–54.

9 Stahl 1952, S. 67 f.; Edler 1997, S. 60–66; Dirksen 2002, S. 13 f.

10 Dirksen 2002, S. 14.

11 Ebd., außerdem Dehmel 1989, S. 50 (Vorspiel); Stahl 1952, S. 68 (Nachspiel).

c) Die Orgelwerke von Buxtehude und Bach sind niedergeschriebene und ausgearbeitete Improvisationen; sie dienten zur Repräsentation und zum Konservieren künstlerischer Leistungen sowie als Vorbild im Unterricht¹², blieben im Kern aber autonome Kunstwerke¹³.

d) Die gesamte überlieferte protestantische Orgelmusik bis ins 18. Jahrhundert hinein entstand primär zu didaktischen Zwecken, also als Unterrichtsliteratur¹⁴.

Alle vier Hypothesen bestehen bis heute unabhängig und ohne Diskussion nebeneinander, wobei auf der Hand liegt, dass sich die Angaben unter a) und b) einerseits sowie d) andererseits gegenseitig ausschließen, während c) und d) durchaus miteinander zu kombinieren wären.

Allerdings lassen drei Einzelstudien erkennen, dass die liturgische Verwendung erhaltener Orgelwerke eben nicht generell auszuschließen ist. Im Nachwort seiner 1947 abgeschlossenen und 1954 publizierten Ausgabe des III. Teils von Samuel Scheidts *Tabulatura Nova* (1624) stellte Christhard Mahrenholz Verbindungen zwischen deren Inhalt und den zeitgenössischen Hallenser Gottesdienstordnungen her, die er bereits 1924 veröffentlicht hatte¹⁵. Wie Mahrenholz demonstrierte, war Scheidts Sammlung mit Kyrie, Gloria, Credo, „Psalmus sub communionem“, Hymnen- und Magnificat-Bearbeitungen und sogar einem freien „Modus ludendi pleno Organo“ mit sechs Stimmen unter Einschluss des Doppelpedals de facto als Orgelbeitrag für den Mess- bzw. für den sonnabendlichen Vesperegottesdienst konzipiert. Die *Tabulatura Nova* III entstand in Halle und wurde in Hamburg verlegt. Es ist also ohne weiteres vorstellbar, dass sie als liturgisches Orgelbuch zu den wichtigsten Festen des Kirchenjahres¹⁶ bestimmt war und von „jede[m] Organist[en] welcher ein Orgel mit 2. Clavier vnd Pedal hat“¹⁷ im lutherischen Nord- und Mitteldeutschland verwendet werden konnte.

Margarete Reimann zeigte im Vorwort ihrer Edition der Lüneburger Orgeltabulaturen KN 208¹⁻², dass der Inhalt dieser Handschriften bis in Einzelheiten (wie dem Gebrauch lateinischer und deutscher Liedtexte, der Vertonung bestimmter Messteile und der Dauer der Stücke) spezifischen Vorschriften der Lüneburger Gottesdienstordnungen zwischen 1607 und 1656 entspricht¹⁸. Die äußerst knappen, nur gut zehn Takte umfassenden freien Praeludien könnten demnach als Intonationen, die längeren als Nachspiele zu den Gottesdiensten und die meist kurzen Cantus-firmus-Bearbeitungen als Vorspiele zu den folgenden Gesängen zu betrachten sein. Die Tabulaturen KN 208¹⁻² stammen aus dem Besitz der Lüneburger St. Johanniskirche, wurden von dem Johannisorganisten Franciscus Schaumkell (ca. 1590–1676) geschrieben und nicht vor 1653 fertig gestellt¹⁹. Schaumkell amtierte seit 1617 zwischen Johann Stefan und Christian Flor (1626–1697); er hätte in diesen Manuskripten also durchaus ältere und zeitgenössische Stücke für den gottesdienstlichen Gebrauch vereinigen können, wobei die meist anonymen Kompositionen wohl aus seiner eigenen Feder stammen (nament-

12 Belotti 2/1997, S. 197 ff.; Wolff 2000, S. 140.

13 Ebd. und Spitta 1873, S. 258–290.

14 Riedel 1962, Sp. 347; Blume 1965, S. 164.

15 Mahrenholz 1954; Mahrenholz 1924, S. 48 ff.

16 Im Originaltitel heißt es: *III. et Vltima Pars Tabulaturæ Continens Kyrie Dominical. Credo in Unum Deum. Psalmum de Coena Domini sub Communionem, Hymnos Præcipuorum Festorum totius Anni.* (zitiert nach Mahrenholz 1954).

17 Abschnitt „An die Organisten“ in Scheidts Vorrede (zitiert nach Mahrenholz 1954).

18 Reimann II 1968, S. V f.

19 Reimann I 1957, S. 101 f.; Lasell 1996, Sp. 1513.

lich genannt werden nur Heinrich Scheidemann und Samuel Scheidt). Sollte Reimanns Vermutung zutreffen, stünden freilich auch die übrigen Lüneburger Orgeltabulaturen, die Hauptquellen für das norddeutsche Orgelrepertoire vor Buxtehude schlechthin, im Verdacht, Literatur für die Gottesdienstpraxis zu überliefern.

Neuerdings untersuchte Frederick K. Gable die Funktion von Magnificat-Bearbeitungen für Orgel im Rahmen des Vespertagesdienstes und wies nach, dass sämtliche erhaltenen Kompositionen zwischen Conrad Paumann und Buxtehude nur einzelne Zeilen (Versus) des zwölfteiligen Hymnus ausführen²⁰. Wirklich nachvollziehbar wird diese Anlage allein auf Grund der zeitgenössischen Alternatimpraxis, die Christhard Mahrenholz und Werner Breig bereits mit Magnificat-Kompositionen von Scheidt und Scheidemann in Verbindung gebracht hatten²¹.

In Scheidts Publikation von 1624 trägt die Orgel ausdrücklich nur jede zweite Magnificat-Zeile vor, während handschriftlich überlieferte Werke in der Regel über die genaue Funktion der einzelnen Versus keine Angaben machen. Wenn aber die in verschiedene Versus gegliederten Magnificat-Bearbeitungen mit der Alternatimpraxis rechnen, kann dasselbe auch für jene mehrteiligen Choralbearbeitungen vermutet werden, die in der norddeutschen Orgelmusik bis hin zur Generation Franz Tunders (1614–1667) und Matthias Weckmanns (ca. 1616–1667) im Vordergrund stehen. Und von dem 33 Takte umfassenden „Modus ludendi pleno Organo“ aus Scheidts *Tabulatura Nova* III ist über die Praeambula von Scheidemann und Jacob Praetorius (1586–1651) sehr wohl ein Weg vorstellbar, der letzten Endes in Buxtehudes *Praeludium* fis-Moll (BuxWV 146) mündet. Kann man die norddeutsche Orgelliteratur des 17. Jahrhunderts also schlicht als gottesdienstliche Gebrauchsmusik betrachten?

Gegen dieses Pauschalurteil sprechen sowohl die zeitgenössischen Gottesdienstordnungen als auch die Tatsache, dass in fast allen Quellen dieser Musik jene einschlägigen, von regelmäßigem Gebrauch herrührenden Spuren fehlen²². Noch schwerer wiegt die seit einigen Jahrzehnten wiederholt gemachte Beobachtung, dass gerade viele der künstlerisch besonders ambitionierten Werke – etwa die Praeludien in E-Dur und e-Moll von Buxtehude, Vincent Lübeck und Nicolaus Bruhns (1665–1697) in ihrer überlieferten Gestalt weder auf den Dienstinstrumenten ihrer Komponisten noch offenbar auf anderen norddeutschen Kirchenorgeln gespielt werden konnten, sei es im Hinblick auf die vorhandenen Temperaturen oder die Klaviatrumfänge²³. Waren solche Kompositionen also doch autonome Produkte künstlerischen Schaffens und gelangten in jener Epoche niemals zur Aufführung?

20 Gable 2001, S. 133–137.

21 Mahrenholz 1954, S. 10 ff.; Breig 1967, S. 74 f.

22 Dagegen sind beispielsweise die vom Anfang des 18. Jahrhunderts stammenden, bisher im einzelnen noch nicht untersuchten Handschriften XIV/717–722 des Wiener Minoritenkonvents (summarisch verzeichnet in Riedel 1963, S. 73 ff.) von zahlreichen Eintragungen zur Qualität und Verwendung der Stücke überzogen, mit den Namen ihrer Benutzer versehen und durch offensichtlich häufige Beanspruchung von Papier und Tinte in so schlechtem Zustand, dass an der regelmäßigen Benutzung solcher nach Tonarten geordneter Orgelbücher im gottesdienstlichen Rahmen kein Zweifel aufzukommen vermag.

23 Vogel 1986; Beckmann 1986; Weckmann 1991, S. VI; Belotti 2/1997, S. 262–294; Syré 2000, S. 314–322; Lübeck I 2003, S. XII–XIV; Ortgies (i. Vorb.).

Die vorliegende Studie entstand bei der Vorbereitung von Editionen norddeutscher und nordeuropäischer Orgelmusik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts²⁴ und wurde durch den bisherigen Forschungsstand mit seinen unaufgeklärten Widersprüchen veranlasst. Als potentielle Orgelmusik betrachte ich in diesem Zusammenhang sämtliche Manualiter- und Pedaliterkompositionen – ausgenommen tanzgebundene Literatur, die ihrer Gattungszugehörigkeit und Funktion nach zweifellos Saitenclavieren und dem Orgelregal vorbehalten bleibt. Die Darstellbarkeit von Tastenmusik auf der Orgel sagt freilich nichts darüber aus, ob sie auf diesem Instrument tatsächlich auch gespielt wurde. Und gerade im Rahmen der Edition solcher Werke ist es erforderlich, deren Funktion zu klären, um die überlieferten handschriftlichen Quellen überhaupt bewerten zu können.

Mein Versuch, Licht in die tatsächlichen historischen Verhältnisse zu bringen, erfordert eine individuelle Auseinandersetzung mit jedem der zur Diskussion stehenden Funktionsbereiche. Nur mit Hilfe dieser Methode besteht eine gewisse Aussicht, anhand zeitgenössischer Quellen Einblick in die Organistenpraxis jener Epochen gewinnen und einzelne der bestehenden Hypothesen relativieren oder vollständig ausschließen zu können. Schließlich möchte ich zeigen, dass sich der Kreis funktionaler Deutungen in Wirklichkeit auf wenige spezifische Situationen begrenzen lässt. Meine Untersuchung gliedert sich in folgende Teile; der erste bildet den Gegenstand der vorliegenden Publikation, die restlichen sind zur Veröffentlichung im nächsten Band des *Schütz-Jahrbuchs* vorgesehen:

1. Die gottesdienstlichen Aufgaben der Organisten
2. Orgelproben und konzertante Veranstaltungen
3. Die überlieferten Werke und ihre Quellen
4. Organologische Probleme
5. Musik zur Ausbildung von Organisten.

24 Weckmann 1991; Lübeck I 2003; Rampe 2003; Jan Pieterszoon Sweelinck, *Neue Ausgabe sämtlicher Orgel- und Clavierwerke I: Toccaten*, hrsg. vom Verf., Kassel u. a. 2003; Heinrich Scheidemann, *Sämtliche Werke*, hrsg. vom Verf., Bd. 1: *Choralbearbeitungen*, Kassel u. a. (in Vorb.); Matthias Weckmann, *Sämtliche Choralbearbeitungen II*, hrsg. vom Verf., Kassel u. a. (i. Vorb.).

Die gottesdienstlichen Aufgaben der Organisten

Die Funktion der Orgel im lutherischen Gottesdienst lässt sich in der Regel den zeitgenössischen Agenden entnehmen, die Teil der Kirchenordnungen sind. Die Kirchenordnungen der Reformationszeit wurden anfangs noch handschriftlich verbreitet²⁵; schon damals aber war die gedruckte Form die übliche.

Erstaunlicherweise liegt zur Funktion der Orgel im lutherischen Gottesdienst des 16. bis 18. Jahrhunderts nur ältere musikwissenschaftliche Literatur vor. Die einzige umfassende, eine Vielzahl an Kirchenordnungen berücksichtigende und daher bis heute maßgebliche Studie wurde 1893 von dem Leipziger Theologen Georg Rietschel publiziert. Auf ihr fußen die Arbeiten von Rochus von Liliencron (1893) und Horst Lindenberg (1925) zur liturgisch-musikalischen Entwicklung der Gottesdienste von 1523 bis 1700 bzw. von 1700 bis 1750. Daneben existieren Spezialuntersuchungen zur Gottesdienstpraxis in Hamburg (Röhlk 1899, Leichsenring 1922, Krüger 1933) und Lübeck (Gebler 1896, Stahl 1952) sowie zum organistischen Aufgabenbereich in Nordelbien (Edler 1982). Keines dieser Werke liefert jedoch eine systematische Darstellung der Orgelbeiträge im Gottesdienst. Einen solchen Überblick zu verschaffen ist das Ziel des vorliegenden Beitrags, wobei ich neben den betreffenden Agenden und der genannten Literatur auch musikalische Dokumente beiziehe, die teilweise erst seit kurzer Zeit wieder zugänglich sind.

1. Die Einsetzung der reformatorischen Gottesdienstordnungen

Die Einsetzung der Kirchenordnungen folgte im allgemeinen dem Übertritt zum Protestantismus durch den jeweiligen Landesherren bzw. die jeweiligen Stadträte. Aus dem norddeutschen Raum existieren reformatorische Kirchenordnungen für Braunschweig (1528), Hamburg (1529, 2/1556), Minden (1530), Göttingen (1530), Lüneburg (1531), Lübeck (1531), Herford (1532), Bremen (1534), Pommern (1535), Nordheim (1539), Brandenburg (1540), Schleswig-Holstein (1542, damals dänisch), Bergedorf (1544), Mecklenburg (1552) und Braunschweig-Lüneburg (1569)²⁶.

Die in diesen Kirchenordnungen enthaltenen Agenden wie überhaupt lutherische Gottesdienstordnungen des 16. Jahrhunderts lassen eine weitgehende Übereinstimmung erkennen, die auf drei wesentlichen Ursachen beruht:

1. Martin Luther hatte mit seiner Ordnung von 1526 (*Deutsche Messe vnd ordnung Gottes diensts/ zu Wittenberg/ fürgenommen*) frühzeitig ein Modell publiziert, an das spätere Agenden anschließen konnten und – wie die „Vorrhede“ unmissverständlich zum Ausdruck bringt – auch sollten²⁷. Damit legte Luther den Grundstein für den über die politischen Grenzen hinweg erstaunlich stereotypen und in seiner praktischen Auswirkung bis heute nachvollziehbaren Ab-

25 Die Hamburger Kirchenordnung mit der *Agende Ceremonien der kerken*, etwa 1529 von Johannes Bugenhagen aufgesetzt und vom Rat der Stadt bestätigt, war nur in Abschriften im Umlauf, von denen bis heute noch ca. 30 Exemplare nachweisbar sind. Erst 1556 wurde ihre von dem Hamburger Superintendenten Johannes Aepin wahrscheinlich bereits um 1539 revidierte Fassung gedruckt. Vgl. Leichsenring 1922, S. 16 und 23.

26 Vgl. Sehling 1902, S. IX und passim.

27 Luther 1526, f. Aii.

lauf der lutherischen Messe, während die römisch-katholische Kirche jener Zeit und erst recht seit dem Konzil von Trient (1545–1563) regionale Spezialisierungen der Gottesdienstform nicht nur tolerierte, sondern geradezu anregte²⁸.

2. Von Anfang an war Luther bestrebt, das Ordinarium missae so wenig als möglich anzutasten. In seiner Vorrede von 1526 hält er fest, er wolle auch „inn keynen weg [...] die lateinische sprache auß dem Gottes dienst lassen gar weg komen/ denn es ist mir alles vmb die iugent zu thun“²⁹, die in den lutherischen Lateinschulen nach humanistischen Idealen ausgebildet wurde. Die Fortführung der altkirchlichen Tradition hatte zur Folge, dass in den Gottesdiensten der Hansestädte Lübeck und Hamburg noch bis in das letzte Drittel des 17. Jahrhunderts – und teilweise darüber hinaus – nicht allein die einzelnen Teile des Messordinariums, sondern auch Lesungen und Chorbeiträge³⁰, ausgenommen die Hauptmusik, lateinisch ausgeführt wurden³¹. In den Leipziger Hauptkirchen bestand diese Regelung sogar noch bis zur Agende von 1694 sowie zur Zeit Johann Sebastian Bachs fort³². Das älteste Hamburger Kirchengesangbuch, 1588 herausgegeben von Franz Eler und bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts im Gebrauch³³, wurde denn auch von vornherein in zwei Teilen veröffentlicht: Die *Cantica Sacra* enthalten 227 Seiten mit lateinischen Messgesängen, Antiphonen, Responsorien, Sequenzen und Hymnen; nur die als Anhang beigefügten *Psalmi D. Martini Lutheri* präsentieren auf 85 Seiten, also einem guten Viertel des Bandes, Reformationslieder in plattdeutscher Sprache³⁴. Die von Eler herausgegebenen gregorianischen Gesänge stimmen fast sämtlich mit jenen überein, die in Hamburg bereits in vorreformatorischer Zeit verbreitet waren³⁵. Aus dieser Beobachtung ergibt sich in aller Deutlichkeit die Sonderstellung protestantischer Lieder sowie deren Bearbeitungen für Chor und/oder Orgel.

3. Die Einheitlichkeit lutherischer Agenden führten in der Hauptsache freilich deren Autoren herbei. Während für die Einsetzung neuer Kirchenordnungen in Mitteldeutschland vom Zentrum Wittenberg aus der Reformator selbst sowie vor allem Philipp Melanchthon (1497–1560) Sorge trugen, blieb für die norddeutschen Gebiete Johannes Bugenhagen (1485–1558), ein weiterer Mitarbeiter Luthers, zuständig. Er stammte aus Hinterpommern (war also des

28 Fellerer 1976, pass.

29 Luther 1526, f. Aiii.

30 In der Wittenberger Kirchenordnung (1533) heißt es ausdrücklich: „Deutsch sollen die [Chor-]schuler nicht singen, on allein wenn das volck mitsinget.“ Vgl. Liliencron 1893, S. 12.

31 Liliencron 1893, S. 16–23; Lindenberg 1922, S. 52–55; Krüger 1933, S. 14–23; Stahl 1952, S. 17–25 und 49 f.; Kremer 1995, S. 65 f. Der genaue Zeitpunkt, an dem Latein vollends von Deutsch abgelöst wurde, lässt sich nicht bestimmen. – 1994 wurde im Rahmen der *Göteborg International Organ Academy* der Versuch unternommen, einen lutherischen Festgottesdienst zu rekonstruieren, der am 16. April 1607 zur Wiedererweihung der Hamburger St. Gertrudenskapelle stattgefunden hat (siehe Davidsson und Jullander 1995, S. 211–222); die Gertrudenskapelle wurde damals von der Jacobigemeinde mitverwaltet. Die Rekonstruktion, inzwischen auch als veränderte und erweiterte Einzelveröffentlichung erhältlich (Gable 1998), beruht auf einigen rein fiktiven Elementen, von denen mehrere im Verlauf dieser Studie noch diskutiert werden (siehe auch die Rezension von Steven Saunders in *Journal of Seventeenth-Century Music* 6/2 [2000] im Internet [www.sscm-jscm.org]). Ihr wesentliches Manko besteht jedoch darin, dass mit Ausnahme des Ordinarium missae und der Figuralmusik des Chors sämtliche Gottesdienstteile einschließlich Te Deum und Hymnen auf Deutsch bzw. Plattdeutsch und Schwedisch erklangen.

32 Liliencron 1893, S. 155 ff.; Lindenberg 1925, S. 49–63.

33 Krüger 1933, S. 32 und 252.

34 Eler 1588.

35 Engels 2001, S. 38–55.

Plattdeutschen mächtig), hatte in Greifswald studiert und wurde 1523 Wittenberger Stadtpfarrer. Schon 1524 erhielt er einen Ruf an die Hamburger St. Nicolaikirche, die führende unter den örtlichen Hauptkirchen, verzichtete jedoch auf dieses Amt, nachdem der Stadtrat seiner Nominierung ablehnend gegenübergestanden hatte³⁶. Von 1528 an setzte Bugenhagen die lutherischen Kirchenordnungen im gesamten norddeutschen Raum einschließlich Pommern und Dänemark ein. 1539 zum Superintendenten des sächsischen Kurkreises mit Sitz in Wittenberg ernannt, standen bald auch die dortigen Ordnungen unter seinem Einfluss. Demnach lassen sich sämtliche für unsere Untersuchungen relevanten Agenden im Kern auf Bugenhagens Regelungen zurückführen, so dass einzelne der Gottesdienstordnungen durchaus zur Erläuterung fehlender oder missverständlicher Passagen anderer heranzuziehen sind, wie dies bereits Wilhelm Stahl für Lübeck demonstriert hat³⁷.

Die neuen Kirchenordnungen legten außer dem Ablauf der Gottesdienste sowohl die Neuorganisation der nunmehr lutherischen Gemeinden als auch die Struktur der kirchlichen Lateinschulen mit deren Chören fest. Wurde die altkirchliche Messe insbesondere mittels solistisch besetzter Vokalmusik und als Dialog von Priester und Orgel gestaltet, so entwickelte sich das Wechselspiel zwischen dem Schulchor unter Leitung des Kantors (der gleichzeitig an der Lateinschule lehrte³⁸) und dem Organist zum musikalischen Kennzeichen lutherischer Gottesdienste. Durch die Aufstellung des Chors auf dem Lettner gegenüber der Hauptorgel an der Westwand erreichte man sogar eine gewisse stereophone Wirkung. Sämtliche Lateinschüler waren zur Mitwirkung im Chor verpflichtet, die Chorsänger wurden nach den Pfarrbezirken auf die jeweiligen Hauptkirchen verteilt.

Wichtig ist im vorliegenden Zusammenhang, dass Bugenhagens Ordnungen für Norddeutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts nahezu unverändert Gültigkeit behielten. Neue Ordnungen traten erst 1643, 1649 und 1651 in Braunschweig-Lüneburg, 1650 in Mecklenburg, 1651 in Lauenburg und Lübeck und 1688 in Hamburg in Kraft. Sie unterschieden sich von ihren Vorgängern jedoch nur in Details.

2. Die wöchentlichen Gottesdienste

Die lutherischen Kirchenordnungen reduzierten die bis dahin tägliche musikalische Gestaltung der Gottesdienste in drastischer Weise. Organisten wurden jetzt allein in der Vesper am Sonnabend (Beginn um 14 Uhr, später 13.30 Uhr) sowie in der Frühpredigt (um 4.45 Uhr)³⁹, Messe (um 7 Uhr) und Vesper (um 14 Uhr, später 13.30 Uhr) an Sonn- und Festtagen beschäftigt – „vnd synt de ganse weken fry“⁴⁰, wie es in der Hamburger Ordnung von 1529 heißt. Hinzu kam noch Orgelspiel im Frühgottesdienst und in der Vesper am Donnerstag⁴¹. Dagegen verzichtete man auf die Mitwirkung in der Frühmesse der übrigen Wochentage (zunächst um 7 Uhr, später um 6 Uhr) sowie in der Mittagspredigt (um 12 Uhr) am Sonntag.

36 Leichsenring 1922, S. 14.

37 Stahl 1952, S. 18 ff.

38 Butt 1994, S. 2–10; Kremer 1995, S. 21–26.

39 Zumindest in Lübeck war der Organist vom 17. Jahrhundert an ganzjährig von der Frühpredigt freigestellt; vgl. Stahl 1952, S. 66.

40 Zitiert nach Leichsenring 1922, S. 23.

41 Ebd., außerdem Krüger 1933, S. 18 ff.; Stahl 1952, S. 18 f. und 45 f.; Edler 1982, S. 150 ff.

Von Judika bis Ostern, an Buß- und Fasttagen und bei fürstlichen Todesfällen entfiel Orgelspiel ebenso wie jede Art kirchlicher Kunstmusik⁴².

Dieser Aufgabenkatalog blieb im norddeutschen Raum bis ins 18. Jahrhundert hinein unverändert⁴³. Durch die Beschränkung ihrer Pflichten erhielten Organisten einerseits einen deutlichen Zuwachs an Freizeit; andererseits hatten sie empfindliche Gehaltseinbußen in Kauf zu nehmen⁴⁴.

3. Die Agende des Hauptgottesdienstes

Die inhaltlich im wesentlichen identischen Gottesdienstordnungen von Braunschweig (1528), Hamburg (1529) und Lübeck (1531) sind als fortlaufende Texte ohne übersichtliche Gliederung formuliert, wobei nur die Hamburger und Lübecker Agenden, nicht aber jene aus Braunschweig über den Einsatz der Orgel Auskunft geben⁴⁵. Die folgende tabellarische Übersicht vermittelt einen Eindruck von Bugenhagens Agenden jener Jahre, wobei ich die plattdeutsche Originalversion der Hamburger Kirchenordnung *Ceremonien der Kerken* (1529) stichwortartig zusammenfasse und zur Klärung einzelner Sachverhalte Bugenhagens Kommentare beifüge⁴⁶. Seine Ordnung stimmt prinzipiell mit jener in Franz Elers *Cantica Sacra* (1588) überein.

Orderinge der Missen (Hamburg 1529)

7 Uhr

a) Introitus

„Komm, heiliger Geist“ /
„Veni creator spiritus“
oder ein anderer „psalm
[...] na gefallen“

Orgel – Chor und Gemeinde, an Werktagen deutsch, an Festtagen lateinisch: „Up de feste [...] schollen de latinische introitus darto geordnet, beholden werden“. Der **Organist** spielt ein- oder zweimal dazwischen: „De organiste mag einmal edder twe manck her spelen.“ Während des Introitus geht der Pastor zum Altar.

b) Epistel

Pastor vor dem Altar, lateinisch?

c) Kyrie eleison

Chor – **Orgel**; die Psalmodie stets de tempore

d) Gloria

Intonation Pastor

Et in terra pax

Chor – **Orgel**; kann aus Zeitgründen deutsch (Decius' „Allein Gott in der Höh sei Ehr“) gesungen werden: „Wat averst im chore angefangen wert, dar na schal sick de organista schicken und eindrechtig und geleckförmlich densülven spelen.“

[e) Dominus vobiscum

Pastor

Et cum spiritu tuo

Gemeinde?]

f) Kollektengebet

Pastor zum Altar, deutsch

Amen

Gemeinde

42 Lindenberg 1922, S. 117; Stahl 1952, S. 30.

43 Stahl 1952, S. 45 ff. und 90 f.; Krämer 1995, S. 163.

44 Siehe hierzu Kapitel 5 in der Fortsetzung dieser Studie.

45 Rietschel 1893, S. 25 ff.; Leichsenring 1922, S. 23.

46 Zitiert nach Leichsenring 1922, S. 24–27, und Krüger 1933, S. 20 f.

- g) Epistel Pastor singt vor dem Altar im „gewonliken tone“⁴⁷, deutsch
 h) Halleluja zwei Chorknaben „singen cum versiculo sine cauda“
 i) Graduale/Sequenz Chor, lateinisch; die Sequenz stets de tempore
 j) Psalmlied deutsch, vor den einzelnen Strophen der Sequenz; **Orgel** oder Chor – **Orgel**: „davor einen christliken düdeschen psalm dar de organiste schicklick manck her mag slan wo sünst gewonlick edder na gelegenheit der tidt den gesank mit der orgelen besluten“.
 k) Evangelium Lektor, lateinisch gesungen?
 l) Credo Pastor intoniert die erste Zeile von „wy geloven [„Wir gläuben all“] etc.“ vor dem Altar, deutsch, „und dat chor mit de kercken schall vord an singen“
 m) Credolied „Wir glauben all an einen Gott“: Chor und Gemeinde (und **Orgel**?)
- 8 Uhr
 n) Predigt Pastor auf der Kanzel
- 9 Uhr
 o) Gebet nach der Predigt Pastor auf der Kanzel
 p) Vaterunser Pastor intoniert auf der Kanzel, Gemeinde antwortet, deutsch – **Orgel** (Nachspiel: „De organista schal nader slan, wenn idt ut gesungen is“)
- q) Kommunion
 Einsetzungsworte Pastor vor dem Altar, lateinisch
 Praefation Pastor und Chor, lateinisch; kann nach Absprache von Kantor und Pastor verkürzt werden
 Sanctus Chor, lateinisch oder deutsch
 Austeilung mit Gesang Chor – **Orgel**: „Wenn nu de communicanten gan tom altare schollen de gesänge vom sacramento gesungen werden. Jesus Christus etc. Godt si gelavet⁴⁸ etc. effte na gelegenheit der feste süß ein gude gesang doch also dat de organiste stedes manck her spele und dat de chor gelickwill alle verse singe. Up den festen, wen dar vele communicanten sin, unde ock sunst up den sondagen schal me mer singen. Dat agnus dei⁴⁹ latine, underwilen ock düdesch, Christe du lamm gades etc. Wenn nu de Communion geschehen, schall dat chor uphören to singen.“
- r) Kollektengebet Pastor vor dem Altar, deutsch
 s) „Da pacem“ oder „Verleih uns Frieden gnädiglich“ Chor (und **Orgel**?); kann an besonderen Festtagen durch ein anderes Lied ersetzt werden

Aus dieser Ordnung geht nicht hervor, ob die Rollen von Chor und Orgel auf die angeführten Aufgaben beschränkt blieben oder ob beide (nach herrschender Konvention?) zu weiteren Beiträgen herangezogen wurden. Zwar war die Wiedergabe groß besetzter Figuralmusik in Hamburg und Lübeck nur an hohen Festtagen üblich, um 1600 durchschnittlich

47 Nach Luther 1526 wird „die Epistel im octauo Tono“ auf C gesungen. In der Hamburger Ordnung (1529) heißt es, die Lesung solle „enden, wen me las eyne prophetia, also sol, sol, la, sol, fa, fa.“

48 Gemeint sind „Jesus Christus, unser Heiland“ und „Gott sei gelobet und gebenedeiet“.

49 Eler 1588 I, S. XXIV–XXX: „Sanctvs et Agnvs“.

sechsmal pro Jahr und Hauptkirche⁵⁰. Die Ausführung lateinischer Antiphonen durch den Chor aber lassen verschiedene auswärtige Vesperagenden des 17. Jahrhunderts⁵¹ ebenso erwarten wie Elers *Cantica Sacra*, die davon weit über 100 enthalten⁵². Der zusätzliche Einsatz der Orgel in Gestalt von Überleitungen sowie Vor-, Zwischen- und Nachspielen zu vom Chor vorgetragene Stücke war wiederum gängige Praxis im katholischen Ritus und nicht notwendigerweise schriftlich niederzulegen⁵³.

Über die tatsächlichen Verhältnisse zumindest in der Zeit um 1600 geben die Lauenburgische Agende (erschienen 1585 in Lübeck)⁵⁴ und die Kirchenordnung des Domstiftes Ratzeburg (1614; damals in Mecklenburg)⁵⁵ von Nicolaus Petraeus Auskunft. Erstere wurde von dem Lübecker Superintendenten Andreas Pouchenius verfasst und nachweislich auch in Lübeck benutzt, letztere stützt sich im wesentlichen auf die Lauenburgische Vorlage⁵⁶. Aufschlussreich ist ferner das *Das Schleswig- und Holsteinische Kirchenbuch* des Gottorfer Hofgelehrten Adam Olearius (Schleswig 1665), das auf der Bugenhagenschen Kirchenordnung von 1542 beruht⁵⁷. Schließlich ziehe ich noch Hector Mithobius' Beschreibung⁵⁸ des Gottesdienstes zur Einweihung der neuen Orgel von Hans Riege im Jahr 1662 in Otterndorf (Land Hadeln) heran, zu dem man eigens Heinrich Scheidemann aus Hamburg engagiert hatte⁵⁹. Mit Hilfe dieser Dokumente soll im folgenden eine Ergänzung der Bugenhagenschen Ordnungen von 1529 und 1531 versucht werden.

Zu a) Introitus:

1. In den Erläuterungen zur Hamburger Agende (1529) wird auch der zugehörige lateinische Introitus festgelegt⁶⁰: „Int erste singet me eynen dudeschen psalm edder vp etlike feste latinsch. Van Winachten beth vp Purificationes Puer natus [Eler 1588 I, S. LIV]. Twyschen Paschen vnd der Hemmelfahrt Salus populi ego sum [Eler 1588 I, S. CCXV]. [...] Vp feste dar men sundergen sanck vth der schryfft nycht van hefft, kan me wol frolyke psalme vnd lede singen.“

2. Nach Angaben von Pouchenius (1585) „sol nach dem Benedicamus umb sieben Vhr der Cantor den Introitum eines jeden Festes oder Dominicæ [Sonntags] anfangen/ und der Organist denselbigen schlahen/ und die Knaben den Vers und das Gloria Patri halb singen/ und der Organist es vollends außspielen/ und darnach die Knaben im Chor den Introitum/ biß an den Vers widerumb singen.“ Benedicamus und Gloria patri erklangen ebenfalls vor und zwischen den Strophen (Versus) des Introitus und wurden vom Kantor intoniert; zum Benedicamus bietet Eler (1588 I, S. CCLXI) Versionen unterschiedlicher Modi de tempore. Demnach begann die Messe mit der Antiphon und Intonation des Introitus durch den Kantor (erste Strophe), gefolgt von der zweiten Strophe auf der Orgel und der dritten durch den Chor, der mit dem Gloria patri endete. Daran schloss sich ein Nachspiel der Orgel an. Diese Einteilung entspricht genau den drei Strophen von „Kvm hillige Geist“ [Eler 1588 II, S. XVII].

50 Edler 1982, S. 149; Kremer 1995, S. 66 f.

51 Vgl. beispielsweise Liliencron 1893, S. 98–110; Mahrenholz 1924, S. 49 ff.

52 Siehe dort den Index auf den Seiten CCLXII ff.

53 Fellerer 1976, S. 125; Trummer 1985, S. 146 ff.; Moore 1987, S. 356 ff. und 366 f.

54 Zitiert im folgenden nach Stahl 1952, S. 19 und 30 f., und Edler 1982, S. 150–164.

55 Zitiert im folgenden nach [Petraeus] 1894.

56 Edler 1982, S. 150 und 160 f.

57 Zitiert im folgenden nach Edler 1982, S. 163.

58 Gedruckt in Hector Mithobius, *Psalmodia christiana*, Jena 1665.

59 Zitiert im folgenden ebenfalls nach Edler 1982, S. 165 f.

60 Eler 1588 I führt insgesamt 47 verschiedene Hymnen für den Introitus an.

3. Weniger detailliert, aber im Kern übereinstimmend sind die Informationen von Petraeus (1614): Nach dem lateinischen „Veni sancte spiritus“ (Kantor und Chor) „schlägt der Organist den introitum de tempore und singet denselben der Cantor auch im Chor.“
4. In der Agende von Olearius (1665) heißt es: „Der Gottesdienst wird angefangen mit singen Veni sancte spiritus. – Chorus. Wo ein Organist ist [], wird gespielet/ auch bißweilen hernach oder an stat [] des latinischen: Kom heiliger Geist.“ Für diese wohl rein instrumentale Wiedergabe des Introitus ist mir kein anderer Beleg aus jener Zeit bekannt.
5. Bei der Orgelweihe 1662 in Otterndorf hat nach dem Läuten „der Cantor alsobald/ choraliter, mit den Schulknaben zu singen angefangen das Veni sancte sp. etc. V. Nach diesem hat Herr Scheidemann auf der neuen Orgel ein Præambulum geschlagen.“ Obschon eine solche Praxis andernorts nicht auszuschließen ist, mag der Einschub eines Præambulum – sofern es nicht ein cantus-firmus-gebundenes Nachspiel war – in diesem Fall dem besonderen Anlass der Feier Rechnung getragen haben. Jedenfalls fand bei der Wiedereinweihung der Hamburger St. Gertrudenkapelle am 16. April 1607, vermutlich mit Hieronymus Praetorius an der Orgel, nicht einmal ein Vorspiel zum Introitus statt⁶¹: „Des morgens so halwege söuen [um halb Sieben] ys tho der Misse gelüdt worden. Ein weinich [wenig] vor Söuen hefft de Cantor unser Scholen angefangen dat Veni sancte Spiritus choraliter tho singen. Darup ys gesungen de Introitus: In nomine Jesu, mit achte Stimmen“⁶².

Zu b) Epistel:

1. Der hanseatische Hauptgottesdienst enthielt grundsätzlich zwei Epistellesungen (siehe auch g), von denen möglicherweise die erste lateinisch gehalten wurde.
2. Obwohl anscheinend nirgendwo erwähnt, ist vorstellbar, dass man die Eingangsepistel an hohen Feiertagen nach Absprache von Pastor und Kantor bzw. Organist durch eine lateinische Spruchmottete des Chores bzw. eine Motettenintavolierung der Orgel ersetzte. In Ratzeburg (1614) erklang das „Veni sancte spiritus“ an hohen Festtagen figuraliter, darauf folgte eine „Mutete“ der Orgel „und singt danach dieselbige der Cantor“.

Zu c) Kyrie:

1. Laut Hamburger Ordnung (1529) konnten Kyrie und Gloria zu bestimmten Zeiten fortfallen: „Darna Kyrie eleison vnd dat Gloria in excelsis, welck me ock tho tyden mach nalathen.“
2. Die Lauenburger Ordnung (1585) fährt nach dem Introitus fort: „Darnach das Kyrie eleison/ so jederzeit des Festes gebruchlich/ auff der Orgel/ und im Chor einen Vers umb den andern/ singen.“ Nach Petraeus (1614) wurde „Darauf [...] das Kyrie dominicale gesungen und dazwischen [auf der Orgel] geschlagen.“ Nicht auszuschließen ist, dass die drei Zeilen (Kyrie–Christe–Kyrie) der verschiedenen de tempore wechselnden Kyrie-Fassungen (Eler 1588 I, S. XIV–XXIII) nacheinander von Orgel, Chor und Orgel vorgetragen wurden, also jeweils nur ein einziges Mal erklangen. Dagegen sprechen jedoch sowohl die Formulierung in der Hamburger Agende von 1529 („Wat averst im chore angefangen wert, dar nach schal sick der organista schicken und eindrechtig und gelickförmlich densülven [] spelen“) als auch die erhaltenen Kyrie-Bearbeitungen von Scheidt und Scheidemann: Scheidts *Kyrie Dominicale IV. Toni (Tabulatura Nova III, 1624)* umfasst ebenso wie Scheidemanns *Kyrie Summum*⁶³ einzelne Bearbeitungen sämtlicher Zeilen der gesungenen Vorlage.
3. Eine hochinteressante Mischform liefert hingegen Scheidemanns Bearbeitung⁶⁴ des *Kyrie Dominicale*, denn hier erscheint die erste Zeile gleich zweimal: zunächst als augmentierter Pedal-Cantus-firmus, dann (2. Versus) als kolorierter Diskant-Cantus-firmus auf „2. Clav[er]“. Daran schließt sich das

61 Bei der Rekonstruktion dieses Gottesdienstes 1994 in Göteborg (vgl. Anm. 31) wurde indes mit einem „Orgelpraeludium“ begonnen; vgl. Davidsson und Jullander 1995, S. 215.

62 *Innyginges Predige geholden in der renoverten und vornyerten Capellen S. Gertruden dorch Lucas de Coloniis 16. April 1607*, Hamburg 1609; zitiert hier und im folgenden nach Krüger 1933, S. 263.

63 Scheidemann 1967, S. 91–95.

64 Ebd., S. 88–90

Christe als 3. Versus an, die dritte Zeile hingegen fehlt! Da beide Kyrie-Bearbeitungen Scheidemanns in der ersten Zellerfelder Tabulatur, einer Quelle hoher Zuverlässigkeit⁶⁵, vorliegen, ist eine nur unvollständige Überlieferung unwahrscheinlich. Vielmehr muss angenommen werden, dass Scheidemanns Kyrie-Bearbeitungen zwei völlig unterschiedliche Alternatimpraktiken von Chor und Orgel spiegeln: einerseits die Vorintonation jeder Zeile durch die Orgel im *Kyrie Summum* (für die höchsten Feiertage), andererseits die Folge: Orgelvorspiel (Kyrie 1) [– Chor (Kyrie 1)] – Orgelnachspiel (Kyrie 1) [– Chor (Christe)] – Orgelnachspiel (Christe) [– Chor (Kyrie 2)] für das *Kyrie Dominicale*. Ein Orgelnachspiel zum Kyrie 2 fehlt, wohl mit Rücksicht auf das folgende Gloria. Demnach spricht einiges für die eingangs geäußerte Vermutung, dass Scheidt und Scheidemann Modelle für das liturgische Orgelspiel jener Zeit liefern, wie es in Halle und Hamburg üblich war.

Zu d) Gloria:

1. Der Lauenburger Agende (1585) zufolge wird das Gloria vom Pastor „angesungen“, was indirekt auch aus der Hamburger Ordnung (1529) hervorgeht und sowohl von Petraeus (1614: „singet der Priester am Altar das Gloria“) als auch Scheidt (*Tabulatura Nova* III, 1624: „Gloria canit Pastor“) bestätigt wird.
2. Betreffend den Einsatz des Et in terra stimmen alle drei Ordnungen erneut überein: „der Chor sampt Organisten sollen den Lobgesang Latinisch ordentlich/ einen Vers umb den andern/ volenden/ oder auch Deudisch singen“ (Lauenburg 1585) und „Dann schlägt der Organist Et in terra pax, und singet es der Cantor“ (Petraeus 1614). Ein Unterschied besteht lediglich darin, dass 1614 in Ratzeburg der Kantor und nicht der Chor dem Organisten antwortete. Wahrscheinlich imitierte der Organist jede Zeile vor, die dann vom Chor (Kantor) „einen Vers umb den andern“ wiederholt wurde. Dies ist auch in Scheidts *Tabulatura Nova* III der Fall. Hinweise auf eine zeilenweise zwischen Orgel und Sängern alternierende Ausführung des Et in terra aus dem norddeutschen Raum sind mir unbekannt.
3. Für die Einbeziehung des deutschen Gloria, wie sie ersatzweise auch in Hamburg (1529) und Lauenburg (1585) vorgeschlagen wurde, sieht Petraeus (1614) folgenden Modus vor: Nach dem Gloria des Pastors „schlägt der Organist den Psalm [das Psalmlied] ‚Allein Gott in der Höhe sei Ehr‘ und der Cantor singet denselben ganz durch“. Vermutlich fielen in Hamburg und Lauenburg die vier Strophen des Decius-Liedes im Anschluss an das Orgelvorspiel dem Chor zu, was durch die Gottorfer Agende (1665) bestätigt wird: „Pastor gegen den Altar sich wendend singet Gloria in excelsis Deo. – Chorus [Et in terra pax]. – Die Orgel spielet/ und wird gesungen: Allein Gott in der Höh sey Ehr“.

Zu h) Halleluja:

1. Die beiden Knaben, denen die Ausführung des Halleluja oblag, standen möglicherweise, wie später gezeigt werden soll (siehe unten Abschnitt 13, S. 50), auf der Orgelempore an der Westwand, so dass die Aufeinanderfolge von Epistellegung vor dem Altar und Halleluja ebenfalls dialogisch konzipiert gewesen sein dürfte.
2. In den Erläuterungen zur Hamburger Agende (1529) heißt es: „Dar vp singen de kyndere eyn Halleluia sine caudis cum versu, darna eynen dudeschen sanck vth der schryfft.“ Für die einzelnen Kirchenjahreszeiten verzeichnet Eler (1588 I, Index) nicht weniger als 13 verschiedene Halleluja-Varianten.
3. Grundsätzlich ist aber vorstellbar, dass das Halleluja, möglicherweise gemeinsam mit dem Graduale, an hohen Festtagen von lateinischer Figuralmusik mit gleichem Textbeginn ersetzt wurde. Jedenfalls trat in Gottorf (1665) nach der Epistel der „Chorus“ auf, worauf „der Organist [...] einen Psalm [spielet]/ der sich auff das Evangelium schicket/ welcher hernach gesungen wird“. Und im Bericht über die Wiedereinweihung der Hamburger St. Gertrudenkapelle 1607 wird eine dreichörige Motette von Jacobus Gallus erwähnt: „An stadt der Sequentien ys gesungen Alleluja Handeli, so gesettet ys up

65 Vgl. Ortgies 1995.

zwölf Stimmen, doch in dren Choren. Das erste Chor ys gesungen dorch de Knaben unde Musicanten im Chore, das ander mit Zinken unde Bassunen, dat drüdde mit der Orgel.“⁶⁶

Zu i) und j) Graduale, Sequenz, Psalmlied:

1. Auch die Ratzeburger Agende (1614) betrachtet das von Bugenhagen zur Alternatimpraxis empfohlene Psalmlied, also eine der Weisen aus Elers (1588) plattdeutschem Anhang, als sonntäglichen Normalfall: Nach der Epistel „wird ein deutscher Psalm, sich zur Predigt schickend [...], per vices [wechselweise] geschlagen und gesungen, also daß bald nach Ablesung der Epistel der Organist den Anfang mache. In der Fastenzeit [...] schlägt der Organist stattdessen den Tractum ex Ps. 102 [...]. Darauf singen etzliche Knaben allein im Chor in dem tractu, erstlich: Domine, non secundum peccata etc., zum anderen: Domine, ne memineris iniquitatum nostrarum. Dann singet der ganze Chor: Adjuva nos Deus salutaris noster.“ Auch an dieser Stelle war also eine offenbar vollständige Wiedergabe des Tractus vorgesehen: zunächst durch die Orgel, dann durch den Favoritchor als Wiederholung der beiden ersten Zeilen und schließlich durch den Kapellchor (dritte Zeile).

2. Eler zufolge (1588 I, S. XCIIIf.) schlossen sich an den Tractus das Psalmlied „Erbarme dy myner, O Here Godt“, die Sequenz „Sanctus Majus Virginum“ („Sanctus Dominus Deus Zebaoth“) und der Psalm „Erholdt vns Here“ an.

3. An Weihnachten schlug in Ratzeburg (1614) nach der Epistel „der Organist den ersten Vers Grates nunc omnes, und singet der Cantor denselben Vers und mit der Gemeine die 2 ersten Vers ‚Gelobet seist du Jesu Christ‘. Dann schlägt der Organist noch einmal Grates und singet es auch der Cantor und zwei Vers aus dem vorigen Psalm [‚Gelobet seist du Jesu Christ‘]. Weiter schlägt der Organist: Huic oportet und singet es der Cantor und dann die drei letzten Verse aus dem Psalm“, der bei Eler (1588 II, S. II) tatsächlich aus sieben Strophen besteht.

4. Eine fast identische Praxis herrschte in Hamburg (1529): „Van Wynachten beth vp Purificationes schalme singen de Sequentie Grates nunc omnes vnd myth sulcker wyse dar twischen dat leed Gelauet sistu Jesu Christ. Ersten schalme singen Grates, dar vo twe dudesche versche, noch eyns Grates vnd twe ander dudesche versche; ock thom drudden mal Grates vnd twe ander dudesche versche. Thom lesten Huic oportet myt dem lesten dudeschen versche.“ Eler (1588 I, S. LVI) rechnet an Weihnachten mit der Sequenz „Halleluja. Dies sanctificatus“ (wohl anstelle von h) samt „Gelauet sistu Jesu Christ“, darauf mit der Sequenz „Grates nunc omnes“ und dem abschließenden „Puer natus in Bethlehem“.

5. Für die übrigen Kirchenfeste notiert die Hamburger Ordnung (1529): „Van Paschen beth vp Pinxsten schallme singen de Sequentie Victime pascali, also dat me na allen verschen singe ock eyn versch van dem dudeschen lede Christ lach in dodes banden, dath leed averst Christ ys vperstanden schallme singen na wontlyker wyse, wen me de predike anheuet. In Pinxsten schallme singen de Sequentie Veni sancte spiritus vnd na tween latinischen verschen eyn dudesch versch van dem lede Ny bydde wy den hilligen geest.“

6. Eler (1588 I, S. CXXIV) nennt für Ostern die Sequenz „Halleluja. Pascha nostrum immolatus“, darauf „Christ lag in dodes banden“, „Victimæ paschali laudes“ und „Jesus Christus vnser heilandt“. Auch die übrigen Sequenzen und Psalmlieder sind dort für jeden Sonntag des Kirchenjahres ausgewiesen (S. XXXIX–CCXXVII), wobei jedoch offen bleiben muss, wie lange dieser Ritus im 17. Jahrhundert noch praktiziert wurde.

7. An Ostern schlug in Ratzeburg (1614) „der Organist auf die Epistel das Victimæ paschali laudes, und singet dasselbe der Cantor und 2 vers mit der Kirche [Gemeinde] aus dem deutschen Psalm: Christ lag in Todesbanden. Dann schlägt der Organist Dic nobis Maria, und singet es der Cantor und

66 Bei der 1994 in Göteborg versuchten Rekonstruktion der Hamburger Messe von 1607 (vgl. Anm. 31) schloss nach dem Evangelium – ohne Credo – unmittelbar die Predigt an (vgl. Davidsson und Jullander 1995, S. 215–218): eine Praxis, die mir aus lutherischen Agenden vor der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht geläufig ist.

daneben 2 Vers aus dem vorigen deutschen Psalm. Ferner schlägt der Organist *Credendum est magis*, und der Cantor singet es und die 3 letzten Vers des deutschen Psalms.⁶⁷

8. In der ersten Zellerfelder Tabulatur ist ein anonymes „*Vict[imæ] pascali laudes*“ mit dem „*Coral in bas*“ überliefert, das von Gustav Fock und Werner Breig Heinrich Scheidemann zugeschrieben wurde⁶⁷; mit großer Wahrscheinlichkeit handelt es sich jedoch um ein Jugendwerk von Matthias Weckmann⁶⁸. Diese (in sich vollständig geschlossene) Bearbeitung umfasst nur die erste Zeile des Hymnus. Nach Lage der Dinge dürfte es sich dabei freilich nicht um ein Fragment, sondern vielmehr um das „Orgelvorspiel“ zum Gesang des Kantors handeln.

Zu l) Credo:

1. Im Kommentar der Hamburger Ordnung (1529) ist der genaue Ablauf des Credo dokumentiert: „Wen de predicante [Lektor] affsticht [aufhört], so singet de prester vor dem altar na dem altar gwend: Ick loue an eyenen godt; so singet dath volck edder Chor versch vmme versch dat ganze Simbolum Nicenum vth, vnde dartho: Wy louen all in eyenen godt.“ Somit erklang das Credo in Hamburg und Lübeck von vornherein auf Deutsch, wobei der Pastor zunächst das „*Credo Germanicè*“ (Eler 1588 I, S. XI f.: „Ick löue ahn einen Godt“) anstimmte, das von der Gemeinde oder dem Chor fortgesetzt wurde. Daran schloss sich das vollständige Luthersche Credo-Lied an. Darüber hinaus finden sich in Elers Gesangbuch (I, S. IX–XIV) auch das apostolische Glaubensbekenntnis „Ick glöue yn Godt Vader“ sowie das vollständige „*Symbolvm Nicenvm*“ auf Latein, die wahrscheinlich besonderen Festen vorbehalten blieben.

2. Die Ratzeburger Agende (1614) erwähnt vor dem Credo die Bitte um Vergebung der Sünden; danach „schlägt der Organist den Psalm: Aus tiefer Not etc., welchen der Chor darauf durchsinget. [...] Schlägt der Organist das Credo, oder so keine Zeit übrig, singet nur der Cantor eine Mutete de festo“.

3. In Gottorf wurde 1665 nach dem Credo „die Orgel geschlagen und gesungen: Wir gläuben all an einen Gott/ etc.“. Dass diese Praxis auch in Hamburg und Lübeck Verbreitung fand, erscheint ebenso fraglich wie das Praeludieren zum Credo, zumal in den Agenden von Schleswig-Holstein (1542), Braunschweig-Lüneburg (1564), Braunschweig-Wolfenbüttel (1615) und Braunschweig-Lüneburg (1619) die Begleitung des Credo durch die Orgel ausdrücklich untersagt ist⁶⁹.

Zu p) Vaterunser:

1. Der von Petraeus (1614) aufgesetzten Ordnung ist zu entnehmen, dass das Vaterunser in Ratzeburg nicht wie in Hamburg (1529) nach dem Luther-Lied „*Vader unse ym Hemmelryck*“ (Eler 1588 II, S. XXII, nennt es schlicht „*Dat Vader unse*“) im Wechsel von Pastor und Gemeinde gesungen, sondern (von allen zusammen?) gesprochen wurde: „Nach der Predigt und dem gemeinen Gebet, und wenn das Vaterunser gebetet, schlägt der Organist oder singet der Chor eine Mutete“.

2. In Gottorf (1665) folgte nach dem Vaterunser der „Chorus. Auf der Orgel wird ein Vers auß einem Psalm gespielet, der hernach mitgesungen wird“.

Zu q) Kommunion:

1. In Lauenburg (1585) wurde das Sanctus ebenso wie das Gloria „einen Vers umb den andern“ von Chor und Orgel vorgetragen, während der Kommunion ebenfalls gesungen und georgelt.

2. In Ratzeburg (1614) sang „Unter der Communion [...] der Cantor und schlägt der Organist eine Mutete [...]. Sind keine Communicanten vorhanden“, wurde die Messe mit der geschlagenen Motette beendet.

67 Scheidemann I 1967, S. 126 f.; Breig 1967, S. 107, SmWV 68.

68 Matthias Weckmann, *Sämtliche Choralbearbeitungen* II, hrsg. von S. Rampe, Kassel u. a. (i. Vorb.), Vorwort; vgl. Anm. 24.

69 Rietschel 1893, S. 36.

3. Die Gottorfer Agende (1665) gleicht im Ablauf wiederum der Hamburger: „Unter der Communion wird georgelt und gesungen. Jesus Christus unser Heiland, der von uns den etc. Kan der Psalm nicht zureichen/ nimpt man darzu: Gott sey gelobet und gebenedeyet. Oder: Nun lob mein Seel den Herrn.“ In allen Fällen, wo Lieder erklangen, handelte es sich offenbar um strikte Alternatimpraxis von Chor und Orgel. Dagegen fing laut dem Möllner Kirchenbuch, das zwischen etwa 1646 und 1650 von dem dortigen Pastor Paulus Frisius angelegt wurde, zu Beginn der Kommunion „der Organist an zu schlagen auf der orgel, unterdes zehlet der Diaconus das Brodt ab nach der Zahl der communicanten, und gießet den Wein in den Kelch. – Nach der Orgel wirt ein teutscher Psalm de tempore gesungen. Ist aber ein Feiertag, so wirt figurirt“, anscheinend wiederum auf der Orgel. Weiterhin heißt es: „bischweilen wirt auch wol unter der Communion am Sontage, entweder auf dem Chor oder auf der Orgel figurirt. Wan aber auf der Orgel figuriret wirt am Sontage so wirt dazwischen der gewöhnliche Teutsche Psalm gesungen.“⁷⁰ Damit ist in Mölln, das damals zur Stadt Lübeck gehörte, erstmals Orgelspiel mit zweifellos künstlerischem Anspruch als Teil des Gottesdienstes belegt.

Zu s) Da pacem/ Verleih uns Frieden:

1. Während die Messe in der Ratzeburger Ordnung (1614) mit der Kommunion oder der auf der Orgel gespielten Motette endete (siehe oben), wurde in Mölln (ca. 1646–1650) „hierauf die Communion geschlossen mit dem gewöhnlichen gesang. Verleih uns Frieden etc. worauf der Organist wieder anfängt auf der Orgel zu schlagen.“
2. Auch in Lübeck (1531) sang man am Ende des Gottesdienstes den „Fredesank“ (Verleih uns Frieden), im 17. Jahrhundert dagegen „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort“; seit jener Zeit hatte sich dort auch das Orgelnachspiel etabliert⁷¹.
3. In Otterndorf ist 1662 „zum drittenmahl eine [Geistliche] concert in die Orgel mit einer Stimme gesungen und also der gantze Gottes-Dienst geendiget worden/ also daß/ wer gewolt/ nach Hause gegangen. [...] Nach dem aber die Hn. Patroni Hn. Scheidemann auf dem Chor beneventiret/ sind sie nebenst den Predigern sämtlich mit ihm auf die Orgel gegangen/ welche von Hn. Scheidemann ist besichtiget und allen Stimmen und Pfeiffen nach/ auf das allergenaueste und fleißigste/ durch geschlagen/ über die drey Stunden examiniret und probiret worden/ darauf sie sich endlich miteinander zu einem musicalischen convivio verfüget haben.“ Folglich diente damals, abgesehen vom „Præambulum“ nach dem Introitus (siehe zu a), nicht einmal die Orgelweihe als Anlass für künstlerisch ambitionierte Orgelvorträge; selbst die Examinierung nach der Messe lässt sich günstigenfalls als erweiterte Orgelprobe, nicht aber als selbständiger konzertanter Vortrag interpretieren. Im Gottesdienst erklangen dagegen je eine acht- und zwölfstimmige Motette von Andreas Hammerschmidt für Chor und Instrumente („als Geigen/ Flöten/ Cornetten/ Posaunen und Cymbeln“) sowie drei Geistliche Konzerte „voce sola“ mit Scheidemann an der Orgel.
4. Der Festgottesdienst zur Wiedereinweihung der Hamburger St. Gertrudenkappelle im April 1607 schloss mit einem Psalmlied: „Pro conclusione unde thom beschlute ys gesungen dorch de Gemene, Chor, Orgel unde Instrumenten [abwechselnd?]: Sy Loff unde Ehr mit hogem Prys.“ Ein Schlusstück von Chor oder Orgel fehlte.

Ein deutlich abweichendes Bild, dem im Kern jedoch dieselbe Struktur zu Grunde liegt, liefert die *Abgefassete (Beliebte) Ordnung/ Wie es So wol mit den Vespem an Sonn- und an den Feyertagen-Abend; Ingleich mit dem Gottes-Dienst an Sonn und andern Feyer-Tagen allhier in Hamburg zu halten* von 1699⁷². Sie beruht auf der neuen Kirchenordnung aus dem Jahr 1688, die freilich erst elf Jahre später zu einer veränderten Agende führte, und gleicht im wesentlichen der Lübecker *Kurtzen Anweisung, wie künfftig hin der Gottes-Dienst in denen Lübeckischen Kirchen wird anzustellen*

70 Zitiert hier und im folgenden nach Edler 1982, S. 162.

71 Stahl 1952, S. 47 und 68.

72 Zitiert nach Syré 2000, S. 420–424.

seyn, die dem neuen Gesangbuch von 1703 als Anhang beigelegt wurde⁷³. Erst ein Vergleich mit der in den Leipziger Kirchenandachten von 1694 gedruckten Gottesdienstordnung zeigt jedoch, wie modern die Hamburger Agende von 1699 war. Der Hamburger Text erscheint im folgenden im Wortlaut (linke Spalte), der Leipziger als Zusammenfassung (rechte Spalte)⁷⁴, ergänzt um Notizen zum Ablauf der Messe, die Johann Sebastian Bach auf den autographen Partituren seiner beiden Adventskantaten *Nun komm, der Heiden Heiland* BWV 61 und 62 (1723 [Wiederaufführung] und 1724) hinterließ (= JSB)⁷⁵:

Hamburg 1699⁷⁶: „Von dem Gottes-Dienst am Sonn- und andern Fest-Tagen. [...] In der Haupt-Predigt/ so von 8. biß 9. [Predigt!] gehalten wird:“

Leipzig 1694

7 Uhr

[a] „Præludiret die **Orgel** um 7. Uhr einen Vers, darauf wird gesungen: 1. Komm heiliger Geist. [Chor (und Gemeinde?)]

a) „Præludiret“ (JSB). Hymnus de tempore bzw. „Motetta“ (JSB)
(Chor choraliter oder figuraliter)

[b] 2. Liest der Schul-Collega das Evangelium selbst.

b) Introitus (Chor)

Orgel.

[c] 3. Kyrie GOtt Vater. [Chor]

c) „Præludiret auf das Kyrie, so gantz musiciret wird“ (JSB)
(Chor und Instrumente)

[d] 4. Gloria in Excelsis. [Pastor-Chor] **Orgel.** Allein GOtt in der Höh sey Ehr. [Chor und Gemeinde]

d) Gloria (Pastor-Chor). Allein Gott in der Höh sei Ehr (Chor und Gemeinde)

[e] 5. Collect vor dem Altar.

e) Dominus vobiscum (Pastor) – Et cum spiritu tuo (Chor). Kollekte (lateinisch)

[f] 6. Epistel vor dem Altar gelesen.

f) Epistel (Diakon, lateinisch gesungen)

Orgel.

[g] 7. Ein Haupt-Lied/ so der Pastor ordnet etc. [Hauptmusik]

g) „Prælud: auf den Choral“ (JSB), der sich auf das Evangelium oder die Zeit schickt
g1) Evangelium (lateinisch gesungen)
g2) Credo in unum Deum (Pastor) – Patrem omnipotentem (Chor)⁷⁷
g3) „Prælud. auf die HauptMusic“ (JSB), Hauptmusik

Orgel.

[h] 8. Der Glaube. [Pastor?, Chor und Gemeinde]

h) „Der Glaube gesungen“ (JSB)
(Chor und Gemeinde)

73 Stahl 1952, S. 90 ff.

74 Zitiert nach Liliencron 1893, S. 158 ff., und Lindenberg 1925, S. 30 ff.

75 Bach-Dokumente I, Nr. 178 und 181.

76 Abweichend von der Quelle werden die Orgelbeiträge im folgenden hervorgehoben.

77 Das Patrem omnipotentem wurde vom Chor im Advent sowie in Fasten- und Trauerzeiten gesungen. Dazu vermerkt die Agende von 1694: „Außer solcher Zeit wird alle Sonntage nach dem Evangelio ein Stück figuraliter oder eine Concerte musiciret“. In diesem Fall folgte auf die Credo-Intonation des Pastors unmittelbar (!) das Præludium zur Hauptmusik; vgl. Liliencron 1893, S. 159.

- | | |
|--|--|
| [i)] Dieses muß alles vermittelst der Orgel [!] so eingerichtet werden/ daß mit dem Schläge der Pastor auff die Cantzel tritt/ und wird so dann gesungen eines von den dreyen Liedern: Liebster JEsu wir sind hier/ etc. HErr JEsu Christ dich zu uns wend/ etc. Nun bitten wir den Heil. Geist; In hohen Festen aber an Weynachten: Ein Kindelein so löblich/ etc. Ostern: JEsus Christus unser Heyland/ etc. Himmelfahrt: Christ fuhr gen Himmel/ etc. Pfingsten: Nun bitten wir den Heil. Geist/ etc.“ | i) Praeambulium (Orgel) – Herr Jesu Christ, dich zu uns wend (Chor und Gemeinde) – Vaterunser |
| 8 Uhr | |
| [i) Predigt] | i) Predigt, anschließend Verlesung von Abkündigungen, Aufgebotten und Eheaufkündigungen; Beichte und Absolution |
| 9 Uhr | |
| [j)] „Nach der Predigt ein Gesang/ wie ihn der Pastor ordiniret. | j) Lied, das sich auf die Predigt schickt |
| [k)] Vor der Communion wird 1. die gewöhnliche Vermahnung gelesen. 2. Das Vater Unser und die Verba Inst. abgesungen. | k) Praefation und „Verba Institutionis“ (JSB) |
| [l)] Bey der Communion wird kürztl. præludiret, darauff zu erst gesungen: Herr GOtt dich loben wir/ etc. Wiederumb kurz die Orgel , indem doch alles zum Singen vielmehr als zum Spielen angesehen/ und dann das Communion-Lied: Jesus Christus unser Heyland. Ferner nach Proportion der Communicanten/ auch deren in unserm Gesang-Buch befindliche Communion-Lieder/ davon der Beschluß/ O Lamm-Gottes unschuldig. | l) Kommunion: „Prælud. auf die Music. Und nach selbiger wechselweise prælud. v Choräle gesungen, biß die Communion zu Ende“ (JSB).
Folgende Lieder sind vorgesehen:
Jesus Christus unser Heiland, Gott sei gelobet und benedeiet, Es woll uns Gott gnädig sein |
| [m)] Darauff wird die gewöhnliche Collect und der Seegen gesungen. | m) Kollekte und Segen |
| [n)] Zum Beschluß: Gott sey gelobet und gebenedeyet.“ | n) Lied Gott sei uns gnädig und barmherzig |
| [q)] Musik (Kantor) [oder Nachspiel (Orgel)?] | q) [Nachspiel?] |

Im Anschluss an diese Agende teilt die Hamburger Ordnung von 1699 noch Regelungen „Wegen der Music“ mit:

„Wegen der Music, es sey die grosse oder kleine/ weil sie zur Ehre Gottes und der gemeine Erbauung soll dienen/ wird geordnet. 1. Daß es von Anfang bleibe wie zur andern [früheren] Zeit/ da keine Music, nur daß sofort nach verlesenem Evangelio das Kyrie gesungen/ und nicht musiciret werde/ wie bey andern Sontagen gewöhnlich. 2. Daß an statt Vater Unser im Himmelreich und des Haupt-Gesangs/ alsdenn soll weg gelassen werden/ doch so eingerichtet / daß die Zeit nicht werde weggenommen/ so zum Gesang des Liedes: Wir gläuben/ etc. damit nichts weniger der Pastor mit dem Schläge [8.00 Uhr] auff die Cantzel komme. 3. Nach der Predigt bleibet es wie vor gemeldet/ und hebet der Cantor nicht eher an zu musiciren/ biß HErr GOtt dich loben wir/ gesungen ist/ doch muß die Music [des Kantors] also moderiret werden/ daß einige Communion-Lieder gesungen werden/ und O Lamm Gottes/ etc. zu letzt. 4. Nach dem Seegen und GOtt sey gelobet/ ste-

het dem Cantor frey zu musiciren. An hohen Festen/ als Weynachten/ Ostern und Pffingsten/ bleibet die Præfation.“

Die folgenden Anmerkungen berücksichtigen aus Raumgründen nur die Hamburger Agende:

Zu b), e), f) und k):

Ob ein Teil der Lesungen gesungen wurde und gar auf Latein erklang, ist nicht sicher zu ermitteln. Allerdings hatte der Lübecker Rat angeordnet, „daß die lateinischen Gesänge, wo nicht alle, doch meistens abgeschafft“ werden sollten, was bei Veröffentlichung des neuen Gesangbuchs 1703 weitgehend berücksichtigt wurde⁷⁸.

Zu b), d), f), g) und i):

Die Orgel-Vorspiele oder Überleitungen, die 1529 noch fehlten, mögen eine Praxis dokumentieren, die im Lauf des 16. oder 17. Jahrhunderts entstanden ist – sollte diese nicht, wie oben angedeutet, bereits zu Bughagens Zeit als selbstverständliche, weil altkirchliche Konvention verbreitet gewesen sein. Genau diese Situation herrschte nämlich in Wittenberg: In der dortigen Agende von 1533 wird die Orgel zwar nicht erwähnt. Der protestantische Pfarrer Wolfgang Musculus (1497–1563) aus Augsburg aber, der 1536 zu Konkordienverhandlungen nach Wittenberg reiste, hörte damals einen Hauptgottesdienst in der Eisenacher St. Georgskirche am Sonntag Cantate und einen weiteren in der Wittenberger Pfarrkirche am Sonntag Exaudi, die er in seinem lateinischen *Itinerarium* ausführlich beschrieb, wobei er sich offenbar über die Beibehaltung vieler römischer Praktiken wunderte⁷⁹. In beiden Messen war der Organist ausgesprochen aktiv:

In Eisenach begannen Chor und Kantor mit dem lateinischen Introitus Cantate Domino „per omnia more papistico“ (alles nach papistischem Ritus), darauf erklang das Kyrie in Alternatimpraxis zwischen Chor und Orgel. Das „Gloria“ wurde wiederum „more papistico“ vom Pastor intoniert und abwechselnd von Chor und Orgel fortgesetzt. Nach der lateinischen Epistel spielte die Orgel, worauf der Chor „victimæ paschali“ und zwischen den einzelnen Zeilen die Gemeinde „Christ ist erstanden“ sang. Nach dem deutschen Evangelium spielte erneut die Orgel, im Anschluss daran sang die Gemeinde „wir glauben all in eynen Gott“. Unmittelbar vor der Kommunion führten Chor und Orgel abwechselnd das Agnus Dei aus, nach der Kommunion spielte ein letztes Mal die Orgel. Die Messe schloss mit dem deutschen „Da pacem Domine“.

Im Wittenberger Gottesdienst praeludierte der Organist, wohl Wolff Heintz, sogar auf den Introitus des Chores sowie auf das Kyrie, das ebenso wie das Et in terra pax nach der Gloria-Intonation des Pastors abwechselnd von Chor und Orgel vorgetragen wurde. Nach der lateinischen Epistel erklang wiederum die Orgel, bevor der Chor „Herr Gott vatter wohn uns bey“ sang. Nochmaliges Orgelspiel erfolgte vor dem vom Chor gesungenen Lied „wir glauben all an eynen Gott“. Über den Einsatz der Orgel im zweiten Teil des Gottesdienstes findet sich bei Musculus keine Erwähnung; während der Kommunion (vollständig in deutscher Sprache) wurde (vom Chor?) das Agnus Dei sowie „Jesus Christus [unser Heiland]“ und „Gott sey gelobet“ gesungen. Die Wittenberger Messe endete unmittelbar nach dem (deutschen) Segen ohne Schlusslied.

Zu i):

1. Beachtung verdient, dass die Anweisung direkt in die Agende aufgenommen und nicht etwa dieser nachgestellt wurde: Um sicherzustellen, dass der Pastor bei Eintritt des Predigtliedes pünktlich um 8

⁷⁸ Stahl 1952, S. 93.

⁷⁹ Zitiert nach Rietschel 1893, S. 19 ff., wo beide Beschreibungen veröffentlicht sind.

Uhr auf der Kanzel stand, hatte allein der Organist für die zeitliche Koordination des ersten Gottesdienstteils Sorge zu tragen und den Ablauf mittels seiner Vor- und Zwischenspiele auszugleichen⁸⁰.

2. Als Orientierungshilfe war am Spieltisch der Hauptorgel gewöhnlich eine Sanduhr mit ein bis vier Gläsern à 15 bis 30 Minuten angebracht; entsprechende Sanduhren befanden sich auf der Kanzel (für den Pastor) und auf dem Lettner (für den Kantor). Solche Uhren sind für sämtliche Lübecker Hauptkirchen belegt⁸¹ und mancherorts noch heute erhalten⁸². Die Abstimmung per Sanduhr bedingte freilich einen pünktlichen Gottesdienstbeginn (mit dem ersten Schlag 7 Uhr waren alle Gläser umzudrehen) und bewirkte, dass sich die Hauptakteure der Messe – Pastor, Kantor und Organist – gegenseitig kontrollierten.

3. 1630 beispielsweise wurde der neue Lübecker Kantor Martin Lincke ermahnt, mit dem Introitus rechtzeitig zu beginnen (ein Praeludium der Orgel war damals noch nicht vorgesehen), damit er die Gesänge alle zu Ende bringen könne und nichts auslassen müsse⁸³.

4. In einem wohl im Zusammenhang mit der Stader Kirchenordnung von 1652 entstandenen Visitationsbericht ist eigens vermerkt: „Am Sonntag wäre zu wünschen, daß der Gottesdienst mit der stunde anfang und geendet, auch in Wintertages die in denen Kirchen aufgestellte Wachsliechter nicht ehender außgeleschet würden, es dan Gott das tages-Licht so viel scheinen laßen, daß Prediger und Zuhörer einander sehen können.“⁸⁴

Zu g):

Dem zweiten Nachtrag zur Agende (siehe oben) lässt sich entnehmen, dass eine Figuralmusik des Chors an die Stelle des Hauptlieds treten konnte, wobei jedoch darauf zu achten war, dass das Credolied (h) rechtzeitig vor 8 Uhr begann.

Zu g) und j):

Neu ist in der Hamburger Agende von 1699 die Auswahl der Lieder vor und nach der Predigt durch den Pastor; denn traditionell oblag diese Funktion dem Kantor (siehe unten Abschnitt 16, S. 55f.).

Zu l):

1709 und 1710 ergingen in Hamburg Ermahnungen der Gottesdienstbesucher, öfter, d. h. nicht nur einmal, sondern drei- oder viermal zur Kommunion zu gehen⁸⁵. Demnach war die Kommunion in jener Zeit mangels ausreichender Beteiligung wiederholt ausgefallen oder verkürzt worden, was sich auch auf die Kirchenmusik „sub communionem“ ausgewirkt haben muss. Laut drittem Nachtrag zur Agende von 1699 begann eine Figuralmusik „sub communionem“ erst nach Ende des Tedeums.

Zu q):

Die vorgeschlagene Figuralmusik des Kantors als „Nachspiel“ zum Auszug der Gemeinde konnte unter den Hamburger Verhältnissen günstigenfalls alle vier oder fünf Wochen erklingen, weil der Kantor abwechselnd sämtliche vier Hauptkirchen zu bedienen hatte. An den übrigen Sonntagen ver-

80 Ähnlich lautet beispielsweise die Anweisung in der Mecklenburger Kirchenordnung von 1650: „Damit es aber mit diesen Ceremonien auf die Sonntage nicht zu lange währe und darüber die Leute überdrüssig werden, insonderheit an den Orten, da Orgeln gebraucht werden, soll der Organist mit seinem Schlagen sich auch nach Gelegenheit der Zeit richten, damit der Prediger auf den gewöhnlichen Glockenschlag anfang und zwischen den Psalmen und andern Gesängen vor und nach der Predigt nicht zu lange georgelt werde.“ Zitiert nach Rietschel 1893, S. 62.

81 Stahl 1952, S. 61 und 69.

82 So in der Tübinger Stiftskirche.

83 Stahl 1952, S. 67.

84 Zitiert nach Syré 2000, S. 353.

85 Röhlk 1899, S. 50.

traten ihn die so genannten „Praeceptoren“, d. h. ältere, befähigte Schüler mit einem kleinen Chor⁸⁶. In diesem Fall ließen sich nur „halbe“ oder „kleine Musicen“ unter Beteiligung von nur vier Musikern aufführen⁸⁷, die als Nachspiel vermutlich kaum geeignet waren. Deshalb erscheint denkbar, dass das Nachspiel an drei oder vier aufeinander folgenden Sonntagen dem Organisten zufiel, zumal Nachspiele der Orgel in Lübeck schon im 17. Jahrhundert eingeführt worden waren⁸⁸. Bereits in der Lüneburger Agende von 1607 ist von einem Nachspiel die Rede⁸⁹.

4. Die Agende der Sonnabendvesper

Die lutherischen Kirchenordnungen kennen in der Regel zwei Vesperegottesdienste, die jeweils am Sonnabend- und Sonntagnachmittag um 14 Uhr (später 13.30 Uhr) stattfanden. Die Bugenhagenschen Ordnungen des 16. Jahrhunderts enthalten jedoch noch für jeden (!) Wochentag eine Frühmesse und eine Vesper, die von einem Praeceptor mit einigen Chorknaben⁹⁰ ohne Kantor und Organist ausgeführt wurden⁹¹. Im 16. Jahrhundert hatte der Organist noch Frühmesse und Vesper am Donnerstag zu spielen; diese Verpflichtung fiel im folgenden Jahrhundert fort (siehe oben Abschnitt 2, S. 14f.). Daher beschränke ich mich hier auf die musikalisch reicher gestaltete Sonnabendvesper, um anschließend die wesentlichen Unterschiede zur Sonntagsvesper aufzuzeigen. Vorab sei darauf hingewiesen, dass anders als diese jene am Sonnabend keine Predigt enthielt, sondern aus Psalmodien, Hymnen und Evangelienlesungen, aber auch aus Figural- und Orgelmusik bestand. Die nachstehende Tabelle bietet in der linken Spalte die Hamburger Ordnung von 1529 in Stichworten, in der rechten die Agende von 1699 im Wortlaut⁹². Erneut gleicht die Agende von 1529 inhaltlich jener von Franz Eler (1588).

Hamburg 1529

a) Antiphon:

Zwei Knaben intonieren, der Kantor oder Praeceptor beginnt das

Psalmlied

Kantor, Chor/**Orgel**? Es werden insgesamt drei, gelegentlich vier bis fünf Psalmlieder⁹³ gesungen, jedes eingeleitet und manchmal beschlossen mit der Antiphon de tempore.

Hamburg 1699: „Von den Vespern.“

[a]) „Die Vespern werden Sonnabend Nachmittag halb zwey angefangen/ da der **Organist** vorher einen von den ersten Liede:

Komm Heil. Geist/ etc. oder meine Seel erhebet den HErn, ([der] Massen mit diesen Gesängen in den Vespern sol alterniret werden/ also daß ein Sonnabend mit: Komm Heil. Geist/ etc. den andern mit: Meine Seel erhebet den HErn/ etc. der Anfang gemacht werde) præludiret [**die Orgel**]/ wie nachgehende von [vor] einem jeglichen Liede / worauf der Vorsinger es intoniret/ und die **Orgel** ruhet.

86 Kremer 1995, S. 161 f.

87 Ebd., S. 196 f.

88 Stahl 1952, S. 68.

89 Reimann 1968, S. VI.

90 Lediglich in der Vesper am Mittwoch hatten Chor und Praeceptor frei; vgl. Leichsenring 1922, S. 17.

91 Leichsenring 1922, S. 17 ff.; Krüger 1933, S. 18 f.; Stahl 1952, S. 22 f. und 28.

92 Zitiert wiederum nach Leichsenring 1922, S. 16 ff.; Krüger 1933, S. 18 f.; Syr  2000, S. 420 ff.

93 In der Ergänzung von 1529 heißt es: „Psalmen schallme up beiden choren versch umme versch latinisch utsingen.“

b) Lectio

(Kirchendiener): Altes Testament

c) Responsorium/ Psalmlieder

Chor (und **Orgel**?); Responsorien werden an besonderen Festen und gelegentlich sonnabends von 4 ausgewählten Knaben gesungen. Bei neuen (deutschen) Responsorien oder an Stelle von Responsorien singen die Knaben nach den Lesungen am Sonnabend jeweils den Hymnus de tempore.

d) Magnificat

Chor und **Orgel**: „Vor dem magnificat schollen avermals twe knaben in toneren und darna dat magnificat anfangen.“⁹⁴

e) Nunc dimittis oder Tedeum⁹⁵

Chor und **Orgel**: „Wenn dat [Magnificat] geendiget, schall ock dat nunc dimittis⁹⁶ in vigilijs der feste und ock sünsten to tiden up den sonavenden gesungen werden, mit einer antiphon angestemet, welker antiphon etliche so darhen [darin] denen sonderlick schollen geordnet und ock von dem chore na der orgel gesungen werden.“

f) Kyrie und Vaterunser

g) Kollekte

„versus collecta“

h) Benedicamus Domino

Chor (und **Orgel**?): „benedicamus domino na gewontlicker wise“⁹⁷

[b]) Nach dem ersten Gesänge wird das Evangelium verlesen/ und dißfalls keinen Vicarium substituieren sol/ es sey dann in Casu necessitatis.

[c]) Hierauf werden noch vier Gesänge/ und also in allen fünff gesungen/ davon die ersten drey alle vier Wochen variieren/ dannhero vier Classes gemacht.

- I. Diß sind die Heil. Zehn Gebot.
Mitten wir im Leben sind.
Allein zu dir HErr JESu Christ.
- II. Mensch wilt du leben seeliglich.
Aus tieffer Not schrey ich zu dir.
Ich ruff zu dir HErr JESu Christ.
- III. Vater Unser im Himmelreich.
Wo soll ich fliehen hin.
Nimm von uns HErr du treuer GOtt.
- IV. Erbarm dich mein O HErr GOtt.
Ach GOtt und HErr wie groß und
JESu der du meine Seele.

[d]) Nechst diesen sol allemahl in allen Vespren gesungen werden: HErr JESu Christ du höchstes Gut/ intoniret.[:] Herr handle nicht mit uns nach unsern Sünden. Chor.[:] Und vergib uns nicht nach unser Missethaten.

[e]) Hierauf die Collecte: HErr GOtt Himmlischer Vater der du nicht Lust hast/ etc. Chor.[:] Amen. Ferner.[:] Der HErr sey mit euch. Chor.[:] Und mit seinem Geiste.

[f]) Darauf wird der Seegen gesungen. Chor.[:] Amen.

[g]) Hierauf præludiret die **Orgel** das Schluß-Lied: O Lamm Gottes unschuldig/ welches drey-mahl wie gewöhnlich/ gesungen wird.“

Die Agende von 1699 hält auch für die Sonnabendvesper diverse Nachträge bereit:

„Und auf diese Weise wird in allen Vespren gehalten/ es sey denn wenn grosse Music ist/ da nur die 2. stehenden Lieder/ als Komm Heil. Geist/ oder Meine Seel erhebet den HErrn/ und HErr JESu Christ du höchstes Gut/ Gesungen werden; und darauf der Prediger vor den Altar tritt/ wie hievor gemeldet [und die Kollekte spricht]. Darauf wird musiciret/ aber nicht länger als bis 3. Uhr/ damit die Kinder-Taufe nicht gehindert werde.

94 Eler 1588 I, S. CCLVIII f., bringt das „Et exultavit“ in 12 Modi; das „Magnificat anima mea“ wurde intoniert und daher nicht gedruckt.

95 Vgl. die folgenden Anmerkungen.

96 Eler 1588 I, S. CCLX.

97 Ebd., S. CCLXI: „Benedicamus diversa“ für unterschiedliche Anlässe.

Noch wird diß zu beobachten seyn/ daß von hohen Festen/ auch in der Passions-Zeit sofort nach dem ersten Liede: Komm Heil. Geist/ etc. oder mein Seel erhebt den HErren; In jenem ein Fest-Lied/ so sich zur Zeit schicket/ und in diesen ein Passions-Lied gesungen werde/ als gegen Weynachten: Gelobet seystu JESu Christ; in der Passions-Zeit: HErre Jesu Christ wahr Mensch und Gott/ gegen Ostern: Christ lag in Todes Banden/ gegen Pfingsten: Allein GOtt in der Höh sey Ehr. Gegen Trinit[atis]. Wir gläuben all an einen GOtt; da denn eins von den übrigen Liedern muß zurücke gelassen werden damit die Zahl der fünff Lieder bleibe.“

Der wesentliche Unterschied zwischen beiden Ordnungen besteht im Fehlen lateinischer sowie psalmodierender Anteile, insbesondere von Tedeum und Magnificat (zugunsten der deutschen Version „Meine Seele erhebt den Herren“), am Ende des 17. Jahrhunderts. Das deutsche Magnificat erschien jetzt zudem als fakultativer Introitus und nicht mehr als Herzstück der traditionellen Sonnabendvesper⁹⁸.

5. Lateinisches und deutsches Magnificat

Der Wechsel vom lateinischen zum deutschen Magnificat spiegelt sich auch in der erhaltenen Orgelliteratur und stellt damit ganz unvermutet eine direkte Verbindung zu deren Funktion her: Meines Wissens ist Dieterich Buxtehude der letzte norddeutsche Komponist, von dem Magnificat-Kompositionen auf Grundlage der acht Modi existieren (*Magnificat primi toni* BuxWV 203 und 204). Alle jüngeren Kollegen, angefangen mit Buxtehude selbst (*Magnificat noni toni* BuxWV 205) und seinem Schwiegersohn und Amtsnachfolger Johann Christian Schieferdecker⁹⁹, bearbeiteten die deutsche Fassung („noni toni“), die zwar bereits von Bugenhagen (1529) und Eler (1588) mitgeteilt wurde¹⁰⁰, aber – soweit ich sehen kann – in der erhaltenen Orgelliteratur erstmals im Celler Tabulaturbuch (1601)¹⁰¹ und bei Jacob Praetorius (datiert 1609) auftritt¹⁰². Die traditionelle Alternatimausführung des Magnificat zwischen Chor und Orgel (siehe unten Abschnitt 14, S. 50ff.) ging indes von der lateinischen Version auf die deutsche über. Dies zeigt ein zusätzlicher Nachtrag zur Hamburger Agende von 1699, der für das 1682 neugegründete Kirchspiel St. Michaelis bestimmt war:

„5. die Orgel praludiret das Magnificat. 6. daß Magnificat wirt teutsch gesungen, jedoch so daß es in 4 sätzen abgetheilet, vnd alle Zeit wen ein satz aus ist, die Orgel dazwischen spielet, biß endlich der letzte vers abgesungen.“

Weitere Indizien liefern einige mehrstrophige Bearbeitungen des *Magnificat Germanicè*, darunter jene von Jacob Praetorius mit zwei, von Delphin Strunck (1601–1694)¹⁰³ mit sechs, von Peter Mohrhardt (?–1685)¹⁰⁴ mit zwei und von einem Anonymus (Franz Schaumkell?) in der Lüneburger Tabulatur KN 208² mit drei Versus¹⁰⁵. Besonders aufschlussreich ist die Bearbeitung von Strunck, bei der insgesamt sechs der zwölf Zeilen in drei Versus eingeteilt sind:

98 Liliencron 1893, S. 123 f.

99 „Meine Seele erhebet den Herren“ (datiert in der autographen Quelle „Lübeck d[en] 30 Januarij 1710“) in: Klaus Beckmann (Hrsg.), *Choralbearbeitungen des norddeutschen Barock*, Wiesbaden 1988, S. 74.

100 Eler 1588 I, S. CLXXXI: „Myne Seele erheuet den Heren“.

101 Willi Apel (Hrsg.), *The Tablature of Cello 1601*, Rom 1971 (= CEKM 17), S. 103

102 Jacob Praetorius 1974, S. 16.

103 Delphin Strunck und Peter Mohrhardt, *Original Compositions for Organ*, hrsg. von Willi Apel, Rom 1973 (= CEKM 23), S. 9–20.

104 Ebd., S. 78–85.

105 Reimann 1968, S. 33–35.

Versus 1 (mit 42 Takten) enthält eine, der Secundus Versus (mit 72 Takten) drei und der Tertius Versus (mit nicht weniger als 98 Takten) zwei Zeilen. Möglicherweise liefert dieses Beispiel also einen Eindruck von dem Umfang, den Vor- und Zwischenspiele der Orgel annehmen konnten.

Diese Beobachtungen führen zu zwei Schlussfolgerungen: Mit Umstellung der Agenden in Hamburg (1699) und Lübeck (1703) verschwanden lateinisches Magnificat und Tedeum aus der Liturgie der Sonnabendvesper und zugleich aus der norddeutschen Orgelmusik überhaupt. Demnach müssen die traditionellen Magnificat-Bearbeitungen Hamburger Komponisten bis 1699 und jene von Buxtehude bis 1703 entstanden sein. Überdies beweist der Nachtrag zur Agenda von 1699 die Öffnung der Sonnabendvesper für (gelegentliche) „grosse Music“. Vermutlich trat an die Stelle großer Ensemblewerke – sie konnten in Hamburg allenfalls im vier- oder fünfwöchigen Rhythmus erklingen – und/oder von Magnificat-Bearbeitungen hin und wieder, wenn nicht regelmäßig, auch repräsentative Orgelmusik.

6. Künstlerische Orgelbeiträge zur Vesper

Eine Bestätigung für die Annahme, dass die Vesper an Stelle großbesetzter Ensemblesmusik auch Gelegenheit für ausgedehnte Orgelbeiträge bieten konnte, vermittelt das bekannte Zitat aus dem Nekrolog (1754) auf Johann Sebastian Bach¹⁰⁶. Die Rede ist von Bachs Orgelspiel „auf der schönen Catharinenkirchen Orgel“ in Hamburg „vor dem Magistrate, und vielen andern Vornehmen der Stadt“ im Jahr 1720:

„Der alte Organist an dieser Kirche, Johann Adam Reinken, [...] hörte ihm mit besondern Vergnügen zu, und machte ihm, absonderlich über den Choral: An Wasserflüssen Babylon, welchen unser Bach, auf Verlangen der Anwesenden, aus dem Stegreife, sehr weitläufig, fast eine halbe Stunde lang, auf verschiedene Art, so wie es ehemals die braven unter den Hamburgischen Organisten in den Sonnabends Vespers gewohnt gewesen waren, ausführende, folgendes Compliment [...]“.

Bach improvisierte „fast eine halbe Stunde lang“ nach dem Vorbild der Hamburger Sonnabendvespern, für die Reinkens Choralfantasie als Muster gedient hatte. In gleicher Weise werden auch Andreas Kneller in St. Petri und Hinrich Freese in St. Jacobi sowie Buxtehude in der Lübecker Marienkirche künstlerisch hervorgetreten sein – und Hans Heinrich Lüders (1677–1746) vermochte „mit grossem Vergnügen die Sonnabends-Vespers, vor andern in der Nicolas-Kirche, wo [seit 1702] Vincent Lübeck Organist war, fleißig“ zu besuchen, bevor er 1706 Organist an St. Nicolai in Flensburg wurde¹⁰⁷. Der Umstand aber, dass Johann Gottfried Walther (1732) über Delphin Strunck in Braunschweig mitteilt, Rudolf August von Braunschweig-Wolfenbüttel (1627–1704) sei, als er „noch Erb-Printz gewesen“ (er wurde 1666 Herzog), „öfters von Wolffbüttel nach Braunschweig hinüber gereiset, um das Vesper-Spielen des Sonnabends anzuhören“¹⁰⁸, lässt keinen Zweifel daran, dass ausgedehnte Solovorträge bereits in den Organistengenerationen um die Mitte des 17. Jahrhunderts etabliert gewesen sein müssen.

106 Bach-Dokumente III, Nr. 666, S. 84.

107 Mattheson 1740, S. 173 f.

108 Walther 1732, S. 583.

Vermutlich erstreckten sich beide Entwicklungsprozesse – das Fortfallen von Magnificat und Tedeum einerseits und die Einführung repräsentativer Orgelimprovisationen andererseits – über einen längeren Zeitraum und waren erst um 1700 abgeschlossen. Konkrete Rahmenbedingungen hierzu sind nicht greifbar¹⁰⁹. Allerdings hatte sich in der Sonnabendvesper die Aufwertung der Orgel von ihrer untergeordneten Rolle in der Sonntagsmesse schon frühzeitig angekündigt. 1619 berichtet Michael Praetorius, „daß die Organisten zwischen den Versen im Magnificat so viel fugiren und fantasiren“¹¹⁰, d. h. imitatorisch sowie satztechnisch ungebunden improvisieren. Bereits in der Lauenburger Agende von 1585 heißt es:

„Und wenn also die Responsoria, Hymni und Magnificat von den Knaben zu Chore gesungen wirt/ sol der Organist ein Versch umb den anderen/ auff der Orgel/ ohne langen vorzog [ohne lange Verzögerung]/ spielen/ doch also/ daß er keine leichtfertige Bulenlieder/ Berggesenge/ Passamesen oder dergleichen schlahe“.

Hier wurden in der Tat strikte Alternatimpraxis und Überleitungen gefordert, die nicht notwendigerweise an die Cantus firmi (wohl aber an den Kirchenstil) gebunden waren. Im selben Dokument heißt es weiter, die Organisten sollten „nicht Weltliche Lieder/ oder allein sortiziren und fantasiren/ sondern Christliche Geistliche Lieder auff der Orgel/ sampt Responsoriis, Hymnis und anderen Muteten de tempore/ Zu Gottes Ehren gebrauchen“.

Folglich müssen Lauenburger und Lübecker Organisten¹¹¹ die Sonnabendvesper schon bis zum Ende des 16. Jahrhunderts für künstlerische Freiheiten genutzt haben. 1614 bestimmt die Ratzeburger Gottesdienstordnung für die Vesper: „Der Organist fängt an, das Tedeum zu schlagen; der Cantor singt den andern Vers deutsch oder latinisch und wird also von ihnen per vices [wechselweise] mit Schlagen und Singen vollendet.“ Das Magnificat wurde ebenfalls vom Organisten „intoniret und mit Schlagen und Singen vollendet. [...] Nach dem Magnificat schlägt der Organist eine Mutete. [...] Zuletzt schlägt der Organist eine Mutete oder sonst einen Psalm.“ Damit ist zweifelsfrei eine Motettenintavolierung oder Bearbeitung eines deutschen Psalmlieds als Nachspiel gemeint. Laut einem Stader Visitationsbericht, der wohl auf die Kirchenordnung von 1652 Bezug nimmt, wurde die Sonnabendvesper tatsächlich mit einem „Abend-Psalme zum Final auf der Orgel“ beendet¹¹².

7. Die Agende der Sonn- und Festtagsvesper

Die Agende der Sonntagsvesper scheint 1529 noch weitgehend jener vom Sonnabend entsprechen zu haben; allerdings herrschte am Sonntag offenbar größere Freiheit bezüglich des Ablaufs:

„Tom responsorio schollen se hir nicht verbunden sein, dennoch kann idt underwilen woll gesungen werden. [...] De hymni mögen hir wol to tiden düdesch gesungen werden, so men se düdesch hefft. To tiden vor den hymnum ein gut düdesch psalm also dat de organist mit under spele. Na dem magnificat, welck men ock wol

109 Aus dem von Martin Geck aufgefundenen Textbuch zu den Weihnachtsgottesdiensten 1682 an St. Marien in Lübeck geht hervor, dass dort sowohl am ersten Weihnachtstag 1682 als auch an Epiphania 1683 das Magnificat noch auf Latein erklang; vgl. Geck 1965, S. 232 f. und 237.

110 Gable 2001, S. 136.

111 Die Lauenburger Agende wurde, wie erwähnt, vom Lübecker Superintendenten Andreas Pouchenius verfasst. Vgl. oben S. 17.

112 Zitiert nach Syré 2000, S. 353.

underwilen könde düdesch singen [!] mit einem schicklicken tono schall nunc dimittis etc. latinisch edder düdesch gesungen werden.“

Ganz anders lautet die Hamburger Ordnung von 1699:

„In der Vesper-Predigt/ von 2. biß 3. [Predigt]

[1.] Præludiret die Orgel halb zwey/ und bleibet der erste Gesang allezeit.[:] 1. Nun lob mein Seel den Herren; Es sey denn an hohen Festen/ da gesungen wird: Herr Gott dich loben wir.

Die Orgel.

2. Ein Lied auff die Epistel nach der Verordnung des Predigers: Ist Music, so musiciret der Cantor ein Stück/ und bleibet das Lied aus.

Die Orgel.

3. Der Glaube.

Vor dem Vater Unser wird gesungen von obigen Liedern. Der Text ist die Epistel. Nach der Predigt ein Gesang/ so sich auff die Predigt schicket/ welche kein Music auffhebet. Darauff die Collect und der Seegen gesungen. Nach dem Seegen: Nun dancket alle Gott/ oder Es woll uns Gott gnädig seyn. Hie musiciret der Cantor.“

An dieser Stelle wäre zu fragen, inwiefern auch hier Gelegenheit zu repräsentativen Orgelvorträgen bestand – beispielsweise als „Nachspiel“ bei Abwesenheit des Kantors. Diesbezügliche Quellen scheinen leider nicht zu existieren.

8. Die Rolle der Organisten

Die angeführten Agenden markieren den äußeren Rahmen, innerhalb dessen jene Hamburger und Lübecker Organisten jahrzehntelang ihr Amt ausübten, von denen bis heute bedeutende Orgelkompositionen erhalten blieben: Hieronymus Praetorius (1560–1629), David Aebel (?–1609), Jacob Praetorius II (1586–1651), Peter Hasse (ca. 1590–1640), Heinrich Scheidemann (ca. 1595–1663), Franz Tunder (1614–1667), Matthias Weckmann (ca. 1616–1674), Dieterich Buxtehude (1637–1707), Jan Adams Reincken (1643–1722), Andreas Kneller (1649–1724) und Vincent Lübeck (1654–1740). Nach vergleichbaren Gottesdienstordnungen hatten sich zudem auch Johann Stephan (1559/60–1616), Franz Schaumkell (ca. 1590–1676), Christian Flor (1626–1697) und Georg Böhm (1661–1733) in Lüneburg sowie Nicolaus Bruhns (1665–1697) in Husum zu richten. Abgesehen von der späteren Fassung der Agende zur Sonnabendvesper erweckt freilich keines dieser Dokumente den Eindruck, der liturgische Ablauf habe Interpretationen kunstvoller Orgelmusik gefordert oder hierfür überhaupt Raum geboten. Worin sonst bestanden die gottesdienstlichen Pflichten der Organisten?

Zu Beginn der Reformation war die Rolle der Orgel im lutherischen Gottesdienst keineswegs so gefestigt, wie dies spätere Hinweise, das generelle Interesse Luthers an Musik und sein fundierter Sachverstand¹¹³ vermuten lassen. Denn zunächst galt ihm die Orgel als repräsentative, also weltliche Äußerlichkeit der römischen Kirche¹¹⁴:

„Ich wollt ohn Zweifel nicht, dass du mir ein Orgel mit vierzehen Register und zehen Fach Flautenwerk [Blockwerk] machtest. Daher siehestu, dass der Papisten Werk in Orgeln, Singen, Kleider, Läuten, Räuchern, Sprengen, Wallen, Fasten u.s.w. sind wohl schöne, grosse, viele, lange, breite und dicke Werk, aber es ist kein gut und nützlich oder hülflich Werk darinnen, dass man wohl mag von ihnen sagen das Sprichwort: Es ist schon böse.“

¹¹³ Rietschel 1893, S. 17 f.; Mahrenholz 1937, S. 3 f.; Blume 1965, S. 5–10.

¹¹⁴ Zitiert nach Rietschel 1893, S. 18.

Als Luthers Mitarbeiter Bugenhagen und Justus Jonas 1525 mit seinem Rat eine Ordnung für die Wittenberger Schlosskirche verfassten, hielten sie fest: Wenn schon Orgeln da seien (!), sollten diese allein sonntags das Tedeum und deutsche Lieder spielen, für die eigentliche Messe aber benötige man sie nicht¹¹⁵. Zwar blieb die Orgel dennoch in Gebrauch. Ihre Rolle innerhalb der Liturgie jedoch war – gemessen am römischen Ritus – von vornherein stark geschwächt, die soziale Stellung der Organisten sowie deren Bezahlung wurden erheblich reduziert (siehe Abschnitt 5 im Fortsetzungsteil) und die auf der Orgel gespielte Musik beschränkte sich fortan auf den Choral. Orgelmusik ohne Bindung an den Cantus firmus tolerierte man nicht.

— Diese reformatorische Einstellung spiegelt sich unübersehbar in den frühen Kirchenordnungen. In der ältesten, der Braunschweiger von 1528, heißt es in moderner Übertragung¹¹⁶:

„Dieweil auch nicht unchristlich ist Orgenspiel, wie im Psalter steht, wenn man nicht Buhllieder, sondern Psalmen und geistliche Gesänge spielet, soll eine jegliche Kirche ihrem Organisten etlichen Lohn zusagen.“

Die Bremer Ordnung von 1534 wird noch deutlicher:

„Orgeln und Musik, die frei sind, weder geboten noch verboten, mag man gebrauchen, nicht darum, Gott damit einen Dienst zu leisten und Abgötterei zu stärken und den rechten Gottesdienst zu hindern, wie die Papisten thun, sondern als eine Trompete oder sonst ein Geschrei, dadurch die Menschen bewegt werden und Ursach überkommen zum Bitten und fleissigen Anhören des Wortes Gottes.“

Orgenspiel war somit fakultativ und hatte zunächst rein affektive Funktion ohne künstlerische Ansprüche. Diese Auffassung übernimmt auch die Ratzeburger Ordnung von Nicolaus Petraeus (1614):

„[...] zeugen wir hiermit, daß wir musicam figuralem und die Orgeln behalten und mäßiglich gebrauchen zu keinem andern Ende, als Gott dem Allmächtigen zu Lob und Ehren [...] Denn es kann ja nicht geleugnet werden, daß dadurch den Herzen eine sonderliche Anmutung zum Gottesdienst und gewisse Begierde, demselben soviel beständiger beizuwohnen zugebracht werde. – Wir wollen aber, dass die Schulmeister [Kantoren] und Organisten allewege 1) die musicam figuralem und die Orgeln also moderieren [beschränken], daß die Gemeine in Beten und Gottesdienst nicht behindert und aufgehalten werde; 2) die Organisten keine fremde welt- und ärgerliche stücke und Muteten, sondern nur allein dasjenige schlagen, was hernach der Chor und die Gemeine singen soll; vor der Predigt aber (und zum Schluß) steht es ihnen frei, eine feine geistliche und sich zur Zeit schickende Muteten zu schlagen.“

Wenn bei Intavolierungen von Motetten strikt zwischen geistlichen und weltlichen Vorlagen unterschieden wurde, ist die Wahrscheinlichkeit in der Tat äußerst gering, dass sich Organisten innerhalb der Messe auch mit freien Werken nennenswerten Umfangs, wie sie im katholischen Ritus gebräuchlich waren¹¹⁷, hören lassen konnten. Ohnehin ausgeschlossen blieb, wie wir gesehen haben (siehe oben Abschnitt 3 und 4), ein selbständiges Praeludium pro Organo pleno zu Beginn des Gottesdienstes¹¹⁸. An diesen Rahmenbedingungen scheint sich

115 „Organis (quando jam illic sunt) possunt, si voluerit, uti solum dominica die ad Te deum laudamus et si quando Germanica carmina cecinerint. Organa vero ad missam non debent adhiberi.“ Zitiert nach Rietschel 1893, S. 18.

116 Zitiert nach Rietschel 1893, S. 25, dort auch das folgende Zitat der Bremer Ordnung.

117 Musch 1998, S. 11–22.

118 Was Hans Musch (1998, S. 26–35) vermutlich unbekannt war, als er die katholische Praxis des Praeludiums mit vollem Werk auf den lutherischen Ritus übertrug.

über Jahrhunderte hinweg kaum etwas geändert zu haben. Noch 1752 schrieb der Lübecker Kantor Caspar Ruetz (1708–1755)¹¹⁹:

„Wann der Organist auf der Orgel seine Kunst zeigt, also thut er nicht unrecht. Er zeigt aber vornehmlich seine Kunst, wenn er sich vorsetzet, nicht sowohl sich hören zu lassen, als vielmehr die Gemeine von der Trägheit zu ermuntern, und dieselbe durch sein Vorspiel nicht allein zu der bevorstehenden Melodey, sondern auch zu dem in dem zu singenden Liede enthaltenen Affect vorzubereiten. Wenn er auch sonst noch so viel Kunst zeigt, und verfehlet dieses rechten Zweckes, so macht er sich nur lächerlich.“

1760 berichtete Friedrich Wilhelm Marpurg über die lutherische Gottesdienstpraxis in Berlin: „Die einzige Gelegenheit, die derselbe [der Organist] hat, sich allein hören zu lassen, findet sich bey dem Vorspiel auf einen Choral, und bey dem Nachspiel, wenn man aus der Kirche geht.“¹²⁰ Auch Johann Samuel Petri, Kantor in Bautzen und ehemaliger Schüler Wilhelm Friedemann Bachs, betrachtete das Nachspiel zur Messe – neben dem Vorspiel zur Trauung und zum Tedeum – als Ort künstlerischer Freiheiten des Organisten¹²¹:

„Die Ermunterung und Ergözzung der Zuhörer anbelangend, so ists dem Organisten bey einem Präludio vor einer Trauung, beim Ausgange der Gemeine aus der Kirche (wie in einigen Städten gebräuchlich ist,) vor dem Te Deum und in mehreren dergleichen Fällen wohl erlaubt, alle seine Kunst auszukramen, und sich mit vollem Werke in feurigen thematischen oder fugirenden Präludiis, Pedalsolos und dergleichen Sachen hören zu lassen, desgleichen vor einer lebhaften und mit Trompeten und Pauken besetzten Festmusik. Bey andern Präludiis aber soll er dergleichen nicht wagen, es ist wider die Absicht.“

Mehrere Zitate Johann Matthesons belegen, dass sich das Orgelnachspiel, wie bereits vermutet, spätestens bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts auch in Hamburg etabliert haben muss. Zunächst spricht Mattheson über das Vorspiel zum Choral; darauf heißt es¹²²:

„Die zwote Absicht des Präludirens kömmt in so weit zwar auf die Bescheidenheit der Organisten an, und sind keine andern Regeln davon zu geben, als die uns bereits überhaupt in der melodischen Wissenschaft vorgeschrieben worden. Wer aber die Zeit seines Vorspieles genau einrichten will, muß gewiß seiner Einfälle alle Augenblick [!] Meister, und was er spielt, muß nicht geborget, sondern dergestalt sein Eigenthum seyn, daß er demselben befehlen kan. Ueberhaupt leidet die Kirche im Vorspiel [zum Introitus] bey weitem nicht so viel Umschweifes und Ausdehnung, als im Nachspiel. Wie denn auch von ie her [!] die künstlichsten Organisten ihre besten Einfälle zum sogenannten Ausgange aufzuheben pflegen. [...] Unter der Anleitung zum fantasiren verstehen wir auch zwar das Vorspiel, aber hauptsächlich das Nachspiel, und weil man darin (zumahl auf der Orgel) mehr Freiheit und Zeit hat, als bey dem Vorspiel, so wollen wir desto weitläuffiger davon handeln. [...] Ausser dem Gottesdienst, in besondern Concerten, absonderlich bey Kammer-Musiken findet die folgende Anzeige für alle Clavicembalisten Statt.“

Unter „dem allgemeinen Nahmen der Toccaten“ erläutert Mattheson, aus welchen Bestandteilen sich das „fantasiren“ zusammensetzt. Somit steht eindeutig fest, dass ein guter Organist jener Zeit nicht – wie jene oben angeführten – zugleich ein Komponist zu sein hatte, sondern ein guter Improvisator. Improvisiert wurden Vor- und Nachspiele zu den Chorälen oder zum Ausgang, ja sogar und vor allem Fugen¹²³:

119 Ruetz' Schrift *Widerlegte Vorurtheile von der Beschaffenheit der heutigen Kirchenmusik und von der Lebens-Art einiger Musicorum*, zit. nach Edler 1982, S. 182.

120 Marpurg 1760, S. 34.

121 Petri 1782, S. 297 f.

122 Mattheson 1739, S. 473 und 477.

123 Ebd., S. 474.

„Die Wissenschaft und Fähigkeit, eine Fuge nach vorgeschriebenem themate, alsobald, stehenden Fusses, oder (wie man redet) ex tempore durchzuarbeiten, ist einem Organisten so nöthig, daß billig keiner, weder hiesiger Orten, noch anderswo angenommen werden sollte, der nicht sowol in den übrigen Artikeln, als vornehmlich in diesem, ein untadeliches Schulrecht abgelegt hätte.“

9. Der Organist als Improvisator

Bei der Neubesetzung des Amtes an der lutherischen St. Jacobikirche in Stockholm fragte das Kirchenkollegium 1673 die Bewerber: „Was soll ein guter Organist beim Orgelspielen leisten können?“¹²⁴. Die Stelle ging an Johann Jacob Hamischer aus Danzig, der von allen Kandidaten die überzeugendste Auskunft gegeben hatte. Seine (deutsche) Antwort lautete:

„Die Puncta, so ein rechtschaffener Organist wissen sol und muss, sind folgende:

1. Soll er auf einen jedwedem Tonum Musicalem so ihm von verständigen Musicis aufgegeben wird, ein Præludium manualiter und pedaliter wissen zu spielen.
2. Sol er gelernt haben einen jedwedem Choral oder Kirchen-Psalm, so ihm fürgeleget wird, per fugas, wie es gebräuchlich, in manuali et pedali absque ritus zu tractiren.
3. Muss ihm von verständigen Musicis ein Thema einer Fugae vorgegeben werden, welches er dann zum wenigsten mit 4 Stimmen ex tempore muss elaboriren können.
4. Muss er den Bassum Generalem, welche eine Compositio extemporanea ist, mit 4 Stimmen rein wissen zu spielen, [der]massen an solchen absonderlich wegen der andern musick [Ensemblemusik] viel gelegen [...].
5. So kombt auch einem Organisten zu, dass er die Sonn- und Feiertage wol in acht nimbt, nemlich dass er sich in die Zeit schickt, dass er nicht allezeit lustige, sondern auch liebliche bewegliche, und der heutigen Italienischen Manier gleiche Sachen macht.
6. Muss ein Organist die Orgel, welche ihm anvertraut ist, in volligem Esse zurechthalten verstehen.“

Von Literaturspiel ist dabei keine Rede. Wie ein Organist mit aufgeschriebenen Kompositionen für sein Instrument umzugehen hatte, erläutert Andreas Werckmeister¹²⁵:

„Ich verwerffe hiermit nicht/ wann einer ein gut Stück aus der Tabulatur spielen kan/ es ist sehr gut/ und halte viel auf gute Tabulatur Sachen/ denn man kan darauß sehen/ was andere rechtschaffene Organisten gesetzt haben/ und kan von denen gute Manieren und Inventiones sehen/ und sich dieselben zu Nutze machen und weiter darauf nachdenken/ und Zufälle [Einfälle] davon haben. [...] Hingegen aber muß man sehen/ daß man auch extempore ein Thema oder Lied recht anbringe/ und variire: Denn es ist nicht genug daß man sich mit andern Federn schmücke: inzwischen wird manche Kirche und Gemeine in der Wahl eines Organisten betrogen/ da einer oder der andere etliche studirte Stücke hat in die Faust gebracht/ und dieselben hören lasset/ da meynet/ der es nicht besser versteht/ und so oben hinhöret/ es sey der vortrefflichste Künstler/ und wann ein solcher vermeynter Künstler durch solche Lehrjungen Probe [!] / befördert wird/ so müssen dann die Zuhörer immer mit einerley solcher auswendig gelerneten Sachen zufriden seyn; wer aber aus eigenen Kräfftten und Inventionen was machen kan/ der kan darnach selber variiren wie er wil.“

Ganz ähnlich äußerte sich Georg Bronner, Organist des Hamburger Heilig-Geist-Hospitals, im Vorwort seines *Musicalisch-Choral-Buch*, das 1715 in Hamburg erschien und „sowohl denen Liebhabern/ in specie aber denen Lehrlingen der Orgel-Kunst/ so eben nicht viel daran zu wenden haben/ Anleitung giebet/ wie sie ohne weitläufftige Information [Unter-richt] und grosse Kosten einen Choral vorher tractiren können“¹²⁶:

124 „Hvad skall en god organist ved ett orgelwerk kunna praestera?“; vgl. Norlind 1905/06, S. 640 (Übersetzung ebd.); dort auch die folgende Antwort Hamischers.

125 Werckmeister 1702, S. 68.

126 Zitiert nach Edler 1982, S. 181.

„Ich bin versichert/ daß man ehender zehen und mehr andere habile Künstler/ als einen einzigen rechtschaffenen Organisten, haben wird. Woher kommt es? Erstlich: daß die Lehrlinge nicht gut und gründlich angeführt werden/ sondern/ wann selbige nur einige Praeludia und Fugen fertig studiert und auswendig gelernet/ auch etwan einen Psalm spielen können/ als dann haben sie bey jetzigen Zeit schon gnug gelernet.“

Die in der Musikliteratur bekannteste Organistenprobe absolvierte 1655 Matthias Weckmann bei seiner Bewerbung um das Organistenamt an St. Jacobi in Hamburg. Unter den Juroren befanden sich Heinrich Scheidemann und der Senior der Ratsmusiker, Johann Schop. Weckmanns späterer Schüler Johann Kortkamp schildert die Begebenheit wie folgt¹²⁷:

„Wie nun die Reihe an ihm zu spielen, fantasirte er im vollen Werck den Thon, auß welchem die auffgegebene Fuge war, so primus tonus solte sein, war aber mit tertie toni vermischet und war wunderbar zu tractiren. [...] Hernach tractirt er das geistliche Kirchen-Liedt, so ihm auffgegeben: ‚An Wasserflüssen Babilon‘ p[edaliter]. auff 2 Clavir. [...] Er spielt erstlich anfangs den Choral gantz schlecht [schlicht] und einfeltig, daß der gemeine Mann, so die meisten in der Kirche wahren, verstehen konten. Hernach hat er ihn fugenweiße tractirt und durch alle Transpositionen geführt, so das er auch gar durch die Semitonia ging [...] Hirnegst muste er mit H[errn]. Schopen ein Violin-Solo machen, umb zu vernehmen, wie er in den General-Baß berühmt wehre. Mann kann leicht gedenken, daß der H. Schope ihn gerne hette ein Fehler zu machen gesehen, auff daß sein Sohn Albert Schop [ein Mitbewerber Weckmanns] der beste in dem Stück mögte zu loben sein. Alles glückte über Verhoffen den H. Weckmann [...] Auch muste er eine Motete des seel. H. Hieronymo Praetorio auß dem Bass tractiren, 6 vocum und nachgehens auff 2 Clavir variiren. Zu letzt und zum Beschluß in vollen Werk eine lustige Fuge. Wie diese zu Ende, gratulirten ihm seine Urtheiler und rühmten seine Probe, die außer ordinär were geweßen, und St. Jacob von Gott beglückt wehre mit einem Künstler, der Gott und Menschen dienen konte“.

Offensichtlich umrissen die Weckmann und seinen Mitbewerbern vorgelegten Prüfungsaufgaben genau jene Anforderungen, die zeitgenössische lutherische Agenden an einen Organisten stellte: Dieser hatte in der Lage zu sein, ein Praeludium zu einer bestimmten Tonart, Fugen, einen Choralsatz für die Alternatimpraxis, eine Choralbearbeitung auf zwei Manualen und Pedal, einen Generalbass zur Begleitung von Chor und/oder Instrumentalisten sowie eine Motettenintavolierung mit anschließender Kolorierung ebenfalls auf zwei Manualen zu improvisieren. Das Spiel fertiger Stücke jedoch wird auch in diesem Zusammenhang nicht erwähnt¹²⁸. Dagegen bezieht Andreas Werckmeister (1702) es immerhin in seinen Vorschlag ein, wie eine Organistenprobe durchzuführen sei; man wollte schließlich wissen, ob der Kandidat auch einen mehrstimmigen Satz zu lesen und spielen verstand¹²⁹:

„Darum man einen rechtschaffenen Organisten probiren wil/ so muß man denselben nicht lassen spielen was er wil/ man gebe erstlich einen/ so sich vor einen perfecten Org[a]nisten ausgiebet/ zur Probe für/ ein Thema zu einer Fuga, daß dasselbe auf unterschiedliche Arth tractiret werde. [...] Darnach etwa einen bekannten Choral-Gesang/ daß derselbe erstlich auff allerhand Weise variiret werde; Wann dieses geschehen/ so könnten auch darbey die Transpositiones vorgegeben werden/ ob/ und wie vielmahl solcher Choral könne von den Candidato transponiret werden [...] Dann muß auch das Examen im General-Basse vorgenommen werden/ auch wohl

127 Zitiert nach Liselotte Krüger, *J. Kortkamps Organistenchronik, eine Quelle zur hamburgischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts*, in: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte 33 (1933), S. 205 f.

128 Daher kann die unlängst von Ulf Grapenthin ausgesprochene Vermutung (Reincken 2001, S. 4), Reincken hätte seine im vorigen Abschnitt erwähnte Choralfantasie *An Wasser Flüssen Babylon* 1663 „bei seinem ersten offiziellen Gottesdienst als neuer Amtsinhaber an St. Catharinen gespielt“, um mit Bezug auf Weckmanns Organistenprobe von 1655 und als Ersatz für das ihm selbst erlassene Probespiel „der Gemeinde und den Kirchenoberen anhand des allen vertrauten Stückes seine besondere Kunstfertigkeit unter Beweis zu stellen“, so nicht den Tatsachen entsprochen haben: Hätte Reincken dieses Werk nach Noten gespielt, hätte er ja vielmehr demonstriert, dass er – anders als Weckmann – nicht in entsprechender Weise zu improvisieren vermochte.

129 Werckmeister 1702, S. 68 f.

etwas von der Tabulatur, daß man nur siehet/ ob er auch dieselbe verstehet: wiewohl hier nicht aufzubauen; denn es kan mancher Discipel und Junge hierinne etwas gethan haben durch das stete Exercitium, dennoch kan er nicht eine Clausula formalem aus eigener Kunst machen/ und wann er nicht angeführt wird/ bleibet er sein Tage an der Tabulatur hangen/ stümpert so was hin/ und kömmt nicht weiter.“

Laut Jacob Adlung (1758)¹³⁰ war

„ordentlicher Weise ein Organist in der Stadt und auf dem Lande zu examiniren [...]

1. Im Choralspielen¹³¹, wozu auch die Vorspiele gehören,
2. Im Generalbaß mit und ohne Zahlen, im gemeinen Baßzeichen und nach der Transposition,
3. in der Fertigkeit bey Handsachen [aufgeschriebenen Tastenwerken],
4. sonderlich in der Fantasie [im Improvisieren], da man bey wichtigen Bedienungen die Ausführungen der Fugensätze, Concerten und dergleichen auch nicht zu vergessen hat. Aber bey jedem Theile muß auch die Theorie mit untersucht werden.“

Der Glückstadter Hoforganist Johann Conrad Rosenbusch (1673–?), zusammen mit Johann Sebastian Bachs älterem Bruder Johann Christoph (1671–1721) ehemaliger Schüler Pachelbels in Erfurt¹³², stellte 1739 seinem eigenen Lehrling Hans Welms für eine Bewerbung folgendes Zeugnis über eine Prüfung aus¹³³:

„Wohlgedachter Monsieur Welms mußte also zuerst ex tempore eine Modulation ex Modo majori E anfangen und hernach in dem Modo minori F schliesen, Zweytens, den zu dem Ende von mir aufgegebenen Choral Ach Gott vom Himmel sieh darein, mit vielerley variation u. Mouvements, wie auch Veränderung der Claviere in dreyen unterschiedenen Transponirten Modis tractiren. Drittens, den Modum minore C ergreifen die Tonarten durchgehen, und in dem Modo Majori A cadenciren; Sogleich aber weiter fort Moduliren, und in dem Modo minori D finalisiren. Viertens den Glauben [„Wir glauben all an einen Gott“] aus denen dreyen Modis Mollibus C. D. E. auf gleiche Art wie im zweyten Punct erwehnet worden tractiren. Fünfftens eine freye Fantasie ex Modo Majori A. auf dreyen Claviren [Manualen] ausführen.“

Nachdem der oben erwähnte Hans Heinrich Lüders, ein anderer Rosenbusch-Schüler, 1746 gestorben war, bewarb sich sein Lehrling Otto Richter erfolgreich um dessen Nachfolge an St. Nicolai in Flensburg. Das Protokoll der Gutachter hält über Richters Organistenprobe fest¹³⁴:

„sie hätten auch aus dem Präludiren und darinne gemachten angenehmen Lauffen und Maniren wahrgenommen, daß er auch ein geschickter Companist [sic] seyn müsse“.

Ein zeitgenössischer Organist von Rang hatte also weder ein guter Komponist zu sein, noch gestattete es das Berufsethos, die regelmäßigen Amtspflichten mit Hilfe vorgefertigter Kompositionen zu erfüllen. Umgekehrt lässt sich vermuten, dass ein guter Komponist von Tastenmusik als Organist seinen improvisierenden Kollegen nicht zwingend überlegen zu sein brauchte. Wenn aber nicht zur Aufführung, wozu denn diente die aus Norddeutschland erhaltene Orgelmusik des 16. bis 18. Jahrhunderts?

130 Adlung 1758, S. 813.

131 In Adlungs Heimatstadt Erfurt wurden – im Unterschied zum norddeutschen Raum – Gemeindelieder bereits seit dem 17. Jahrhundert von der Orgel begleitet (siehe unten Abschnitt 15, S. 54).

132 Mattheson 1740, S. 294.

133 Zitiert nach Edler 1982, S. 194.

134 Zitiert nach Edler 1982, S. 194.

10. Liturgisches Orgelspiel

Den erhaltenen Agenden nach bestanden die gottesdienstlichen Aufgaben eines Organisten hauptsächlich aus liturgischem Orgelspiel, und dieses setzte sich zusammen aus:

- a) Vor- und Nachspielen zu den gesungenen Teilen der Liturgie bzw. der Ensemblesmusik,
- b) der Alternatimpraxis (siehe unten Abschnitt 14, S. 50 ff.) und
- c) dem Spiel während der Kommunion (siehe unten Abschnitt 17, S. 56 ff.).

Hinzu kamen die Begleitung von Chor und/oder Solisten und die Ausführung vokaler Figuralmusik („Motetten“) auf der Orgel als Ersatz für den Chor, aber auch zusammen mit einem Solisten. Seit dem 17. Jahrhundert bestand ferner Gelegenheit, am Ende von Vesper und Messe zum Auszug der Gemeinde ein Nachspiel auszuführen. Liturgisches Orgelspiel, Alternatimpraxis und Nachspiel, anscheinend aber auch – wie die Hamburger Organistenprobe Weckmanns von 1655 belegt – Motettenintavolierung und -kolorierung nach (beziferten) Bassstimmen wurden stets improvisiert. Gerade das Beispiel, Motetten nach Bassstimmen zu „intavolieren“ – ein Vorgang, der genau genommen fast unmöglich ist (siehe Abschnitt 12, S. 44 ff.) –, beweist in anschaulicher Gestalt, dass die Organistenpraxis rein improvisatorischen Charakter hatte. Eine andere Art des Berufsverständnisses, das Spielen ausgearbeiteter Notentexte, wäre schon deshalb undenkbar gewesen, weil die Hamburger Agende von 1699 (siehe oben Abschnitt 3, S. 23 ff.) ja vorgibt, der Organist habe den zeitlichen Ausgleich zwischen den einzelnen Gottesdienstteilen jeweils durch sein Spiel vorzunehmen, um einen pünktlichen Ablauf und vor allem Predigtbeginn zu gewährleisten. Aus solcher Perspektive ist die Annahme, die renommierten Hauptkirchenorganisten des 17. Jahrhunderts hätten ihre Orgelwerke für eigene Aufführungen im Gottesdienst komponiert, vollends auszuschließen.

Tatsächlich offenbart ein Blick in die Musikliteratur des 17. und 18. Jahrhunderts, dass sich die Termini „praeludieren“ und „Praeludium“ stets auf das folgende Stück beziehen, so beispielsweise bei Friedrich Erhard Niedt in Hamburg (1710)¹³⁵:

„Praeludium, wird derivirt von preلودere, welches so viel heisset/ als vorspielen: daher bedeutet Praeludium ein Vorspiel. Musicalisch zu verstehen ist es ein Anfang / ehe ein recht-gesetztes musicalisches Stück angefangen wird/ daher der Organiste alleine spielet/ damit die Sänger den Ton fassen/ und die Instrumentisten rein stimmen mögen/ ohne den Zuhörern dadurch einen Verdruß zu erwecken.“

Den Agenden nach praeludierte man auf die Teile des Messordinariums, auf Hymnen und Lieder sowie auf Figuralmusik und insbesondere auf die Hauptmusik. Von Praeludia auf den Gottesdienst hingegen ist in lutherischen Quellen keine Rede.

Worin bestanden die von Niedt und anderen beschriebenen Praeludien? Wohl 1693 veröffentlichte Johann Pachelbel acht *Choräle welche Bey wärenden Gottes Dienst Zum praambuliren gebraucht werden können*¹³⁶. Hier handelt es sich um Fughetten über die einzelnen Liedzeilen. Dasselbe gilt für die „Choralbearbeitungen“, die angeblich unter gleichem Titel publiziert und

¹³⁵ Niedt I 1710, S. 102.

¹³⁶ Neuausg. von Jean-Claude Zehnder: Johann Pachelbel, *Acht Choräle zum Praambuliren*, Winterthur 1992.

Johann Christoph Bach (1642–1703) in Eisenach zugeschrieben wurden¹³⁷. In dieser Sammlung wie auch in Pachelbels Chorälen aus dem „Weimarer Tabulaturbuch 1704“¹³⁸ dient jeweils nur die erste Choralzeile als Grundlage eines imitatorischen Satzes. Der unmittelbare Bezug zum folgenden Lied ist im Weimarer Tabulaturbuch deshalb eindeutig, weil die Chormelodien samt beziffertem Bass ihren Praeludien nachgestellt sind. Vermutlich geht diese Handschrift auf Pachelbels Amtszeit an der Erfurter Predigerkirche (1678–1690) zurück, wo die Gemeindelieder – im Unterschied zur norddeutschen Tradition – von der Orgel begleitet wurden. Ein Praeludium heißt in dieser Quelle „Fuga“, ein Lied „Choral“. Ebenfalls nur die erste Liedzeile wird in Johann Kriegers Choralfughetten durchgeführt. Zwar ist die einzige Quelle der Sammlung mit Ausnahme ihrer Incipits¹³⁹ verschollen; doch ergibt sich die Faktur wohl aller 31 Fughetten aus sieben der Stücke, die in Editionen des frühen 20. Jahrhunderts überliefert sind. Dieselbe Technik scheint zu Beginn des 18. Jahrhunderts auch in Hamburg gepflegt worden zu sein: Dort gab 1735 der Kantor Georg Philipp Telemann *XXIV Variirte Choräle so wohl auf der Orgel, als auf dem Claviere zu spielen* (TWV 31:1–48) heraus¹⁴⁰, die – ebenso wie seine *XX Kleine Fugen* (TWV 30:1–20) von 1731 (siehe Abschnitt 18, S. 59) – Muster für die Organistenpraxis boten. Für jedes Lied präsentierte Telemann zwei Bearbeitungen: ein Bicinium mit dem Zitat der vollständigen Chormelodie sowie eine Fuge, in der nunmehr allerdings sämtliche Choralzeilen durchgeführt sind.

Eine vergleichbar systematische Anordnung zeigt eine Handschrift vom Anfang des 18. Jahrhunderts, die aus dem Nachlass des Hamburger Nicolai-Organisten Friedrich Gottlieb Schwenke (1823–1896) stammt und nach kriegsbedingter Auslagerung 1991 aus St. Petersburg nach Hamburg zurückkehrte¹⁴¹. Der erste der beiden Johann Heinrich Buttstedt zugeschriebenen und bisher unveröffentlichten Choräle¹⁴² besteht aus einer dreistimmigen Choralbearbeitung, die zwei Strophen des Liedes „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ miteinander verbindet, sowie aus einem Bicinium mit dem Cantus firmus im Diskant und einem dreistimmigen Choralatz mit Zeilenvor- und -zwischenpielen. Die erste Choralbearbeitung beginnt zunächst mit einer Art „Orgelbüchlein-Modell“, indem die Mittelstimme zur nahezu unveränderten Chormelodie im Diskant ein Motiv einführt und mehrfach wiederholt, das gelegentlich auch Diskant und Bass aufgreifen. Nach dem Ende der ersten Strophe folgt unmittelbar und innerhalb desselben Versus die zweite Strophe mit koloriertem Diskant-Cantus-firmus und den beiden Unterstimmen als Begleitung. Die Einheit beider Strophen wird durch weitgehende Beibehaltung des Unterstimmen-Gerüsts sowie durch rhythmische Inte-

137 Nur in Abschrift überliefert; vgl. hierzu Rainer Kaiser, *Johann Christoph Bachs „Choräle zum Präambulieren“ – Anmerkungen zu Echtheit und Überlieferung*, in: BJ 2001, S. 185–189. Eine Edition der Sammlung durch Martin Fischer erschien 1970 (Kassel u. a.).

138 Hans Heinrich Eggebrecht, *Das Weimarer Tabulaturbuch von 1704*, in: AfMw 22 (1965), S. 115 ff.; Johann Pachelbel, *Orgelwerke I: Choralfugen und Choräle aus dem Weimarer Tabulaturbuch 1704*, hrsg. von Traugott Fedtke, Frankfurt/Main u. a. 1972.

139 Wiedergegeben in Krieger II 1999, S. 65–76.

140 Telemann 1971.

141 Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, ND VI 2365d: *Vom Himmel hoch da komm ich her ex C/ Johann Heinr. Buttstedt./ Gelobet seÿstu Jesu Christ. ex G./ Job. Heinr. Buttstedt.* Zur Rückführung aus St. Petersburg vgl. Krawehl 1997, S. 272 f. Schwenke war von 1852 bis 1896 Organist der St. Nicolaikirche, sein Vater Johann Friedrich amtierte dort von 1829 bis 1852.

142 Edition durch den Verf. in Vorb.: *Deutsche Orgel- und Claviermusik des 17. Jahrhunderts II. Unbekannte Werke in Erstausgabe*, Kassel u. a.

gration des anfangs von der Mittelstimme vorgestellten Motivs in die Kolorierung erreicht. Laut Dienstanweisung von 1693 war Buttstedt als Organist der Erfurter Predigerkirche verpflichtet, die „Choral Gesänge“, also Gemeindelieder, „welche Er, wie unter den heutigen bewährtesten Organisten üblich, vorher thematicè præambulando zu tractieren sich befleißigen wird, durchgehends mitzuspielen“¹⁴³. Vermutlich stellt dieses Dokument eine Abschrift der offenbar nicht erhaltenen Instruktion für Buttstedts Vorgänger Pachelbel dar, der bis 1690 an der Predigerkirche gewirkt hatte. Demnach ist wahrscheinlich Buttstedts erste Choralbearbeitung über „Vom Himmel hoch“ als Modell für ein Praeludium zu verstehen, bei dem an Stelle einer Fughette über die erste Choralzeile die gesamte Strophe zweimal in unterschiedlicher Weise „thematicè“ durchgeführt wird.

Durch Verzicht auf Vorimitation bzw. Zwischenspiele benötigt Buttstedt mit 23 **C**-Takten für insgesamt zwei Strophen kaum mehr Raum als Pachelbel, Johann Christoph Bach (?) und Johann Krieger für ihre Fughetten „nur“ über die erste Liedzeile. Vielleicht waren Buttstedts Bearbeitung als Alternative zur traditionellen Vorimitation und das folgende Bicinium als Alternative zur dreistimmigen Ausführung bestimmt. Denn während Telemanns Choräle von 1735 sowohl als Vor- wie als Nachspiele zu einzelnen Strophen im Sinne der Alternatimpraxis (siehe unten Abschnitt 14, S. 50 ff.) vorstellbar sind, sollte Buttstedt die „Choral Gesänge [...] durchgehends mitspielen“. So gesehen aber ließen sich die bemerkenswert ähnlich konzentrierten Formen in Johann Sebastian Bachs *Orgel-Büchlein Worinne einem anfabenden Organisten Anleitung gegeben wird, auff allerhand Arth einen Choral durchzuführen* (BWV 599–644) ebenfalls als (meist) kurze Praeludien zur folgenden Liedstrophe interpretieren und würden damit der Anweisung zahlreicher lutherischer Agenden des 16. bis 18. Jahrhunderts entsprechen, die Orgel solle „vorher einen Vers von dem [...] Liede“ spielen.

Zweifellos bezog sich Johann Mattheson auf seine Ausbildung bei Johann Nicolaus Hanff (1665–1711/12)¹⁴⁴ und seine eigene Kirchenmusikpraxis, als er 1739 den Rahmen von Vorspielen skizzierte¹⁴⁵:

„[...] haben alle Vorspiele auf der Orgel einen dreifachen Nutzen [...]. Daß die Zuhörer, zu der folgenden Haupt-Materie, oder zum angesetzten Choral-Gesange vorbereitet werden mögen, solches ist unstreitig der vornehmste Nutz des Präludirens, welches immer nachdrücklich, jedoch mehr kurtz, als lang seyn soll. [...]

Der dritte Nutz des Vorspielens ist, daß man von einer bisweilen gantz-entgegen stehenden Tonart des vorhergehenden Gesanges oder Stückes, mit guter Geschicklichkeit, und gleichsam unvermerckter Weise in die andre gelange. Und ob es gleich bey heutigen lüsternen Ohren nichts neues ist, daß z. E. ein Recitativ im G dur schliesset, und gleich darauf eine Arie im A moll anhebet; [...] so gehet doch solches mit einer unmusikalischen Gemeine nicht an: [...]

Soll nun der ersten Absicht Genüge geschehen, so müssen die Präludien (worunter aber eigentlich weder Fugen, noch variirte Sachen, obwol keine Sonaten oder Sonatinen gehören) so eingerichtet werden, daß sie auf den Haupt-Inhalt der folgenden Kirchen-Stücke oder Choräle zielen. Das ist zu sagen, die aus freiem Sinn herfließende kurtze Vorspiele müssen eben diejenige Leidenschaft durch den figürlichen Klang auszudrücken trachten, welcher in den Worten des zu musicirenden Stückes, oder von der Gemeine anzustimmenden Kirchenliedes angedeutet wird. [...]

Weil es denn solcher Kirchenstücke und Gesänge viele gibt, die gar verschiedene Gemüths-Bewegungen in sich fassen, als da sind: erhabne Freude, stille Zufriedenheit, unverstellte Demuth, rührende Wehmuth, tiefe Reue,

143 Zitiert nach Ziller 1935, S. 126.

144 Hanff stammte aus dem thüringischen Wechmar, war seit 1696 Hoforganist in Eutin und seit 1711 Domorganist in Schleswig. In seinen erhaltenen Kompositionen (*Sieben Choralbearbeitungen*, hrsg. von Klaus Beckmann, Wiesbaden 1980) verbindet er das Modell der Choralfuge samt Vorimitation der einzelnen Zeilen mit dem kolorierten Cantus firmus norddeutscher Prägung.

145 Mattheson 1739, S. 472 f.

herbes Leid, hefftige Sehnsucht, dringendes Verlangen; festes Vertrauen, ungestörte Andacht, siegende Großmuth, billige Verachtung, heiliges Trotzen &c. welche sich aber auf zwo allgemeine Haupt-Neigungen, [...] durch unterschiedene Stufen einiger maassen beziehen: So hat ein kluger Spieler dahin zu sehen, daß er den vorhandenen Affect wol kenne, sich denselben im Vorspielen fest eindrücke, und seine Einfälle so darnach regiere, daß er die Zuhörer nicht zum Weinen einlade, wenn sie freudig seyn sollen; [...]“.

Ähnlich äußert sich 1756 der Bach-Schüler¹⁴⁶ Friedrich Wilhelm Sonnenkalb¹⁴⁷:

„Das Præludium eines Organisten also auf ein Lied soll von Rechtswegen so viel in denen Gemüthern der Zuhörer ausrichten, daß sie durch das Præludium gleichsam zu dem, was in dem Liede selbst enthalten ist, vorbereitet werden, oder, daß sie durch dieses Præludium gleichsam der ersten Grade derienigen heiligen Empfindung fähig werden, die in dem Liede selbst enthalten ist. [...] Was die Præludia derer Herren Organisten auf die Musiquen anlanget, so müssen sie eben so wohl die Gemüther derer Zuhörer zu der Empfindung, die der Componiste in der Music zum Grunde geleyet hat, durch ihr Præludiren vorbereiten, und die Intentionen des Componisten an Sonn- und Festtagen errathen können, wenn sie gleich den Text der Music nicht gesehen, auch die Music selbst noch nicht gehöret haben.“

Man mag das Gewicht, das Mattheson und Sonnenkalb auf den Affekt legen, als ästhetisches Element des Spätbarock identifizieren. Tatsache ist aber, dass mehrere Agenden des 17. Jahrhunderts bereits ähnlich lautende Passagen enthalten, so die Mecklenburger Gottesdienstordnung von 1650¹⁴⁸:

Der Organist möge „auch der Prediger Anordnungen wegen der Gesänge billigen Gehorsam leisten und in Schlägen allezeit sich der Psalmen, guten Choralgesangs und Motetten sich befleissigen und aller Leichtfertigkeit und weltlicher Lieder enthalten [...], damit der Gottesdienst nicht verunheiligt, sondern gezieret und vermehret und die Herzen der Leute zum Lobe und Preise Gottes hierdurch erwecket werden mögen“.

Gleichwohl fällt auf, dass die Organisten Mattheson und Sonnenkalb zwar das klangliche Ergebnis des Praeludierens schildern, doch mit keinem Wort erwähnen, wie man dorthin kommt. Vermutlich hätten sie damals die Berufsgeheimnisse ihrer Zunft verraten, hätten sie die wirklichen Techniken der Organisten in allen Einzelheiten dargestellt (siehe auch Abschnitt 5 im Fortsetzungsteil). Keinerlei Rücksichten auf solche Zwänge hatten dagegen die Kantoren Ruetz in Lübeck und Petri in Bautzen zu nehmen. In seiner heute verschollenen Schrift *Die Wichtigkeit des Organistenamts* (Lübeck 1750) sagt Ruetz, der u. a. bei Telemann in Hamburg gelernt hatte¹⁴⁹, das Praeludium zum Choral sei

„von zweyerley Art: 1) Kan die Melodie des Chorals zum Grunde geleyet und entweder auf Fugen Art ausgeführt oder auch auf eine freye und lebhaftte Art mit einem ungezwungenen Gegensatz verbunden werden, doch daß dieser gleichsam am meisten herrsche, und sich die Chormelodie nur dann und wann hören lasse. 2) Kan man zwar von der Hauptmelodie des Chorals abgehen, sich aber vornehmlich nach dem Inhalt und nach den Worten des Gesanges richten und nur in Erfindung des Hauptsatzes eines solchen Vorspiels eine mittelmäßige Ähnlichkeit mit dem Anfang der Melodie des Chorals beobachten.“

Für diese zweite Art finden sich repräsentative Beispiele in einer (wohl autographen) Handschrift, die ebenfalls 1991 aus St. Petersburg nach Hamburg zurückkehrte¹⁵⁰. Sie enthält

146 Löffler 1953, S. 27.

147 Sonnenkalb 1756, S. 9 f. und 24.

148 Zitiert nach Rietschel 1893, S. 62.

149 Stahl 1952, S. 97, das folgende Zitat ebd. S. 109.

150 Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, ND VI 3257: *Præludien und Canonisirende & Fugirende Choräle für die Orgel Componirt von Caspar Daniel Krohn Organist bey der Kirchen St. Petri & St. Johannis à Hamburg A^o 1780 d 1 May.*

Präludien und Canonisirende & Fugirende Choräle für die Orgel von Caspar Daniel Krohn und ist 1780 datiert. Auch Krohn war Schüler Telemanns und wurde auf Empfehlung des neuen Kantors Carl Philipp Emanuel Bach 1769 Organist der Hamburger St. Petri-Kirche¹⁵¹. Demnach geht vermutlich die Satztechnik der Krohnschen Stücke wenigstens teilweise auf Telemann zurück. Es handelt sich um Choralbearbeitungen mit Kanons, Imitationen sowie als Trios mit und ohne Pedal. Vor allem aber stellte Krohn den jeweiligen Bearbeitungen ein „Präludium“ derselben Tonart voraus, das die Chormelodie zwar nicht zitiert, aber verschiedene mit der Liedmelodie motivisch verwandte Gedanken im gleichem Affekt und Tempo über ca. 20–30 Takte imitatorisch durchführt. Ihrer Satztechnik nach wurden solche Choralvorspiele wohl nicht erst im 18., sondern bereits im 16. und 17. Jahrhundert improvisiert.

Noch konkreter wird Wilhelm Friedemann Bachs Schüler Johann Samuel Petri. Er ist zudem der einzige mir bekannte Autor, der Liedvorspiele nach ihrer Dauer differenziert und sich zur Frage der „Zwischenpräludia“ äußert¹⁵²:

„Zum Voraus gesetzt, daß ein Schüler präludiren könne, [...] so ist noch ferner zu erinnern:

1. Daß ein Präludium vor einem Liede nicht so lang seyn solle, als das Lied selbst, so wenig, als eine Vorrede länger seyn soll, als ein Buch, oder eine Thüre größer als das Haus. [...]
2. Ein Präludium vor einer Musik muß schon nach der Musik eingerichtet seyn, und ein geübter Organist läßt es nicht genug seyn, seine Generalbaßstimme wegen des Anfangstons anzusehen; sondern er sieht sich seinen Baß in Vergleichung mit der ersten Violine, oder (welches noch besser ist) die Partitur einmal an, um zu wissen, welches das Tempo und der Affekt der Musik eigentlich seyn sollte. [...]
3. Zwischenpräludia, wie z. E. zwischen den Versen des Kyrie, Gott Vater &c. müssen sich genau nach dem Inhalte des Texts richten. [...]
4. Vor den gewöhnlichen und festgesetzten Kirchenliedern, die alle Sonntag gesungen werden, als: Allein Gott in der Höh sey Ehr &c. und, Wir gläuben all an einen Gott und dergleichen, auch vor den Liedern nach der Predigt reichen ein Paar Griffe zu, welche bloß dazu gethan werden, damit der, der das Lied anfängt und die Gemeine selbst den Ton zum Voraus angegeben bekomme, aus welchem der Organist den Choral spielen will. Der Gottesdienst währet ohnehin an manchen Orten lange genug, so, daß ihn der Organist nicht noch länger aufziehen darf, und besonders im kalten Winter.
5. Die Hauptvorspiele oder Präludia sind in der evangelischen Kirche vor dem Hauptliede und vor dem Kommunionliede. Diese Lieder sind nicht, wie die sogenannten Kirchenlieder alle Sonn- und Festtage dieselben, sondern wie sie von verschiedenem Inhalte sind, so sind sie auch von verschiedenen Melodien, und daher ist für die Gemeine gut, wenn sie durchs Präludiren die Melodie vorher hört [...] Unter der Kommunion ist auch öfters Zeit genug zu einem erbaulichen Präludio, wenn das vom Kantore gewählte Lied bey vielen Kommunikanten zu kurz ist.“

Kürzere Vorspiele waren für die feststehenden Lieder des Gottesdienstes, längere für Predigt- und Kommunionlied sowie für die Lieder während der Austeilung des Abendmahls bestimmt. Zwar wird man diese Regelung für die Bach-Zeit noch in Anspruch nehmen können (Petris Schrift erschien erstmals 1767); dass solche Konventionen aber bereits im 17. Jahrhundert verbreitet waren, ist nur zu vermuten. Zeitgenössische Dokumente mit detaillierten Hinweisen liegen nicht vor.

151 Edler 1982, S. 193. Telemann stellte Krohn ein Zeugnis aus, er habe durch seine „3-jährige Unterweisung im Componieren, eine besondere Fähigkeit erlanget, und hiernächst, ausser der Bekandschaft mit verschiedenen Instrumenten, sich durchs Orgelspielen ein vorzügliches Lob erworben“ (zitiert ebd.).

152 Petri 1782, S. 298 f.

11. Die Begleitung des Chors

Über das liturgische Orgelspiel hinaus war der Organist generell auch für die Begleitung des Chores verantwortlich, sei es bei liturgischen Stücken, bei Choralsätzen oder Figuralmusik. In den großen Hauptkirchen hat man sich dieses Zusammenspiel über die räumliche Distanz von Lettner (als Schranke zum Chorraum) und Hauptorgel (an der Westwand) vorzustellen. Aus diesen Verhältnissen ergibt sich von selbst, dass wohl Cantus firmus-Sätze, nicht aber anspruchsvolle Figuralkompositionen über eine Entfernung von 40, 50 oder mehr Metern synchron auszuführen waren. Allerdings machen verschiedene Beispiele die praktische Nutzung solcher Gegebenheiten für mehrchörige Aufführungen anschaulich (siehe auch Abschnitt 14, S. 50 ff.). Beim Festgottesdienst zur Wiedereinweihung der Hamburger St. Gertrudenskapelle 1607 etwa spielte die Orgel in der bereits erwähnten Alleluja-Motette von Jacobus Gallus den dritten Chor, beim Tedeum nach der Predigt den vierten¹⁵³:

„Darups ys gesungen: Here Godt wy lauen dy, welches Hieronymus Praetorius unser Kercken Organiste geset-
tet hefft up sösteyn [16] Stimmen, mit veer Choren. Dat erste Chor ys gesungen, Dat ander van einem besün-
derigen Bauernchore mit Zincken unde Bassunen geblasen. Dat drüdde van einem andern Orde¹⁵⁴ mit Fiolen
unde Regalen, Dat veerde up de Orgel“.

Indessen gibt auch dieser Bericht zu erkennen, dass zur Stütze des dritten Chors (Violen) wenigstens ein Regal zum Einsatz gelangte. Spätestens seit 1664 verfügte die Lübecker Marienkirche über ein Positiv mit fünf Registern (darunter Dulcian 16') auf dem Lettner, zu dem eigens ein Spieler angestellt und besoldet wurde¹⁵⁵. 1678 erhielt die Kirche auf Buxtehudes Antrag hin „ein Doppelt 16 füßiges Regal“, das vermutlich auf einem der Musikerbalkone rechts und links der Hauptorgel aufgestellt war¹⁵⁶. 1674 wurden auch die Petri- und die Jakobikirche mit Chorpositiven samt eigenen Spielern ausgestattet¹⁵⁷. Selbst in der vergleichsweise kleinen Kirche St. Cosmae und Damiani in Stade existierte seit 1660 auf dem „Singe-Lector“ ein zweimanualiges Positiv mit sieben Registern, das wiederum nicht der Organist, sondern ein „Regalist“ bediente¹⁵⁸. Von vornherein günstiger war die Situation in Hamburg: Bereits 1467 besaß die Petrikirche eine große und kleine Orgel, 1526 erhielt auch St. Katharinen ein „klenes werck“ und 1539 wurde in St. Nicolai eine Chororgel erbaut, die zunächst über zwei, seit 1575 über drei Manuale samt Pedal und 28 Register verfügte¹⁵⁹. Diese Zweitinstrumente standen entweder auf dem Lettner oder in seiner Nähe und wurden ursprünglich zu den Wochengottesdiensten herangezogen, während die Hauptorgeln den Feiern am Wochenende und an Festtagen vorbehalten blieben.

Die Begleitung des Chors erfolgte nach bezifferten oder unbezifferten Bassstimmen. Das berühmte, von den vier Organisten der Hamburger Hauptkirchen – Hieronymus Praetorius, Joachim Decker, Jacob Praetorius und David Scheidemann – 1604 in vierstimmigen Kantio-

153 Zitiert nach Krüger 1933, S. 264.

154 Im 1943/44 verbrannten Erstdruckexemplar der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek (KD V 110) fand sich von Johann Kortkamps Hand die Anmerkung: „in der Mauerleite Kapelle“.

155 Stahl 1952, S. 56 und 60 f.

156 Snyder 1987, S. 95 und 473.

157 Stahl 1952, S. 58.

158 Syré 2000, S. 78 und 109–118.

159 Fock 1974, passim; Engels 2001, S. 35; Lübeck I 2003, S. XX.

nalsätzen herausgegebene *Melodeyen Gesangbuch* war in Einzelstimmen gedruckt, vom Organisten also zu dem in der Vorrede geforderten Zusammenspiel mit dem Chor nur anhand der Bass- oder Diskantstimme zu gebrauchen. In beiden Fällen hatte er die Harmonien zu ergänzen oder alle vier Stimmen in eine Partitur abzusetzen¹⁶⁰. Solche Absetzungen sind aus der katholischen Praxis zahlreich erhalten¹⁶¹. Auf ein protestantisches Dokument hat erstmals Ibo Ortgies aufmerksam gemacht¹⁶². Es handelt sich um die Absetzung einer fünfstimmigen Vertonung des 128. Psalms von „H. J. Br.“. Hinter diesen Initialen verbirgt sich wahrscheinlich Heinrich Jordan, von 1658 bis 1669 Organist an St. Katharinen in Braunschweig¹⁶³. Schreiber der Quelle ist möglicherweise Matthias Weckmann; da das Manuskript in kalligraphischer Tabulaturchrift verfasst ist, muss der Kopist freilich nicht unbedingt mit dem Absetzer identisch sein. Die Absetzung selbst besteht aus einem meist fünfstimmigen Satz, der nicht auf einem kleinen Orgelpositiv zu bewältigen ist, sondern mit dem obligaten Pedal einer Chororgel rechnet. Im Unterschied zur Intavolierung fasst die Absetzung allein den wesentlichen Verlauf von Harmonik und Stimmführung zusammen, wobei einzelne Stimmen oder gar harmoniebestimmende Töne wie Terz und Sexte fortfallen können. Diese Absetzung lässt sich zweifelsfrei nur im Zusammenspiel mit einem Ensemble und nicht als selbständiger Orgelsatz vortragen.

12. Intavolierungspraxis

Auch die zahlreichen norddeutschen Motettenintavolierungen im 17. Jahrhundert¹⁶⁴ mögen im Einzelfall zusammen mit Vokalsolisten oder dem Chor wiedergegeben worden sein. Zwei Beispiele wurden bereits oben im Zusammenhang mit der Wiedereinweihung der Hamburger Gertrudenskapelle (1607) zitiert, wo die Orgel einmal den dritten, das andere Mal den vierten Chor übernahm (was bei Aufführungsmaterialien in Einzelstimmen einer Intavolierung bedurfte). Die Ratzeburger Agenda von 1614 sieht an hohen Festtagen nach dem Introitus der Messe eine „Mutete“ der Orgel vor – „und singt danach dieselbige der Cantor“, begleitet von der Orgel (siehe Abschnitt 3, S. 18). Laut Gottesdienstordnung der Lüneburger Michaeliskirche von 1656¹⁶⁵

„soll sich der Organist befeleißigen, daß er zum öfteren nach geendetem Gesange ein oder ein paar feine Stücke oder Motetten schlage, darin der Kantor zuweilen Einen oder Mehrere aus dem Chore singen lassen kann, fürnehmlich die hohen Feste und wenn viel Leute in der Kirchen sind.“

Die Techniken von Intavolierung und Kolorierung (diminuierende Ornamentation) einer Motette sind eng miteinander verknüpft. William Porter berichtete 1995 über eigene Erfahrungen mit der Intavolierungspraxis, die er wie Kimberly Marshall vor allem auf mittelalterli-

160 Hingegen heißt es in der Vorrede von Johann Hermann Scheins *Cantional* (Leipzig 1627), „dass sonderlich mit darzu gehörigen Überzeichnungen für die Organisten, Instrumentalisten und Lautenisten auf den Generalbass gesehen worden.“ Zitiert nach Rietschel 1893, S. 48.

161 Vgl. etwa Kinkeldey 1910, S. 187–215.

162 Ortgies 1993/94. Dort ein vollständiges Faks. samt Übertragung. Vgl. auch Wilhelm 1995, S. 143.

163 Kinder 1988.

164 Zum Repertoire selbst vgl. Johnson 1989.

165 Zitiert nach Edler 1982, S. 164.

che Vorlagen stützte¹⁶⁶. Tatsächlich existiert jedoch eine praxisnahe Anleitung zur Motettenkolorierung des späten 16. Jahrhunderts, die in der bisherigen Literatur zur norddeutschen Musik unerwähnt blieb¹⁶⁷, wohl weil sie aus Italien stammt; dort blickten mehrstimmige Motettenkolorierungen für Tasteninstrumente allerdings auf eine mindestens hundertjährige Tradition zurück¹⁶⁸. Gemeint ist Girolamo Dirutas *Il Transilvano* (1593 und 1609): ein Traktat über Tasteninstrumente und ihre Musik¹⁶⁹, der in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts auch im deutschen Sprachraum Verbreitung fand¹⁷⁰ und von dem noch 1673 in Leipzig eine (letztendlich wohl nicht zu Stande gekommene) Übersetzung angekündigt wurde¹⁷¹. Gleich zu Beginn des ersten Teils von 1593 demonstriert Diruta das Handwerk des „Modo d'intender la Intaulatura“ auf der Grundlage italienischer Tabulaturnotation¹⁷²:

„Man theilt erst jede einzelne Stimme durch Striche in Takte von je zwei Semibreven (battute); dann nimmt man liniertes Papier, welches oben fünf, unten acht Linien im System hat, und überträgt zuerst den Sopran auf das Fünfliniensystem, und dann den Baß auf das achtlinige. Dabei achte man darauf, daß die Hälse der Noten (le gambe delle Note) des Soprans nach oben, der des Basses nach unten gestrichen sind. Danach werden die Mittelstimmen eingesetzt, der Tenor auf das Achtliniensystem über den Baß, einzelne Noten, die eine Oktave über den Baß hinausgehen, nach oben auf die fünf Linien, und so fort. Im allgemeinen werden die Mittelstimmen, Tenor und Alt, nach Belieben auf das Acht- oder Fünfliniensystem vertheilt, wie es am bequemsten für die Ausführung der Diminutionen ist. [...]

D[iruta]. „Das Diminuiren ist eine Kunst, die viel Einsicht erfordert (una arte giudiciosissima), denn man muß dazu erstens ein guter Sänger und zweitens ein guter Kontrapunktiker sein.“

Tr[ansilvano – Schüler]. „Wenn Ihr mir die Sache so schwierig ausmalt, benehmt Ihr mir alle Lust dazu.“

D. „Für Euern hellen Verstand ist Alles leicht. [...] Das Diminuiren der Partitur wird Euch noch leichter werden, wenn Ihr die Beispiele, die ich Euch geben will, und die Orgelstücke verschiedener rüchtiger Komponisten prüft, insbesondere die Claudio Merulo's, der mehr als jeder Andere sich um die schöne Kunst, Orgelstücke zu diminuiren, verdient gemacht hat. [...]

Ihr müßt zuerst wissen, daß die Diminutionen in den Stimmen anzubringen sind, die nicht fugiren. Wenn man aber doch eine Fuge diminuiren will, so muß man darauf achten, daß alle Stimmen, die an der Fuge theilhaftig sind, in gleicher Weise diminuirt werden, sei es in Semiminimen, Cromen, Semicromen oder Biscromen. Wir gebrauchen fünf Arten von Diminutionen. Die erste nennen wir Minuta [durchgehende Passagen], die zweite Groppi [mehrfach geschlagene Mordente mit langsamem Beginn], die dritte Tremoli [Hauptnotentriller], die vierte Accenti [punktirte Hauptnoten mit kurzen Wechselnoten, fallend], die fünfte Clamationi [punktirte Hauptnoten mit kurzen Durchgangsnoten, steigend].

[...] Die Minuta kann in allen Stimmen angebracht werden. Dabei ist zu beobachten, daß man die Anfänge der Zusammenklänge so stark wie möglich anschlägt, um alle Stimmen hören zu lassen; im übrigen kann man von Diminutionen einfügen, welche man mag. Das einsichtsvolle Diminuiren besteht [...] darin, daß die erste und letzte Note der Minuta zu der folgenden Note hinläuft und sie entweder stufen- oder sprungweise erreicht. Sobald es stufenweise geschieht, kann die letzte Note der Minuta auch eine Oktave höher oder tiefer endigen, nur muß sie die folgende Note erreichen. Wenn diese Regel beobachtet wird, so schadet es nicht, daß einmal Oktaven- oder Quintparallelen vorkommen, und weder die Komposition noch die Melodie wird zerstört werden. [...]

Tr. „Könnte man nicht Diminutionen anbringen, ohne die Komposition und ihre besondere Melodie zu zerstören?“

D. „Gewiß; wenn Ihr die Diminutionen immer dort macht, wo nicht etwa kurze Noten eine Fuge ausführen, oder wo einige oder alle Stimmen zu besonders reizvoller Wirkung zusammentreffen, so werdet Ihr weder die

166 Porter 1995; Marshall 1995, vor allem S. 3–14.

167 Schierning 1961, S. 101–109; Apel 1967, S. 281 ff.; Breig 1967, S. 95–100; Edler 1982, S. 164 f.; Belotti 1995; Dirksen 1995; Kite-Powell 1995; Marshall 1995; Porter 1995; Belotti 1999.

168 Apel 1967, S. 104 ff.

169 Diruta 1593.

170 Vgl. beispielsweise die Ausg. des Verf.: Johann Jacob Froberger, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Clavier- und Orgelwerke* Band I: *Libro Secondo* (1649), Kassel u. a. 1993 (2/2003), S. V.

171 Krebs 1892, S. 307.

172 Diruta 1593, S. 7–12, zitiert nach der Übertragung von Krebs 1892, S. 347 ff.

Komposition verderben, noch ihre eigenthümliche Melodie zerstören. Die Diminutionen sollen bei den Noten angebracht werden, die nicht eine Fuge oder ein Thema ausführen. Aber wenn Ihr doch eine Fuge diminuiren wollt, so müßt Ihr darauf achten, daß alle Stimmen in derselben Art diminuiert werden, wie ich schon früher bemerkt habe. Doch können Diminutionen in den Stimmen angebracht werden, welche das Fugenthema begleiten. Um Euch nun in all diesen Dingen geschickt zu machen, will ich jetzt zwei Canzonen in Partitur setzen, eine von Giovanni Gabrieli, und die andere von Antonio Mortaro. Die erste Canzone verläuft in kurzen Noten und hat schnelle Fugen. Wer sie diminuiren wollte, würde ihr allen Reiz nehmen: man kann nur Tremoli und Groppi anbringen. [...] Die andere Canzone werde ich mit Diminutionen aller Art in Partitur setzen“.

Schöne Beispiele für die Rezeption solcher Diminutionsregeln in der ersten und zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts liefern Michael Praetorius¹⁷³ sowie die Kantoren Johann Andreas Herbst (1588–1666)¹⁷⁴ in Frankfurt/Main und Christoph Bernhard (1628–1692)¹⁷⁵ in Hamburg, wobei sich alle drei Autoren ausdrücklich auf italienische Vorbilder berufen¹⁷⁶. Als einer der ersten im deutschen Sprachraum überhaupt veröffentlichte Hieronymus Praetorius in Hamburg seit 1602 Vokalmusik unter venezianischem Einfluss¹⁷⁷. Insofern ist die Vermutung Michael Belottis und Pieter Dirksens, die Kolorierungstechniken der norddeutschen Sweelinck-Schüler seien unmittelbar von deren Lehrer bzw. von britischen Virginalisten abhängig¹⁷⁸, doch wohl dahingehend zu modifizieren, dass die erhaltenen Intavolierungen von Paul Siefert, Delphin Strunck und Heinrich Scheidemann die zeitgenössische italienische Tradition gelegentlich mit niederländischen und englischen Stilelementen verbinden.

Ein handschriftliches Dokument für die organistische Diminutionspraxis liefert die ehemals in der Berliner Amalienbibliothek befindliche Tabulatur *Præludia, Fantasien und Fugen*¹⁷⁹ mit Kompositionen u. a. von Sweelinck, Scheidemann, François Roberday aus Paris, Sebastian Anton Scherer aus Ulm, Johann Jacob Froberger aus Wien, vermutlich Philipp Friedrich Bödeker aus Straßburg oder Stuttgart¹⁸⁰ sowie mit mehreren anonymen Tastenwerken, von denen einige – wohl aus didaktischen Gründen – die „dekolorierte“ (Original-?) Fassung der Kolorierung nachträglich beifügen. Geoffrey Webbers Hypothese, der Berliner Organist Wilhelm Karges (1613/14–1699) habe die Sammlung im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts zusammengetragen und wohl auch geschrieben¹⁸¹, ließ sich neuerdings untermauern¹⁸². Karges war zunächst Assistent des Sweelinck-Schülers Andreas Düben in Stockholm und seit 1646 Hoforganist der brandenburgischen Kurfürsten in Berlin. Mehrere Aufenthalte in Hamburg und Lübeck brachten ihn in Kontakt mit dortigen Organisten, insbesondere wohl mit Heinrich Scheidemann. Als Beispiel für die erwähnte Dekolorierung wird im Anhang 1 auf S. 62 der erste Teil eines anonymen *Capriccio/ Sexti Toni./ A.* wiedergegeben, in dem abwechselnd einzelne Stimmen koloriert sind und der Schreiber als 4. Zeile des dreistimmigen Satzes vermutlich ursprüngliche Stimmführungen der Bassstimme hinzusetzte.

173 Michael Praetorius 1619, S. 229–242.

174 Herbst 1653.

175 Bernhard 1926, S. 31–39.

176 Bernhard 1926, S. 31 f.; Siegele 1970.

177 Vgl. Frederick K. Gable, Art. *Praetorius, Hieronymus*, in: *NGroveD2* 20, S. 256–258.

178 Belotti 1995, S. 77–84; Belotti 1999, S. 93–98; Dirksen 1995, S. 89–95.

179 Staatsbibl. zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, AmB 340.

180 Webber 1986; Rampe 2003, S. III f. und V f.

181 Webber 1986, S. 86.

182 Rampe 2003, S. V f.

Wohl mit Bedacht ließ Diruta seinen Anfänger schriftlich intavolieren und kolorieren. Vielleicht dasselbe ist in einem Zeugnis für den Wernigeroder Stadtkirchenorganisten Johann Becker von 1626 gemeint, dem sein Pastor bescheinigte, er sei nicht nur¹⁸³

„mit guter Erfahrungheit, Weisheit, Kunst und Geschicklichkeit regiret und beschlagen, sondern auch dieselbe zu rechter Zeit gestimmt, sich auf gute wol klingende Muteten und Absetzung derselben, sonderlich aber auf den Orlandum [di Lasso] ziemlichermaßen beflissen“.

Der bereits oben (Abschnitt 9, S. 36) angeführte Bericht über Weckmanns Organistenprobe von 1655 beweist freilich, dass vom künftigen Amtsinhaber einer Hamburger Hauptkirche die Improvisation und eben nicht schriftliche Ausarbeitung einer sechsstimmigen „Intavolierung“ samt anschließender Kolorierung auf zwei Manualen nach einer (bezahlten?) Bassstimme erwartet wurde. Deshalb hat man davon auszugehen, dass renommierte Organisten wie Siefert, Strunck, Scheidemann und wahrscheinlich Weckmann selbst¹⁸⁴ ihre Beiträge zu dieser Gattung der Orgelmusik ebenfalls nicht für die eigene Spielpraxis bestimmt hatten.

Als liturgischen Ort der Motettenintavolierung erwähnen die norddeutschen Agenden gelegentlich jene Stellen, an denen ohnehin Chorbeiträge vorgesehen sind: „Nach der Predigt und dem gemeinen Gebet, und wenn das Vaterunser gebetet, schlägt der Organist oder singet der Chor eine Mutete“ (Ratzeburg 1614, siehe Abschnitt 3, S. 21). Eine konkrete Vorstellung von der möglichen Anzahl an Chorstücken zur Buxtehude-Zeit liefert das von Martin Geck aufgefundene Textheft der Weihnachts- und Neujahrgottesdienste an St. Marien in Lübeck von 1682/83. Dort werden Figuralmusiken im ersten Messteil, vor der Predigt und „sub communion“ sowie vor allem in den Vespern erwähnt¹⁸⁵. In Ratzeburg konnte eine Motettenintavolierung ebenfalls „sub communione“ (siehe Abschnitt 17, S. 58) oder im Anschluss an den Introitus, d. h. vor (oder an Stelle?) der Epistel erklingen (siehe Abschnitt 3, S. 18). Wiederum „unter der Communion am Sontage“ wurde um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Mölln „auf dem Chor oder auf der Orgel figurirt“ (siehe oben Abschnitt 3, S. 22). Die Kirchenordnung der Grafschaft Henneberg (1582) in Thüringen empfiehlt sogar eine doppelte Ausführung¹⁸⁶:

„Ein Stück oder Motetten nach Gelegenheit der Zeit oder sonst gesungen. Darnach, wo eine Orgel vorhanden, dasselbe oder ein anderes geschlagen. Oder aber erstlich auf der Orgel geschlagen und darnach figuraliter gesungen, [...]“.

Bei der Wiedereinweihung der Hamburger Gertrudenskapelle sang man Kyrie und Gloria aus einer Messe Orlando di Lassos¹⁸⁷. Infolgedessen stellt sich hier die delikate Frage, ob das Ordinarium bei Bedarf und entsprechend katholischer Tradition auch als Orgelmesse zur

183 Zitiert nach Jacobs 1894/95, S. 172.

184 Es handelt sich um vier anonyme Motettenintavolierungen in der ersten „Zellerfelder Tabulatur“: *Laus et perennis gloria* nach einer Motette von Jacobus Gallus, *Surrexit Pastor bonus* nach Orlando di Lasso und *Verbum caro factum est* nach Hans Leo Hassler (bisher beide Scheidemann zugeschrieben, SmWV 55 und 56) sowie eine unkolorierte Intavolierung *Dancket dem herrn den er ist freundlich, und seine güte weret ewiglig* von Heinrich Schütz' Vertonung des 136. Psalms SWV 32 (*Psalmen Davids*, Dresden 1619). Vgl. Breig 1967, S. 8 ff. sowie M. Weckmann, *Sämtliche Choralbearbeitungen* II, hrsg. von S. Rampe, Kassel u. a. (i. Vorb.).

185 Geck 1965, S. 230–237. Dort eine vollständige Übertragung des Dokuments; eine auszugsweise Wiedergabe auch in Snyder 1987, S. 482 ff.

186 Zitiert nach Rietschel 1893, S. 29.

187 Vgl. Krüger 1933, S. 263.

Ausführung gelangen konnte. Darauf werde ich in der Fortsetzung dieser Studie (Teil 3) noch einmal zurückkommen.

Schließlich erweist sich die Ratzeburger Ordnung von 1614 als frühes Dokument für die Einführung des Nachspiels: Fiel die Kommunion mangels ausreichender Beteiligung aus, schloss der Gottesdienst mit einer „Mutete“ (siehe oben Abschnitt 3, S. 21).

13. Gemeindegesang

Die von der römischen Kirche übernommene Alternatimpraxis ist von der Hamburger Agende aus dem Jahre 1529 an in sämtlichen lutherischen Gottesdienstordnungen bis zum Ende des 17. Jahrhunderts dokumentiert (siehe Abschnitt 3, S. 15 ff.). In Bugenhagens Hamburger Ordnung heißt es ausdrücklich:

„de organisten schollen sich mit deme ym chore des gesanges vorgeliken, vnd eyndrechtlichlick, datt se ym chore anfangen, vp den orgelen nhaspelen.“

In seiner Agende für die Sonntagsvesper legte Franz Eler (1588) nach der Intonation der Knaben zum Magnificat fest: „Magnificat [...] repetuntur Antiphona à Choro vel Organo.“

Eine Voraussetzung lutherischer Alternatimpraxis besteht, wie Rietschel gezeigt hat¹⁸⁸, im Fehlen der Orgelbegleitung des Gemeindegesangs, im norddeutschen Raum teilweise bis weit in das 18. und sogar 19. Jahrhundert hinein. Choralbegleitung durch die Orgel ist erstmals durch die Hallenser Agende von 1640 belegt, die fordert, „dass die Orgel und etwa auch andere musicalische Instrumente mit in die Gesänge gehen und das Volk sich damit conjugieren“ solle¹⁸⁹. Daher richtet sich das in vierstimmiger Partitur herausgegebene „Görlitzer Tabulaturbuch“ Samuel Scheidts laut Originaltitel von 1650 an „die Herren Organisten/ mit der christlichen Kirchen und Gemeine auff der Orgel/ desgleichen auch zu Hause zu spielen und zu singen/ Auff alle Fest- und Sonntage/ durchs gantze Jahr“¹⁹⁰. In Norddeutschland hingegen wurde zunächst nur die Begleitung einzelner de-tempore-Lieder eingeführt. Eine erste Neuerung dieser Art bringt die Kirchenordnung von Braunschweig-Lüneburg aus dem Jahre 1657¹⁹¹:

„Nach Verlesung der Epistel singe man aus den gemeinen Gesangbüchern einen deutschen Psalm oder Gesang de Tempore. Und kann bei dergleichen Gesängen der Organist auf der Orgel die Gesänge fein langsam in Contrapuncto, wie es die Musici nennen, mit musicieren.“

Die Fassung von 1709 hält fest:

188 Rietschel 1893, S. 27–62. – Der lateinische Terminus „alternare“ findet sich bereits im 17. Jahrhundert, so 1601 in der Vorrede des Gesangbuchs *Geistliche deutsche Lieder D. Martini Lutheri* (Frankfurt/Oder 1601) von Bartholomaeus Gesius („dass solche Lieder bei der christlichen Gemeine sonderlichen angenehm auch lieblich und nützlichen anzuhören sein, wenn sie alternatim in choro und organo gebraucht werden, [...]“; zit. nach Rietschel 1893, S. 51) oder 1666 in den Ordnungen von St. Sebald und St. Lorenz in Nürnberg („versicolos vero chorus et organa alternant“ [ebd.]). Im 16. Jahrhundert indessen scheinen die Begriffe „vicissim“ und „per vices“ gebräuchlicher gewesen zu sein (siehe Kapitel 3).

189 Rietschel 1893, S. 58.

190 Mahrenholz 1924, S. 59 f.; vgl. auch das Faksimile in Scheidt 1941, [o. P.].

191 Zitiert nach Rietschel 1893, S. 59, das folgende Zitat S. 60.

„In den Kirchen, wo Orgeln sein, sollen die Organisten, um die Melodei und anstimmenden Gesang kund zu machen, einen Vers jedoch ohne Variation vorschlagen, auch wohl zuweilen unter dem Gesange, jedoch so gelinde, dass man das Singen der Gemeine hören und vernemen kann, die Orgel rühren ... wie denn die Organisten sich auch des weitläufigen Präambulierens enthalten und durchaus keine weltlichen Stücke gebrauchen sollen.“

In Lübeck führte man frühestens 1718 die Begleitung des (de-tempore-) Hauptliedes durch die Orgel ein¹⁹². Zu Buxtehudes Zeit wurden noch sämtliche Lieder vom Kantor oder Praeceptor oder Küster angestimmt und angeführt. In zwei gleich lautenden Verordnungen von 1676 und 1698¹⁹³ heißt es,

„daß bei den Gesängen an Bußtagen wie auch an anderen Sonn- und Festtagen die Moderatores chori, ingleichen an Wochentagen die Küster sich befeißigen sollen, daß dieselben fein langsam gesungen werden, damit die Gemeinde allenthalben in gleichmäßiger, guter und bedachtsamer Ordnung folgen möge.“

Der Hinweis auf das langsame Singen bezog sich offensichtlich auf das damals übliche rasche Tempo der Gemeinde. Noch in seiner Schrift von 1753 beklagt der Kantor Caspar Ruetz¹⁹⁴:

„Ob ein Mittel vorhanden sei, die Gemeinde langsam singen zu lehren, bezweifle ich sehr. Die große Marienorgel, wenn auch das ganze Werk angezogen würde, ist nicht in der Macht, die Gemeinde im Zügel zu halten [...] Was die Choräle anlangt, welche bei der Figuralmusik [Hauptmusik] eingestreut werden, so ist es noch heutiges Tages der Gemeinde so wenig verwehrt, bei den Versen, so aus einem bekannten Liede angebracht werden, mit einzustimmen, daß dieses vielmehr löblich und gut zu nennen ist.“

In Kiel wurde die Orgelbegleitung der Gemeindelieder erst 1800 beschlossen¹⁹⁵, in Teilen Schleswig-Holsteins verzichtete man noch im 19. Jahrhundert bei den feststehenden Chorälen auf jede Unterstützung seitens der Orgel¹⁹⁶. Der Annahme, dass die Hamburger der Lübecker Praxis glich, widerspricht – entgegen mehrfach geäußerter Vermutungen¹⁹⁷ – auch die Vorrede des erwähnten *Melodeyen Gesangbuchs* von 1604 nicht¹⁹⁸:

„In der Kirchen Gottes wird es zwar ohne grosse frucht nicht abgehen können. Denn wenn solche Christliche Gesenge/ entweder die liebe Jugend auffm Chor her quincqueliret/ oder auch der Organist auff der Orgel künstlich spielet/ oder sie beyde ein Chor machen/ vnd die Knaben in die Orgel singen/ vnd die Orgel hinwiederumb in den Gesang spielet (als nunmehr in dieser Stadt gebruechlich [...]) alsdann mag auch ein jeder Christ/ seine schlechte Leyenstimme nur getrost vnd laut gnug erheben/ vnd also nunmehr nicht als das fünffte/ sondern als das vierde vnd gar fügliche Radt den Musicwagen des lobes vnd preises Göttlichen Namens gewaltiglich mit fortziehen“.

Dass die neue Praxis jener Zeit eben nicht in der Begleitung der Gemeinde durch die Orgel bestand, sondern vielmehr darin, dass die Gemeinde bei Alternatimaufführung von Chor und Orgel stets mitsingen konnte, hat bereits Rochus von Liliencron anhand des Gesangbuchs von Gesius (1601) demonstriert. In dessen Vorrede ergeht annähernd dieselbe Aufforderung, nun aber in präziser Formulierung¹⁹⁹:

192 Gebler 1896, S. 84/85.

193 Stahl 1952, S. 66.

194 Zitiert nach Stahl 1952, S. 92.

195 Edler 1982, S. 178.

196 Rietschel 1893, S. 66 f.

197 Vgl. beispielsweise Blindow 1957, S. 1 f.; Edler 1982, S. 177 f.

198 H. Praetorius u. a. 1604, S. 6.

199 Liliencron 1893, S. 114 ff.

„Hierzu wollen die Cantores in den Schulen vnd Kirchen erinnert sein, vnd dis merken, das solche Lieder bey der Christlichen Gemein sonderlichen angenehmem, auch lieblich vnd nützlichen anzuhören sein, wenn sie alternatim in choro vnd organo gebraucht werden, also dz ein knabe mit lieblicher reiner stimme einen Vers im organo mitsinge, darauff den andern Vers der chorus Musicus, vnd also jedermann neben dem Concertu auch die verständliche Wort in gebrauchlicher und gewöhnlicher Melodia hören vnd mitsingen kan, welches denn ohne grossen vnd mercklichen Nutzen nicht abgehet.“

Die von der Orgel gespielten Strophen wurden anscheinend auch in Hamburg von einem oder mehreren Chorknaben „in die Orgel“ gesungen, also mitgesungen; dies lässt, wie oben angedeutet, bereits die Agende von 1529 erahnen, laut der „twe knaben“ das Halleluja intonieren sollen (siehe Abschnitt 3, S. 16). Johann Kortkamp zufolge wirkten um die Mitte des 17. Jahrhunderts mehrere Knaben auf der Orgelempore von St. Jacobi mit²⁰⁰. Somit müssen Organist und Chorknaben die von ihnen ausgeführten Strophen in jedem Fall koordiniert haben.

In der Kirchenordnung von Neuenrade (1564) wird der Chor aufgefordert, bei den Liedern „langsam und deutlich“ zu singen, damit „das Volk durch blosses Anhören und aus Gewohnheit lerne und mitsingen könne.“²⁰¹ Während der Alternatimpraxis von Chorälen sang die Gemeinde bei allen Strophen leise und oft auswendig mit, was etwa bei Drucklegung des Rostocker Gesangbuchs von 1659 dazu führte, dass man eigens jene Worte, die beim Singen meist in falscher Reihenfolge erklangen, mit anderen Typen hervorhob²⁰². Das Breslauer Gesangbuch von 1704 vermerkt zu dieser Gewohnheit:

„In grossen Gemeinden wird oft an dem einen Ende der Kirche lange Zeit etwas gesungen, ehe sie am anderen Ende wissen, was es sei. Zuweilen haben etliche Lieder einerlei Melodei; alsdann singet ein Teil der Gemeinde dieses, ein anderer jenes und der dritte weiss nicht, welchem er folgen soll. Daher ist die elende Verkehrung unserer Kirchenlieder entsprungen, welche wir unter dem gemeinen Volk täglich anhören müssen, da mancher einfältige Mensch wer weiss was herlallet, das garnichts heisst oder doch zum wenigsten eine andere Meinung hat als die ist, welche in dem Lied enthalten.“

14. Alternatimpraxis

Für die Alternatimpraxis sind zahlreiche unterschiedliche Modelle dokumentierbar. Laut Hamburger Agende von 1529 sang der Chor – wohl nach Intonation durch den Kantor – den Introitus „mit dem volke“; „De organiste“ spielte „einmal edder twe manck her“, d. h. zwischen den drei Strophen von „Kvm hillige Geist“. Zum Vaterunser-Lied sollte „De organista naher slan, wenn idt ut gesungen is“ und das Hauptlied wurde „na gelegenheit der tidt [...] mit der orgelen besluten“. In all diesen Fällen konnte, während der Lieder „sub communi-one“ sollte der Organist „stedes [...] her spele und dat de chor gelickwoll alle verse singe.“

Die Straßburger Agende von 1598 bestimmt, dass der Organist²⁰³

„vor und unter dem Gesange der Kirchen nicht fremde Stücke und Motetten schlage, sondern eben dasjenige, was hernach die Gemeine singen soll. Damit sich auch das Orgeln und Singen nicht zu lang verziehe, soll er, nachdem er intonieret, nicht über ein oder zweimal unter das Gesang der Kirchen schlagen, sondern derselben ihre Zeit lassen, ihr Gesang mit gemeiner Stimme und Andacht zu verrichten.“

200 Krüger 1933, S. 125.

201 Zitiert nach Rietschel 1893, S. 28.

202 Lindenberg 1925, S. 72, das folgende Zitat S. 73 f.

203 Zitiert nach Rietschel 1893, S. 30.

Wie in Lauenburg (1585) und Ratzeburg (1614; siehe oben Abschnitt 3, S. 17 ff.) wurden in den Ordnungen von St. Sebald in Nürnberg (1664 und 1697) Kyrie und Gloria vollständig zur Alternatimausführung vorgesehen. Während man im Norden offenbar die einzelnen Teile nacheinander vom Chor singen und von der Orgel wiederholen ließ, übernahm der Chor in Nürnberg beide Kyrie-Teile, die Orgel nur das Christe. Das Gloria trugen Chor und Orgel zeilenweise abwechselnd vor²⁰⁴. Belegt sind aber auch wesentlich komplexere Alternativtechniken. Aus dem Schleswiger Dom wird 1603 berichtet²⁰⁵,

„[...] Wie man denn in der Thumbkirchen drey Unterschiedlich Chor gehalten/ als den Obersten den Unterten und den Engelischen Chor. Wan nun die Thumbherrn einen Psalmum, Hymnum, Responsorium, Introitum, oder Kyrie gesungen, so hat Chorus Angelicus, oder Engel Chor/ darauff die Junge Knaben und Discantisten verordnet gewesen/ und da itzunder das Uhrwerck stehet/ angefangen mit heller Stimme und hertzlicher andacht/ und fein langsam das Gloria zu singen. – Bald darauff hat dan auch das Dritte Chor ihren lieblichen resonants auff's Orgell geben müssen/ und solches alles ist fein destincte, langsam/ unterschiedlich mit hertzlicher und lebendiger andacht und mit einem rechten Christlichen ernst gehalten worden.“

In Ratzeburg (1614) sowie anscheinend auch in Hamburg und Lübeck wurde die Sequenz mit den Strophen des de-tempore-Lieds verknüpft, wobei jeweils die Orgel die Sequenz spielte, welche der Kantor aufnahm und darauf mit Chor und Gemeinde die ersten beiden Liedstrophen sang. Diesen Vorgang wiederholte man so lange, bis alle Liedstrophen beendet waren (siehe Abschnitt 3, S. 20 f.). Ähnliches schlug Michael Praetorius 1613 für das Magnificat vor²⁰⁶:

„Also daß die lieblichste deutsche Lieder/ so sich auff ein jedes Fest schicken/ außerlesen/ und zwischen jeden Verß des Magnificats, so auff dem Chor mit Cantoribus und Instrumentisten gesungen würden/ ein oder zwey Gesetz und Verß aus denselben deutschen Liede mit vier Cantoribus in die Orgel (weil doch ohne daß der Organist allzeit zwischen jedem Verse des Magnificats auff der Orgel respondiren muß) musiciret und gesungen wurden“.

In gleicher Weise erklang noch 1682 in der Weihnachtsvesper der Lübecker Marienkirche das lateinische (!) Magnificat: Das nach einer *Sinf[onia]. á 10 Strom[enti]*. offenbar teils gregorianisch, teils figural mit Instrumenten aufgeführte Stück wurde in fünf Teile à 2–3 Textzeilen gegliedert, zwischen denen die Weihnachtslieder und -sequenzen „Vom Himmel hoch da kom ich her“, „Freut Euch und jubilirt“, „Virga jessæ floruit“, „Joseph lieber Joseph mein“ und „Psalite ungenito Christo“²⁰⁷ erklangen, vorgetragen vom „Tutti“, also wohl von Gemeinde, Chor, Vokalsolisten und Instrumenten. In der Epiphaniavesper 1683 wurde das Magnificat zwar ebenfalls auf Latein, aber figuraliter mit je sechs „Strom[enti]“, Vokalsolisten und -ripienisten wiedergegeben. Folglich ist anzunehmen, dass der Brauch, Lieder und Sequenzen zwischen die einzelnen Zeilen einzuflechten, hohen Festtagen und besonderen Anlässen vorbehalten blieb. Diesen Eindruck verstärkt auch die Kantate *Uns ist ein Kind geboren* für vier Vokalstimmen, zwei Violinen und Continuo eines unbekanntenen Komponisten (Buxtehude?), die in der Lübecker Weihnachtsvesper von 1682 vor der Predigt zu hören war. Hier erklangen sogar zwischen den fünf Arien als „Ritornelli“ die Lieder „Lobt GOTT ihr Chris-

204 Ebd., S. 69.

205 Zitiert nach Edler 1982, S. 151.

206 Michael Praetorius, *Urania, oder Urano-Chorodia*, Wolfenbüttel 1613; Neuausgabe von Friedrich Blume, Wolfenbüttel 1935 (= Gesamtausgabe der musikalischen Werke 16), S. XV.

207 Geck 1965, S. 232 f., zum folgenden ebd., S. 231 f. und 237.

ten“, „Gelobet seystu JEsu Christ“ und „In dulci Jubilo“, wiedergegeben von „12 Strom[entj].“, nämlich „2 Viol[ini]. 2 Violæ. 2 Clarin[i]. 2 Corn[etti]. 3 Trom[boni]. 1 Fagott“ und mitgesungen vermutlich von der Gemeinde (siehe Abschnitt 13, S. 48 f.). Vielleicht standen solche Modelle in gewöhnlichen Vespergottesdiensten Pate für entsprechende Beiträge der Orgel, die im Lübecker Textbuch überhaupt nicht erwähnt wird.

Eine noch anspruchsvollere Alternatimtechnik führt der Naumburger Kantor Laurentius Stiphelius (1609) für das Gloria-Lied „All Ehr und Lob soll Gottes sein“ an, eine Alternativdichtung zu „Allein Gott in der Höh sei Ehr“, verteilt auf je zwei Liedzeilen für „Chorus“ (Knabenchor), „Organista“, „Vulgus“ (Gemeinde) und „Puellae“ (Mädchen)²⁰⁸:

„Chorus: All Ehr und Lob soll Gottes sein, er ist und heißt der Höchst allein.
 Organista: Sein Zorn auf Erden &c.
 Chorus: Den Menschen das gefalle &c.
 Vulgus: O lieber Gott, dich loben &c.
 Puellae: Auch kniend wir &c.
 Chorus: Wir danken dir &c.
 Vulgus: Herr Gott im Himmel &c.
 Puellae: Du Gottes Sohn von &c.
 Organista: Herr Gott, du zarter &c.
 Chorus: Der du der Welt Sünd &c.
 Vulgus: Der du gleich sitzt dem Vater &c.
 Puellae: Du bist und bleibst &c.
 Chorus: Der allerhöchst allein &c.“

Es steht zu vermuten, dass die Alternatimausführung der Lieder in Hamburg und Lübeck um 1700 überwiegend oder vollständig eingestellt wurde. Dieser Schluss ist aus der Gottesdienstordnung von 1699 (siehe Abschnitt 4, S. 27 ff.) zu ziehen, wo gleich zu Beginn der Agende festgelegt wird, dass „der Organist vorher einen Vers vor dem ersten Liede Komm Heil. Geist/ etc. [...] præludiret/ wie nachgehende von einem jegliche Liede/ worauf der Vorsinger es intoniret/ und die Orgel ruhet.“

Aus dem 18. Jahrhundert scheinen keine Belege für die Alternatimpraxis von Chorälen in Hamburg mehr zu existieren. Vermutlich gilt dieser Wandel der Tradition auch für die Lübecker Gottesdienste.

15. Die Anfänge der Gemeindebegleitung

Der Organist bediente sich beim Spiel lateinischer Gesänge und deutscher Lieder einer handschriftlichen oder gedruckten Vorlage. Bereits 1537–1539 finden sich in den Rechnungsbüchern der Lübecker Marien- und Petrikirchen Ausgaben für Papier zu „dat sanckboek vp dat orgelwarck“ und „to scryvende den orgelensanck“²⁰⁹. Offenbar zu demselben Zweck fertigte der Hamburger Jacobiorganist Jacob Praetorius (I) 1553/54 im Auftrag der Kirchenvorsteher ein bis heute erhaltenes Repertorium der lateinischen Gesänge und deutschen Lieder an²¹⁰. Dessen Inhalt (nicht aber Wortlaut) deckt sich mit dem offiziell bis zum Jahr 1700 gültigen Gesangbuch Franz Elers (1588), das, wie ein noch zu diskutierender Vermerk am Ende der

208 Zitiert nach Liliencron 1893, S. 116.

209 Stahl 1952, S. 31.

210 Det Kongelige Bibliotek Kopenhagen, Ms. Thott 151.

Einleitung zeigt, nicht nur für den Chor und die Gemeinde, sondern auch für den Organisten bestimmt war. Gleichwohl werden viele Organisten die Gesänge des Gottesdienstes auswendig vorgetragen zu haben. In der Vorrede seines 1716 erschienenen Choralbuchs mahnt der Kantor Johann Samuel Beyer in Freiberg/Sachsen „noch nicht vollkommene Organiste[n]“ zur korrekten Wiedergabe des Notentextes²¹¹:

„Nun wäre wohl zu wünschen, dass ein jeder noch nicht vollkommene Organist auf der Orgel ein tüchtiges und accurates Choralbuch vor sich liegen hätte und nach den vorliegenden Melodeien sich fein richtete, so würde er durch solche stetige Uebung nicht nur die Melodei nicht verstümpeln, viel weniger durch angemassete eigene Korrektion gar verderben, sondern auch einen guten geschickten Generalbass, und auch wohl einen und anderen Tact wohl zu variieren lernen. Allein, was macht es und woher kömmt es, dass oftmals ein elendes und erbärmliches Geheule auf mancher Orgel gehöret wird? Die Nachlässigkeit und Faulheit.“

Mit ähnlichen Worten klagt der Hamburger Organist Georg Bronner in der Vorrede seines *Musicalisch-Choral-Buch Mit Fleiß eingerichtet nach dem Hamburgischen Kirchen-Gesang-Buch* (1715), das wohl den Übergang zur Orgelbegleitung wenigstens der de-tempore-Lieder markiert; nach wie vor sang jedoch ein „Vorsänger“ einzelne unbegleitete Lieder mit der Gemeinde – die Orgel spielte eine Strophe voraus²¹²:

„Man bekümmert sich nicht/ ob als dann der Vorsänger mit der Gemeine herunter ziehet/ und selbige fallen lässt/ oder selbst einen halben Thon niedriger anfänget/ als die Orgel den Thon gibt/ da man dann öfters das Miserere klagen muß. [...] daß man in allen Kirchen einerley Melodien singet und spielet/ ist ihnen [den Lehrlingen] gar nicht præjudicirlich/ weil dieselbe keinen Organisten machen/ und ihnen also allerdings gleich viel seyn kan/ was es vor eine Melodie ist. Denn die Kunst und die Wissenschaft eines rechtschaffenen Organisten, besteht eigentlich/ in Tractir- und Ausführung eines Gesanges/ alwo man seine Virtü und Esprit erkennen und probiren kan; Wan nun selbige das Mouvement des Gesanges/ wol in Obacht nehmen/ und der Vorsänger in solchem Tempo folget/ auch dabey mit den Einspielen'bleibet/ so ist es in 2. à 3. mahl gethan/ daß die Gemeinde es gewohnt wird/ und Folge leistet [...]“.

Mit „den Einspielen“ meint Bronner offenbar jene Vor- und Zeilenzwischenspiele, über die sich ausführlich Daniel Gottlob Türk (1787) in Halle äußert²¹³:

„Die Zwischenspiele müssen so beschaffen seyn, daß die Gemeinde dadurch nicht irre gemacht, sondern gerade in den Ton geleitet wird, worin die Melodie der folgenden Zeile anfängt. Wenige, aber bestimmte (in den Anfangston einleitende) Griffe sind hierzu weit geschickter, als eine ganze Legion nichtssagender Töne, oder wohl gar ein chromatischer Laufer durch alle Oktaven; – denn im letztern Falle weiß oft die Gemeinde den Ton kaum herauszufinden; anstatt daß ihr dieser gleichsam in den Mund gelegt werden soll.“

In Halle waren Zeilenzwischenspiele bereits Anfang des 18. Jahrhunderts bekannt (und verpönt), wie offenbar aus der Bestallungsurkunde Johann Sebastian Bachs für die Organistenstelle an der Marktkirche (1713), die der Weimarer Hoforganist letztlich ausschlug, hervorgeht²¹⁴:

„Ferner wird Er 4.) sich beleißigen, so wohl die ordentliche, als von denen HE. *Ministerialibus* vorgeschriebene [de-tempore-] Choral-Gesänge vor- und nach denen Sonn- und Fest-Tages Predigten, auch unter der *Communion*, *item* zur *Vesper* und *vigilien* Zeit, langsam ohne sonderbahres *coloriren* mit vier und fünf Stümmen und dem *Princi-*

211 Johann Samuel Beyer, *Musikalischer Vorrath, neu-variirter Fest-Choral-Gesänge auf dem Clavier im Canto und Basso zum Gebrauch sowohl bey dem öffentlichen Gottesdienst, als beliebiger Hauss-Andacht* I, Freiberg 1716; zitiert nach Lindenbergh 1922, S. 106.

212 Zitiert nach Edler 1982, S. 181, und Syré 2000, S. 425.

213 Türk 1787, S. 14.

214 Bach-Dokumente II, Nr. 63, S. 50 f.

pal andächtig einzuschlagen, und mit jedem *versicul* die andern Stimmen jedesmal abzuwechseln, auch zur *quintaden* und Schnarr wercke, das Gedackte, wie auch die *syncopationes* und Bindungen dergestalt zu *adhibiren*, daß die eingepfarrete Gemeinde die Orgel zum *Fundamente* einer guten *Harmonie* und gleichstimmigen Thones sezen, darinn andächtig singen, und dem Allerhöchsten danken und loben möge. Wobey Ihme 5.) zugleich das große und kleine Orgelwerck nebst dem Kirchen-Regal, und andere, zur Kirchen gehörige, in einem Ihme auszustellendem *inventario specificirte Instrumente* hierdurch anvertrauet, und anbefohlen werden [...]“.

Da keine Hinweise auf kolorierte Choralsätze existieren, dürften mit dem „sonderbahre[n] coloriren“ Zeilenzwickenspiele gemeint sein (die Bach zu unterlassen hatte). Aus dem norddeutschen Raum des 17. und 18. Jahrhunderts scheinen keine Beispiele für Zeilenzwickenspiele überliefert zu sein. Auch die um 1710 wohl in Hamburg abgeschlossene und nach kriegsbedingter Verlagerung erst im Jahr 2000 in die dortige Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky zurückgekehrte Handschrift mit bis vor kurzem unveröffentlichten Tastenkompositionen Vincent Lübecks sowie 22 anonymen Chorälen – vermutlich aus dessen Umgebung – enthält keine Zeilenzwickenspiele²¹⁵. Allerdings liegen aus dem mitteldeutschen Raum des 18. Jahrhunderts mehrere Beispiele vor, von denen zwei in Anhang 2 (siehe S. 63 f.) erstmals publiziert werden. Zum einen handelt es sich um den Choral *Vom Himmel hoch da komm ich her ex C* zu den oben diskutierten Vorspielen Johann Heinrich Buttstedts aus der Hamburger Handschrift ND VI 2365d, die sich spätestens im 19. Jahrhundert in der Nicolaikirche befand (siehe Abschnitt 10, S. 39 f.). Der dreistimmige Manualitersatz dürfte ein Modell für nicht allzu weit vorangeschrittene Lehrlinge gewesen sein. Buttstedt starb 1727, weshalb besagter Choral durchaus einen Einblick in die Erfurter Praxis um 1700 bieten mag.

Das andere Beispiel, der vierstimmige Choralsatz *Nun danket alle Gott*, ist einer (vermutlich autographen) Handschrift mit dem Titel *Vor Spiele über folgende bekannte Choral gesänge* von Johann Andreas Fösel entnommen, die in vier Heften jeweils ein zwei- bis dreistimmiges Vorspiel ohne Pedal samt anschließendem „Choral ordinario“ zu insgesamt 13 Liedern enthält²¹⁶. Über Fösel, der vermutlich ebenfalls in Thüringen tätig war²¹⁷, ist bisher nichts in Erfahrung zu bringen. Die Quelle dürfte aus schriftkundlichen²¹⁸ und stilistischen Erwägungen kaum

215 Signatur ND VI 25. Vgl. Krawehl und Neubacher 1999, S. 143 f. Lübeck I 2003, S. IV ff. Eine Erstaussgabe aller Choräle in Lübeck II 2004.

216 Bibliothèque Royale Albert Ier Brüssel, beigegeben dem anonymen Ms. II. 3911 (*Chaconnen/ von/ J. C. Graff, Job. Pachelbel/ und andern berühmten alten/ Componisten und Organisten.*). Die Titel zu den vier Heften mit Choralbearbeitungen Fösels lauten:

1. *Vor Spiele/ über/ folgende bekannte/ Choral gesänge/ O Jesu Christ meins Lebens Licht/ O Gott, Du frommer Gott./ und/ Wer nur den Lieben Gott Läßt walten/ aufgesetzt/ von/ Job: Andreas Fösel.*

2. *Vor Spiele/ über/ folgende bekannte/ Choral gesänge/ Jesu meine Freude/ Machs mit mir Gott nach deiner güte/ Nun dancket alle Gott./ aufgesetzt, von/ Job: Andreas Fösel.*

3. *Vor Spiele/ über/ folgende bekannte Choralgesänge/ Wo soll ich fliehen hin/ Ach Herr mich armen Sünder/ und/ Auf meinen Lieben Gott [von fremder Hand ergänzt: u. Schaff in mir Gott.]/ auf gesetzt/ von/ Job. Andreas Fösel.*

4. *Vor Spiele/ über/ folgende bekannte/ Choralgesänge/ Schmücke dich o Liebe Seele/ Aus tiefer Noth schrey ich zu dir/ Herr Jesu Christ, du höchstes Gut/ auf gesetzt, von/ Job: Andreas Fösel.*

Dieser Quelle ist ihrerseits eine Abschrift mit dem Titel *Choral/ Herzlich thut mich verlangen, oder Ach Herr mich armen Sünder,/ Canto fermo/ in Soprano/ a/ 2 Clavier et Pedal/ von/ Johann Peter Kellnern/ Arnstadt/ Zu finden bey Johann Jacob Beumelburgen* beigegeben, die anscheinend auf einen undatierten Druck zurückgeht.

217 Der Familienname Fösel ist im 19. Jahrhundert in Meinungen nachweisbar.

218 Insbesondere die durchgehende Verwendung von G2- und F4-Schlüsseln betreffend.

wesentlich vor Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden²¹⁹ und ebenfalls als „Fundamentum“ mit Modellen für die Organistenausbildung angelegt worden sein.

In seiner Vorrede von 1715 kritisiert Georg Bronner die „Incipientes oder Anfängere“: Sie machten zu den Chormelodien „bißweilen solche elende Bässe [...] / daß auch Einfältige und der Music Unerfahrne/ es zwar mercken/ aber nicht wissen/ woran es fehlet“²²⁰. Daher habe er in seinem Choralbuch „einen guten Choralbaß“, einen „zweyten obligaten Baß [...] significiret“ sowie einen Satz „mit drey Stimmen componiret“, um den Lehrlingen „ein paar Exempel“ zu präsentieren, „wie sie den Choral noch mehr elaboriren und decoriren können!“. Eine vermutlich um 1700 oder früher zu datierende anonyme Notenhandschrift, die anscheinend dasselbe Ziel verfolgt, ist seit 1991 ebenfalls wieder in Hamburg zugänglich²²¹. Auch diese geht auf den Fundus der Nicolaikirche zurück, wo seit 1702 Vincent Lübeck amtierte. Nach Art der Tabulaturnotation fortlaufend über jeweils zwei gegenüber liegende Seiten eingetragen sind zehn Choräle samt Melodie und bis zu fünf verschiedenen, als Partitur übereinander notierten Bässen, die meisten davon mit (unterschiedlicher) Bezifferung. Intention des unbekanntem Autors war zweifellos ebenso die Ausbildung im Generalbass wie das Variieren von Bässen und Harmonien zum Cantus firmus, wobei der zweite Bass des in Anhang 3 (S. 65) übertragenen Chorals *Nun komm der Heyden Heyland* wie auch in einigen anderen Fällen ein Muster zur figurierten Darstellung liefert²²².

16. Die Koordination des musikalischen Ablaufs

Die Ausführung gottesdienstlicher Gesänge – sei es in Alternatimpraxis oder nicht – setzte eine Verständigung von „Vorsänger“, also Kantor oder Praeceptor, und Organist voraus. Die Organisation der musikalischen Beiträge und die Auswahl der de-tempore-Gesänge oblag bis weit ins 17. Jahrhundert allein dem Kantor. Die Hamburger Agende von 1529 verlangt:

„de organisten schollen sick mit deme ym chore des gesanges vorgeliken, vnd eyndrechtlichck, datt se ym chore anfangen, vp den orgelen nhaspelen.“

Der Eingangsteil von Franz Elers Gesangbuch (1588) schließt mit der gleichfalls unmissverständlichen Aufforderung:

„Organista quærat à Succentore, quid Introitus aut Responsorij vel Toni canturus sit, Diversitas enim canentium nauseam & scandalum generat auditoribus.“ (Der Organist fragt den Vorsänger, welchen Introitus oder welches Responsorium oder in welchem Ton er singen wird, denn die Verschiedenheit der Gesänge verursacht bei den Zuhörern Übelkeit und Ärgernis.)

Noch detaillierter ist die Ratzeburger Gottesdienstordnung von 1614:

219 Frotscher (II 1935, S. 1117), der sich, soweit ich sehen kann, bislang als einziger mit dem Manuskript beschäftigt hat, platziert die Choralbearbeitungen ans Ende des 18. Jahrhunderts, was aus meiner Sicht deutlich zu spät erscheint.

220 Zitiert nach Edler 1982, S. 180.

221 Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, ND VI 2366, 13 Blatt, davon 20 Seiten beschrieben; ein Gesamttitel fehlt.

222 Eine vollständige Übertragung der Quelle als Erstaussgabe im Anhang von Lübeck II 2004.

„Organist und Schulmeister sollen sich beim per vice oder alternatim-Spiel also bereden, daß ein jeder wisse, wo er zu singen und zu schlagen anfangen und aufhören solle, und die Gesänge also geteilet werden, daß was nach dem Verstande bei einander bleiben muß, nicht voneinander gerissen werde.“

Um die Koordination der Modi zu erleichtern, verzeichnet Eler (1588) am Ende (fast) jeder Melodie die zugehörige Tonart in lateinischer Sprache. Dasselbe ist, wie schon Johann Mattheson bemerkte, in Jacob Praetorius' Repertorium von 1553/54 der Fall und war laut Mattheson noch in der Mitte des 18. Jahrhunderts notwendig²²³:

„Hinter jedem Gesange steht der Modus oder die Tonart richtig verzeichnet, daß man denselben unfehlbar daraus abnehmen kann; welches sonst eine grosse Schwierigkeit war, und einiger maassen noch ist.“

Maßgeblich für den Ablauf des Gottesdienstes blieb ein vom Kantor individuell auszustellender „Zettel“ mit Auflistung der Musikbeträge und unter Angabe der vom Organisten zu spielenden Liturgieteile und Tonarten. Das geht aus der zu Beginn des folgenden Abschnitts wiedergegebenen Anekdote Matthesons hervor, die, selbst wenn sie frei erfunden wäre, ein Kommunikationssystem erkennen lässt, das offenbar noch im 18. Jahrhundert intakt war.

17. Orgelspiel sub communione

Dass sich die musikalische Gestaltung sub communione bereits in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gewandelt hatte, belegt nicht allein die Hamburger Agenda von 1699. 1529 war noch bestimmt worden (siehe Abschnitt 3, S. 16):

„Wenn nu de communicanten gan tom altare schollen de gesänge vom sacramente gesungen werden. Jesus Christus etc. Godt si gelavet etc. effte na gelegenheit der feste süß ein gude gesang doch also dat de organiste stedes mank her spele und dat de chor gelickwoll alle verse singe. Up den festen, wen dar vele communicanten sin, unde ock sunst up den sondagen schal me mer singen. Dat agnus dei latine, underwilen ock düdesch, Christe du lamm gades etc. Wenn nu de Communion geschehen, schall dat chor uphören to singen.“

Besagte Anekdote, die Mattheson von Weckmann erzählt, zeigt nun die Etablierung einer eigenständigen Kommunionmusik des Organisten neben jener des Kantors (siehe Abschnitt 3, S. 21 f.)²²⁴:

„Wie auf einem Sonntage die Musik [des Kantors] zu S. Jacob gewesen, wären 3. Sänger, unter der [rund einstündigen] Predigt, zu ihm [Weckmann] auf die Orgel gekommen, und hätten um ein Stück gebeten, daß sie, während Communion, von der Orgel singen mögten. Er hätte ein Stück aus seinem Hause geholet [seiner Dienstwohnung neben der Kirche], welches sie gemacht und abgesungen. Wie er nun hernach auf des Cantors Zettel siehet, aus welchem Ton er ferner vorspielen sollte, wird er gewahr, daß er eben das Stück schon habe absingen lassen, welches der Cantor noch musiciren wollte.“

Aus Hamburg existieren reichlich Belege für Organistenmusiken „sub communione“. Der Theologe und Dichter Johann Rist (1607–1667), der sich während des dänischen Krieges 1658 in Hamburg aufhielt, berichtet über einen Besuch der Sonntagsmesse in St. Katharinen²²⁵:

223 Mattheson 1740, S. 325.

224 Mattheson 1740, S. 20.

225 Zitiert nach Krüger 1933, S. 125.

„Nach geendigter Predigt sagte mein sehr verehrter Freund, – – der alte vielbelobte [Geiger] Herr [Johann] Schöpe zu Herrn Scheidemann: Mein Bruder, lasset uns doch unserem wehrten – – Freunde zu gefallen, ein feines Stück miteinander machen. – – Da war der edle Scheidemann ganz willig dazu, fingen derowegen ein über allemassen bewegliches Stücklein an zu spielen, wovon der Text durch einen geübten Falsettisten sehr anmutig ward gesungen.“

Bemerkenswert an den Schilderungen von Mattheson und Rist ist das unvorbereitete Spiel nicht nur von Orgelimprovisationen, sondern auch von Ensemblesmusik nach Notenvorlagen. Noch der Bach-Schüler Friedrich Wilhelm Sonnenkalb (1756) gibt an, dass nur an „kleinen Orten“ die gottesdienstlichen „Musiquen allezeit erst probiret werden“²²⁶.

In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts hatte Johann Schop, der Senior der Hamburger Ratsmusiker, durchgesetzt, dass er sonntäglich (und wohl sub communione) in den Messfeiern auch dann als Solist mit Orgelbegleitung auftreten konnte, wenn der Kantor eine Figuralmusik dirigierte²²⁷. Seit Mitte des Jahrhunderts mehren sich in der Jakobikirche Zahlungen an Vokalsolisten und Instrumentalisten für gottesdienstliche Musiken auf der Orgelempore, zunächst an Weihnachten und Ostern, bald auch an gewöhnlichen Sonntagen, wobei neben dem damals noch vierwöchigen Rhythmus der Aufführungen durch den Kantor ein zweiwöchiger Turnus von Organistenmusiken eingerichtet wurde²²⁸.

In Lübeck beschäftigte man seit Ende des 16. Jahrhunderts bei den Sonntagsmessen einen Ratsmusiker als Geiger auf der Orgelempore, im 17. Jahrhundert kam ein Lautenist hinzu, der vermutlich auch Gambe spielte. Franz Tunder erwarb im Auftrag der Marienkirche Triosonatendrucke mit Werken des Wiener Geigers Johann Heinrich Schmelzer. 1684 boten die Lübecker Buchhändler Otte und Wiedermeyer „Sonaten a 2 und 3 Viol[in]i & viola da gamba cum continuo, zur Kirchen- und Tafelmusik bequemlich“ an, so dass Wilhelm Stahls Hypothese, Buxtehude könnte seine Triosonaten für Violine, Viola da gamba und Continuo BuxWV 252–265, veröffentlicht 1694 und 1696 in Hamburg, auch für die eigene sub-communione-Praxis herangezogen haben, keinesfalls abwegig erscheint²²⁹.

Die eigentliche Grundlage für Musikbeiträge sub communione bildeten Alternatimaufführungen von Psalmliedern und Agnus dei („Christe, du Lamm Gottes“, später meist „O Lamm Gottes unschuldig“; siehe die Hamburger Agenden von 1529 und 1699) im Wechsel zwischen Orgel und Chor. Unter diesen fand das Lied „Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Gotteszorn wandt“ als fester Bestandteil Eingang in alle lutherische Agenden²³⁰. Zwar werden Organisten in der Pommerschen Kirchenordnung von 1535 noch ausdrücklich erwähnt²³¹:

„Wenn diese Gesänge (Jesus Christus unser Heiland, Gott sei gelobet, O Lamm Gottes) unter der Kommunion gesungen werden, sollen die Organisten ihren Gesang mit der Orgel desto kürzer machen und keine weltlichen, leichtfertigen Gesänge schlagen. Der Pastor soll verschaffen, dass die Orgeln dermassen moderieret werden, dass man die deutschen Psalmen unter der Kommunion mit der ganzen Gemeinde ganz zu Ende singe, und dass die vorgesetzten Gesänge umschichtlich gesungen werden, dass das Chor und das Volk einen Vers um den

226 Sonnenkalb 1756, S. 25.

227 Stephenson 1924, S. 26 ff.

228 Ebd., S. 126 f.

229 Stahl 1952, S. 68.

230 Rietschel 1893, passim.

231 Moderne Übertragung, zitiert nach Rietschel 1893, S. 31.

anderen singe, auf dass sie alle zugleich den Schulen und der Gemeinde gebräuchlich werden. Desswegen kann der Organist einmal zum Anfange, einmal in der Mitte nach Gelegenheit, einmal zum Ende vor der Kollekte orgeln.“

Bereits während der Reformationszeit zeichnete sich also der sub-communione-Vortrag von „Moteten“ oder figuraler Orgelmusik ab, den erst die Agenden von Lauenburg (1585), Ratzeburg (1614) und Gottorf (1665) sowie das Möllner Kirchenbuch (ca. 1646–1650) später explizit festhalten (siehe Abschnitt 3, S. 21 f.). Welches Ausmaß die figurale Kommunionmusik aber gegenüber den traditionellen Abendmahls gesängen einnahm, wird aus der schriftlichen Klage des Hamburger Kantors Joachim Gerstenbüttel von 1685 ersichtlich²³²:

„[...] ist bekandt, daß wir offters Zeit unter der Kommunion haben zwey, dreÿ, vier, zu weilen auch wol mehr Musicalische stücke nicht allein von unserm Choro Musico, sondern auch die Violin Zweÿ, dreÿmal von der Orgel hören zu lassen; und mag in solcher währenden Zeit dennoch nicht ein einziger Heÿliger Abendmahl gesang zur ehre unsers Erlösers, und zu derer lieben Communicanten, und unser selbst nützlich erbauung intoniret und abgesungen werden. Ja es ist die Krumme Operen Schlange dergestalt tieff in unsere Gottes Häuser zu solcher heÿligen Zeit eingedrungen, daß man mehr acht, und Andacht hat gegen dieselbe, und ihre Diener, als auf Christum [...]“.

Je nach Größe des Gebäudes fasste eine städtische Hauptkirche zwischen 1000 und 2000 Gottesdienstbesucher. Setzt man voraus, dass nur ein Teil von ihnen an der Kommunion partizipierte, ist für die damalige Zeit mit der Dauer von einer Stunde und (weitaus) mehr zu rechnen. Die Messe selbst hatte bis spätestens zum Mittagstisch um 11.00 Uhr zu enden (die Mittagspredigt begann um 12.00 Uhr). Die um 8.00 Uhr einsetzende Predigt war ursprünglich auf eine Stunde bemessen; schon im späten 17. Jahrhundert verfügte jedoch der Hamburger Stadtrat²³³,

„es möge abgeredet werden, dass die Predigt sich nicht etwa auf zwei bis drei Stunden erstrecke. Denn das würde den Auditoribus zu verdriesslich fallen. Etwas über eine Stunde könnte genug sein“.

So gesehen bot die kirchenmusikalische Praxis für Organistenmusiken oder Orgel solovorträge „sub communione“ reichlich Zeit, die sich mit Improvisationen auch ausgedehnter Formen wie Choralfugen oder so genannten Choralfantasien von mehreren 100 Takten füllen ließ.

18. Praeludium und Postludium

Der lutherische Gottesdienst begann im 16. bis 18. Jahrhundert grundsätzlich mit dem Introitus oder, vor allem im mitteldeutschen Raum, mit einer Vokalmotette vor der eigentlichen Einleitung. Sofern beide nicht vom Vorsänger intoniert wurden, hatte der Organist Gelegenheit, textnah zu präledieren; ein Orgelpräledium aber als selbständiges Werk im modernen Sinn blieb ausgeschlossen (siehe Abschnitte 3–7). Zu erwägen ist allenfalls, ob als Ersatz für einen fehlenden Chor die Motette oder auch, wie 1665 in Gottorf (siehe Abschnitt 3, S. 18), der Introitus fallweise von der Orgel ausgeführt werden konnten. Daher und mit Rücksicht auf den reibungslosen zeitlichen Ablauf des ersten Messteils (bis 8.00 Uhr) lassen sich die aus

²³² Zitiert nach Kremer 1997, S. 297 f.

²³³ Zitiert nach Lindenberg 1925, S. 64.

dem 17. und 18. Jahrhundert überlieferten Praeludien, Praeambula und Toccaten größeren Umfangs nicht als Modelle für Improvisationen zu Beginn eines Gottesdienstes begreifen.

Günstiger erscheint die Situation für das Nachspiel. Zwar kenne ich keine Quelle des 16. oder 17. Jahrhunderts, die an dieser Stelle über allgemeine Erwähnungen von Orgelspiel oder „Muteten“ für Orgel hinausgeht. Ein freies Nachspiel unter Einbeziehung virtuoser Passagen samt Fuge wird erst in den Aussagen von Johann Mattheson (1739), Friedrich Wilhelm Marpurg (1760) und Johann Samuel Petri (1767/82) sowie anderer Autoren jener Zeit erkennbar. Doch erscheint fraglich, ob die Gattungsvorstellungen des 17. Jahrhunderts – wie sich gezeigt hat, galten Motetten den damaligen Agenden, aber auch Michael Praetorius (1619)²³⁴ als geistliche ebenso wie weltliche Gattungen – bei der Übertragung eines Begriffs der Vokalmusik auf die Orgel zwangsläufig eine Motettenintavolierung erforderlich machten. Aller Wahrscheinlichkeit nach fassten die Autoren von Gottesdienstordnungen und die Schreiber der Kirchenprotokolle doch auch instrumentale Ricercari und Fugen, gleichgültig ob choralgebunden oder nicht, unter dem Begriff der Motette zusammen. Von hier aus wäre es nur ein kleiner Schritt zu den norddeutschen Praeambula und Praeludien bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts gewesen, die fast alle eine Fuge oder wenigstens einen imitatorischen Abschnitt mit einleitendem Praeludieren verbinden.

Genau dieser Vorgang spiegelt sich in den erwähnten *XX Kleine[n] Fugen* (TWV 30:1–20) unterschiedlicher „Modis“, mit denen Telemann 1731 gleichsam in Dimension und Struktur reduzierte Seitenstücke zu Bachs *Wohltemperirtem Clavier* (BWV 846–869) von 1722 schuf. Entstand Bachs Zyklus zum „Nutzen und Gebrauch der Lehr-begierigen Musicalischen Jugend“ – womit die inmitten ihrer Ausbildung befindlichen angehenden Organisten angesprochen wurden²³⁵ – „als auch derer in diesem studio schon habil seyenden“, so verfasste auch Telemann Muster für Organistenlehrlinge, die das Improvisieren von Praeludien und Fugen zu erlernen hatten. Seine Fugen korrespondieren wiederum mit seinen *XXIV Varierte[n] Choräle* (TWV 31:1–48) von 1735, die mit Choralvorspielen in verschiedenen Techniken den anderen Teil der Organistenpraxis modellhaft vorführen. Während Bach seine Werke bis in Einzelheiten hinein als Kunstbuch ausarbeitete, präsentierte Telemann 1731 allein Fugen in vollständiger Form. Ihnen voran stellte er jeweils eine erweiterte Kadenz gleicher Tonart, zu der er im Vorwort folgendes „zu gedenken“ gab²³⁶:

„Es wird vorausgesetzt, daß man zuvor, ehe man die Fuge spielt, etliche Griffe, als eine Einleitung dazu, hören lasse. Solche können, nach Beschaffenheit der bey [Tafel] No. 2. befindlichen leichten und aus lauter Accorden bestehenden Exempel, deren Harmonie nach der in bemeldeten Modis von mir beliebten Vorschriften eingerichtet ist, angebracht werden, wobey doch ein jeder, nach seinem Vermögen, wenig oder viel moduliren mag.

Es ist aber nicht die Meinung, daß man sich an die von mir alhier genommenen Wege der Harmonie binden müsse, sondern man kann hier und da in noch mehrere Gänge ausschweifen, auch dieselben anders vermischen, wie nicht weniger Dissonanzen anbringen; genug, wenn nur die Tone in der obersten Partie beybehalten werden, die ich zum Augenmerke gesetzt.

Ferner muß ich noch der doppelten Schluß-Clauseln, welche man hin und wieder findet, Meldung thun: Die Absicht ist, daß entweder durch den einen oder andern Schluß dem Vorsänger, nachdem er weniger, oder mehr, musicalisch ist, der Anfangs-Ton des Liedes in den Mund gelegt werde.

234 Michael Praetorius III 1619, S. 130 (recte: 110).

235 Rampe 2002, S. 80–91.

236 Telemann 1964, S. III und VII.

Von den über die Fugen gesetzten Buchstaben deutet der große den Modum, der folgende der Anfang der Praeludii oder der Fuge, der oder die nachkommenden einen oder etliche Mittel-Tone, und der letztere den Schluß an.“

Mit dieser Veröffentlichung demonstrierte Telemann dem Anfänger eine Methode, Praeludien und Fugen im Umfang von ca. 20–30 *c*-Takten als Vorspiele auszuführen, um „dem Vorsänger“ den „Anfangs-Ton des Liedes in den Mund“ zu legen. Wohl aus didaktischen Gründen wurde stets nur die betreffende Fuge ausgearbeitet. Das traditionelle „Organistenpräludium“, bestehend aus beständig erweiterten harmonischen Fortschreitungen, das auch in den Praeludien des *Wohltemperirten Claviers* als Grundmodell dient²³⁷, sollte der Spieler mit einfachen Mitteln improvisieren, um in einem späteren Schritt²³⁸

„den Lernenden ein Muster an die Hand zu geben, wie sie mit Fugen von 4 Stimmen und von Gattungen dieser Art zu verfahren, und sich in die Abwechselung beyder Hände, indem eine Partie der andern nahe tritt, oder sich davon entfernt, zu schicken haben.“

Hatte Telemann also die jahrhundertealte „Motetten“-Technik der Organisten mit der üblichen freien Einleitung verknüpft und damit – in seiner Eigenschaft als Kantor, ja sogar unter den Augen des fast 80jährigen Vincent Lübeck – Lehrlingen eine erste gedruckte und zeitgemäße Anleitung zur gottesdienstlichen Improvisationskunst an die Hand gegeben?

Auch die so genannte Choralphantasie norddeutscher Façon ist letztlich als cantus-firmus-bezogene Weiterentwicklung der nunmehr für zwei Manuale bestimmten Motettenkolorierung einschließlich Vorimitation und polyphonen Zwischenspielen zu verstehen. Dies gilt vor allem im Hinblick auf ihren meist ungewöhnlich ausgedehnten Gesamtumfang: Von den zehn unter Scheidemanns Namen erhaltenen Motettenintavolierungen umfasst nur eine einzige – *Maria dixit ad Angelum* SmWV 52 – weniger als 100 Takte; alle anderen führen über dieses Maß deutlich hinaus und erreichen ein Maximum von gut 200 Takten. Michael Praetorius schuf mit seinen eigenen Choralricercari sogar Formen von bis zu 411 Takten²³⁹. Setzt man den Auszug einer zwischen 1000 und 2000 Personen zählenden Gottesdienstgemeinde voraus (siehe Abschnitt 17, S. 56 ff.), wird Johann Matthesons (1739) Aussage nachvollziehbar, dass „die Kirche im Vorspiel bey weitem nicht so viel Umschweifes und Ausdehnung, als im Nachspiel“ gestatte (siehe Abschnitt 8, S. 34). Umgekehrt hätte ein hinreichendes Nachspiel, wenn es nicht mehrteilig ausfiel, Improvisationen nach den Modellen solcher Großformen geradezu bedingt.

*

Als Zwischenbilanz lässt sich einstweilen festhalten, dass sämtliche norddeutsche Orgelwerke des 17. Jahrhunderts, sogar Choralphantasien und Praeludien im Umfang von mehreren 100 Takten, einen Platz innerhalb der Agenden lutherischer Gottesdienste hätten einnehmen können – sei es im Rahmen von liturgischem Orgelspiel oder Alternatimpraxis, während der Kommunion oder als Postludien. Gewiss ist aber, dass das zeitgenössische Amtsverständnis-

237 Sackmann 2002, passim.

238 Telemann 1964, S. III.

239 Vgl. hierzu Edler 1997, S. 73 f.

ses gerade eine solche Aufführung der Werke durch ihre Komponisten im Regelfall unterband. Ja man fragt sich zu Recht, weshalb Organisten ihre Musik überhaupt hätten komponieren und aufzeichnen sollen, wenn die entscheidende Voraussetzung zur Ausübung des Berufes in deren Improvisation bestand.

Damit rücken als weitere mögliche Funktionsbereiche Orgelproben und konzertante Veranstaltungen jener Zeit sowie die Verwendung von Musikalien im didaktischen Bereich in unser Blickfeld. Auch wird im folgenden Teil dieser Studie die potentielle Eignung von Orgelkompositionen als Muster für Improvisationen zu prüfen und schließlich zu diskutieren sein, ob Charakter und Überlieferung des norddeutschen Repertoires mit den Bedingungen, die das Fixieren und Bewahren künstlerischer Fähigkeiten stellen, tatsächlich in Einklang zu bringen sind²⁴⁰.

240 Für die Genehmigung zur Publikation der Notenbeispiele im Anhang danke ich der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, der Bibliothèque Royale Albert Ier Brüssel sowie der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky. Anregungen und Ratschläge verdanke ich Dr. Rainer Birkendorf vom Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv in Kassel, Prof. Dr. Martin Geck (Dortmund), Dietrich Kolmannsperger (Tangermünde), Dr. Jürgen Neubacher von der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Ibo Ortgies (Göteborg), Prof. Dr. Dominik Sackmann (Basel) und Prof. Dr. Ulrich Siegele (Tübingen).

Anhang

1. *Capriccio/ Sexti Toni./ A., T. 1–14*

Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, AmB 340, f. 31^v–32^r; wahrscheinlich Abschrift von Wilhelm Karges (1613/14–1699), Berlin, nach 1660. Die Symbole für die Zeilenübergänge sind original. Zur Beschreibung der Quelle siehe Rampe 2003, S. III f. und V f.

The image displays a musical score for a piece titled "1. Capriccio/ Sexti Toni./ A., T. 1–14". The score is written for a keyboard instrument, featuring a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in a single system, with measures numbered 1 through 14. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several slurs and phrasing marks throughout the piece. The score is presented in a clear, legible format, with the original manuscript's line-break symbols preserved.

2a) Johann Heinrich Buttstedt (1666–1727), *Vom Himmel hoch da komm ich her* ex: C
Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, ND VI 2365d, f. 3r; anonyme Abschrift, Anfang des 18. Jahrhunderts, ehemals im Besitz des Organisten der St. Nicolaikirche Hamburg, Friedrich Gottlieb Schwenke (1823–1896).⁴

The first system of the musical score is written for a grand piano. It begins with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The right hand starts with a series of sixteenth-note runs, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

The second system of the musical score continues the piece. It features more intricate sixteenth-note passages in the right hand and a more active bass line with some chordal textures.

The third system of the musical score shows the continuation of the piece. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand maintains a rhythmic accompaniment.

The fourth system of the musical score continues the piece. It features a mix of melodic and rhythmic patterns in both hands, with some dynamic markings like 'p' (piano).

The fifth system of the musical score concludes the piece. It features a final melodic phrase in the right hand and a concluding bass line with a double bar line and repeat sign.

2b) Johann Andreas Fösel, *Nun dancket alle Gott.* / *Choral ordinair*

Bibliothèque Royale Albert I^{er} Brüssel, Annex zu Ms. II. 3911, f. 33^v-34^r: Johann Andreas Fösel, *Vor Spiele über folgende bekannte Choral gesänge [...]*, vermutlich autographe Reinschrift, Thüringen, ca. 1750.

The image displays a musical score for a piano accompaniment. It consists of seven systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score is marked with measure numbers 2, 3, 7, 10, 11, and 13. The music features a variety of textures, including arpeggiated chords, sixteenth-note patterns, and sustained chords. The notation includes slurs, ties, and dynamic markings such as 'z' (zando) and 'f' (forte). The piece concludes with a final cadence in the last system.

3. *Nun komm der Heyden Heyland*

Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, ND VI 2366, f. 2^r-3^r; anonyme Abschrift, ca. 1700, ehemals im Besitz des Organisten der St. Nicolaiirche Hamburg, Friedrich Gottlieb Schwenke (1823–1896).

The first system of the musical score consists of six staves. The top staff is a treble clef with a common time signature. The bottom five staves are bass clefs. The music is written in a style characteristic of 17th-century German organ or lute tablature, featuring a mix of rhythmic patterns and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The system concludes with a repeat sign.

The second system of the musical score consists of six staves, continuing from the first system. It features similar notation with treble and bass clefs, common time, and various rhythmic and melodic lines. Fingerings and accidentals are clearly marked throughout the system.

The third system of the musical score consists of six staves, continuing from the second system. The notation remains consistent with the previous systems, showing complex rhythmic and melodic structures. The system ends with a final cadence.

Literaturverzeichnis

- ADLUNG, JACOB, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758; Faks.-Nachdr., hrsg. von Hans Joachim Moser, Kassel u. a. 1953 (= DM I/4)
- APEL, WILLI, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel u. a. 1967; Nachdr., mit einem Nachwort hrsg. von Siegbert Rampe, Kassel u. a. 2003
- BACH-DOKUMENTE, hrsg. von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Kassel u. Leipzig. Bd. 1: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*, 1963; Bd. 2: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750*, 1969; Bd. 3: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, 1972
- BECKMANN, KLAUS, *Stand Buxtebudes E-dur-Praeludium ursprünglich in C-dur?*, in: *Der Kirchenmusiker* 37 (1986), S. 77–84 und 122–127
- BELOTTI, MICHAEL, *Die freien Orgelwerke Dieterich Buxtebudes. Überlieferungsgeschichtliche und stilkritische Studien*, Frankfurt/M. u. a. 1995, 2/1997 (= Europäische Hochschulschriften 36/136)
- ders., *Peter Philips and Heinrich Scheidemann or, The Art of Intabulation*, in: Davidsson und Jullander 1995, S. 75–84
- ders., *Die Kunst der Intavolierung. Über die Motettenkolorierungen Heinrich Scheidemanns*, in: BjbHM 22 (1998), S. 91–101
- BERNHARD, CHRISTOPH, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, hrsg. von Joseph Müller-Blattau, Kassel 1926 (3/1999)
- BLINDOW, MARTIN, *Die Choralbegleitung des 18. Jahrhunderts in der evangelischen Kirche Deutschlands*, Regensburg 1957 (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 13)
- BLUME, FRIEDRICH, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*. Kassel u. a. 2/1965
- BREIG, WERNER, *Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann*, Wiesbaden 1967 (= BzAfMw 3)
- BUTT, JOHN, *Music education and the art of performance in the German Baroque*, Cambridge 1994
- DAVIDSSON, HANS, und Sverker Jullander (Hrsg.), *Proceedings of the Göteborg International Organ Academy 1994*, Göteborg 1995 (= Skrifter från Musikvetenskapliga avdelningen, Göteborgs universitet 39)
- DEHMEL, JÖRG, *Toccata und Präludium in der Orgelmusik von Merulo bis Bach*, Kassel u. a. 1989
- DIETRICH, FRITZ, *Geschichte des deutschen Orgelchors im 17. Jahrhundert*, Kassel u. a. 1932 (= Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 1)
- DIRKSEN, PIETER, *Sweelinck's Keyboard Style and Scheidemann's Intabulations*, in: Davidsson und Jullander 1995, S. 85–97
- ders., Art. *Norddeutschland*, in: Rudolf Faber u. Philip Hartmann (Hrsg.), *Handbuch Orgelmusik*, Kassel u. Stuttgart 2002, S. 6–14
- DIRUTA, GIROLAMO, *Il Transilvano Dialogo Sopra Il Vero Modo Di Sonar Organi*, Venedig 1593. A facs. edition with introduction by Edward J. Soehle and Murray C. Bradshaw. Unchanged reprint of the original edition Venice 1593, 1609, Buren 1983 (= Bibliotheca Organologica 44)
- EDLER, ARNFRIED, *Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufs von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert*, Kassel u. a. 1982 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 23)
- ders., *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente 1: Von den Anfängen bis 1750*, Laaber 1997 (= Handbuch der musikalischen Gattungen 7,1)

- ELER, FRANZ, *Cantica Sacra und Psalmi D. Martini Lutheri*, Hamburg 1588; Nachdr. hrsg. von Klaus Beckmann, Hildesheim u. a. 2002
- ENGELS, STEFAN, *Liturgische Handschriften des späten Mittelalters in Hamburg*, in: Marx 2001, S. 31–69
- FELLERER, KARL GUSTAV (Hrsg.), *Geschichte der katholischen Kirchenmusik 2: Vom Tridentinum bis zur Gegenwart*, Kassel u. a. 1976
- FISCHER, HERMANN, und Theodor Wohnhaas, *Sieben Jahrhunderte Nürnberger Orgelbau*, in: Dieter Krickeberg (Hrsg.), *Der „schöne“ Klang. Studien zum historischen Musikinstrumentenbau in Deutschland und Japan unter besonderer Berücksichtigung des alten Nürnberg*, Nürnberg 1996, S. 158–170
- FOCK, GUSTAV, *Arp Schnitger und seine Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des Orgelbaues im Nord- und Ostseeküstengebiet*, Kassel u. a. 1974 (= Veröffentlichungen der Orgelwissenschaftlichen Forschungsstelle im Musikwissenschaftl. Seminar der Westf. Wilhelms-Universität Münster 5)
- FORKEL, JOHANN NICOLAUS, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, Reprint hrsg. von Axel Fischer, Kassel u. a. 1999
- FROTSCHER, GOTTHOLD, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition* Bd. 2, Berlin 1935
- GABLE, FREDERICK K. (Hrsg.), *Dedication Service for St. Gertrude's Chapel, Hamburg 1607*, Madison 1998 (= RRMBE 91)
- ders., *Alternation practice and seventeenth-century German organ Magnificats*, in: Marx 2001, S. 131–148
- GEBLER, H., *Beiträge zur Geschichte der Entwicklung des Kirchengesanges in der Freien und Hansestadt Lübeck*, in: Sionia 21 (1896), S. 84–86
- GECK, MARTIN, *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus*, Kassel u. a. 1965 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 15)
- GRIEPENKERL, FRIEDRICH CONRAD (Hrsg.), *Johann Sebastian Bach's Compositionen für die Orgel. Kritisch-korrekte Ausgabe*, Leipzig [1846], Vorwort (datiert vom Dezember 1845)
- HERBST, JOHANN ANDREAS, *Musica Moderna Practica*, Frankfurt/M. 1658
- JACOBS, EDUARD, *Der Organist Joachim Mager in Wernigerode (1607 bis 1678), ein Beitrag zur Geschichte der Musik seiner Zeit, besonders der Orgel*, in: VfMw 10 (1894/95), S. 146–202
- JOHNSON, CLEVELAND, *Vocal compositions in German organ tablatures 1550–1650: A catalogue and commentary*, New York 1989
- KINDER, KATRIN, *Ein Wolfenbütteler Tabulatur-Autograph von Heinrich Scheidemann*, in: Sjb 10 (1988), S. 86–103
- KINKELDEY, OTTO, *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Instrumentalmusik*, Leipzig 1910, 2. Nachdr. Hildesheim u. a. 1984
- KITE-POWELL, JEFFERY, *Notating – Accompanying – Conducting: Intabulation Usage in the Levoca Manuscripts*, in: Davidsson und Jullander 1995, S. 99–129
- KRAWEHL, OTTO-ERNST, *Verlagert – verschollen – zum Teil restituiert. Das Schicksal der im 2. Weltkrieg ausgelagerten Bestände der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg*, in: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte 83/2 (1997), S. 237–277
- ders. u. Jürgen Neubacher, *Rückgabe kriegsbedingt verlagelter Handschriften und Drucke der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky aus Tiflis (1996) und Erivan (1998)*, in: Auskunft – Mitteilungsblatt Hamburger Bibliotheken 19/2 (1999), S. 133–145
- KREBS, CARL, *Girolamo Diruta's Transilvano. Ein Beitrag zur Geschichte des Orgel- und Klavierspiels im 16. Jahrhundert*, in: VfMw 8 (1892), S. 307–388

- KREMER, JOACHIM, *Das norddeutsche Kantorat im 18. Jahrhundert. Untersuchungen am Beispiel Hamburgs*, Kassel u. a. 1995 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 43)
- ders., *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)
- KRIEGER, JOHANN und Johann Philipp, *Sämtliche Orgel- und Clavierwerke*, hrsg. von Siegbert Rampe u. Helene Lerch, Kassel u. a. 1999: Bd. 1: *Johann Krieger. Musicalische Partien (1697) & Anmuthige Clavier-Übung (1699)*, Bd. 2: *Werke abschriftlicher Überlieferung*
- KRÜGER, LISELOTTE, *Die Hamburgische Musikorganisation im XVII. Jahrhundert*, Leipzig, Straßburg und Zürich 1933 (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 12)
- KÜSTER, KONRAD, *Hamburgs „zentrale Stellung“ in der norddeutschen Orgelkultur: Überlegungen zu einem Forschungsmodell*, in: Marx 2001, S. 149–175
- LASELL, CURTIS, Art. *Lüneburger Tabulaturen*, in: MGG2, Sachteil 5 (1996), Sp. 1513–1516
- LEICHSENRING, HUGO, *Hamburgische Kirchenmusik im Reformationszeitalter*, Diss. phil. Berlin 1922; Druckfassung, mit Nachwort und Bibliographie hrsg. von Jeffery T. Kite-Powell, Hamburg 1982 (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 20)
- LILIENCRON, ROCHUS FREIHERR VON, *Liturgisch-musikalische Geschichte der evangelischen Gottesdienste von 1523 bis 1700*, Schleswig 1893, Nachdr. Hildesheim u. a. 1970
- ders., *Die Vesper-Gottesdienste in der evangelischen Kirche*, in: VfMw 10 (1894/95), S. 117–132
- LINDENBERG, HORST, *Die liturgisch-musikalische Entwicklung der evangelisch-lutherischen Hauptgottesdienste in den deutschen Städten von 1700–1750*, Diss. phil. Berlin 1925 (masch.)
- LÖFFLER, HANS, *Die Schüler Joh. Seb. Bachs*, in: BJ 1953, S. 5–28
- LÜBECK, VINCENT Senior u. Junior, *Neue Ausgabe sämtlicher Orgel- und Clavierwerke 1 und 2*, hrsg. von Siegbert Rampe, Kassel u. a. 2003 f.
- LUTHER, MARTIN, *Deutsche Messe vnd ordnung Gottes diensts/ zu Wittenberg fürgenommen*, [Wittenberg] 1526; Faks. hrsg. von Johannes Wolf, Kassel u. a. 1934
- MAHRENHOLZ, CHRISTHARD, *Samuel Scheidt. Sein Leben und sein Werk*, Leipzig 1924 (= Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen 2)
- ders., *Luther und die Kirchenmusik*, Kassel u. a. 1937
- ders., Einführung (S. 7–41) zu seiner Edition: Samuel Scheidt, *Tabulatura Nova* 3, Hamburg 1954 (= Samuel Scheidt Werke 7)
- MARPURG, FRIEDRICH WILHELM, *Kritische Briefe über die Tonkunst* 1, Berlin 1760; Nachdr. Hildesheim u. a. 1974
- MARSHALL, KIMBERLY, *From Motet to Intabulation. An Overview of German Keyboard Arrangements from the Late Middle Ages to the Baroque*, in: Davidsson und Jullander 1995, S. 3–43
- MARX, HANS JOACHIM (Hrsg.), *Beiträge zur Musikgeschichte Hamburgs vom Mittelalter bis in die Neuzeit*, Frankfurt/M. u. a. 2001 (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 18)
- MATTHESON, JOHANN, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739; Faks.-Nachdr., hrsg. v. Margarete Reimann, Kassel u. a. 6/1995 (= DM I/5)
- ders., *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740; Neudruck hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910, Nachdr. Graz 1969
- MOORE, JAMES H., *The Liturgical Use of the Organ in Seventeenth-Century Italy: New Documents, New Hypotheses*, in: Alexander Silbiger (Hrsg.), *Frescobaldi Studies*, Durham 1987, S. 351–383
- MUSCH, HANS, *Praeludium in Organo pleno*, in: BjbHM 22 (1998), S. 9–38
- NIEDT, FRIEDRICH ERHARD, *Musicalische Handleitung Oder Gründlicher Unterricht*, Hamburg 1710, Reprint Buren [o. J.] (= Bibliotheca Organologica 32)

- NORLIND, TOBIAS, *Was ein Organist im 17. Jahrhundert wissen musste*, in: SIMG 1905/06, S. 640–641
- ORTGIES, IBO, *Die Wolfenbütteler Handschrift „Der 128 Psalm a.5. H.J.Br.“. Ein Autograph Matthias Weckmans?*, in: Concerto 89 (1993/94), S. 22–31
- ders., *Ze 1 – an Autograph by Matthias Weckman?*, in: Davidsson und Jullander 1995, S. 155–172
- ders., „... beruht ... offenbar auf unrichtigen Grundlagen“. *Zur Geschichte der großen Orgel der Marienkirche zu Lübeck im 17. Jahrhundert. Eine Annäherung*, Referat, gehalten auf der Konferenz *Orgelbau, Orgelmusik und Organisten des Ostseeraums im 17. und 19. Jahrhundert*, Greifswald 2002 (Druck in Vorb.)
- [PETRAEUS, NICOLAUS], *Kirchenordnung des Domstifts Ratzeburg*, in: Jahresberichte über das Gymnasium zu Ratzeburg, Ratzeburg 1894, S. 10–17
- PETRI, JOHANN SAMUEL, *Anleitung zur praktischen Musik*, Leipzig 2/1782, 2. Reprint München und Salzburg 1999
- PORTER, WILLIAM, *Intabulation Practice from the Perspective of the Improviser*, in: Davidsson und Jullander 1995, S. 45–59
- PRAETORIUS, HIERONYMUS u. a., *Melodeyen Gesangbuch Darinn D. Luthers vnd ander Christen gebrechlichsten Gesänge jhren gewöhnlichen Melodeyen nach*, Hamburg 1604, Neuausg. von Klaus Ladda u. Klaus Beckmann, Singen 1995 (= 148. Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde)
- PRAETORIUS, JACOB, *Choralbearbeitungen*, hrsg. von Werner Breig, Kassel u. a. 1974
- PRAETORIUS, MICHAEL, *Syntagma musicum*, Band 2 u. 3, Wolfenbüttel 1619, Faks.-Neudruck, hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel u. a. 3/1978 (= DM I/14f.)
- RAMPE, Siegbert, *Sozialgeschichte und Funktion des Wohltemperierten Klaviers I*, in: Rampe 2002, S. 67–108.
- ders. (Hrsg.), *Bach. Das Wohltemperierte Klavier I. Tradition, Entstehung, Funktion, Analyse. Ulrich Siegele zum 70. Geburtstag*, München u. Salzburg 2002
- ders. (Hrsg.), *Deutsche Orgel- und Claviermusik des 17. Jahrhunderts I. Unbekannte Werke in Erstausgabe*, Kassel u. a. 2003
- REIMANN, MARGARETE (Hrsg.), *Die Lüneburger Orgeltabulatur KN 208¹*, Frankfurt/M. 1957, und: *Die Lüneburger Orgeltabulatur KN 208²*, ebd. 1968 (=EdM 36 u. 40)
- REINCKEN, JAN ADAMS, *An Wasser Flüssen Babylon, Choralfantasie für Orgel*. Erste kritische Edition [...] aus dem Bach-Kreis von Ulf Grapenthin, Wilhelmshaven 2001
- RIEDEL, FRIEDRICH WILHELM, Art. *Orgelmusik*, in: MGG 10 (1962), Sp. 331–364
- ders., *Das Musikarchiv im Minoritenkonvent zu Wien (Katalog des älteren Bestandes vor 1784)*, Kassel u. a. 1963 (= Catalogus Musicus 1)
- RIETSCHEL, GEORG, *Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste bis in das 18. Jahrhundert*, Leipzig 1893
- RITTER, AUGUST GOTTFRIED, *Zur Geschichte des Orgelspiels, vornehmlich des deutschen, im 14. bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts*. Erster Band, Leipzig 1884, Nachdr. Hildesheim 1969
- RÖHLK, KARL, *Geschichte des Hauptgottesdienstes in der evang.-luth. Kirche Hamburgs*, Göttingen 1899
- SACKMANN, DOMINIK, „À la recherche du Prélude perdu“. *Die Präludien im Wohltemperierten Klavier I und ihre Stellung in der Geschichte der Gattung*, in: Rampe 2002, S. 161–180
- SCHEIDEMANN, HEINRICH, *Orgelwerke 1: Choralbearbeitungen*, hrsg. von Gustav Fock, Kassel u. a. 1967
- SCHEIDT, SAMUEL, *Das Görlitzer Tabulaturbuch vom Jahre 1650*, hrsg. von Christhard Mahrenholz, Leipzig u. a. 1941

- SCHIERNING, LYDIA, *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Eine quellenkundliche Studie*, Kassel u. a. 1961 (= Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel 12)
- SEHLING, EMIL (Hrsg.), *Die evangelischen Kirchenordnungen des 16. Jahrhunderts* 1, Leipzig 1902
- SIEGELE, ULRICH, *Cantar d'affetto: Zum Vortrag monodischer Musik*, in: Kgr.-Ber. Leipzig 1966, Kassel u. Leipzig 1970, S. 208–215
- SNYDER, KERALA, *Dieterich Buxtehude, Organist in Lübeck*, New York u. London 1987
- SONNENKALB, FRIEDRICH WILHELM, *Kurtze Entscheidung der Frage: Wie sollen die Prælvdia eines Organisten bey dem Gottesdienste beschaffen seyn? Oder: Welches sind die Kennzeichen eines in seinen Amts-Verrichtungen verständigen Organisten?*, Torgau 1756
- SPITTA, PHILIPP, *Johann Sebastian Bach. Erster Band*, Leipzig 1873
- STAHL, WILHELM, *Musikgeschichte Lübecks 2: Geistliche Musik*, Kassel u. a. 1952
- STAUFFER, GEORGE B., *The Organ Preludes of Johann Sebastian Bach*, Ann Arbor 1980 (= Studies in Musicology 27)
- STEPHENSON, KURT, *Johann Schop: Sein Leben und Wirken*, Diss. phil. Halle/Saale 1924
- SYRÉ, WOLFRAM, *Vincent Lübeck. Leben und Werk*, Frankfurt/M. u. a. 2000 (= Europäische Hochschulschriften 36/205)
- TELEMANN, GEORG PHILIPP, *Orgelwerke*, hrsg. von Traugott Fedtke, Kassel u. a.: Bd. 1: *Choralvorspiele*, 1971; Bd. 2: *XX Kleine Fugen und Freie Orgelstücke*, 1964
- TRUMMER, JOHANN, *Die Orgel als Soloinstrument in der katholischen Messfeier*, in: Christoph Wolff (Hrsg.), *Orgel, Orgelmusik und Orgelspiel. Festschrift Michael Schneider zum 75. Geburtstag*, Kassel u. a. 1985, S. 142–155
- TÜRK, DANIEL GOTTLÖB, *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten. Ein Beytrag zur Verbesserung der musikalischen Liturgie*, Halle 1787; Faks., hrsg. von Bernhard Billeter, Hilversum 1966 (= Bibliotheca Organologica 5)
- VOGEL, HARALD, *Tuning and Temperament in the North German School of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, in: Fenner Douglass u. a. (Hrsg.), *Charles Brenton Fiske, Organ Builder. Vol. I: Essays in his Honour*, Easthampton, Mass. 1986, S. 237–265
- VORMBAUM, REINHOLD, *Die evangelischen Schulordnungen des sechszehnten Jahrhunderts*, Gütersloh 1860 (= Evangelische Schulordnungen 1)
- WALTHER, JOHANN GOTTFRIED, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732; Faks.-Nachdr., hrsg. von Richard Schaal, Kassel u. a. 5/1993 (= DM I/3)
- WEBBER, GEOFFREY, *New evidence concerning transmission of styles in seventeenth-century German organ music: Ms Berlin, Amalien-Bibliothek 340*, in: *The Organ Yearbook* 17 (1986), S. 81–88
- WECKMANN, MATTHIAS, *Sämtliche Freie Orgel- und Clavierwerke*, hrsg. von Siegbert Rampe, Kassel u. a. 1991, 3/2003
- WERCKMEISTER, ANDREAS, *Harmonologia Musica Oder Kurtze Anleitung Zur Musicalischen Composition*, Frankfurt/M. u. Leipzig 1702; Nachdr. Hildesheim u. a. 1970
- WILHELM, RÜDIGER, *Die kürzlich wiederentdeckten Orgeltabulaturen in der Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel mit Orgel- und Clavierwerken von Hieronymus und Jacob Praetorius, Heinrich Scheidemann und einem Vokalsatz von H.[ieronymus] J.[ordan(us)]*, in: Davidsson u. Jullander 1995, S. 131–147
- WILLIAMS, PETER, *The Organ Music of J. S. Bach 3: A Background*, Cambridge u. a. 1980
- WOLFF, CHRISTOPH, *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt/M. 2000
- ZILLER, ERNST, *Der Erfurter Organist Johann Heinrich Buttstädt (1666–1727)*, Halle u. Berlin 1935, Nachdr. Hildesheim u. a. 1970 (= Beiträge zur Musikforschung 3)

Die handschriftlichen Quellen zu Schütz' „Kleinen geistlichen Konzerten“ und „Symphoniae sacrae“ II in Kassel

KONRAD KÜSTER

1. Der Quellenbestand und die Geschichte seiner Erforschung

Unter den reichen Kasseler Manuskriptbeständen zu Werken Schütz' finden sich, wie seit Philipp Spittas Editionen in der SGA bekannt ist, eine Anzahl von Quellen, die Einzelstücke der späteren *Kleinen geistlichen Konzerte* (1636/39) und *Symphoniae sacrae* II (1647) in Frühfassungen überliefern, und zwar in Manuskripten aus Schütz' Dresdner Umkreis. Zu dieser Gruppe gehören ferner ein Stück, das in abweichender Gestalt 1648 in der *Geistlichen Chormusik* aufging (als SWV 455 mit eigener Nummer versehen; zu SWV 386), und eine Komposition, die nur in dieser handschriftlichen Quelle überliefert ist, also zu Lebzeiten Schütz' wohl nicht im Druck erschien (SWV 449).

Die meisten dieser Stücke weisen somit auf Druckpublikationen Schütz' voraus, die zwischen dessen Rückkehr aus Italien 1629 und der Jahrhundertmitte erschienen. Neben diesen Quellen haben sich in Kassel weitere Manuskripte erhalten, die ebenfalls Frühfassungen zu Stücken dieser Drucke enthalten, ohne aber der eingangs umrissenen Quellengruppe anzugehören. Als eine Trennlinie erweist sich, wie Joshua Rifkin deutlich gemacht hat¹, die Zeit um 1638: Damals übernahm Michael Hartmann die Funktion des Kasseler Kapellchefs; zu Beginn seiner Wirkungszeit legte er ein Inventar an, in dem die vorhandenen Kompositionen detailliert genannt sind². In der historischen Gliederung des Bestandes Kasseler Schütz-Quellen leistet dieses Inventar unschätzbare Dienste. Die Manuskripte der eingangs erwähnten Gruppe sind im Inventar genannt; andere Teile des erhaltenen Gesamtbestandes können folglich erst später zu diesem hinzugekommen sein. Aus der späteren Zeit stammt beispielsweise das Manuskript zu „Ich werde nicht sterben“ SWV 346a, 1647 in veränderter, auf zwei Teile erweiterter Fassung in den *Symphoniae sacrae* II gedruckt: Es handelt sich um ein Manuskript Michael Hartmanns.

Zur Datierung der älteren Manuskripte bietet der Werkbestand selbst zwei Anhaltspunkte. Der erste ergibt sich daraus, dass die Frühfassungen zu Stücken der *Kleinen geistlichen Konzerte* I älter sein müssen als der Druck selbst, dessen Vorrede am 29. September 1636 datiert ist. Folglich müssen die in Kassel überlieferten Manuskripte spätestens bis Mitte 1636 entstanden sein, eher 1635 oder davor. Diese Einschätzung wird durch das zweite Detail bestätigt: Das Manuskript zu „Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren“, der Frühfassung eines 1647 in den *Symphoniae sacrae* II veröffentlichten Stücks, trägt eine Widmung an Schütz' Freund Christoph Cornet; dieser starb kurz vor dem 2. August 1635 in Kassel an der Pest. Somit lässt sich die Quellengruppe zunächst mit der Datenangabe „um 1635“ bezeichnen.

1 Zunächst 1980 in New GroveD, jetzt auch in: Joshua Rifkin und Eva Linfield, Art. *Schütz, Heinrich* (1–7 I), in: New GroveD2, Bd. 22, S. 830. Zu Details siehe unten.

2 Datiert 22. Januar 1638, Abdruck bei: Ernst Zulauf, *Beiträge zur Geschichte der Landgräfllich-Hessischen Hofkapelle zu Cassel bis auf die Zeit Moritz des Gelehrten*, Diss. phil. Leipzig, Kassel 1902, S. 119–136.

Dies lässt sich weiter konkretisieren: mit Hilfe von Daten des Kasseler Hofes, Daten der Biographie Schütz' und schließlich aus dem Zusammenwirken beider Komplexe.

Die Situation des Kasseler Hofes um 1635/38 ist an ihrem Beginn davon gekennzeichnet, dass in der Residenzstadt eine Pestepidemie wütete. Vor ihr zog sich der engere Hofzirkel zurück; der Personalbestand der Kapelle jedoch blieb von ihr nicht verschont – wie das Beispiel Cornets zeigt. Es wirkt daher fraglich, inwieweit von 1635 an überhaupt noch von einer Kasseler Hofkapelle, die neue Werke Schütz' aufführen konnte, die Rede sein kann. 1637 starb dann Landgraf Wilhelm V., und dies bedeutete ein zeitweiliges, völliges Aussetzen der Kasseler Kapelltradition, so dass Hartmanns Aufgabe 1638 zunächst die Reorganisation der Kapelle war³. Da in seinem Noteninventar sämtliche der eingangs genannten Stücke bereits genannt sind, aber deren Quellen zwischen Mitte 1635 und Ende 1637 kaum entgegengenommen und in die Notenbestände eingereiht worden sein könnten (weil die Kapellstrukturen nicht mehr bestanden), bestätigt sich hier die Datierung „spätestens Mitte 1635“ noch weiter. Für die vorausgegangene Zeit liegen keine Anhaltspunkte vor, die zu einer präziseren chronologischen Eingrenzung führen könnten.

Im Hinblick auf Schütz sind die Verhältnisse genau umgekehrt. Zwar wäre denkbar, dass er Quellen zwischen 1635 und 1638 aus der Hand gab; wichtiger sind hingegen die vorausgegangenen Ereignisse: Zwischen Spätsommer 1633 und dem 14. Juni 1635 war er im Zusammenhang seines Engagements am dänischen Hof nicht in Dresden⁴. Da die Papiere der zu diskutierenden Manuskripte sächsische Wasserzeichen tragen, müssen sie aber in Dresden entstanden sein – folglich prinzipiell entweder bis Sommer 1633 oder nach Mitte Juni 1635.

Bislang spielte nur die spätere dieser beiden Datierungen in der Forschung eine Rolle; sie verbindet sich mit einer Idee Rifkins, der die verfügbaren Informationen zusammengeführt hat. Er sieht eine Beziehung des bislang skizzierten Informationsspektrums mit einem Schreiben des Kasseler Landgrafen; datiert am 30. März 1635, richtet Wilhelm V. an Schütz – damals noch in Kopenhagen – folgende Worte: „Dieweill ihr auch vor dißsen unsere Capellen jederzeit mit ewern neuen Compositionen undt stucken zu würdigen im brauche gehabt, aber eine zeithero verplieben, undt wir gleichwohl solche neue compositiones gerne völlig bey-sammen habenn möchten, das ist unßer ebenmäßiges genediges gesinnen, ihr wollet unß dieienige stücke, so ihr kürztlich ausgehen laßen, undt bey unßer Capellen noch ermanglen, sonstet herzuschicken, undt sonderlich auch, was ihr ins künfftig weiterst componiren werdet, damit zu versehen, euch nicht zuwider sein laßen.“⁵ Dies, so Rifkin, könne als Anlass dafür gelten, die Manuskripte sämtlich auf 1635 zu datieren⁶.

Schütz müsste demnach auf den Brief mit einem ziemlich umfangreichen Paket von Stücken reagiert haben: erst nach seiner Rückkehr aus Dänemark (14. Juni 1635), also im Abstand mindestens eines Vierteljahres zu der fürstlichen Anfrage. Der Zeitabstand zu dieser

3 Hierzu im Überblick: Christiane Engelbrecht, *Die Kasseler Hofkapelle im 17. Jahrhundert und ihre anonymen Musikhandschriften aus der Kasseler Landesbibliothek*, Kassel u. a. 1958 (= Musikwissenschaftliche Arbeiten, 14), S. 29–34.

4 Zu den Daten vgl. zuletzt Rifkin und Linfield (wie Anm. 1), S. 830.

5 Engelbrecht (wie Anm. 3), S. 128.

6 Vgl. Anm. 1. Zu Rifkins philologischen Untersuchungen vgl. seinen Aufsatz *Weib, was weinest du und Veni, sancte Spiritus – Zwei Dresdner Schütz-Handschriften in Kassel*, in: Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 1, S. 81–97. Sämtliche seiner Datierungen sind jedoch mit der Einschränkung zu versehen, dass Zeitangaben nur für die Quellen, nicht aber auch für die Werke gelten können.

kann aber kaum noch größer gewesen sein; dies ergibt sich aus dem Manuskript der Komposition, die Schütz Christoph Cornet zueignete. Bei ihr handelt sich nicht um eine Gedenkkomposition⁷, sondern – allgemeiner – um eine Begräbnismusik, die entstanden sein muss, ehe Schütz vom Tod des Widmungsempfängers gehört haben kann⁸. Denn Schütz formuliert seine Dedikation an Cornet so⁹: „[...] In honore del M.^{to} Mag.^{lo} Sig.^{re} il Sig.^r Christoforo [,h“ nachträglich eingeflickt, „-oro“ als Überschreibung; vorige Version nicht erkennbar] Cornetto servitore degniss.^o et benmerito Maestro di Capella del Serm.^o [sic] Sig.^{re} Il Sig.^r Landgrauio d’Haßia etc. posto in Musica. da Henrico Sagittario, suo sempre affettio-natiss.^o per seruirlo.“

Schütz muss also, als das Manuskript entstand, geglaubt haben, der Empfänger werde es noch persönlich entgegennehmen können. Denn hätte er bereits vom Tod Cornets gewusst, könnte die Aufschrift nicht „in honore“ lauten, sondern nur „in memoria“; die Angabe der Dienststellung „servitore degniss.^o et benmerito“ und „Maestro di Capella“ müsste mit einem Zusatz, der Vergangenes ausdrückt, versehen sein. Die Formulierung „suo sempre affettio-natiss.^o“ hätte ebensowenig Sinn wie der abschließende Zusatz „per seruirlo“. Damit liegt das Entstehungsdatum spätestens Anfang August 1635.

Diese Datierung jedoch gilt nur für das Manuskript; wann das Stück komponiert wurde und ob es schon von Anfang an eine Komposition „für Cornet“ war, ist damit nicht gesagt. Dieser braucht Schütz lediglich um ein Werk gebeten zu haben, das nach seinem Tod zu seinem Gedenken aufgeführt werden könne – ähnlich wie Johann Mattheson es für die Funnalkomposition Christoph Bernhards für Schütz berichtet¹⁰. Dasselbe gilt letztlich für alle übrigen Manuskripte: Auch für die Kompositionen, die mit ihnen überliefert sind, ist das Entstehungsdatum bestenfalls als „Terminus ante quem“ zu ermitteln. Die Voraussetzung dafür wiederum ist, ob sich dieser „Terminus“, also der Zeitpunkt der Manuskriptentstehung, überhaupt bestimmen lässt.

Eine neue Durchsicht der Quellen – im Vorfeld einer Neuedition der *Symphoniae sacrae* II, in der auch die Kasseler Frühfassungen berücksichtigt werden¹¹ – zeigt, dass die Fragen komplexer sind, als es bislang schien. Denn gerade die Datierungen, die mit einzelnen Werken zusammenhängen, können nicht auch auf die übrigen Quellen übertragen werden: die Daten, die sich auf die Entstehung der Manuskripte zu Stücken aus den *Kleinen geistlichen Konzerten* I und zu der Cornet-Komposition beziehen.

7 Bzw. „Epitaph“; so Clytus Gottwald, *Manuscripta musica*, Wiesbaden 1997 (= Die Handschriften der Gesamthochschulbibliothek Kassel – Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel 6), S. 95.

8 Diese vorsichtiger Position dominiert in der Schütz-Literatur seit Philipp Spittas Quellenbeschreibung in SGA 7, S. VI.

9 D-Kl, 2^o Mus. ms. 50e, Umschlag.

10 Johann Mattheson, *Grundlage einer Ebrempforte*, Hamburg 1740, Neudruck, hrsg. v. Max Schneider, Berlin 1910, S. 323.

11 Als Band 11 der Stuttgarter Schütz-Ausgabe (Stuttgart 2003).

2. Der Umfang des Bestandes

Tabelle 1: Inventar Kassel, 22. Januar 1638, Überlieferungssituation (Hartmann, fol. 19f., Zulauf, S. 128f.)

SWV	Titelnennung	Druck (Angaben nach SWV)	D-Kl: 2° Mus. ms.
–	<i>Audite Coeli</i>	–	–
–	<i>Ein Kindelein so lobelich</i>	–	–
–	<i>Christ lag in Todesbanden</i>	–	–
20	<i>Wohl dem der ein tugentsam Weib hatt</i>	1618a	–
63	<i>Ego Dormio à 5.</i>	1625a	–
263 (?)	<i>Anima mea liquefacta est à 3.</i>	1629 (?)	–
263 (?)	<i>Anima mea liquefacta est con sinfonia. à 5</i>	1629 (?)	–
287a	<i>O lieber Herre Gott à 2 soprani</i>	1636b	59i
293	<i>Lobet den Herrn à 2 Alt.</i>	1636b	–
296a	<i>fürchte dich nicht à 2 Baß.</i>	1636b	49y
298	<i>Das Blut Jesu Christi à 3.</i>	1636b	–
300	<i>Himmel und Erden vergeben. à 3. Baßi</i>	1636b	–
301a	<i>Nu kom der Heiden Heiland à 4.</i>	1636b	49g
302a	<i>Ein Kind ist uns gebobren à 4.</i>	1636b	50c
304a	<i>Sihe mein fursprecher à 4</i>	1636b	50a
316a	<i>Wenn unser augen schlaffen ein. à 2.</i>	1639	59k
317	<i>Meister, wir haben die ganze nacht à 2 Tenor</i>	1639	59n (Nr. 2)
325	<i>Die Seele Christi à 3.</i>	1639	–
331a	<i>Die Stimme des Herrn à 4.</i>	1639	52h
341a	<i>Mein Herz ist bereit à 3</i>	1647	49k
348a	<i>Herzlich lieb hab ich dich o Herr</i>	1647	49d
349	<i>Frolocket mit Henden etc. à 3</i>	1647	–
352a	<i>Canticum Simenonis, Herr Nu lafestu à 3</i>	1647	50e
361a	<i>Herr neige deine Himmel etc. à 4</i>	1647	49i
386	[<i>Die Himmel erzählen</i>]	1648	vgl. SWV 455
392	<i>Waß mein Gott wil. à 6.</i>	1648	unklar (zu 53u?)
397	<i>Du Schalcksknecht à 7.</i>	1648	–
439	<i>Heute ist Christus der Herr gebobren à 3.</i>	–	52g
449	<i>Herr unser Herrscher à 5.</i>	–	50d
450	<i>Ach Herr du Schöpffer aller Ding. 5.</i>	–	52k bzw. 53s
455	<i>Die Himmel erzehlen die ehre gottes à 6. vel 12</i>	–	50f, vgl. 386
467	<i>Wo Gott der herr nicht bey unß belt</i>	–	49m
474	<i>Ach wie soll ich doch etc. à 15</i>	–	56d

Der Werkbestand, den es insgesamt zu betrachten gilt, lässt sich – mit Hilfe von Hartmanns Inventar¹² – gegenüber dem Erhaltenen und bislang Geschilderten nochmals geringfügig erweitern. Denn Hartmann führt in ihm auch Quellen auf, die sich nicht bis heute erhalten haben; einige seiner Angaben sind konkret genug, dass sie mit den eingangs erwähnten Werkdrucken Schütz' in Verbindung gebracht werden können: Textanfänge und Besetzungsangaben scheinen auf weitere Kompositionen, die in ihnen enthalten sind, unmittelbar zu verweisen. Für diese verschollenen Quellen gilt entstellungsgeschichtlich Ähnliches wie für die überlieferten: dass sie nicht erst bis zur Jahreswende 1637/38, sondern schon bis zum Sommer 1635 nach Kassel gekommen seien – die Ortsgeschichte Kassels lässt keine grundlegend andere Argumentation zu. Folglich umfasste 1638 das Repertoire, das es zu betrachten gilt, Manuskripte zu folgenden Stücken (vgl. Tabelle 1)¹³:

1. acht der 24 Stücke in den *Kleinen geistlichen Konzerten* I (Druck 1636)
2. vier der 31 Stücke in den *Kleinen geistlichen Konzerte* II (Druck 1639)
3. fünf der 27 Stücke in den *Symphoniae sacrae* II (Druck 1647)
4. wohl zwei Stücke der späteren *Geistlichen Chormusik* (1648) – zuzüglich einer im SWV an anderer Stelle gezählten dritten Komposition dieser Sammlung.

Auch mit diesen 20 Kompositionen braucht das Repertoire noch nicht als komplett umschrieben zu gelten; dass 1638 noch alles erhalten war, was einst zu dem Bestand gehörte, ist nicht garantiert. Doch in jedem Fall wird durch die Einbeziehung von heute verschollenen Quellen die Frage noch drängender, ob tatsächlich all diese Manuskripte in den ersten maximal sieben Wochen entstanden seien, die Schütz nach seiner Rückkehr aus Dänemark in Sachsen zubrachte; wie weit etwa konnte er die Kräfte seiner Kopisten binden, nachdem auch der Dresdner Hof fast zwei Jahre lang auf seine Dienste verzichtet hatte? Folglich muss versucht werden, das Netz der Informationen – so reich diese bereits vorliegen – weiter zu verdichten. Einen Ausgangspunkt hierzu bieten die Wasserzeichen der Papiere.

Diese sind in Clytus Gottwalds Bestandskatalog Kasseler Musikalien¹⁴, in dem auch die Angaben Rifkins zitiert werden, erstmals beschrieben worden. Erstaunlich wirkt zunächst die Vielfalt der (sächsischen) Wasserzeichenformen, die Gottwald in den Manuskripten erkennt. Eines der charakteristischen Merkmale ist ein Doppelkreis, zwischen dessen Linien der Schriftzug „DITERSBACH“ eingeschlossen ist; für dieses Wasserzeichen erwähnt Gottwald zusätzlich zweimal pauschal „Türme“¹⁵, häufiger (zahlenmäßig konkretisiert) „drei Türme“¹⁶, und einmal beschreibt er – graphisch kaum vorstellbar – für den Inhalt des Wappenschildes außer den Türmen auch noch eine Buchstabenkombination („belegt mit IK“)¹⁷. Um wie viele Zeichen handelt es sich folglich?

12 Zulauf (wie Anm. 2).

13 Zahlenangaben bezogen auf die Werknennungen im Kasseler Kapellinventar von 1638 (Zulauf [wie Anm. 2], hier S. 129f.), nicht also auf die erhaltenen Quellen.

14 Vgl. Anm. 7.

15 Gottwald (wie Anm. 7), S. 96 (50f: SWV 455): „Türme im Doppelkreis“ (d. h. ohne Erwähnung des Wappenschildes); vgl. ferner Anm. 17 zu SWV 449.

16 Ebd., S. 83 (49d: SWV 348a): „Wappen mit drei Türmen im doppelten Kreis“; analog dazu S. 85 (49i: SWV 361a) sowie – mit einem verkürzten Querverweis auf 49d als offenkundigem Flüchtigkeitsfehler – auch S. 93 (49y: SWV 296a); als Bezugspunkt des Querverweises können nur 49g oder 49k gemeint sein.

17 Ebd., S. 94 (50d: SWV 449): „Türme im Wappen und doppeltem Kreis [...], Wappen belegt mit Monogramm IK“.

Andere Wasserzeichen werden mit „sächsisches Wappen“¹⁸, „gekreuzte Schwerter“ in unterschiedlicher Konkretisierung¹⁹ und „gekreuzte Hämmer“²⁰ beschrieben; hinzu kommen für einzelne Stimmenumschläge die Wasserzeichen „gekrönte Schlange“²¹ und „Turmwasserzeichen“²². Damit entsteht eine Zeichenvielfalt, die zunächst verwirrend wirken mag – gerade dann, wenn es um Manuskripte geht, die in einem klar begrenzten, knappen Zeitabschnitt entstanden sein sollen.

Dieser Eindruck des Unübersichtlichen bestätigt sich bei der neuerlichen Untersuchung nicht. Ihr Ergebnis lässt sich vielmehr so zusammenfassen: Sieht man von einigen wenigen Quellen ab, deren Papiermarken in diesem Bestand singulär sind, kommen überhaupt nur zwei verschiedene „Kernwasserzeichen“ vor. Ausgehend von ihnen lässt sich der Gesamtbestand klar in zwei Gruppen teilen. Zu erkennen ist neben den DITERSBACH-Papieren (Gruppe 2), die durchweg dasselbe Zeichen zeigen, zunächst nur eine andere Form (Gruppe 1).

2.1 Gruppe 1: Bergmannszeichen

Bei gezielter Überprüfung lässt sich auch hinter sämtlichen Wasserzeichen, deren figürliche Anteile Gottwald als Hämmer, Schwerter oder „sächsisches Wappen“ identifiziert, eine einheitliche Form erkennen. Zu beschreiben ist dieses Zeichen als ein Doppelkreis mit einer eingeschlossenen, umlaufenden Schrift in Großbuchstaben; diese, ca. 8 mm hoch, sind so verschwommen, dass kaum einer von ihnen gelesen werden kann. Im Zentrum des Doppelkreises steht ein gekrönter Wappenschild²³, auf dem das Bergmannszeichen „gekreuzte Schlägel und Eisen“ dargestellt ist²⁴. Dieses Wasserzeichen steht nur auf einem Blatt jedes Bogens; abgesehen von senkrechten Rippen trägt das jeweils andere keine Kennzeichnung²⁵. Charakteristisch ist, dass die Zeichen im Inneren des Doppelkreises nicht exakt senkrecht ausgerichtet sind, sondern stets eine Schräglage von ca. 10–20 Grad erkennen lassen.

Die Manuskriptgruppe wirkt im Hinblick auf das gebotene Werkrepertoire geschlossen: Sämtliche Kasseler Manuskripte zu Stücken der *Kleinen geistlichen Konzerte* I gehören ihr an.

18 Ebd., S. 165 (59i: SWV 287a; analog dazu 59k: SWV 316a).

19 Ebd., S. 84 (49g: SWV 301a): „Gekreuzte Schwerter und Kränzel (kursächsisches Wappen)“; S. 86 (49k: SWV 341a), S. 93 (50a: SWV 304a), S. 94 (50c: SWV 302a): „Wappen mit gekreuzten Schwertern im Doppelkreis“; S. 95 (50e: SWV 352a): „gekreuzte Schwerter im Doppelkreis“ (d. h. ohne Erwähnung des Wappenschildes).

20 Ebd., S. 111 (52h: SWV 331a).

21 Fehlt für 49d (SWV 348a; ebd., S. 83); genannt für 49i (SWV 361a; S. 85) und 50e (SWV 352a; S. 95).

22 Ebd., S. 94f. (50d: SWV 449) und S. 96 (50f: SWV 455).

23 Über ihm möglicherweise ein Barett, vielleicht ein stilisierter Kurhut.

24 Gottwalds Beschreibung im Sinne der sächsischen gekreuzten Schwerter ist heraldisch nicht sinnvoll: Diese werden stets so dargestellt, dass die Spitzen nach oben ragen. Hier jedoch sind am oberen Ende (das mit Hilfe der umrahmenden Wappenschildform eindeutig als „oben“ zu identifizieren ist) die charakteristischen Aufsätze der Bergmannsgeräte zu erkennen.

25 Obgleich der Bogenzusammenhang in den allermeisten Fällen nicht mehr besteht, lässt sich diese Gestalt aus dem Manuskriptbestand (der etwa zu gleichen Teilen gekennzeichnete und nicht gekennzeichnete Blätter enthält) erschließen; zudem wird dieser Befund von den wenigen Manuskriptanteilen bestätigt, in denen der Bogenzusammenhang noch gewahrt ist.

Außerdem können ihr zwei Stücke der späteren, zweiten Werkfolge sowie ebenfalls zwei der *Symphoniae sacrae* II zugerechnet werden (vgl. Tabelle 2 auf S. 79).

2.2 Gruppe 2: DITERSBACH

Prinzipiell kommen im Wasserzeichen dieser Gruppe die gleichen Strukturelemente vor wie in dem der anderen: Wiederum findet sich – jeweils nur auf einem Blatt eines Bogens – ein Doppelkreis mit einem eingeschlossenen Schriftanteil in Großbuchstaben; wiederum findet sich im Zentrum des Innenkreises eine heraldische Darstellung. Abgesehen davon, dass für dieses Wasserzeichen der Schriftzug klar als „DITERSBACH“ gelesen werden kann und die Buchstaben etwa 1,2 mm hoch sind, handelt es sich bei dem zentralen Bildzeichen um einen herzförmigen Wappenschild mit seitlichen Einbuchtungen, der mit den Buchstaben „IH“ belegt ist.

Auch Gottwald hat das DITERSBACH-Wasserzeichen identifiziert, aber – wie erwähnt – auf vielfach unterschiedliche Weise beschrieben. Für das Manuskript zu SWV 449 deutet er die Schriftzeichen als „IK“, doch diese Lesart ist auch hier keineswegs zwingend; vielmehr steht auch hier „IH“ außer Zweifel. In den Papieren dieser Gruppe sind an dieser Stelle zwei senkrechte Buchstabenlinien ebenso klar zu erkennen wie der Querbalken zwischen ihnen; in seiner Mitte lässt sich sogar manchmal eine kleine v-förmige Vertiefung erkennen – als kalligraphisches Element des Großbuchstabens H²⁶.

Dass Gottwald für andere Papiere der Gruppe zur Beschreibung „3 Türme“ gelangen konnte, wirkt nachvollziehbar: Da sich das ohnehin nicht große Zeichen in der zumeist dicht beschriebenen Blattmitte befindet und nicht sehr kräftig ist, sind von den beiden Buchstaben oft nur die oberen Enden der drei senkrechten Linien klar erkennbar. Offenkundig also hat Gottwald die Wasserzeichen jeweils einzeln beschrieben und nur gelegentlich Querverbindungen, die er erkannte, benannt, ohne die Zeichenformen umfassend in ihrer Relation zueinander zu differenzieren²⁷. Von einem Katalog, der die Vielfalt einer Bibliotheksüberlieferung in den Blick nimmt, also nicht nur den Schütz-Quellen gilt, ist dies kaum anders zu erwarten; die Fehllesarten sind folglich erklärbar.

Auch diese Wasserzeichengruppe erschließt ein einheitliches Repertoire. Neben zwei Stücken der *Symphoniae sacrae* II findet sich die Vorform einer Komposition der *Geistlichen Chormusik* (*Die Himmel erzählen* SWV 455) sowie die eine weitere, die Schütz nicht in Druck gelangen ließ: *Herr unser Herrscher* SWV 449 (vgl. Tabelle 2 auf S. 79). Charakteristisch ist ferner, dass die Manuskripte dieser Gruppe sämtlich mit Umschlag überliefert sind; dies gilt nur für eine Komposition aus der anderen Gruppe.

26 Besonders deutlich in 50f (SWV 455), fol. 5 (Alt). Vgl. Gottwald (wie Anm. 7), S. 95 f.

27 Vgl. die in Anm. 16 und 18 mit „analog“ bezeichneten Fälle; sehr viel umfassender sind dagegen die Zusammenhänge, die er zwischen Papieren hessischer Provenienz herstellt.

2.3 Die Umschläge: Schlange und Torturm

Folglich sind auch für die Umschläge die Wasserzeichen zu differenzieren²⁸. Vergleichsweise einfach sind die Verhältnisse für die Manuskripte der beiden Kompositionen, die dem SWV zufolge lediglich handschriftlich überliefert seien (neben SWV 449 auch SWV 455): Das Wasserzeichen zeigt ein Tor, das von einem perspektivisch dargestellten Turm bekrönt ist – von ihm sind zwei Seiten zu etwa einem bzw. zwei Dritteln zu sehen. Flankiert wird dieser Turm von zwei kleineren; in beiden Manuskripten ist das Zeichen klar erkennbar.

Die Umschläge der drei anderen Kompositionen zeigen lediglich ein gleiches Wasserzeichen, allerdings keineswegs dasselbe. Elementares Bildelement ist eine Schlange, die in C-Form aufrecht stehend dargestellt ist; diese stilisierte Gestalt wird mit zwei Linien angedeutet, deren Abstand von unten (Schwanzende) nach oben (Kopf) zunimmt. Der Schwanz ist zu einem Kreis verschlungen; oben erweitert sich der Schlangenbogen zum stilisierten Kopf, der eine Krone trägt. Dieses Wasserzeichen – stets etwa 8 cm hoch – tritt in drei verschiedenen Formen auf; deren Unterschiede lassen sich anhand der acht Rippen beschreiben, die senkrecht im Papier verlaufen.

Im Manuskript zu SWV 352a (*Herr, nun lässest du deinen Diener*) bildet die vierte Rippe von rechts eine Tangente am linken Rand der kreisförmigen „Schwanzwindung“, während der Kopf exakt auf dieser Rippe liegt; die „Krone“ ist nur rudimentär als solche erkennbar – eher scheint es, als trage der Kopf die Buchstaben „VI“. Auch im Manuskript zu SWV 361a (*Herr, neige deine Himmel*) findet sich ein Zeichen dieser Gestalt, und zwar in nahezu derselben Position. Allerdings lässt sich die Position der vierten Wasserzeichenrippe gegenüber der Schwanzwindung nicht als Tangente beschreiben; hier durchschneidet die Senkrechte den schmalen Zwischenraum zwischen den beiden Linien, die den Schlangenkörper begrenzen. Der Eindruck jedoch, dass es sich überhaupt um eine gekrönte Schlange handele, kommt nur im Vergleich mit den übrigen beiden Umschlag-Wasserzeichen zustande: Ein Kopf ist nicht erkennbar, noch weniger die Krone; eher scheint es, als handele es sich um ein aufrecht (nicht also waagrecht) dargestelltes Posthorn mit einfacher Windung und nach rechts offener Stürze. Demgegenüber lassen sich im Umschlag zu SWV 348a (*Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*) sämtliche eingangs genannten Formelemente klar erkennen: die Schwanzwindung, der sich nach oben hin erweiternde Körper (der schließlich im stilisierten Kopf ausläuft), ebenso die Krone, die hier nun aus je einem nach links bzw. rechts geneigten „I“ und einem dazwischen stehenden „Y“ zu bestehen scheint – also aus vier statt drei nach oben ragenden Strichen. Dass dieses Zeichen gegenüber den beiden anderen geschilderten Schlangenformen eigenständig ist, zeigt sich in einem anderen Detail noch deutlicher: Während die beiden zuvor beschriebenen Formen in ihrer Position auf dem Papier – senkrecht in Beziehung zur vierten Rippe von rechts – einigermassen einheitlich sind, erscheint dieses Wasserzeichen nach links geneigt; durch den Mittelpunkt des Kreisbogens, den die Schwanzwindung bildet, läuft die dritte Rippe von rechts, während der Kopf – wie in den beiden übrigen Fällen – auf der vierten liegt.

Damit ist klar, dass mindestens eine der drei Papiertypen eine Geschichte hat, die sich von der der beiden übrigen unterscheidet: Es ist zwar denkbar, dass zwei von ihnen sich als

28 Unberücksichtigt bleiben jedoch die von Gottwald (wie Anm. 7) gleichfalls als „alt“ apostrophierten, bibliothekarischen Umschläge, die aus dem 19. Jahrhundert stammen, vgl. z. B. S. 84 (zu 49g; SWV 301a).

die in der Papierherstellung typischen Zwillingenformen aufeinander beziehen lassen²⁹ und somit auf denselben Herstellungsprozess verweisen, nicht aber auch eine dritte. Welche von ihnen dies ist, bleibt zunächst offen; klar ist nur, dass die drei Formen nicht sämtlich Repräsentanten einer einzigen Papiergruppe sein können.

Tabelle 2: Wasserzeichen „DITERSBACH“ und „Gekreuzte Schlägel und Eisen“

Anmerkungen:

1. Die Werktitel sind nach SWV-Nummern geordnet.
2. Angegeben sind in den Wasserzeichenspalten die Einzelstimmen (für SWV 449 und 455 die Blattnummern), auf denen das betreffende Wasserzeichen zu erkennen ist (U = Umschlag).
3. SWV 317 (Partitur, anderer Schreiber, kein Wasserzeichen) gehört dieser Gruppe nicht an.

Titel	SWV	Sign.	Ditersbach	Schlägel/Eisen	Schlange	Torturm
<i>O lieber Herre Gott</i>	287a	59i		C2		
<i>Fürchte dich nicht</i>	296a	49y		B 1, Org.		
<i>Nu komm der Heiden Heiland</i>	301a	49g		C2, B2		
<i>Ein Kind ist uns geboren</i>	302a	50c		C, T, Org.		
<i>Siehe, mein Fürsprecher</i>	304a	50a		C, T, Org.		
<i>Wenn unser Augen schlafen ein</i>	316a	59k		C, Org.		
<i>Die Stimme des Herrn</i>	331a	52h		C, B		
<i>Mein Herz ist bereit</i>	341a	49k		V 1		
<i>Herzlich lieb hab ich dich</i>	348a	49d	V2, Org.		fol. 1 (U)	
<i>Canticum Simenonis</i>	352a	50e		V1, V2	fol. 6 (U)	
<i>Herr, neige deine Himmel</i>	361a	49i	B1, Instr. 1		fol. 1 (U)	
<i>Herr unser Herrscher</i>	449	50d	fol. 2–4, 6, 11, 14, 17, 20			fol. 22 (U)
<i>Die Himmel erzählen</i>	455	50f	2, 4, 5, 8, 10, 11, 13, 15			fol. 16 (U)

29. Hierzu besonders übersichtlich: Alan Tyson, *Wasserzeichen-Katalog. Textband*, Kassel u. a. 1992 (= Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke X/33/2), S. VIII.

3. Zwei oder drei Quellengruppen?

Es kann kaum ein Zweifel daran bestehen, dass die Quellen, deren Wasserzeichen dem Typus „Gekreuzte Schlägel und Eisen“ zuzuordnen sind, eine einheitliche Geschichte haben. Zwar lassen sich unterschiedlich deutliche Ausformungen des Wasserzeichens voneinander unterscheiden, doch dies ist Kennzeichen der gesamte Gruppe: In der Quelle zu SWV 304a (*Siehe, mein Fürsprecher*) der späteren *Kleinen geistlichen Konzerte* I finden sich nebeneinander eine sehr schwache (Cantus) und eine überdeutliche Form, in der auch einzelne Buchstaben der umlaufenden Schrift zu erkennen sind (Tenor, Organum); ähnlichen Verhältnissen begegnet man in der Quelle zu SWV 331a (*Die Stimm des Herren*) aus den *Kleinen geistlichen Konzerten* II (Cantus undeutlich, Bassus sehr deutlich). Damit liegt die Vermutung nahe, dass die Unterschiede sich auf die Zwillingformenfrage zurückführen lassen – und dass Schütz diese Manuskripte als eine geschlossene Gruppe nach Kassel gelangen ließ.

Diese Quellen dieser Gruppe lassen sich nur an einer Stelle mit den DITERSBACH-Manuskripten in Beziehung setzen: dadurch, dass auch zu SWV 352a (*Herr, nun lässest du deinen Diener*) ein Umschlag vorliegt – mit dem Schlangenvaterwasserzeichen. Da aber ohnehin das Vorhandensein dreier verschiedener „Schlangenformen“ Probleme aufwirft, mag genau dies der Punkt sein, an dem sich die beiden Gruppen auseinander bewegen lassen – so, dass die Manuskripte zu SWV 348a (*Herzlich lieb*) und 361a (*Herr, neige deine Himmel*) zusammengehören, aber die Quelle zu SWV 352a ihre eigene Geschichte hat³⁰.

Die DITERSBACH-Quellen lassen sich nochmals in zwei Gruppen einteilen, und zwar aus mehreren Gründen. Die beiden Frühfassungen von Stücken der *Symphoniae sacrae* II haben Umschlagpapiere mit dem Schlangenvaterwasserzeichen, die Umschläge der beiden 400er-Stücke des SWV zeigen den Torturm. Die Unterschiede setzen sich im Inneren der Manuskripte fort: In den Papieren ihrer Notenanteile entsteht praktisch nie der Eindruck, im Wappenschild könnten „drei Türme“ dargestellt sein; für Einzelstimmen von *Herr, unser Herrscher* SWV 449 (Quintus, fol. 11; Trombon 1, fol. 17) und *Die Himmel erzählen* SWV 455 (386a; Altus, fol. 5; Bassus, fol. 8) lassen sich die Buchstaben so klar erkennen wie in keinem Papier der beiden anderen Manuskripte. Damit entsteht vom quellenkundlichen Standpunkt her der Eindruck, dass die beiden Stücke der *Symphoniae sacrae* II zusammengenommen auch eine andere Geschichte gehabt haben können als die beiden anderen Manuskripte³¹. Und in diese Differenzierung lässt sich schließlich auch noch der Gattungsunterschied einbeziehen – zwischen den beiden groß besetzten 400er-Stücken des SWV und den geringstimmigen Werken der *Symphoniae sacrae* II.

30 Zugleich ließen sich dann – diesmal im Hinblick auf das Schlangenvaterwasserzeichen – wiederum eine schwächere (SWV 361a) und eine kräftigere Wasserzeichenform (SWV 348a) auf einen einzigen Produktionsprozess beziehen.

31 Der Datierungsunterschied, der im SWV angesprochen wird (zwischen „vor 1625“ für SWV 449 und „vor 1638“ für SWV 455) scheidet damit prinzipiell aus; so bereits Rifkin in *New GroveD* (zit. nach *New GroveD2*, Bd. 22, S. 850), der für beide eine gemeinsame Datierung auf 1635 vorschlägt. Allerdings kann diese Datierung (für die Manuskripte!) nicht automatisch auch für die Werke gelten.

4. Überlegungen zu Schütz' Manuskriptlieferungen

In seinem Schreiben von 1635 spricht Landgraf Wilhelm die Erwartungen, die er im Hinblick auf Schütz' Quellenlieferungen hat, nicht genau an³². Einerseits entsteht der Eindruck, er erwarte eine lückenlose Dokumentation der Schützschen Tätigkeit; Schütz solle, was er „ins künftigt weiterst componiren“ werde, nach Kassel gelangen lassen, und er verweist darauf, dass Schütz „iederzeit“ seine neuen Kompositionen nach Kassel gesandt habe. Andererseits spricht er davon, Schütz solle „dieienige stücke, so ihr kürztlich ausgehen lassen“, übersenden. Es entsteht folglich die Frage, ob „componiren“ und „ausgehen lassen“ gleichzusetzen ist.

Der Begriff „ausgehen“ ist in diesem Zusammenhang zu verstehen als „in die welt, ans licht geben, bekannt machen“; er lässt sich potentiell in einer weiteren Stufe als „in druck ausgehen lassen“ präzisieren, doch in seiner Grundstufe bezeichnet er alle handschriftliche oder orale Verbreitung³³. Keineswegs ist dieses „Verbreiten“ mit dem Komponieren gleichzusetzen; eine Verpflichtung etwa zur Übersendung von Werken, die in unmittelbarem Auftrag des sächsischen Kurfürsten- oder des dänischen Königshauses entstanden waren, bestand somit nicht. Folglich fiel ein Teil des Verfahrens in Schütz' eigenes Ermessen; er selbst konnte entscheiden, für welche seiner Werke von „Verbreitung“ gesprochen werden könne; diese jedoch sollten auch nach Kassel gelangen. Nur für die in Druck gegebenen Werke war die Auslegung unstrittig.

Ferner ist zu überlegen, auf welchen Vergleichszeitraum, gegenüber dem Schütz sein Verhalten geändert habe, Wilhelm sich bezieht. Es ist kaum vorstellbar, dass nur die Regierungszeit von Moritz dem Gelehrten (bis 1627), seinem Vater, gemeint ist; vielmehr muss auch er selbst die Erfahrung gemacht haben, dass Schütz den Kasseler Hof an der kompositorischen Produktion Anteil nehmen lasse, und dies kann kaum nur in den wenigen Wochen zwischen Wilhelms Regierungsantritt 1627 und Schütz' Abreise nach Venedig 1628 der Fall gewesen sein. Zu bestimmen ist also auch, seit wann Schütz' Sendungen ausgeblieben waren bzw. wie er sich dem Kasseler Hof gegenüber zuvor verhalten hatte.

Auch bei der Beantwortung dieser Fragen ist das Hartmann-Inventar von 1638 überaus wertvoll. Denn es lässt erkennen, dass Schütz zunächst nie große Gruppen von Manuskripten nach Kassel geschickt haben kann. Von den in Tabelle 1 genannten Werken gehören folgende Stücke der Quellengruppe, die hier insgesamt zur Diskussion steht, nicht an:

- a) vier Choralbearbeitungen: *Ein Kindelein so löbelich* und *Christ lag in Todesbanden* (beide ohne SWV-Nummer), ferner SWV 450 und 467;
- b) vier lateinische Kompositionen: SWV 63, ferner *Audite coeli* und zwei Stücke mit dem Text, der auch SWV 263 zugrunde liegt;
- c) zwei frühe Werke: SWV 474 und eine Hochzeitskomposition (SWV 20);
- d) das geringstimmige Weihnachtskonzert SWV 439.

Die hier gebildeten Zusammenhänge brauchen in keiner Beziehung zu den Entstehungsbedingungen zu stehen; auch die Besetzungsfrage müsste eine Rolle spielen – und hier finden

³² Vgl. Anm. 5.

³³ Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 1, Leipzig 1854 (Nachdruck München 1984), Sp. 870.

sich in den ersten drei Gruppen stark unterschiedliche Werke (die vierte ‚Gruppe‘ wird ohnehin nur durch eine einzige Quelle gebildet). Doch letztlich ist nur entscheidend, dass diese elf Kompositionen unzweifelhaft nicht auf einmal nach Kassel gelangt sind. Ein Rückschluss liegt auf der Hand: Zumindest in der Zeit, die Schütz‘ zweiter Venedigreise vorausgegangen ist, hat es nie große Quellenlieferungen gegeben – weder in dem Umfang der DITERSBACH-Gruppe noch erst recht in so großer Zahl, wie sie aus diesen und den Manuskripten mit dem Bergmannszeichen gebildet worden wäre.

5. Datierungshypothese

Zwei Manuskriptgruppen lassen sich folglich klar voneinander unterscheiden; auch das Auftreten des Schlangenwasserzeichens im Umschlag zu SWV 352a ebnet die Unterschiede nicht ein. Folglich können die Manuskripte kaum in einer einzigen Lieferung nach Kassel gelangt sein, sondern eher in zweien, vielleicht sogar in dreien. Und da sich das Kasseler Musikleben kurz nach dem Brief des Landgrafen nahezu auflöste, so dass nach drei Jahren ein völliger Neuaufbau notwendig wurde (dokumentiert durch das Inventar Hartmanns), ist wenig wahrscheinlich, dass Schütz 1635 einer ersten Sendung, die – in angemessenem Zeitabstand zu seiner Rückkehr nach Dresden am 14. Juni – wohl im Juli abgesandt wurde, noch eine zweite folgen ließ. Eher ist anzunehmen, dass jener „ersten“ in größerem Zeitabstand eine andere vorausgegangen war, also noch vor dem Dänemarkaufenthalt Schütz‘. Auch dies harmoniert mit den Briefformulierungen des Landgrafen Wilhelm: Schütz muss auch zwischen 1629 und 1633 Werke nach Kassel geliefert haben; eine Unterbrechung in der Folgezeit – sei es konkret wegen des Dänemarkaufenthaltes oder allgemeiner wegen des Kriegsgeschehens – macht die Kasseler Anfrage bereits hinreichend erklärlich.

Es liegt nahe, die Gruppe „Schlägel und Eisen“ als die jüngere anzusehen. Denn als sich Wilhelm 1635 an Schütz wandte, stand die Druckvorbereitung der *Kleinen geistlichen Konzerte I* kurz bevor; gerade auf dieses Repertoire traf also zu, dass Schütz beabsichtigte, es „ausgehen“ zu lassen, und damit würde verständlich, warum er gerade mit diesen Werken auf Wilhelms Anfrage reagierte. Als weiterer Datierungshinweis ließe sich die Dedikation von SWV 352a an Christoph Cornet nutzen; zwar ergibt sich, wie geschildert, aus dem Todesdatum Cornets allenfalls ein Terminus post quem non für die Entstehung von Komposition und Manuskript. Doch zumindest gibt es nichts, was einer Zuordnung der Quelle zu einer Lieferung etwa im Juli 1635 widerspräche. Genau dies sind somit die Manuskripte, für die sich die zu Beginn des Beitrags dargestellten Datierungshinweise gewinnen lassen; dieser Bestand wird um die Frühfassung zu *Mein Herz ist bereit* SWV 341a erweitert.

In den ersten Wochen nach Schütz‘ Ankunft in Dresden mussten zweifellos auch andere Dinge erledigt werden, als die Wünsche des hessischen Landgrafen zu befriedigen. Rifkin zufolge müssten sich, wie geschildert, hingegen außerordentlich umfangreiche Schreibarbeiten ergeben haben; auch noch zur Konstituierung der „Schlägel-und-Eisen-Gruppe“ waren sie beträchtlich. Und in jedem Fall war eine Sendung dieses Umfangs ein Sonderfall in Schütz‘ Verkehr mit dem Kasseler Hof – auch dann noch, wenn man aus dem von Rifkin als Einheit gesehenen Bestand eine Quellengruppe ausgliedert.

Daraufhin erscheint denkbar, dass die DITERSBACH-Quellen zuvor schon nach Kassel gelangt waren – dass also mit ihnen mindestens eine Manuskriptsendung Schütz' nach Kassel erkennbar wird (wenn nicht, wie geschildert, zwei). Die Quellen müssen in der Zeit vor Schütz' Abreise nach Dänemark (September 1633) entstanden sein, vermutlich zudem nach der Italienreise von 1628/29. Diese Zusatzeinschränkung ist jedoch unzuverlässig; sie gilt am ehesten noch für die Kompositionen der späteren *Symphoniae sacrae* II: Denn damit würde zugleich bestätigt, dass Schütz unmittelbar nach der Drucklegung lateinischer Werke in den *Symphoniae sacrae* I mit der Komposition vergleichbarer, aber deutsch textierter Werke fortfuhr³⁴. Demnach müssten schon gleich nach 1630 Werke wie *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr* und *Herr, neige deine Himmel* entstanden sein (deren handschriftliche Frühfassungen auf DITERSBACH-Papier kopiert wurden)³⁵. Doch die Arbeit mit den Besetzungstypen, von denen die Sammlungen der *Symphoniae sacrae* und der *Kleinen geistlichen Konzerte* insgesamt geprägt werden, reicht für Schütz deutlich erkennbar schon in die davor liegende Zeit zurück³⁶; insofern sind in der Werkchronologie alle Argumente, die sich auf die Besetzung beziehen (Geringstimmigkeit, Instrumentenbeteiligung, Generalbassfunktion), nur mit äußerster Vorsicht zu behandeln.

Bis hierhin, so scheint es, lassen sich die Indizien zu einer Hypothese zusammenführen: Die Informationen zur Kasseler Geschichte und zu Schütz' Schaffen lassen sich so mit den Merkmalen der zur Diskussion stehenden Quellen verbinden, dass zwei (wenn nicht drei) Sendungen zeitlich, inhaltlich und quellenkundlich voneinander getrennt werden können; die Differenzierung der verwendeten Papiere bietet den entscheidenden Zugang. Die Datierungen, die sich dabei ergeben, führen nie zu einem Terminus ad quem der Werkentstehung; stets lässt sich das Kompositionsdatum gegenüber der Quellendatierung nur als Terminus ante quem formulieren. Sämtliche weiteren Datierungsüberlegungen sind also nur noch Spekulation – letztlich auch die, einen Terminus post quem aus der Tatsache der Venedigreise von 1628/29 abzuleiten oder Stilelemente der diskutierten Werke auf Eindrücke zurückzuführen, denen Schütz in Dänemark begegnet sein könne.

34 Schütz' Vorrede „Ad Benevolum Lectorem“ zu den *Symphoniae sacrae* II, vgl. z. B. die Textwiedergabe in Schütz GBr, S. 178

35 Die Annahme, dass diese Werke deutlich älter sind als andere Stücke der *Symphoniae sacrae* II, erklärte zudem einen besonderen musikalischen Umstand in *Herr, neige deine Himmel*: Es ist das einzige Stück der Sammlung, das (in geradem Takt) noch nicht eindeutig auf eine Semibrevislänge ausgerichtet ist; es beginnt mit einem Notenwert, der diese Taktlänge sprengt.

36 Zu den Frühfassungen von SWV 289 und 326 vgl. Wolfram Steude, *Neue Schütz-Ermittlungen*, in: DJbMw 12 (1967), S. 40–74, zur Datierung S. 41 sowie besonders S. 44 f. und 47; zu *Siehe, wie fein und lieblich ist's* SWV 48/412 vgl. Konrad Küster, *Gabrieli und Schütz: Zur Frage des Instrumentalen in Schütz' frühen Werken*, in: SJB 19 (1997), S. 7–20, hier S. 17.

Bemerkungen zu den „Nordhäusischen Concerten“ von 1637/38

WERNER BRAUN

Musikalische Sammeldrucke stehen am Anfang der Drucküberlieferung mehrstimmiger Musik (1501) und bieten im deutschen Kulturraum bis 1659 einen wesentlichen Teil des Aufführungsrepertoires¹. Als „Florilegien“ (Blumensträuße) vermittelten sie ein musikalisches Abbild ihrer Zeit und erleichterten manchem Ensemble-Leiter den mühevollen Aufbau eines eigenen kirchenmusikalischen Repertoires. Kurzbezeichnungen wie „außm Florilegio“ (= Erhard Bodenschatz, *Florilegium portense*) oder „ex Donfrido“ (= Johannes Donfridus, *Promptuarium musicum*) belegen die Popularität der Veröffentlichungen. Obwohl sie eine Fülle von Verfasseramen nennen und der Bestand der Anonyma mehr und mehr zurückging, haben sie einen kollektiven Zug.

Da aber der abendländische Begriff des Kunstwerks sich an einen namentlich genannten Urheber heftet, stützt sich die Forschung eher auf Individualdrucke und zieht die Sammeldrucke nur ergänzend heran, etwa um die Verbreitung eines Autors zu belegen. Hinzu kommen philologische Bedenken. Die im Sammeldruck genannten Verfasser garantieren nicht im gleichen Maße die Authentizität des Notentexts. Und wenn der jeweilige Herausgeber seinerseits einen Sammeldruck benutzt hatte, vergrößert sich die Unsicherheit. All das macht eine Sammeldruck-Monographie unattraktiv. Die sonst unverzichtbare Spartierung unterbleibt. Der Notentext wird bestenfalls aus verfügbaren Neuausgaben beurteilt. Die einschlägigen Schriften sind dann auch dürftig² oder doch auf einen Meister³ oder auf eine Ortschaft⁴ ausgerichtet.

Auch die folgenden Bemerkungen beruhen auf nur wenigen Spartierungen und konzentrieren sich aufs Biographische. Sie schienen nötig zu sein, nachdem die Schütz-Forschung und jüngere Handschrifteninventare die Nordhäuser Sammlung häufiger genannt haben. Zuzätzlich motiviert fühlte ich mich durch vorangegangene Studien zur Musikgeschichte der „Kaiserlichen Freyen ReichsStadt Northausen“⁵.

1 Lisbeth Weinhold, Art. *Sammelwerk*, in: RiemannL, Sachteil, Mainz 1967, S. 836–838.

2 Otto Riemer, *Erhard Bodenschatz und sein Florilegium Portense*, Diss. phil. Halle-Wittenberg 1927 (1928); die Arbeit umfasst nur 117 Seiten. Und noch den beiden hierauf beruhenden Artikeln von Axel Beer in MGG2: *Florilegium Portense* (Sachteil 3 [1995], Sp. 557 f.) und *Bodenschatz, Erhard* (Personenteil 3 [2000], Sp. 186 f.) fehlen die von mir angegebenen Ergänzungen (*Kompositionen von Adam Gumpelzhaimer im Florilegium Portense*, in: Mf 33 [1980], S. 131–135). Vgl. dagegen Holger Eichhorn, *Ein Sammeldruck vom Beginn des Dreißigjährigen Krieges: Das Florilegium Portense*, in: Michael Heinemann u. P. Wollny (Hrsg.), *Musik zwischen Leipzig und Dresden. Zur Geschichte der Kantoreigesellschaft Mägeln 1571–1996*, Oschersleben 1996 (= Schriftenreihe zur Mitteldeutschen Musikgeschichte, Forschungsbeiträge, Bd. 2), S. 60–84.

3 Rainer Schmitt, *Untersuchungen zu Johann Donfrids Sammeldrucken unter besonderer Berücksichtigung der Geistlichen Konzerte Urban Loths*, Diss. phil. Bonn 1973 (1974).

4 Klaus Finkel, *Musikerziehung und Musikpflege an den gelehrten Schulen in Speyer vom Mittelalter bis zum Ende der freien Reichsstadt. Quellenstudien zur pfälzischen Schulmusik bis 1800*, Bd. 1, Tützing 1973 (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 5), S. 215–226.

5 Werner Braun (Hrsg.), *Die Compositionslehre des Christian Demelius*, Nordhausen 2001, S. 25–33.

1. Geringstimmigkeit

Wie stets in Untersuchungen zur älteren deutschen Musikgeschichte richtet sich der Blick zunächst gen Süden. Spätestens 1618 hatten sich italienische Sammeldrucke⁶ auch ein- und zweistimmigen geistlichen Kompositionen geöffnet: in der Publikation des Mantuaner Hofmusikers Federico Malgarini. 1625 erschienen dann 45 durchweg einstimmige *Motetti a voce sola* unter Verantwortung des Sängers an San Marco zu Venedig, Leonardo Simonetti⁷. Er beginnt seine *Ghirlanda sacra* (zwei Hefte, „Voce“ und „Partitura“) mit vier anderweitig nicht bekannten Tenor-Gesängen seines Meisters Claudio Monteverdi⁸. Aus Süddeutschland wurden die Promptuarien des Rektors der Rottenburger Lateinschule Donfridus (ab 1622) maßgebend, der allerdings in der Regel nicht unter die Zweistimmigkeit ging und sich die Tür zu größeren Besetzungen offenhielt.

Für die ein- bis dreistimmigen Tonsätze hat sich die Bezeichnung „geringstimmig“ eingebürgert, gegen die Jacques Handschin „wenigstimmig“ setzte⁹. Aber der pejorative Beiklang des von ihm verpönten Wortes ist durchaus angebracht, denn zumal die Einstimmigkeit wurde in der Kirche als „gar zu bloß“ empfunden¹⁰. Sie war weniger ästhetischer Absicht als organisatorischer Not entsprungen. Auch Norditalien befand sich durch Pest, Inflation, Krieg und andere Widrigkeiten damals in einer Krise¹¹.

Etwas besser stand es um die Anmutungsqualität der Zwei- oder (bei textiertem Bass) um die Dreistimmigkeit. Der fugierende Stil und die klangliche Ausfüllung verdeckten ein wenig den Mangel an Pracht. Und die beiden Melodiestimmen – in der Regel Soprane – wirken wie die Oberstimmen eines doppelchörigen Werks über einem „zusammengelegten“ Bass¹². Doch der Anführer eines Teilchors ist kein freier Solist, und so fehlt auch dieser Zwei- oder Dreistimmigkeit das klanglich-kirchliche Ethos. Und natürlich erlaubt der zweistimmig-konzertante Tonsatz noch andere historische Ableitungen. Die oft kanonische Führung der beiden (fundamental gestützten) Stimmen weist auf ein Satzmodell vor und hinter der Doppelchörigkeit.

Die Kriegsergebnisse waren nicht der einzige Beweggrund für den dünnen Tonsatz. Auch positive äußere Ursachen wie außerkirchliche Andachten oder die Ausbreitung der Musik auf Dörfer, die über keine „Kantoreien“ verfügten, müssen bedacht werden. Der Stilwandel, der

6 Robert Eitner u. a., *Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Berlin 1877 (Reprint Hildesheim 1963); RISM B I (*Recueils Imprimés. XVI–XVII Siècles*), München-Duisburg 1960; DMA, *Katalog der Filmsammlung*, hrsg. v. Rainer Birkendorf, Band V, Nr. 3: *Sammeldrucke des 16. und 17. Jahrhunderts*, Kassel u. a. 2002.

7 Gaetano Gaspari, *Catalogo della Biblioteca Musicale G. B. Martini di Bologna 2: Musica vocale religiosa*, Bologna 1892 (Reprint ebd. 1961), S. 365 f., Jerome Roche, *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*, Oxford 1984, S. 72 f.

8 Claudio Monteverdi, *Tutte le opere 16/2: Musica religiosa*, Graz 2/1968, S. 486–505.

9 Jacques Handschin, *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern 1948, S. 281.

10 Michael Praetorius, *Syntagma musicum III*, Wolfenbüttel 1619, Faks.-Nachdruck hrsg. v. Wilibald Gurlitt, Kassel u. a. 1958 (= DM I/15), S. 136 (recte 116). Analog äußerten sich Thomas Selle (*Deliciae Pastorum Arcadiae* 1624) und Johann Hermann Schein (*Opella nova II* 1626).

11 Lorenzo Bianconi, *Music in the Seventeenth Century*, Cambridge 1987, S. 28–33.

12 Helmut Haack, *Anfänge des Generalbaß-Satzes. Die „Cento Concerti Ecclesiastici“ (1602) von Lodovico Viadana*, Tutzing 1974 (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 22), S. 130.

auf Wortverständlichkeit Wert legte und daher die Poly-Phonie verschmähte, kommt hinzu. Und tüchtige Komponisten wussten aus der Not eine Tugend zu machen. Im übrigen ließ sich ein karges Stück leicht aufbessern: Tripla-Episoden und wiederkehrende Abschnitte von satztechnisch einfacher Faktur waren als Stützpunkte von „Capellen“ oder als „Ritornelle“ potentielle Klangpfeiler.

Analog zu den regionalen Ruhepausen des Kriegs vollzog sich die klangliche Verkleinerung in Schüben. Den Anfang bildeten noch vor Ausbruch der Feindseligkeiten die Frankfurter Viadana-Ausgaben, und hier vor allem das zweite Hundert von 1615, das jede der vier menschlichen Stimmlagen mit 25 Beiträgen bedachte und so eine friedliche Wahlmöglichkeit dokumentierte. Die Nordhäuser Auswahl in den 28 Solo-Nummern des *Fasciculus primus* verschiebt die Proportionen: zweimal Sopran (von insgesamt 15), dreimal Alt (von fünf), zweimal Tenor (von sieben), einmal Bass (Unicum). Dass die „kleinsten“ geistlichen Konzerte zunächst lateinisch textiert waren, entsprach der musikalischen Führungsrolle Italiens. Erst die *Kleinen Geistlichen Concerte* des Heinrich Schütz (1636 und 1639) verbinden Viadanas Prinzip mit der lutherisch-deutschen Tradition.

Die Nordhäusischen Concerte¹³ gliedern sich in einen *Fasciculus primus* (1638) und einen *Fasciculus secundus*, jeweils *Geistlicher wolcklingender CONCERTEN Mit 1. vnd 2. [2. vnd 3.] Stimmen/ sampt dem Basso Continuo pro Organis [...]* (1637). Sie sind Spätlinge unter den Musiksammeldrucken, befinden sich aber in mittlerer Position bei den geringstimmigen Konzerten: zwischen Donfridus (1622) und Ambrosius Profius (1641/42) oder der Dresdner Sammlung (1643). *Fasciculus primus* (1638) ist mit seinen ein- und zweistimmigen Sätzen, zumal denen in deutscher Sprache, sogar ein gewichtiger Neubeginn. Seine Widmungsvorrede für die Nordhäuser Stadtväter, die beiden regierenden Bürgermeister Johann Ernst senior und junior und die Ratsherren Liborius Pfeiffer, Johann Günther Pfeiffer und Simon Weller, stellt diesen Sologesang unter das Zeichen der „Capellmeisterin/ die holdselige Nachttegal“. Wie dieser Frühlingsvogel – das Vorwort in vox prima ist auf den 30. März 1638 datiert – eine „herrliche, süße Stimmen“ hat, „wunderliche *Coloraturen*“ bringt, „bald tieff, bald hoch“ singt, „jetzt *Pian*, jetzt *Forté*“, den Ton teils anhält, teils gehen lässt¹⁴, so verfahren die menschlichen „Nachttegalen“, deren Gesänge *Fasciculus primus* vereinigt¹⁵. Den Kunst-Zwang verschmähen beide. Der zweistimmige konzertierende Gesang wird erotisch gedeutet: wenn die Stimmen „freundlich einander begegnen/ sich gleichsam hertzen vnd lieblich umbfahen“. Gaius Plinius der Ältere ist so der wichtigste Gewährsmann für die im Vorwort musiklobenden Topoi. Die behauptete Sprachähnlichkeit des „Nachtigallen-Gesangs“ soll theologisch naheliegenden Einwänden gegen einen solcherart konzertierenden Singstil vorbeugen.

In der Widmungsvorrede des *Fasciculus secundus* vom 25. März 1637 (wieder in vox prima) an Georg, Herzog zu Braunschweig und Lüneburg (1582–1641), „Deß Hochlöblichen Nie-

13 Filmkopie des DMA (nach dem Original in der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien).

14 Das Lob der Nachtigall sang schon Martin Luther: Hans Zirnbauer, *Musik in der alten Reichsstadt Nürnberg. Ikonographie zur Nürnberger Musikgeschichte*, Nürnberg o. J. (1965), S. 14 und 16.

15 Vgl. das Text-Exzerpt bei Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk*, Kassel u. a. 2/1954, S. 201.

derSächs[ischen] Craiß Hochverordneten *Generaln*¹⁶, &c. Vnsern gnedigen Herren/ etc.“, stellen die Nordhäuser ihre nun zwei- und dreistimmige Musik selbstbewusst den vollstimmigen „Moteten“ entgegen, bei denen „zwar *Vox* vberflüssig vernommen“ werde, „aber *Votum* vnd Verstandt der Wörter“ schwerlich. In den Concerten dagegen zeige sich „nicht allein die schöne Melody [sic!] vnd *suauitas vocis*, sondern auch *rerum intellectus*, oder Verstand der gesungenen Dinge/ welcher aus den geistreichen/ wohlgesagten vnd vernehmlichen Worten entstehet“. (Das wäre also die Umdeutung von „gering“ zu „wenig“ oder die von Not zur Tugend.) Da „grosses Gedöhne/ so die ohren füllet“, wohl auch „Beim Fürst[lichen] Convent/ Anno 1635 in den Pfingstfeyertagen allhier zu Northausen“ „öffentl[ich] in den Kirchen“ zu vernehmen war – beim anschließenden Bankett warteten die Nordhäuser auf und wurden dafür „mit einem städtlichen *honorario* [...] versehen“ –, musste auf die unterschiedlichen Gegebenheiten von Motetten und Concerten hingewiesen werden; letztere erklangen also bei „Christlichen und Ehrlichen *Convinijs*, die denn nicht so wol in *pluralitate*/ als etwa in *paucitate amicorum* bestehen“.

Mit derart gewundenen Erklärungen bieten die Nordhäuser Musikliebhaber sowohl „international“ lateinische Stücke als auch deutsches Material. Die ausgeprägte Regionalität der Sammlung, die weder „italienische“ Koloraturen noch volkstümliche Wendungen verschmäht, folgte aus der Tatsache, dass eine deutschsprachig geringstimmige Produktion vom Umfang der lateinischen nicht verfügbar war und die zuständigen Meister Samuel Scheidt (1631), Heinrich Schütz (1636) und Heinrich Grimm (1636) eigene Drucke herstellen ließen, aus denen nur Einzelnummern entnommen werden durften. So erhielten Musiker des Harzraums eine Chance. Sie waren im unsicheren Straßennetz noch am ehesten zu erreichen. Durch persönliche Begegnungen wie auf jenem Convent 1635 und über Botendienste konnten Aufträge vergeben und Gelegenheitsdrucke eingesammelt werden.

2. Urheber

Wie in anderen geringstimmigen Publikationen steigt in der Nordhäuser die Besetzungszahl langsam an. *Fasciculus primus* schließt in seinen drei Heften 28 einstimmigen Gesängen 27 zweistimmige an. Andreas Oehmeß *Wir gläuben all an einen Gott* (I, 27–29)¹⁷ markiert mit seinen drei Teilen (= Strophen) die Zäsur. *Fasciculus secundus* gliedert sich mit vier Heften in 40 zwei- und 15 dreistimmige Tonsätze. Die Zweistimmigkeit dominiert also absolut. Aber der Anteil der Einstimmigkeit ist ungewöhnlich hoch. Die zwei oder drei Singhefte („*vox*“ genannt) geben nur einmal dem Instrumentalen Raum: Im Concerto *Ich freue mich im Herren* von Nicolaus Heineccius (II, 14) erklingen drei „Symphonien“.

Mit Angaben zur Autorschaft wird nicht geizt. *Fasciculus primus* enthält überhaupt keine Anonyma mehr, *Fasciculus secundus* nur vier (bei ebenfalls 55 Nummern). Davon sind zwei als nachträgliche Verdeutschungen kenntlich (II, 18 *Liebstes Jesulein, liebliches Mündlein* und II, 47 O

16 Er war seit dem 27. Januar 1634 General des Niedersächsischen Kreises, wobei es zu Spannungen mit den Schweden kam, in deren Folge Georg am 31. Juli 1635 dem Separatfrieden beitrug. Vgl. ADB 8 (1878), S. 632 f.

17 Hier und im folgenden bedeutet die römische Ziffer den jeweiligen Fasciculus, die arabische das betreffende Stück.

Jesu mi dulcissime = O, o du süßer Jesu mein). Zu den 25 Autoren des ersten Bandes kommen im zweiten noch zehn weitere. Im lateinischen Werkbestand überraschen die neun Entnahmen aus der *Harmonia concertans* des Klagenfurter Organisten Isaac Posch (Nürnberg 1623)¹⁸. Ihre Gruppierung lautet: I, 1, 10, 14, 20; II, 4, 44, 49, 52, 58 und betrifft vier einstimmige Konzerte (Cantus 1: I, 1, 10; Altus: I, 14, 20), ein zweistimmiges (II, 4: zwei Cantus) und vier dreistimmige. Die erste Nummer von Poschs postum vorgelegter Sammlung eröffnet also auch den *Fasciculus primus* (*In te, Domine, speravi*).

Im deutschen Bereich, der hier vor allem interessiert, lassen sich drei Rang-Kategorien der Komponisten erkennen. Außer den lexikalisch erfassten Lokalgrößen Heinrich Baryphonus (I, 24), Nicolaus Erich (II, 43), Julius Ernst Rautenstein (II, 38–40) und Caspar Trost (II, 45 f.) und außer den anerkannten Meistern Johann Dilliger (I, 2), Melchior Franck (I, 7, 12, 16), Heinrich Grimm (I, 30, 32, 39, II, 24, 50), Isaac Posch (wie angegeben), Michael Praetorius (II, 20, 22, 25, 29, 30), Samuel Scheidt (I, 35, 36, II, 23, 31, 33, 51), Johann Hermann Schein (I, 41, 49, II, 26, 27, 48), Heinrich Schütz (I, 50, 52, II, 12) und Daniel Selich (I, 51) tauchen unbekannte und weniger bekannte Namen auf, die der Identifizierung und – nach Möglichkeit – der biographischen Ermittlung bedürfen.

Als erstes Stück prüfen wir das Sopran-Concerto I, 26 *Herr, kehre dich wieder zu uns* mit der abgekürzten Autorschaftsangabe – der einzigen dieser Art 1637/38 – „M. P.“. Robert Eitner hat sie als „Michael Praetorius“ gelesen¹⁹. Friedrich Blume schloss sich unter Zweifeln an und veröffentlichte das Stück wie auch das genauer bezeichnete, aber stilistisch bedenkliche zweistimmige Choralkonzert *Nu komm der Heiden Heiland* in Band 20 der Praetorius-Ausgabe²⁰. Seinen kritischen Überlegungen zu jener „Monodie“ („völliger Einzelgänger“ im Werkbestand, fehlender „voller Name“), sind weitere anzufügen: Durchschnittlichkeit des Tonsatzes gepaart mit Modernismen wie Echos und Häufungsworten („fröhlich“ siebenmal hintereinander), ferner Koloraturen („rühmen“).

Dass Blume sich dennoch zur Veröffentlichung entschloss, begründete er mit dem Argument: „Ein deutscher Musiker mit diesen Initialen aus jenem Zeitalter ist mir außer Praetorius nicht bekannt“. Blume erlag hier einer allzu engen Auffassung des Musiker-Berufs. Er bedachte nicht, dass an Lateinschulen noch lange Zeit der Schulmeister (der Rektor) für die Musik zuständig war und der Kantor lediglich als sein Gehilfe fungierte²¹. Sogar in einer politisch wichtigen Stadt wie Nordhausen ist das der Fall gewesen, von Johann Spangenberg (Rektor 1525–1546) bis weit ins 17. Jahrhundert hinein. Kantor Joachim Trost (im Amt

18 Karl Geiringer, *Isaac Posch*, in: *StMw* 17 (1930), S. 55 und 66 f.

19 Eitner (wie Anm. 6), S. 689 und 792.

20 Friedrich Blume (Hrsg.), *Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius*, Bd. 20: *Gesammelte kleinere Werke. Schlußbericht*, Wolfenbüttel o. J. (1956), S. 134–137. Dass Blume sich auch bei dem zweiten Stück nicht ganz sicher war, verrät sein Hinweis auf die „stilistische Nähe“ zu Scheins *Opella nova I* (1618). Vgl. Blumes „Revisionsbericht“, ebd., S. XLIV, dort auch die weiteren Blume-Zitate.

21 Vgl. aus der Sicht des westlichen Schulsystems Klaus Wolfgang Niemöller, *Untersuchungen zu Musikpflege und Musikunterricht an den deutschen Lateinschulen vom ausgehenden Mittelalter bis um 1600*, Regensburg 1969 (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 54), etwa S. 304 f. Johannes Rautenstrauch fand „merkwürdigerweise“ die gleiche Regelung im lutherischen Sachsen: *Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen (14.–19. Jahrhundert). Ein Beitrag zur Geschichte der katholischen Bruderschaften, der vor- und nachreformatorischen Kurrenden, Schulbörsen und Kantoreien Sachsens*, Leipzig 1907 (Reprint Hildesheim u. Wiesbaden 1970), S. 62.

1627–1667) leitete den Chor und kümmerte sich auch um die Musikinstrumente²², aber als Komponist tritt er nicht in Erscheinung. Erst der 1669 ernannte Christian Demelius wird dies vorsichtig ändern²³.

Mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit war Michael Prosselius (Prössel) aus Andreasberg der Monogrammist „M. P.“. Er amtierte – nach einem Konrektorat in Ilfeld – von 1631 bis 1632 als Rektor am Nordhäuser Gymnasium und verstarb am 21. Juli 1632 im Alter von 50 Jahren²⁴.

Da der Text seines Werks (Psalm 90, Vers 13–14) genau zu den im Sammlungstitel beklagten „jetzigen langwehrenden trawrigen KriegsPressuren“ passt – Bitte um Wiederzuwendung göttlicher Gnade, die fröhlich zu machen vermag –, scheint Prössel es schon für die geplanten Nordhäuser Concerte geschrieben zu haben. Er wäre also in seiner kurzen Amtszeit 1631/32 der erste Urheber der Sammlung. Die absichtlich verschleierte Wiedergabe seines Namens entsprach seiner kompositorischen Randstellung und seinem vitalen Verschwinden von einer ohnehin verschleierten Bildfläche. Dank irriger Lesung der beiden Buchstaben und dank Blumes kritischer Sorgfalt besitzen wir dieses „Ausgangswerk“ in einer leicht zugänglichen, zuverlässigen Neuausgabe. Aber die Sammlung wäre nicht fortgesetzt und schließlich beendet worden ohne Prössels Nachfolger, der sich nun vollständig nennt und der das Werk schließlich zum Druck gefördert zu haben scheint:

Johann Girbert, geb. 1603 zu Jena, gest. 1671 zu Mühlhausen, schon 1615 Student in Jena, später Konrektor in Saalfeld, Rektor in Nordhausen (1633–1643) und in Mühlhausen (ab 1644)²⁵. In diesen Ämtern veröffentlichte er eine Reihe „trivialer“ Lehrbücher in Tabellenform, darunter eine *Deutsche Grammatica oder Sprachkunst* (1653)²⁶. Sein Übergang nach Mühlhausen erfolgte auf Grund eines in Nordhausen als anstößig empfundenen deutschen Schuldramas 1643, in welchem Girbert zwei Stücke aus den *Engelischen Comedien und Tragedien* (1620 bzw. 1625 und 1630), den *Fortunatus* und *Die Macht des kleinen Knaben Cupidinis*, verbunden und mit satirischen Zusätzen erweitert hatte²⁷.

Welchen Umfang der Prössel-Bestand in den Fasciculi bei Girberts Amtsantritt bereits angenommen hatte, lässt sich nur negativ abschätzen: zumindest die wenigen 1632 und danach erschienenen Vorlagen gehen auf Girberts Initiative zurück, also Grimms drei Prodrömi von 1636 *Hosianna dem Sohne David*, *Gelobet sei der König groß* und *Zu dieser österlichen Zeit* (Nr. 1, 2 und 12 = I, 32, 30 und 39)²⁸, Scheidts „Liebliches Krafft-Blümlein“ von 1635 *Herr, wenn ich*

22 Hans Silberborth, *Geschichte des Nordhäuser Gymnasiums*, Nordhausen o. J. (1925), S. 60.

23 Braun (wie Anm. 5), S. 27.

24 Mitteilung des Stadtarchivs Nordhausen (Dr. Peter Kuhlbrodt) vom 10. Juni 2002. Heinrich Wilhelm Rotermund (*Fortsetzung und Ergänzungen zu Christian Gottlieb Jöchers allgemeinem Gelehrten-Lexikon* VI, Bremen 1819 [Reprint Hildesheim 1961], Sp. 965) nennt mit Bezug auf Johann Heinrich Kindervaters *Nordbusa illustris* (1715) das irrije Sterbejahr 1634.

25 Johannes Bolte, *Zwei Fortunatus=Dramen aus dem Jahre 1643*, in: Euphorion 31 (1930), S. 22 f.

26 Johann Christoph Adelung, *Fortsetzung und Ergänzungen zu Christian Gottlieb Jöchers allgemeinem Gelehrten-Lexico*, II, Leipzig 1787 (Reprint Hildesheim 1960), Sp. 1471.

27 Bolte (wie Anm. 25), S. 23. Zur Musik des Dramendruckes vgl. vom Verf.: „Praeludia“ im *Liebeskampff*. Zu den Autoren der *Dramensammlung von 1630*, in: Daphnis 22 (1993), S. 329–346.

28 Hermann Lorenzen, *Der Cantor Heinrich Grimm (1593–1637). Sein Leben und seine Werke mit Beiträgen zur Musikgeschichte Magdeburgs und Braunschweigs*, Diss. phil. Hamburg 1940, Nr. 56, 66 und 145 des „Alphabetischen Katalogs der Werke“. Jetzt auch Thomas Synofzik, *Heinrich Grimm (1592/93–1637). Cantilena est*

nur dich habe (Nr. 1 = I, 36), sein „Geistliches Concert“ (III) aus demselben Jahr *O Jesu parvule* (Nr. 10² = I, 35)²⁹ und Schützens „Kleines Geistliches Concert“ (I) von 1636 *Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz*, SWV 291 (Nr. 10 = I, 50). Dazu kommt die eine oder andere Gelegenheits- oder Originalkomposition.

Es zeigt sich, dass die Trennung der Nordhäusischen Concerte in zwei Teile keinesfalls je einen reinen Prössel- und Girbert-Bestand bedeutet; doch mit Erwähnung des Nordhäuser Fürstentags von 1635 in der Widmungsvorrede zu *Fasciculus secundus* erweist sich dieser auch inhaltlich als der jüngere. Und mit der Braunschweiger Adresse korrespondiert die fünfmalige Nennung des ehemaligen Braunschweiger Hofkapellmeisters Michael Praetorius in diesem Band.

Im übrigen ist zu betonen, dass so gut wie keine der hier genannten Original-Publikationen im Nordhäuser Kantoren-Inventar bis 1669 auftaucht³⁰, was erneut die Nichtbeteiligung dieser Berufsgruppe am Repertoire der Freien Reichsstadt verdeutlicht. Von den Nordhäusischen Concerten scheint überdies nur der stimmreichere zweite Teil in die Chorbibliothek³¹ gelangt zu sein, und zwar bereits zur Amtszeit von Kantor Trost, wie das Inventar von 1669 ausdrücklich vermerkt: Sie waren damals nicht mehr vorhanden.

Zur Endgestaltung der Nordhäuser Concerte bereicherte Girbert die Noten um zweimal 56 lateinische Distichen: Jede der 110 Kompositionen beschließt eine knappe Zusammenfassung oder Übersetzung ihrer Textaussage in jedem Heft. Dazu kommen die beiden Titel-Distichen. Das erste thematisiert witzig die Geringstimmigkeit:

„Sat mihi sunt CANTORES: est satis UNUS:
Si me nemo canat, sat mihi Nullus erit.“³²

Das Titel-Distichon zur Fortsetzung lautet konventioneller:

„Aut limos averte oculos, & comprime linguam:
Si potes, aut melius, Zoile, profer opus!“³³

loquela canens. Studien zu Überlieferung und Kompositionstechnik. Mit thematischem Werkverzeichnis, Eisenach 2000, Werkverzeichnis (HGWW) Nr. I/155, I/125, I/320.

29 Klaus-Peter Koch, *Samuel-Scheidt-Werke-Verzeichnis (SSWV)*, Wiesbaden 2000, Nr. 264 und 294. Die hochgestellte Zahl in unserer Angabe bezeichnet die jeweilige Pars.

30 Christian Demelius, *Verzeichnis derer Musicalischen sachen, welche von meines H[erren] antecessoris Sel. Wittiben sind ausgehändig worden, den 20. Decembris 1669*, in: Conrad Fromann, *Sammlungen XIII*, S. 746–748, mitgeteilt vom Nordhäuser Stadtarchivar Dr. Peter Kuhlbrodt.

31 Lediglich die Auszüge aus Burckhard Großmanns Sammeldruck *Angst der Hellen und Friede der Seelen* [...], Jena 1623, Inventar Nr. 10 (= II, 42 f. und 45 f.), und die Univoca aus Melchior Francks *Dulces mundani exilij deliciae*, Nürnberg 1631, Inventar Nr. 29 (= I, 1, 12 – ein Nordhäuser Arrangement – und 16), sind dort festzumachen. Neuausgabe der Franck-Sätze (allerdings ohne Nachweis der Nr. 12 „Noe, Noe“) durch Randall Craig Sheets in RRMBE 80, Madison 1996. Neuausgabe des Großmann-Druckes durch Christoph Wolff und Daniel R. Melamed, *Anguish of Hell and Peace of Soul. Angst der Hellen und Friede der Seelen* [...], Harvard College 1994 (= Harvard Publications in Music 18).

32 Mir reichen Sänger, einer ist genug.
Wenn mich niemand singt, wird mir keiner genügen.

33 Entweder wende den schiefen Blick ab, Zoilus,
oder lege ein besseres Werk vor, wenn du kannst!

Solche Verse³⁴ setzten einen geübten Lateiner voraus, in unserem Falle eben den Rektor der Lateinschule.

Mit diesen berufsbezogenen Ermittlungen schließt sich unsere Quelle den Sammelwerken aus Speyer (Schadaeus) und Rottenburg (Donfridus)³⁵ an, denn auch deren Urheber waren Schulrektoren. Die Anlehnung an Donfridus ergibt sich auch aus dem Notenbestand. Zumindest der einzige Monteverdi in Nordhausen, *O bone Jesu, o piissime Jesu* (II, 37)³⁶, stammt von dort. Für die im Titel genannten „etlichen der edlen Music Liebhaberen“ reichen jedoch zwei Sammler-Verleger nicht aus. Es muss noch weitere Verantwortliche gegeben haben: den einen oder anderen singfreudigen Bürger, mindestens einen Ortsgeistlichen, ferner Organisten im Umkreis, die dann wieder ihre Kollegen zur Mitarbeit aufforderten. Sie unterstützten das Unternehmen, zumindest ideell. Girbert, wohl der Geschäftsführer, wollte im Hintergrund bleiben. Das unterscheidet ihn von seinen beiden älteren Berufsgenossen aus den südwestdeutschen Promptuarien. Er sah seine literarischen Aufgaben weiterhin in den anderen Disziplinen der Schul-Gelehrsamkeit, die der Standard-Kupfertitel seiner Schriften allegorisch abbildet und nennt. Seine Kenntnisse auf dem Gebiete der Musica treten allerdings auch in den Worttexten verschiedentlich hervor³⁷.

3. Regionale Komponisten

Aus der oben genannten dritten Gruppe deutschsprachiger Komponisten sind nun die überwiegend „hauptberuflichen“ Musiker zu nennen. Es handelt sich (in alphabetischer Ordnung) um folgende Personen:

Nicolaus Heineccius. Die Frage nach diesem Autor, der unter den verschiedensten Schreibungen auftritt, stellt sich sogar für Hamburg, wo Thomas Selle im dritten Band seiner *Opera omnia* (Nr. 22), dem Choralkonzert *Christ der du bist der helle Tag*, vermerkte: „NB. Dieser 1. Vers ist Nicolai Henicci“³⁸. Die bislang nicht möglich gewesene biographische Auflösung gelingt über einen Vermerk in der Dresdner Handschrift Mus[jica] Sche[[lenberg] 13 Nr. 36 zu

- 34 Das an Kirchenvater Hieronymus anschließende Zitat „Non vox, sed votum; non Musica chordula; sed cor; / Non clamor; sed amor, clangit in aure Dei“ befindet sich „exterritorial“ im Vorwort zu *Fasciculus secundus* und weicht nur minimal vom älteren Standardvers ab. Vgl. den Abdruck des Zitats bei Helmut Lauterwasser, *Angst der Hölle, und Friede der Seelen. Die Parallelvertonungen des 116. Psalms in Burkhard Großmans Sammeldruck von 1623 in ihrem historischen Umfeld*, Göttingen 1999 (= Abhandlungen zur Musikgeschichte 6), S. 104. – Girberts 110 Distichen zu den Tonsätzen fungieren als Gebete oder als Epiloge.
- 35 Wegen der Drucklegung beider Sammlungen in Straßburg behandelt sie Jean-Luc Gester in *La musique religieuse en Alsace au XVII^e siècle. Réception de la musique italienne en pays rhénan*, Strasbourg 2001, S. 27–40. Sie scheinen aber im Elsaß keine weiteren Spuren hinlassen zu haben: Den „Markt“ bildeten vor allem die lutherischen mitteldeutschen Provinzen des Reichs. Und natürlich war der Sammlungsort Speyer auch der primäre Aufführungsort, vgl. Finkel (wie Anm. 4), S. 225 f.
- 36 Monteverdi (wie Anm. 8), S. 506–510. Manfred H. Stattkus, *Claudio Monteverdi, Verzeichnis der erhaltenen Werke (SV). Kleine Ausgabe*, Bergkamen 1985, Nr. 313. Eitner (wie Anm. 6, S. 731) hat die Identität der Stücke nicht erkannt.
- 37 Am nachdrücklichsten im Lobgedicht auf Johann Rudolf Ahles *Neugepflanzten Thüringischen Lust=Garten I*, 1657: Carl von Winterfeld, *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes 2*, Leipzig 1845 (Reprint Hildesheim 1966), S. 298.
- 38 Siegfried Günther, *Die geistliche Konzertmusik von Thomas Selle nebst einer Biographie*, Diss. phil. Gießen 1935, S. 38.

„Ich freue mich im Herren“ à 2, dessen Verhältnis zu Nordhausen II, 14 noch zu prüfen wäre: „Organ[ista] Megasalissani“³⁹. Damit dürfte die Stadt Groß-Salze im ehemaligen Stift Magdeburg gemeint sein, die 1642 geplündert wurde⁴⁰. Später hieß sie „Großsalze“, Provinz Sachsen, Kreis Calbe⁴¹, dann (1926) „Bad Salzelmen“. Seit 1932 mit Schönebeck und Frohse zusammengeschlossen, bildet Salzelmen heute einen Teil der Stadt Schönebeck an der Elbe.

Über die näheren Lebensumstände von Heineccius ist nur indirekt etwas zu erfahren. Der 1651 anlässlich einer Kirchenvisitation genannte 31jährige Organist Christian Nicolaus Heineccius zu Salze gibt an, er „habe die Kunst vom Vater gelernt in Schönebeck“⁴². Demnach scheint der ältere Heineccius zwischen 1620 und 1642 in Groß-Salze gewirkt und bei der Plünderung dieses Orts nach Schönebeck geflohen oder danach übersiedelt zu sein. Noch in Groß-Salze hatte man am 3. Oktober 1632 „Nicolai Heineccii, des Organisten Tochter Catharina“ als Opfer der Pest begraben⁴³. Seinen mutmaßlichen Sohn konnte er später in seiner früheren Wirkungsstätte unterbringen. Mit sechs Werken gehört Heineccius zu den bevorzugten Autoren von 1637 (II, 3, 10, 13f., 17 und 54). Im Wiener Exemplar der Quelle weisen diese Stücke zudem viele alte Benutzerspuren auf.

Johann Krause ist wie Rautenstein und wie zwei gleich näher zu betrachtende Autoren in den Nordhäuser Concerten als Organist ausgewiesen: zu Sondershausen. Als Beiträger zu Burckhard Großmanns Sammeldruck von 1623 befand er sich in erlauchter Gesellschaft⁴⁴. Doch zu seiner Biographie sind noch immer die Mitteilungen aus den Einweihungsfeierlichkeiten der Gothaer Schlosskirche von 1646 fast die einzige Quelle: Er spielte damals auf seinem Instrument und bot eine *Missa brevis* zu sechs Stimmen⁴⁵. Im selben Jahr erschien im Gothaer *Cantionale sacrum* seine „Melod[ia]“ zum Cornelius Becker-Psaln 150 „Lobt Gott in seinem Heiligtumb“ vierstimmig zum „Beschluss“⁴⁶. Die enge Nachbarschaft von Nord- und Sondershausen erklärt die unikale Überlieferung der (wieder) sechs Tonsätze des Hoforganisten 1637/38 (I, 4, 9, 18, II, 21, 36, 41).

Andreas Oehme, „Org[anista] North[usanus]“, ist mit drei Parodien und sieben Kompositionen der führende regionale Komponist des Drucks. Wolfram Steude nennt ihn sogar dessen „Initiator“⁴⁷. Die wichtigsten Daten aus der Nordhäuser Lokalforschung lauten: 1610

39 Wolfram Steude, *Die Musiksammlhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden*, Wilhelmshaven 1974 (= Quellenkataloge zur Musikgeschichte 6), S. 213.

40 Johann Heinrich Zedler, *Grosses vollständiges Universal-Lexicon* 33, Leipzig und Halle 1742, Sp. 1451f.

41 *Ritters Geographisch-statistisches Lexikon* 1, Leipzig 1910, S. 873.

42 Mitteilung des Landeshauptarchivs Sachsen-Anhalt zu Magdeburg vom 2. Juli 2002. Aus dem Visitationsbericht zu „Großensalza“ 1562 ergeben sich ein paar Details zur Schulmusik: Rautenstrauch (wie Anm. 21), S. 66, Anm. 2.

43 Mitteilung der Stadt Schönebeck/Elbe vom 18. Juli 2002.

44 Edmund Sauer, *Höllenangst und ihre musikalische Überwindung. Studien zu Burckhard Großmanns Sammeldruck von 1623*, Diss. phil. Saarbrücken 1994, S. 245–255; Lauterwasser (wie Anm. 34), S. 127.

45 Max Schneider, *Die Einweihung der Schlosskirche auf dem „Friedenstein“ zu Gotha im Jahre 1646*, in: SIMG 7 (1905–1906), S. 308–313, hier S. 310; die genannten Details bei Armin Fett, *Musikgeschichte der Stadt Gotha. Von den Anfängen bis zum Tode Gottfried Heinrich Stölzels (1749). Ein Beitrag zur Musikgeschichte Sachsen-Thüringens*, Bd. 1 und 2, Diss. phil. (maschr.) Freiburg i. Br. 1952. – Die von Klaus-Peter Koch (*Scheidt-Miszellen*, in: Gert Richter [Hrsg.], *Samuel Scheidt. Wirkungskreis, Persönlichkeit, Werke*, Halle 1989, S. 91) vermutete Personengleichheit mit dem Organisten Johann Krauß in Clingen (1626) besteht also nicht.

46 *Cantionale sacrum* I, S. 528 f., Faks. bei Fett ebd., Bd. 1, S. 24.

47 Wolfram Steude, *Neue Schütz-Ermittlungen*, in: HS-WdF, S. 189–228, hier S. 226.

Organist an St. Blasien, 1613 an St. Nicolai, 1612 verheiratet. 1650 stirbt er, 1663 seine Witwe. Laut Erbbuch hatte er 1612 ein Haus auf dem Königshof erworben⁴⁸.

Andreas Pabst gehört mit der originalen Kennzeichnung „Org. North.“ zu den genau bezeichneten Personen des Drucks⁴⁹. Pabst ist fraglos jünger als Oehme gewesen und vielleicht deshalb nur mit einem einzigen und zudem kurzen Beitrag vertreten (I, 5). Die Nordhäuser Daten für ihn lauten: um 1635 (?) Organist an St. Petri, um 1640 an St. Blasii, erste Eheschließung 1628, zweite 1640, verstorben 1654. Auch er erwarb ein Wohnhaus (1633)⁵⁰.

Balthasar Petri widmete 1633 als musikerfahrener Stadtschreiber zu Wiehe der Tochter seines Bürgermeisters ein Epithalamium, in welchem er zwei achtstimmige Motetten (eine aus dem *Florilegium Portense* von 1621) in derselben Art auf zwei Singstimmen reduzierte, wie Oehme das bei einer Schütz-Motette 1638 tat. Petri hatte sich zuvor selbst mit acht Stimmen versucht, auf den Spuren eines kunstvollen Vorbilds (SWV 495)⁵¹. Sein Nordhäuser Beitrag (II, 8) folgt wieder dem „Trio“-Prinzip.

Johann Wagner ist durch seine dreistimmigen Tischgesänge *Aller Augen warten auf dich* (II, 32) für die Schütz-Forschung wichtig, denn sie sollen in einem Bezug zu Nr. 10–12 der *Zwölf Geistlichen Gesänge* mit vier Stimmen von 1657 stehen. Steude hat 1967 den mit Schützens Namen gezeichneten abweichenden dreistimmigen deutschen Tonsatz der Handschrift Pirna 8 als Originalversion aufgefasst („SWV 429a“), die Schütz selbst zweimal umgearbeitet habe: zur vierstimmigen „Cantio sacra“ (1625) Nr. 36 *Oculi omnium in te sperant* (SWV 86) und zum (wieder) deutschen Satz von 1657 (SWV 429). In der Neufassung seines Aufsatzes (1984) führt Steude den Namen Wagners ein. Dessen Komposition im Nordhäuser Druck von 1637 werde in zwei handschriftlichen Fassungen (Grimma 4 und 26) reflektiert und sei die von Schütz bearbeitete Vorlage gewesen. Wagner „war bis 1620 Mitglied der Hofkapelle“⁵².

Diese Auffassung zur Werkgenese wird durch Heide Volckmar-Waschk umgekehrt: Wagners Version sei eine „Auszierung“ von Schützens früherem Werk⁵³. Vergleicht man aber den von Steude als „bedeutungsvoll“ mitgeteilten Ausschnitt aus Pirna 8 „zukomme dein Reich“ mit der entsprechenden Stelle bei Wagner (T. 14–16), so bestehen überhaupt keine Ähnlichkeiten zwischen beiden „ Fassungen“. Zumindes von „Auszierung“ kann hier keine Rede sein. Wagner arbeitet mit einem anderweitig bei Schütz belegten „Steigerungstyp“⁵⁴.

Bei diesen Überlegungen blieb unberücksichtigt, dass Wagners Komposition auch im Katalog des Naumburger Kantors Andreas Unger auftaucht, wieder als Druck im Quartfor-

48 Mitteilung des Stadtarchivs Nordhausen vom 27. 10. 00.

49 Eitner (wie Anm. 6, S. 761) verschweigt dies.

50 Eitner ebd.

51 Werner Braun, *Jauchzet dem Herren, alle Welt. Autorschaftsfragen auf mittlerer Leistungshöhe*, in: Axel Beer u. L. Lütteken (Hrsg.), *Festschrift Klaus Hortschansky zum 60. Geburtstag*, Tutzing 1995, S. 99–110, hier S. 103–105.

52 Steude (wie Anm. 47), S. 195, Anm. 21.

53 Heide Volckmar-Waschk, *Die „Cantiones sacrae“ von Heinrich Schütz. Entstehung, Texte, Analysen*, Kassel u. a. 2001, S. 261.

54 Etwa die Passage „und erhöre“ aus dem „Kleinen Geistlichen Concert“ *Erhöre mich, wenn ich rufe* (SWV 289) für zwei Soprane.

mat⁵⁵. Da die Nordhäuser aus Drucken unterschiedlicher Art schöpften, ist II, 32 wohl aus diesem verlorenen Urdruck übernommen. Dass 1637 statt drei Stimmen nur zwei gezählt wurden, deutet auf Fortfall einer Unterstimme, die auch durch den Generalbass allein vertreten werden konnte.

Weder die „Gelegenheit“ des Einzeldrucks noch seine Datierung sind bekannt. Doch die ehemalige Existenz eines Drucks gibt den Tonsätzen Wagners Gewicht: als seien sie „damals“ für die Dresdner Kapellknaben offiziell eingeführt worden. Von da aus wäre folgende Entstehungsgeschichte zu erwägen: Schütz hatte zunächst den lateinischen Text vertont, Wagner um 1620 seine eigene deutsche Alternative in Umlauf gebracht, die dann durch die vierstimmige Komposition SWV 429 ersetzt worden wäre.

Johann Weber. Obwohl ebenfalls ein Standardname, ließ er sich mit hoher Wahrscheinlichkeit auf den Organisten an St. Andreas zu Eisleben „ohngefehr An[no] 1645“ beziehen⁵⁶. Der von ihm vertonte Nordhäuser Text *Liebe du mich gleich wie ich dich* (II, 16) ist trochäisch/jambische Dichtung in fünf Kurz-Strophen, ein Hochzeitsdialog zwischen „Spon-sus“ und „Sponsa“.

4. Anonyma

Von den vier Konzerten ungewisser Autorschaft („Incerti“) im *Fasciculus secundus* gehört das über Psalm 83, 2–13, *Quam dilecta tabernacula* (II, 6) zu den frühen Refrain-Duetten: Vers 5 „Beati qui habitant [...] laudabunt te“ beschließt jede der drei Partes (AB CD DB). Das zweite anonyme Tenor-Duett *O Domine Jesu Christe, fili Dei* (II, 35) ist textlich ein Kurzgebet aus dem Umkreis der Litanei. Das Sopran-Duett *Liebes Jesulein, liebliches Mündlein* (II, 18) schwelgt in Diminutiven. Die beiden Stückteile hier und die drei in dem Terzett *O Jesu mi dulcissime / O o du schöner Jesu mein* (II, 47) sind jeweils zu wiederholen.

Das letztgenannte Stück (für Alt, Tenor und Bass) fällt schon durch seinen lateinischen und/oder deutschen Text aus dem Rahmen. Es bringt zwei Strophen des pseudo-bernhardinischen Jubilus Rhythmicus⁵⁷ als dreiteilige Villanella, je einen der zweimal vier Strophenverse in A und B, zwei in C. Ein unbekannter Tropus „Jesu fortis, mithis [...] / Jesus starker, frommer [...]“ beschließt B und C und ist auch in sich steigend gestaltet.

Dieses beschwingte „Lied“ befindet sich samt singulärer Verdeutschung ebenfalls in Grimms nachgelassenem *Vestibulum hortuli harmonici sacri*, Braunschweig 1643, als letzte der acht anonymen Vertonungen aus jenem Jubilus (Schlussnummer 20)⁵⁸. Es könnte also noch

55 Arno Werner, *Die alte Musikbibliothek und die Instrumentensammlung an St. Wenzel in Naumburg a. d. S.*, in: AfMw 8 (1926), S. 390–415, hier S. 414.

56 Johann Albert Biering, *Clerus Mansfeldicus*, o. O. 1742, S. 283.

57 Nach der „ursprünglichen Gestalt“ der Dichtung wären es die Strophen 23 und 24: Heinrich Lausberg, *Hymnologische und hagiographische Studien 1: Der Hymnus „Jesu dulcis memoria“*, München 1967, S. 497.

58 Lorenzen (wie Anm. 28), S. 135 (mit Lesefehlern zu einigen Incipits), Synofzik (wie Anm. 28), S. 438. Verglichen wurde Vox secunda aus der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. Nr. 16 in derselben Quelle ist eine anonyme Druckkomposition der beiden lateinischen Strophen ohne den Tropus: die vierte der acht Vertonungen, so dass sich eine analoge Position zu unserem Stück und ein zyklisches Ganzes für 1643 ergibt. (Die sechs anderen Nummern betreffen jeweils nur eine Strophe mit Repetitionen nach jedem Verspaar.)

durch Grimm selbst handschriftlich den Nordhäusern zur Verfügung gestellt worden sein, die aus der Tripla (Abschnitt B1) konsequent eine Sesquialtera machten und dabei dreimal geringfügig änderten. Da von den acht deutschen Versen (= zwei Strophen) zwei Paare noch 1711 im benachbarten Sondershausen vorkommen⁵⁹, zeichnet sich eine Lokaltradition ab.

Grimms vermutete anonyme Erstüberlieferung eröffnet die Möglichkeit, dass der Meister auch seine anderweitig nicht in zeitgenössischem Druck bekannten zweistimmigen Konzerte *Ach, daß ich hören sollte* (II, 50) und *Wie bin ich doch so herzlich froh* (II, 24)⁶⁰ den reichsstädtischen Herausgebern überlassen hat: letzteres als „Finale“ (Strophe 7) eines Pasticcios über Philipp Nicolais berühmtes Morgenstern-Lied, nach Strophe 1 (II, 22) von Praetorius (*Musae Sioniae* 9,1610, Nr. 208 „Erster Theil“) und Strophe 3 (II, 23) von Scheidt (*Neue Geistliche Concerte* I, 1631, Nr. 4, „Tertia pars“). So ergäbe sich eine Analogie zu den wechselnden Musikstrophen der Vorbilder selbst und zu Oehmes *Wir glauben all an einen Gott* in I, 27–29, und das Repertoire in II würde einen weiteren Braunschweiger Akzent zeigen.

5. Chronologie

Als mitteldeutsches Musiksammelwerk mitten im Kriege weisen die Nordhäuser Concerte einige äußerliche Besonderheiten auf, die zur Kenntnis genommen und nach Möglichkeit erklärt werden müssen: die kollektive Herausgeberschaft durch „etliche der edlen Music Liebhaber“; die krebsgängige Datierung, die den zweiten Band vor den ersten stellt; die ungleichmäßige Berücksichtigung der Vorgesetzten und Schutzherren: je eine Widmungsvorrede für die städtischen Patrone und für den Braunschweiger Herzog; Privileg durch den sächsischen Kurfürsten Johann Georg I.; ferner eine eher private denn offizielle Nutzungsangabe: „bey jetzigen langwehrenden trawrigen KriegsPressuren zu sonderlicher *recreation* vnterweilen in ehrlichen Zusammenkunfften *practiciret*“; normalerweise wurden Kirche und Schule vorangestellt⁶¹, die hier gänzlich fehlen. Man denkt zunächst an musikalische Kränzchen, wie sie etwa im benachbarten Mühlhausen bestanden⁶², ferner an Familienfeste, für die es trotz allgemeiner Not immer wieder einen sogar freudigen Anlass gab.

Die fast vollständige Abwesenheit von Lobgedichten folgte aus der anonymen kollektiven Herausgeberschaft. Wie zufällig melden sich dann doch in *Fasciculus secundus*, auf freiem Druckraum in vox 2, zwei Jenaer Studenten: „Jo[hann] Henricus Sommerus, Northusa-Cheruscus, Ph[ilosophiae] & M[edicinae] st[udiosus]“ (12 lateinische Verspaare) und „Conradus Froman Northus[anus]“ (sieben in Eile gefertigte lateinische Verse). Froman (1616–1706)

59 Philipp Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts*. [...], Bd. 5, Leipzig 1877, S. 450 (Nr. 704); Wilhelm Bremme, *Der Hymnus Jesu dulcis memoria in seinen lateinischen Handschriften, sowie deutschen Übersetzungen*, Mainz 1899, S. 265 und 401, bei beiden Autoren ohne Kenntnis unserer musikalischen Quellen.

60 Lorenzen (wie Anm. 28), Nr. 1 und 135, Synofzik (wie Anm. 28), Nr. I/1 und I/301.

61 Etwa in Georg Falckens *Andacht=erweckende[n] Seelen=Cymbeln* von 1672: Johannes Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder* [...], Bd. 6, Gütersloh 1893 (Reprint Hildesheim 1963), Nr. 726 (S. 234).

62 Philipp Spitta, *Die musikalische Societät und das Convivium musicale zu Mühlhausen im XVII. Jahrhundert*, in: ders., *Musikgeschichtliche Aufsätze*, Berlin 1894, S. 77–85.

studierte dieselben Fächer wie Sommer⁶³. Er sollte als der „Nordhausische Galen“ (1655) in die Lokalgeschichte eingehen⁶⁴. Seine Abschriften von Nordhäuser Akten, Büchern usw. (14 Bände, davon zwölf erhalten) sind zentrale Quellen auch für die Musik Nordhausens in dieser Zeit. Nur Sommer(us) adressiert seinen poetischen Beitrag von 1637 „Ad coetum Musicum haec cantica colligentem“. Vielleicht deutet Fromans demgegenüber lakonisches Verfahren auf seine „Mitgliedschaft“ bei den Musikfreunden.

Die verwirrende Spätdatierung des *Fasciculus primus* wird gewöhnlich mit der Annahme einer zweiten Auflage erklärt. Doch so schnell verkauften sich die (vermutlich) tausend Exemplare nicht, zumal nicht in einer Notzeit wie dieser. Das Erscheinen des ersten Bands muss aus unbekanntem Grund verzögert worden sein. Von den möglichen Ursachen – Unvollständigkeit des Materials, Geldmangel, Leistungsschwäche der Druckerei, Frage der Sicherung gegen einen unerlaubten Nachdruck, Wahl der Widmungsträger – sei hier die letzte geprüft, weil sie mit ihm den Finanzierer nennt⁶⁵, ohne den die Nordhäuser Musikliebhaber-Verleger nichts hätten ausrichten können. Freilich deckten die Beiträge der Widmungsempfänger nicht alle Ausgaben (Druckerei, Papier, Honorare, „Verwaltung“). Wir können das aus anderen Zahlungsvermerken schließen, unter denen der aus Leipzig für Christoph Demantius 1602 geradezu kläglich anmutet⁶⁶. Man sprach folglich in Nordhausen – wie wir sehen werden – von den eigenen „Kosten“. Andererseits floss durch den Verkauf Geld an die Verantwortlichen zurück.

Herzog Georg von Braunschweig-Lüneburg, Adressat des zweiten Teils, hatte 1636 mit Gründung einer Hofkapelle an seiner neuen Residenz Hannover ein musikfreundliches Signal gegeben⁶⁷. Zu den Voraussetzungen seiner Machterweiterung im Zuge der welfischen Erbteilung gehörte der angesprochene Nordhäuser Konvent von 1635, der den Nordhäuser Musikfreunden so vorteilhaft war. Die Widmungsadresse von 1637 im *Fasciculus secundus* schließt sich dem logisch und „pünktlich“ an. Dieser Teil scheint mit Hilfe seines Widmungsempfängers zuerst finanzierbar geworden zu sein. Und schon bei der gräflich Rudolstädter Hochzeit Anfang Februar 1638 erklangen nicht weniger als 14 Konzerte daraus⁶⁸.

Fasciculus primus war an die Stadtväter zu richten, die aber zunächst keinen angemessenen Beitrag leisten wollten oder konnten. Erst der Wechsel im Stadtre Regiment besserte die Lage. Girbert verteilte die Last auf fünf patrizische Schultern. Die beiden an erster Stelle der Widmungszuschrift genannten Bürgermeister Johann Ernst senior und junior kamen aus einer seit Generationen in Nordhausen maßgeblichen Familie. Der jüngere Ernst (1599–1640) ge-

63 Georg Mentz, *Die Matrikel der Universität Jena* 1, Jena 1944, S. 310 (Sommerus, 1632) und 112 (Froman 1634).

64 Johann Heinrich Kindervater, *Nordbusa illustris*, Wolfenbüttel 1715, Nr. 34.

65 Vgl. Jane A. Bernstein, *Financial Arrangements and the Role of Printer and Composer in Sixteenth-Century Italian Music Printing*, in: AMI 43 (1991), S. 39–56, hier S. 41 und 49.

66 Rudolf Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs 1: Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Leipzig und Berlin 1909, S. 204. Allerdings darf vermutet werden, dass die Würdenträger auch privat das Werk „subventioniert“ haben.

67 Axel Fischer, Art. *Hannover*, in: MGG 2, Sachteil 4, 1996, Sp. 26 f.

68 Ute Omonsky, *Zur musikalischen Festgestaltung am Rudolstädter Hof in der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Die gräfliche Hochzeit im Jahr 1638*, in: *Musik am Rudolstädter Hof. Die Entwicklung der Hofkapelle vom 17. Jahrhundert bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, Rudolstadt 1997, S. 95–146, hier S. 109.

langte 1638 in das Amt⁶⁹, zeitgleich mit der ersten Widmungszuschrift. Vermutlich hatte Girbert dessen Ernennung abgewartet, weil Ernst als ein ehemaliger Fürstlich Braunschweiger Rat die Vorreiterrolle des *Fasciculus secundus* unmittelbar einsehen musste: Es bestand ein Nachfolgezwang. Außerdem hatte sich ja die kunstfreundliche Haltung der Patrizierfamilie schon kurz nach Girberts Nordhäuser Amtsantritt (1633) gezeigt, als die damaligen beiden Bürgermeister Johann Wilde († 1635) und Andreas Ernst († 1637) ihm die Aufführung aus den *Engelischen Comedien* anstelle eines der üblichen biblischen Spiele vorschlugen⁷⁰. Ein Sohn dieses Ernst, Johann Christoph (1620–1679), wird dann den Kantor Christian Demelius fördern.

Jedenfalls blieb Teil 1 zunächst Manuskript: Die Bögensignaturen des Gesamtwerks bestätigen das. Für Teil 2 wurden unveränderte Buchstaben zur Zählung benutzt (Cantus 1 = Großantiqua, Cantus 2 = Großfraktur, Cantus 3 = Kleinfraktur, Basso continuo = Kleinantiqua); in Teil 1 erscheinen die Buchstaben in runden Klammern, also erweitert. In beiden Teilen ist die Titelei in die Zählung eingeschlossen (Titel, Widmungszuschriften), also nicht nachträglich gefertigt worden.

Fasciculus secundus bietet nicht nur die beiden einzigen Glückwunschedichte, sondern auch – auf dem letzten Blatt von vox 1 – ein zweiseitiges Errata-Verzeichnis für alle Stimmen dieses Teils. Es wird wie folgt begründet:

„Ad B[enevolum] Lectorem. Die Errata welche in Abwesen der Collectorn mit eingefallen/ wird der günstige Musicus theils also zu corrigiren wissen: [...]“.

Es musste wohl sehr rasch gehen, was unsere auf die Finanzierung bezogene Vermutung bestätigt. Und natürlich ist das Errata-Verzeichnis nicht vollständig, wie die unvollständige Bezifferung zu Schützens *Resurrectio* oder *Auferstehungs-Historie* von 1623 lehren wird. Aber auch der noch ruhende erste Teil garantierte keinen durchweg korrekten Satz. Die Offizin des Nicolaus Duncker in Goslar hatte im Notendruck nicht viel Erfahrung und leistete sich metrische Ungeschicklichkeiten beim Zeilenumbruch. Und das verwendete Papier ist selbst für damals besonders schlecht; durchschlagende Drucktypen der Rückseiten machen das Lesen mitunter zur Qual.

6. Zur Bearbeitungspraxis

Obwohl ein vollständiges Konkordanzverzeichnis für die 110 Nordhäuserischen Concerte noch nicht vorliegt und seines Umfangs wegen an dieser Stelle auch gar nicht geboten werden könnte, sei doch grundsätzlich zwischen den annähernd originalgetreuen Wiedergaben und den Arrangements unterschieden. In jenen sind die ursprünglichen Ausdehnungen horizontal und vertikal beibehalten. Der Verzicht auf einen zusätzlichen Melodiebass bei den fünf Chorkonzerten Scheins von 1618 bzw. 2/1627 fällt nicht ins Gewicht, da der Basso continuo ebenfalls die Fundamenttöne bringt⁷¹. Auch die Verselbständigung von Werkteilen ist nicht

69 Kindervater (wie Anm. 64), Nr. 29.

70 Bolte (wie Anm. 25), S. 23.

71 Johann Hermann Schein, *Opella nova* I, hrsg. von Adam Adrio u. S. Helms, Kassel u. a. 1973 (= *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* 4), Nr. 5, 9, 10, 22 und 29 (= II, 26, 48, 27, I, 41 und 49).

werkwidrig, sofern sonst keine Eingriffe vorliegen. Drei der vier Entnahmen aus Scheidts *Newen Geistlichen Concerten* I (1631) sind verselbständigte „Partes“. Das Exzerpierungsverfahren betraf ferner Großmanns Sammeldruck *Angst der Hellen* (1623), dessen geringstimmige Abschnitte der Herausgeber selbst in einer Übersicht erschlossen hatte⁷²: Zehn dreistimmigen und fünf vierstimmigen „Spruchvertonungen“ stehen 43 fünfstimmige gegenüber. Von den dreistimmigen gelangten je eine vom Leipziger Thomaskantor Tobias Michael und vom Jenaer Kantor Nicolaus Erich und die beiden des Jenaer Organisten Caspar Trost in unsere Sammlung (II, 42f. und 45f.).

Schütz hatte solche Auflockerungen in seinem Großmann-Beitrag (SWV 51) vermieden. Dafür gelangten 15 gezählte Miniatur-Concerte (im Umfang von elf bis 56 Semibreventakten) aus seiner *Auferstehungshistoria* von 1623 (SWV 50) hintereinander ins Nordhäuser Repertoire (II, 12)⁷³: die umfangreichste Nummer darin. Es sind mit einer Ausnahme (Tenorsolo von Cleophas) zweistimmige Gesänge, und zwar solche einer einzigen Person (sechsmal Jesus = Alt und Tenor, dreimal Maria Magdalena = zwei Soprane, einmal Jüngling im Grabe = zwei Alte) oder zweier Personen (vier Tenor-Duos: eines für zwei Männer im Grabe, drei für Cleophas und Geselle). Da ein einschlägiges Solo fehlt (Jesus: „Fürchtet euch nicht [...]“, 19 Takte), keine „Person“ genannt ist und die beiden letzten Reden Jesu zusammengezogen wurden („Friede sei mit euch [...]“ und „Nehmet hin [...]“), scheint es sich eher um Einlagen in einen verlesenen Text als um Austauschkompositionen zu vorhandenen Vertonungen (von Andreas Finold, Erfurt 1621, oder von Antonius Scandellus in der Goslarer Einrichtung von 1621)⁷⁴ zu handeln.

Unter den toleranten Bedingungen des alten Werkbegriffs überwiegen die annähernd originalgetreuen Übernahmen 1637/38. Auf die Ausnahmen macht im *Fasciculus primus* dreimal die Titeltokenzeichnung „ad imitationem [...]“ aufmerksam, stets verbunden mit Oehme als Bearbeiter (dessen Name in den Registern jeweils alleine erscheint). Sie betrifft zweimal Hans Leo Haßler (*Verbum caro factum est*, I, 34 = 1591, 30, *Alleluja, laudem dicite*, I, 47 = 1601, 18) und einmal Schein (*Gott sei gelobet und gebenedeiet*, I, 37 = 1626, 13 und 14). Diese Beiträge zur musikalischen Parodie⁷⁵ können hier nicht weiter geprüft werden.

Zwischen „annähernd originalgetreu“ und „ad imitationem“ befinden sich zwei Schützwerke von 1619, auf die Wolfram Steude hingewiesen hat⁷⁶: *Lobe den Herren, meine Seele* (SWV 39 = I, 52) und *Alleluja, lobet den Herren in seinem Heiligtum* (SWV 38 = II, 55). Das erste von „Heinrich Schützen“ ist mit den Stichwörtern „Chorus“ und „Concerto“ als Auszug bzw. als vertikale Verkleinerung kenntlich, das zweite von „And[reas] Ohm[e] Org[anista] Nort[husanus]“ verschweigt den eigentlichen Urheber aus unbekanntem Grund. Es folgt, wie gesagt, denselben gestalterischen Prinzipien, wie sie Petri 1633 bei zwei anderen achtstimmigen Vor-

72 Sauer (wie Anm. 44), Notenteil, S. XVI.

73 Steude (wie Anm. 47), S. 226.

74 Finolds Vertonung (1621) nennt das Inventar von 1669 unter Nr. 11.

75 Werner Braun, *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts*. Zweiter Teil. *Von Calvisius bis Mattheson*, Darmstadt 1994 (= Geschichte der Musiktheorie 8/II), S. 299. Über „Verbum caro factum est“ vgl. vom Verf.: *Schonzeit für Nachtigallen: Nordhäuser Musik im Dreißigjährigen Krieg*, in: Nordhäuser Nachrichten 12 (2003), S. 4f.

76 Steude (wie Anm. 47), S. 226.

lagen angewendet und ausführlich beschrieben und begründet hatte⁷⁷. Einen solchen Kommentar konnte man sich in Nordhausen nicht leisten. Da der erste Teil mit seinen drei korrekten Kurzbezeichnungen für die Parodie später gedruckt wurde als der erste, war man entweder auf die korrekten Überschriften erst nach Erscheinen des zweiten Teils gekommen – vielleicht nach einem Einspruch von dritter Seite –, oder der Setzer hatte eigenmächtig von zwei im Manuskript angegebenen Namen den ersten weggelassen, und bei der verspäteten Korrektur wurde dieser neue Fehler übersehen. Auch die Namensform „Ohm.“ in den beiden Oehme-Stücken II, 34 und II, 55 ist ja unkorrekt. Überdies wäre ein *ad-imitationem*-Vermerk der einzige im zweiten Teil; er fiel sehr heraus, und das beim Schluss-Konzert der ganzen Sammlung. Schließlich ist zu bedenken, dass nur jene Bearbeitungen so gekennzeichnet sind, deren Autoren nicht mehr am Leben waren. Haßler und Schein konnten ihre Arbeiten nicht mehr um- und weiterformen – im Gegensatz zu Schütz. Und Oehme brachte Eigenes hinzu (etwa das geradtaktige Concerto „Alleluja“ unmittelbar nach der Eröffnungstripla mit diesem Ruf oder das dreistimmige Fugato von Vers 2 „Lobet ihn“, jeweils sieben Takte), und er trug insgesamt die Verantwortung für diesen Satz mit drei tiefen Stimmen. Da das Gesamtprogramm für beide Teile feststand und Oehme sich im ersten Teil angemessen vertreten wusste, bestand eigentlich kein Anlass für ihn, sich mit fremden Federn zu schmücken, zumal mit solchen, die der Fachmann sofort erkennen musste. Jedenfalls gilt auch hier der Grundsatz: in dubio pro reo.

Eine anders anspruchsvolle Bearbeitung liegt in Rautensteins Hohe-Lied-Vertonung *Ich suchte des Nachts in meinem Bette* für Sopran und Tenor vor, der zwei weitere Kompositionen dieses Komponisten folgen (I, 38–40). Das grundsätzlich gleiche Stück findet sich in der Dresdner Quelle Schellenberg 13, und zwar in der letzten Handschriftenlage unter Nr. 278. Es steht hier nicht nur in einer anderen Tonart (in *a* statt in *g*), sondern bringt im gleichen Grundriss und mit den gleichen Singritornellen manche andersartigen Verläufe und ist durch die Fortsetzung von Vers III, 4 auch länger (195 statt 159 Takte)⁷⁹. Statt einer Bezifferung weist der handschriftliche Bass zur Orientierung des Spielers viel Singtext auf. Wir haben hier wohl eine Quedlinburger Hochzeitskomposition vor uns, die Rautenstein dann selbst für den Nordhäuser Druck überarbeitet und komprimiert hätte. Da die relative Selbständigkeit von Schellenberg 13 bereits im Zusammenhang von Heineccius deutlich geworden ist, kann dieser Befund nicht überraschen: Der zuständige Kirchenmusiker und Schreiber (Georg Klemm?)⁸⁰ zog zu seinem Repertoire u. a. zwar dieselben Komponisten des Harzraums heran wie die Nordhäuser, aber er folgte dabei den Originalen und nicht dem Druck von 1637 (wie das ausgiebig etwa in Helmstedt mit 22 Entnahmen aus dem *Fasciculus primus* der Fall war)⁸¹.

77 Braun (wie Anm. 51).

78 Werner Braun, Art. *Rautenstein*, in: MGG 11, 1963, Sp. 53 f.

79 Die Luckauer Fassung, mit der sich die Magisterarbeit von Ekkehard Krüger beschäftigt (*Musiksammlungschriften im Archiv der Nikolai-Kirche Luckau*, Berlin TU 1997, S. 45 f.) ist eine Abschrift nach dem Nordhäuser Druck. Die Fassung Schellenberg konnte Keller nur anhand des Cantus einsehen.

80 Steude (wie Anm. 39), S. 212 f.

81 Daniela Garbe, *Das Musikalienrepertoire von St. Stephani zu Helmstedt. Ein Bestand an Drucken und Handschriften des 17. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1998 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 33), Bd. 2, S. 150 u. ö. Unter den kopierten Autoren befindet sich als Nr. 196 unser Prössel (= Pseudo-Prætorius): S. 31.

7. Generalbässe

Alle 110 Concerte sind mit dem „Basso continuo pro Organis“ ausgestattet. Insofern befindet sich die Nordhäuser Sammlung im Einklang mit der Entwicklung. Doch die Erwartung, dass die einstimmigen Gesänge reicher beziffert vorlägen als die zwei- oder dreistimmigen, erfüllt sich nicht. Etwa die Hälfte der „Monodien“ ist frei von Zusatzzeichen, was vor allem an den vielen Viadana-Tonsätzen liegt. Girberts c-jonisches Concert I, 22 *Trau nimmermehr deinem Feinde* (Sirach 12, Vers 9–11) weist zweimal ein Kreuz vor *e* auf (Semibrevistakt 53 und 92), das entweder die fa-Erniedrigung zu *es* (im Hexachordum durum) verhindern oder ein zusätzliches *gis* anzeigen soll. Sonst ist der Bass „unbeziffert“, also etwa auf dem Stand von Viadana (1615) oder der venezianischen *Ghirlanda sacra* (1625). Demgegenüber erweist sich Vorgänger Prössel als fortschrittlicher. Er bietet die Ziffern 6, 6 5 und 7 6, allerdings nur in sieben von 69 Takten. Schon dieser Vergleich zeigt, dass auf die Vereinheitlichung verzichtet wurde; jedes Stück verblieb nach Möglichkeit in der Schreibart seines Autors. Wir können also (etwa) Girbert-, Prössel-, Rautenstein- und Oehme-Bässe unterscheiden.

Die häufigere Bezifferung der zweistimmigen Sätze erklärt sich aus der fundamentierenden Nachzeichnung von zwei Melodien. Doppelziffern wie $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 5 \\ 4 \end{smallmatrix}$ wurden nötig, obwohl auch einfache Ziffern solche Verläufe wiedergeben. Die Ziffer 4 ist eine doppelte Dissonanz, noch kein „Sekundakkord“⁸². Bei Kleinterztonarten bewirkt die akzidentielle Erhöhung der Terz in unmittelbarer Wiederholung Ziffernreichtum (Rautenstein: *Ich suchts des Nachts*, II, 38, und *Herr, wie lang willst du mein so gar vergessen*, II, 39).

Doch von Ziffernbesessenheit kann keine Rede sein. In dem Auszug zum Schütz-Psaln *Lobe den Herrn, meine Seele* I, 52, sind diese Angaben fast vollständig verschwunden. Im zweiten „Vers“ zur *Resurrectio* von 1623 (II, 12, „Sie haben den Herren weggenommen“), die original das Fundament als Tenor notiert, bedingt die Umschlüsselung in den Bass teilweise andere Ziffern, weil Haltenoten die ursprüngliche Beweglichkeit ersetzen. So entwickelt sich eine Ganzenoten-Skala von *B* bis *b* mit jeweils einer 5 6-Bezifferung. Erstherausgeber Philipp Spitta, der 1885 einige Ziffern der Nordhäuser Fassung von Schützens *Historia* und einer davon abhängigen Kasseler Handschrift übernommen hat⁸³, geht auf diese wichtige Variante nicht ein. Ab Vers 13 („Dies sind die Reden“) fehlt wieder jede Bezifferung.

Der einzige als Bearbeiter von Fremdwerken in unserem Repertoire genannte Musiker, Oehme, scheint nicht nur Satzstrukturen verkleinert, sondern sie auch durch zugefügte Orgelbässe vergrößert zu haben. Hier konnte er sich als Modernisierer fühlen, denn die rein vokale Geringstimmigkeit lebte allenfalls in didaktischen Übungsstücken fort. Oehme spielte damit eine ähnliche Rolle wie der Speyerer Organist Caspar Vincentius zwanzig Jahre zuvor in dem Schadaeus-Repertoire⁸⁴. Zwei der neuen Orgelbässe (zu *Musae Sioniae* IX, 1610) hat Blume in der Praetorius-Ausgabe abgedruckt: *Christ lag in Todesbanden* (II, 29) und *Christ fuhr gen Himmel*

82 So in dem übernommenen Choralkonzert „Nun freut euch, lieben Christen gemein“ von Michael Praetorius aus dessen *Polyhymnia Caduceatrix et Panegyrica* (1619), hrsg. von Wilibald Gurlitt, Wolfenbüttel-Berlin 1930 (= *Gesamtausgabe* [wie Anm. 20], Bd. 17), S. 1–2. Zur „2“ bei Schütz vgl. Gerhard Kirchner, *Der Generalbaß bei Heinrich Schütz*, Kassel u. a. 1960 (= Musikwissenschaftliche Arbeiten 18), S. 76.

83 Philipp Spitta, Vorwort zu SGA 1, S. XIV–XVIII.

84 Finkel (wie Anm. 4), S. 221–226; Braun, *Musiktheorie* (wie Anm. 75), S. 173.

(II, 30). Obwohl er auf „Quintparallelen zu den Oberstimmen“ darin hinwies, hielt er es für möglich, „daß die beiden [...] Generalbaß=Stimmen von Praetorius selbst stammen“⁸⁵.

Vergleicht man die nachträglichen und die originalen Orgelbässe, so ergeben sich in der Tat wesentliche Gemeinsamkeiten. Sie wechseln zwischen kontrapunktischer Obligatheit und einem bloßen Nachzeichnen des vorhandenen Tonsatzes. Obligatheit bedeutet, dass aus Bicinien Tricinien zu entstehen scheinen, in welchen rhythmisch analog bewegte perfekte und imperfekte Konsonanzen zugefügt und Kadenzvorgänge vervollständigt werden (also Auflösung der Sekund in die Terz als $\frac{4}{3}$). Die nachzeichnende Eigenschaft ist die des Basso seguente, der die Stimmen im Einklang oder in der unteren Oktav mitspielt und sich dabei besonders an die jeweils tiefste Stimme heftet⁸⁶.

Praetorius neigt jedoch in seinen durchweg eigenen Sätzen stärker der seguente-Technik zu als sein Bearbeiter, der sich nur in seinen Werkinitien zurückhält (I, 29, 34, 43, 47, II, 34). Darin zeigt sich einerseits ein Traditionalismus bei Praetorius selbst, andererseits das Diktat des Choral, der herausgestellt und nicht verdeckt werden will. Oehme dagegen trachtet in seinen signierten Arbeiten nach einer neuen, zusätzlichen „Stimme“; sie ist von ihm nicht – wie die Orgelbässe von Praetorius – „ad libitum“ gedacht. Die fundamentale Ruhe der original einstimmigen Kompositionen – keine „Monodien“ in Blumes Sinn⁸⁷ – kommt für sie nicht in Betracht. Übrigens bietet jede der Oehme-Parodien ein kurzes Orgel-Solo; der Generalbass hat in ihnen einen hohen Rang.

In diesem Zusammenhang sind nun auch die „Nordhäuser Quinten“ zu sehen. Die Unselbständigkeit des Basso seguente kann sie vorübergehend zulassen⁸⁸, aber als schön wurden sie darum nicht empfunden. Praetorius vermeidet sie. Einige Generalbass-Quinten aus der Nordhäuser Bearbeitung werden von Blume genannt. Weitere kommen in anderem Zusammenhang vor⁸⁹. All das spricht wohl für eine jüngere Maßnahme.

Als Sammlung von geringstimmigen Vokalkonzerten mit Basso continuo gehört die Goslar-Nordhäuser Publikation von 1637/38 eher dem Organisten- als dem Kantorenstand an. Wir finden Tastenmeister hier sowohl unter den auswärtigen Autoren (etwa Urban Loth in Passau, Posch in Klagenfurt, Scheidt in Halle) als auch unter den heimischen Beitragern. Dass die Freie Reichsstadt Nordhausen ihnen die Ehre gibt, ist kein Zufall und markiert einen sozialgeschichtlichen Unterschied zu Kursachsen, wo die Musikkultur von den Kantoreien und den Kantoren geprägt wurde.

85 Blume (wie Anm. 20), S. XLIII f.

86 Lars Ulrich Abraham, *Der Generalbaß im Schaffen des Michael Praetorius und seine harmonischen Voraussetzungen*, Berlin 1961 (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 3), S. 30 f.

87 Friedrich Blume, *Das monodische Prinzip in der evangelischen Kirchenmusik*, Leipzig 1925 (Reprint Hildesheim 1975). Analog dazu: Hans Heinrich Eggebrecht, *Arten des Generalbasses im frühen und mittleren 17. Jahrhundert*, in: AfMw 14 (1957), S. 61–82, vor allem Abschnitt III. „Der monodische Generalbaß“, S. 73–78.

88 Blume (wie Anm. 85), S. XLIV.

89 Lauterwasser (wie Anm. 34), S. 103.

8. Druck-Privileg

Schutzrechte gegen unerlaubten Nachdruck wurden durch den Kaiser für die Buchmessen der Freien Reichsstadt Frankfurt am Main und durch den Kurfürsten von Sachsen für die kurfürstlich sächsische Handelsstadt Leipzig vergeben⁹⁰. Druckerzeugnisse anderer Territorien wendeten sich bei Bedarf an eine der beiden Adressen (oder an beide). Braunschweig konnte also kein eigenes Urheber-Schutzrecht vergeben. Die kaiserliche Reichsstadt Nordhausen war dem Kurfürsten politisch und wirtschaftlich eng verbunden; dieser Schutz bot sich 1637/38 an.

Über die Praktiken des Oberkonsistoriums zu Dresden bei Verleihung eines Druckprivilegs ab 1612 unterrichtet ein Aktenstück⁹¹. Demnach mussten statt wie bisher eines Geldbetrags Freixemplare abgegeben werden, deren Zahl 1617 auf 18 angestiegen war. Das löste Drucker-Verleger-Proteste aus oder wurde einfach nicht befolgt, was wieder amtliche Maßnahmen nach sich zog. Die Nordhäuser Drucke liegen später als diese Aktenvermerke; die Bedingungen mögen aber noch die gleichen gewesen sein.

Beide Fasciculi vermerken nun jedoch nicht einfach „Cum privilegio Serenissimae Electoris Saxoniae“ (wie Schütz' *Kleine Geistlichen Concerte* von 1636), sondern „Cum Gratia & Privilegio [...]“. Dieser Wortlaut findet sich bereits in den Florilegien des Erhard Bodenschatz 1603, 1618 und 1621 (1603 mit der Geltungsdauer „ad decennium“)⁹². Im katholischen München konnte Georg Victorinus bei seiner *Siren coelestis* von 1616, die er Herzog Wilhem von Bayern widmete, „Cum gratia & privilegio Caes[are]i Majes[tatis]“ aufwarten⁹³. Diese Gnade dürfte eine kostenlose Privilegierung enthalten haben, sonst wäre sie wohl nicht erwähnt worden. Die Nordhäusischen Konzerte gerieten dadurch in einen Rang, wie er der Repertoire-Sammlung einer Fürstenschule (Pforta bei Naumburg) zuteil geworden war. Das aber scheint auf irritierende Weise mit Schützens dominierender Stellung in Kursachsen und mit seinem Bemühen auch um kaiserlichen Schutz (1637 und 1642) zu kollidieren, auf das zuerst Othmar Wessely (1953) aufmerksam gemacht hat⁹⁴ und das durch Wolfram Steudes Nachweis von Werk-Eingriffen durch die kaiserlichen Nordhäuser (1968) weitere Brisanz erhalten hat⁹⁵.

Dass Girbert sich mit den von ihm ausgewerteten noch erreichbaren Komponisten „nach Billigkeit verglichen“⁹⁶ hätte, ist unwahrscheinlich, denn Sammeldrucke lebten vom Nachdruck, und die Schutzrechte betrafen offensichtlich eher Druckerzeugnisse im Ganzen denn Einzelstücke daraus. Ferner bedeutete die Übernahme in ein behördlich gefördertes Gesamtwerk nicht „Raub“, sondern „Ehre“; sie befestigte den Ruhm des betreffenden Autors und

90 Hansjörg Pohlmann, *Die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts (ca. 1400–1800). Neue Materialien zur Entwicklung des Urheberrechtsbewußtseins der Komponisten*, Kassel u. a. 1962 (= Musikwissenschaftliche Arbeiten 20), S. 189.

91 *Acta Die privilegierten Bücher betr[effende] de a[nno] 1612*, LHA Dresden, 10 745, Nr. 1.

92 Eitner (wie Anm. 6), S. 236 f. und 266. In Venedig hieß es schon 1549 „con gratia et privilegio“: Bernstein (wie Anm. 65), S. 42.

93 Eitner ebd., S. 260.

94 Vgl. Moser (wie Anm. 15), S. 616–619; auf die falschen Einzelangaben (S. 617) sei hier nur pauschal hingewiesen.

95 Steude (wie Anm. 47), S. 226 f.

96 Pohlmann (wie Anm. 90), S. 288.

konnte darüber hinaus weiteres Interesse an seinem Werk wecken. Die Ausnahme im zweiten Teil der Nordhäusischen Konzerte lässt – wie gesagt – verschiedene Deutungen zu, und es bleibt durchaus denkbar, dass sich Schütz auch wegen dieser Nummer um kaiserlichen Schutz bemüht hat⁹⁷. Das kursächsische Privileg war allerdings nicht rückgängig zu machen, und so ist auch eine allgemeinere Deutung der Gleichzeitigkeit möglich: Schütz wollte sich in kaiserliche Märkte einschalten, auf die er so unmittelbar aufmerksam geworden war.

Dass die Nordhäuser glaubten, bona fide gehandelt zu haben, geht aus ihrem Anspruch hervor, angeblich falsch geschriebene und vom Verlust bedrohte Singvorlagen zu ihrem Repertoire richtiggestellt bewahren zu wollen. Sie hätten es – so heißt es in der Widmungsschrift an Herzog Georg von Braunschweig-Lüneburg –

„zu öffentlichem Truck wie wir vermeinen/ ohne Vnwillen der Autoren selbst / welcher vornehmen *Operibus* wir hiermit keinen Abbruch zuthun gemeinet/ auff vnser Kosten außgeantwortet vnd befördert/ keineswegs zweifelnde/ rechtschaffene MusicFreunde/ auch angeführte *Autores* selbst/ dieses vnser wolgemeintes fürnehmen im besten vermercken werden.“

Tatsächlich wurden ja Notendrucke massenhaft kopiert, und keineswegs so sorgfältig, als dass nicht manche Autoren – darunter Schütz – um ihren guten Ruf sich hätten sorgen müssen. Wenn auch ein „Collector“ für eine korrekte Werkgestalt eintritt, er in die Zusammenstellung von Einzelwerken Arbeit investiert und er sich in Unkosten stürzt, so rechtfertigt das seinen Anspruch auf behördlichen Schutz. Darüber hinaus verantwortet er kunstrichtige Arrangements. Dass er einen eigenen kompositorischen Leistungsbeleg bringt (Bodenschatz, Donfridus, Girbert), belegt zwar seine Kompetenz, kann aber auch unterbleiben (Schadaeus). Er bereichert seine Kunst durch eine jeweils einzigartige Zusammenstellung von Tonsätzen. Schon insofern konkurrierten Sammeldrucke nicht mit Individualdrucken.

Die gleichwohl zwischen Schütz und den Nordhäusern bestehende latente Spannung resultiert weniger aus dem Problem in II, 55 als aus dem Verhältnis zwischen Verleger- und Urheber-Recht⁹⁸. Das erstere galt damals mehr, heute steht dagegen der Autor im Vordergrund. Schütz wünschte sich zwar eine Entlohnung bei Entnahme eines Einzelsatzes und dessen korrekte Wiedergabe, befürchtete aber in erster Linie eine Beraubung in toto, wie sie dann sein Vetter Heinrich Albert erleiden musste. In seiner Eingabe um Verlängerung des kaiserlichen Schutzes 1642⁹⁹ stellt sich der Dresdner Kapellmeister insofern auf das dominierende Verleger-Recht ein, als er von seinem teilweisen Selbstverlag spricht, also von seinen *Psalmen Davids* (1619) und von seiner Absicht, weitere Arbeiten auch „zu verlegen“¹⁰⁰. Den drei „mit Römischer Keyserlicher Freyheit“ erschienenen und in zwei Fällen mit dem Reichsadler geschmückten Veröffentlichungen *Kleine Geistliche Concerte* II (Dresden 1639) und *Symphoniae sacrae* II und III (Dresden 1647 und 1650) ist der Selbstverlag durch das Fehlen eines (Berufs-)Verleger-Namens zum Ausdruck gebracht. Aber die jeweils vier Freixemplare für Wien wird Schütz ordnungsgemäß abgeliefert haben.

97 Das Gesuch von 1637 ist nicht erhalten. Überträgt man zur genaueren Datierung den „25. April“ vom Verlängerungstag auf die erste Eingabe, so hätte diese genau einen Monat nach Ausfertigung der Widmungsvorrede an Herzog Georg gelegen.

98 Pohlmann (wie Anm. 90), S. 167.

99 Wiederabdruck des Texts ebenda, S. 287 f.

100 Ebenda, S. 281.

Die Opernsinfonien Francesco Cavallis

AXEL TEICH GEERTINGER

Eine möglichst vollständige Edition der Opernsinfonien Francesco Cavallis stellt ein langgehegtes Desideratum auf dem Forschungsgebiet der Ouvertüre und der Sinfonie dar, können doch damit die Grundlagen für die Bewertung der venezianischen Opernsinfonia des 17. Jahrhunderts erheblich erweitert werden. Die vorliegende Studie schließt sich besonders an die Arbeiten Helmut Hells und Stefan Kunzes an, die sich jedoch hauptsächlich auf das 18. Jahrhundert bezogen und die venezianische Opernsinfonia deshalb nur summarisch behandeln konnten¹. Somit zählen die älteren Studien von Alfred Heuß, Hermann Kretzschmar und Egon Wellesz noch immer zu den wichtigsten Arbeiten auf diesem Gebiet².

Mit der Veröffentlichung von Cavallis Opernsinfonien lassen sich einige der mittlerweile ein Jahrhundert alten Auffassungen neu beurteilen, etwa die auch in neueren Darstellungen noch zu findende These, es sei vor allem ein zweiteiliger Typus (langsam, geradtaktig – schnell, ungeradtaktig) vorherrschend. Dies erweist sich bei genauerem Hinsehen zumindest für Cavalli als irreführend. Die auf Kretzschmar und Heuß zurückzuführende Verallgemeinerung, die Opernsinfonien Cavallis seien pauschal als „Programmouvertüren“ zu verstehen, ist schon von Helmut Hell wie auch von Stefan Kunze in Frage gestellt worden, wobei jedoch die gegenteilige Behauptung Hells, die instrumentale Operneinleitung nähme „zum jeweiligen Stück [...] keinerlei Bezug“, wiederum zu kategorisch ausfällt³. Die große Mehrzahl der Sätze besitzt zwar keinen direkten musikalischen oder dramatischen Zusammenhang mit der darauffolgenden Oper, doch gibt es Ausnahmen (so z. B. die Einleitungsstücke zu *L'Agisto*, *Mutio Scevola* und *Il Pompeo Magno*).

Als Opernsinfonien werden im folgenden die instrumentalen Sätze bezeichnet, die den Prolog bzw. den ersten Akt einleiten und demnach zu einem gewissen Grad die Funktion einer Ouvertüre tragen. In diesem Sinne ist also auch z. B. die „Tocco di Battaglia“ von *Mutio Scevola* eine Opernsinfonia, obwohl sie nicht als „Sinfonia“ bezeichnet ist. Instrumentalstücke innerhalb der Akte blieben indes grundsätzlich außer Betracht.

Von den 33 Opern, die heute allgemein als Werke Cavallis anerkannt werden, sind bekanntlich 27 in der Sammlung Contarini der Biblioteca Nazionale Marciana (I-Vnm) erhalten. Davon enthalten 23 eine einleitende Sinfonia. Diese Stücke sind im Anhang in kritisch revidierter Edition wiedergegeben. Dabei ist zu bemerken, dass die Opern *Xerse*, *Erismena*, *Statira* und *Artemisia* ursprünglich mit einem Prolog gespielt wurden, der jedoch im Manuskript in

1 Helmut Hell, *Die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts* [...], Tutzing 1971 (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 19); Stefan Kunze, *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert*, Laaber 1993 (= Handbuch der musikalischen Gattungen 1). Die vorliegende Studie basiert auf der Arbeit *Francesco Cavallis operasympfonier*, die der Verf. im Jahr 2001 am Musikwissenschaftlichen Institut der Kopenhagener Universität (Prof. Dr. Siegfried Oechsle) zur Erlangung des Kandidatgrades vorgelegt hat.

2 Alfred Heuß, *Die venetianischen Opern-Sinfonien*, in: SIMG 4 (1902–1903), S. 404–477; Hermann Kretzschmar, *Die Venetianische Oper und die Werke Cavalli's und Cesti's*, in: VfMw 8 (1892), S. 1–76; Egon Wellesz, *Studien zur Geschichte der Wiener Oper. Cavalli und der Stil der venezianischen Oper von 1640–1660*, in: StMw (1913), S. 1–103.

3 Hell (wie Anm 1), S. 29.

Venedig nicht erhalten ist. In diesen Fällen handelt es sich bei den hier wiedergegebenen Stücken also nicht um die primären Einleitungsstücke der Opern, was bei einer Diskussion der eröffnenden Funktion zu berücksichtigen wäre. Auch den Manuskripten der Opern *La virtù de' strali d'amore* (1642), *L'Orimonte* (1650) und *L'Hipermestra* (1654, Erstaufführung 1658) fehlt der ursprüngliche Prolog. Da sie auch vor dem ersten Akt keine Sinfonia enthalten, sind sie hier nicht vertreten.

Hinzugenommen wurden dafür die Sinfonia vor dem ersten Akt der Oper *Le nozze di Teti e di Peleo*, deren Prolog keine Sinfonia aufweist, und diejenige vor dem zweiten Akt von *L'Ercole*. Auch diese Sätze stellen zwar nicht die Haupteinleitungsstücke dar. Sie besitzen jedoch immerhin eine einleitende Funktion sekundären Grades und sind für das Gesamtbild der Opernsinfonien Cavallis von Bedeutung – zum Teil eben durch ihre Andersartigkeit, die gerade mit ihrer nicht primären Eröffnungsfunktion zusammenhängt. Wo unmittelbar auf die Einleitungssinfonia ein Ritornell folgt, ist dieses im Notenanhang wiedergegeben, obwohl es keinesfalls zur Sinfonia zu rechnen ist. Im Falle der *L'Ormindo*-Sinfonia wurde zur Illustration außerdem die g-Moll-Variante des wechselweise in d-Moll und g-Moll erklingenden (und als „Sinfonia“ bezeichneten) Prolog-Ritornells verzeichnet. Das Ritornell folgt zwar nicht unmittelbar auf die Einleitungssinfonia. Da es jedoch aus einer Variation der letzten vier Takte der Einleitungssinfonia gewonnen wurde und den scheinbaren Bruch zwischen Takt 13 und 14 der Sinfonia (Oktavparallelen, leere Quint in T. 14)⁴ vermeidet, ist es für den Zusammenhang von Bedeutung.

Um die Entwicklung innerhalb der knapp 30 Jahre von 1639 bis 1667 zu skizzieren und möglicherweise vorherrschende Typen festzumachen, wurden die insgesamt 25 Opernsinfonien auf ihre Form- und Satzstruktur hin untersucht. Dabei war bei der Formstruktur unter anderem die Frage der Ein- oder Mehrteiligkeit zu stellen (von einer Mehrsätzigkeit der Sinfonia kann bei Cavalli noch nicht die Rede sein), während bei der Satzstruktur das Vorkommen verschiedener Elemente wie Fugato bzw. Imitation, Concertato und Fanfare zu prüfen war. Auch das Eindringen der von Alfred Heuß als „Allegro-Elemente“⁵ bezeichneten lebhafteren Satzteile wurde untersucht.

Um einen Gesamtüberblick zu geben, sind in Tabelle 1 auf der folgenden Seite die Stücke in skizzenhafter Form dargestellt. Dabei wurde versucht, sowohl Satzstrukturen als auch vermutete Tempocharaktere sowie die Länge ungefähr wiederzugeben. Die Titel der Opern folgen dem Manuskript. Die oftmals geläufigeren Titel der Libretti sind im Notenanhang in Klammern angegeben. Die Datierung folgt hauptsächlich Peter Jeffery, der mit seiner Studie über die autographen Manuskripte Cavallis einen wertvollen Beitrag zur Cavalliforschung geleistet hat⁶.

Der homorhythmische Satz mit feierlichem, ruhig schreitendem Charakter herrscht insgesamt vor. Für die frühen Sätze gilt dies sogar in nahezu ausschließlicher Weise. Die frühen Opernsinfonien sind alle einteilig – auch die Sinfonia vor dem ersten Akt von *Le nozze di Teti e di Peleo* (1639), wo sich trotz des Wechsels zwischen ruhigem und lebhaftem Satz weder Takt noch Grundtempo ändern. Im Laufe der 1640er Jahre tritt des weiteren der oft als typisch venezianisch bezeichnete zweiteilige Typus auf, der aus einem langsamen, geradtaktigen

4 Heuß (wie Anm. 2) notiert S. 469 für die erste Note der 2. Stimme in T. 14 fälschlich *a'* statt *c''*.

5 Ebd., S. 407.

6 Peter Jeffery, *The Autograph Manuscripts of Francesco Cavalli*, Ph. D. Princeton University 1980.

Tabelle 1: Form- und Satzstrukturen

OPER	AKT	TEILE	TONART	FORM- UND SATZSTRUKTUR
Le nozze di Teti e di Peleo (1639)	I*	1	e (0#)	c [] []
La Dafne (1640)	P	1	C	c []
La Didone (1641)	P	1	G (0#)	c []
L'Egisto (1643)	P	1	g (1b)	c []
L'Ormindo (1644)	P	1	g (1b)	c []
La Doriclea (1645)	P	2	a	c [] 3 []
Il Giasone (1649)	P	2	C	c [] [] [] 3 []
L'Oristeo (1651)	P	1	C	c []
La Rosinda (1651)	P	1 (2)	a	c []
La Calisto (1652)	P	2	D (0#)	c [] 3 []
L'Eritrea (1652)	P	1	G (0#)	3/4 []
Il Delio (1652)	P	2	a	c [] 3 [] []
L'Orione (1653)	P	3	C	c [] [] [] [] [] [] 3 [=====] c [=====]
Il Ciro (1654)	P	1 (3)	D (0#)	c [] [] []
Il Xerse (1655)	I*	1	D (0#)	c []
L'Erismena (1655)	I*	3	C	c [] 3 [=====] c []
La Statira (1656)	I*	1 (3)	e (0#)	c [] [=====] []
L'Artemisia (1657)	I*	1	d (0b)	c []
Il rapimento d'Helena (1659)	P	1	F	c []
L'Ercole (1662)	P	3	C	c+3 [] [] c [] [] [] c []
L'Ercole (2) (1662)	II*	3	F	c [] 3 [=====] c []
Scipione affricano (1664)	I	2	C	c [] [] 3 []
Mutio Scevola (1665)	I	1	C	c [] [] []
Il Pompeo Magno (1666)	I	1	C	c [] [] [] []
L'Eliogabalo (1667)	I	3	a	c [] c [] 6/8 []

ZEICHENERKLÄRUNG

□ Langsam

■ Schnell

||||| Akkordisch/homorhythmischer Satz

===== Imitation/Fugato

□□ Contertato

△△ Fanfare

* Sätze, die einen Akt, nicht aber die Oper insgesamt einleiten

und einem schnellen, ungeradtaktigen Tempo besteht. Zu beobachten ist er übrigens bereits in Cavallis *La Dafne* (1640), dort jedoch noch nicht als Eröffnungssinfonia, sondern vor dem zweiten und dritten Akt. Da nur etwa ein Viertel der Sinfonien diesem Schema gehorcht, kann es nicht als Prototyp der Opernsinfonia Cavallis gelten. Zwar trifft zu, dass die Sinfonien mit Tempowechsel stets mit einem langsamen Teil beginnen, so dass die Folge langsam-schnell durchaus als ein Grundmuster anzusehen ist. Es stellt jedoch eher eine aus den Sätzen gewonnene Abstraktion als eine konkrete, dominierende Formstruktur dar. Folgende Typologie ließe sich skizzieren:

1. Einteilige, langsame, durchwegs homorhythmische Sätze. Diese Gruppe bildet mit den Sinfonien der Opern *La Dafne*, *La Didone*, *L'Egisto*, *L'Ormindo*, *L'Oreste*, *Il Xerse*, *L'Artemisia* und *Elena* die größte des Corpus und betrifft vor allem die frühen Werke.
2. Zweiteilige Sätze mit der Folge langsam/geradtaktig – schnell/ungeradtaktig. Hierbei kann der schnelle Teil eine Neurhythmisierung des ersten Teils sein. Auch dieser Typus findet sich vor allem in früheren Werken wie etwa in den Opern *La Doriclea*, *Il Giasone*, *La Calisto* und *Il Delio* (*La Veremonda*). In variiertes und erweiterter Form ist er jedoch auch in *Erismena* und *Scipione* anzutreffen.
3. Durchwegs geradtaktige Sätze mit der Tempofolge langsam – schnell bei möglicher Wiederholung des langsamen Teils. Dieser Typus findet sich hauptsächlich in den 1650er Jahren (*La Rosinda*, *Il Ciro* und *La Statira*), in ähnlicher Form aber auch schon in *Le nozze di Teti e di Peleo*. Über die Mehrteiligkeit dieser Sätze lässt sich streiten: Da vermutlich kein Wechsel des Grundtempos stattfindet, könnte man sie ebenso gut als eine Variante des einteiligen Typs bezeichnen.
4. Fanfarensätze der späten Jahre (*Mutio Scevola* und *Il Pompeo Magno*).

Hinzu kommt zum einen die Sinfonia der Oper *L'Eritrea*, die eine schnelle Variante des einteiligen Satzes darstellt. Zu nennen wären zum anderen komplexere späte Typen wie die Einleitungssinfonia von *Ercole*, die gewissermaßen eine konzentrierte Variante des zweiteiligen Typus um einen schnellen, geradtaktigen und einen Fanfarenteil erweitert. Außerdem wäre auf die Sinfonia zu *L'Eliogabalo* zu verweisen, die aus drei schnellen, geradtaktigen Teilen besteht. Weder die Kategorisierung der Sinfonien zu *Rosinda*, *Ciro* und *Statira* als ein- oder mehrteilige Formen noch die Nichtberücksichtigung der sekundären Einleitungsstücke ändern viel an dem Gesamteindruck, dass der einteilige, langsame Typus am häufigsten vertreten ist. Die Sinfonia des *Orione* bleibt hier außer acht, da sie (wie noch gezeigt werden soll) aller Wahrscheinlichkeit nach nicht von Cavalli stammt.

Die „Allegro-Einschübe“ in der Sinfonia zu *Le nozze di Teti e di Peleo* zeigen übrigens, dass Allegro-Elemente der venezianischen Opernsinfonie keineswegs ursprünglich fremd waren und sich erst später in *Il Giasone* (1649) angedeutet hätten, wie oftmals behauptet wurde⁷, sondern von Anfang an zur Verfügung standen. Zuzugeben wäre jedoch, dass die Sinfonia zu *Le nozze di Teti e di Peleo*-Sinfonia im frühen Schaffen Cavallis eine Ausnahme darstellt. Die an sich naheliegende Annahme, es handle sich um eine spätere Ergänzung, ist jedoch unwahrscheinlich, da keine spätere Wiederaufführung der Oper bekannt ist.

⁷ Die Behauptung ist auf Heuß (wie Anm. 2, S. 422 ff.) zurückzuführen und wird von Hugo Botstiber (*Geschichte der Ouvertüre und der freien Orchesterformen*, Leipzig 1913, S. 25) wie auch von Kunze (wie Anm. 1, S. 33 ff.) wiederholt.

Vor allem die frühen, homorhythmischen Sätze beruhen gänzlich auf dem Muster des gehenden und den Satz strukturierenden Basses mit hinzugefügten Ober- und Mittelstimmen, wobei sich bisweilen ein Triocharakter zeigt. Als Beispiel hierfür wäre die die *Ormindo*-Sinfonia anzuführen, deren gleichberechtigte Oberstimmen für die venezianische Opernsinfonia eher untypisch sind⁸. Der Bass dieser feierlich schreitenden „Bass-Sinfonien“ setzt sich fast überall aus dem rhythmischen Grundmuster $\downarrow \cdot \downarrow \downarrow \downarrow$ und der anschließenden Kadenz zusammen.

Die späteren Sätze stützen sich in zunehmendem Maße auch auf die Arbeit mit melodischen und rhythmischen Figuren. Die Sinfonia von *Il Giasone* stellt dabei eine Art Übergangsform dar, in der die formkonstituierende Rolle des Basses zugunsten der rhythmischen und melodischen Transformation der Oberstimme abgeschwächt ist. Es handelt sich dabei nicht wie z. B. in *La Doriclea* um eine Neurhythmisierung des gesamten Satzes, sondern um eine gezielte Arbeit mit den ersten Takten der Oberstimme:

Beispiel 1: *Il Giasone*, Sinfonia, T. 1–2, 7–9, 10–11



Als generelle Entwicklungen in den Opernsinfonien Cavallis lassen sich die zunehmende Länge, die Tendenz zu Mehrteiligkeit und Komplexität sowie die zunehmende Anwendung des Allegros erkennen. Ab 1662 kommen Fanfarenelemente hinzu, wobei die (wenngleich für Paris komponierte) Oper *L'Ercole* vielleicht als die erste venezianische Oper mit notierter und damit integraler Trompetenmusik anzusehen ist⁹. Die Aufnahme von Fanfarenelementen bedeutet eine Synthese von Einleitungssinfonia und eröffnendem Fanfarenspiel (Stegreifspiel), ersetzte dieses jedoch nicht, wie u. a. Helmut Hell zeigte¹⁰.

Über den französischen Einfluss auf die Sinfonien von *L'Ercole* herrscht offenbar noch immer Uneinigkeit, obwohl der Streit eigentlich nur auf Missverständnissen beruht. Kretzschmar¹¹ und fast 80 Jahre später Martha Clinkscale¹² hoben die Ähnlichkeit der Sinfonien mit der Lullyschen Ouvertüre hervor. Alfred Heuß wiederholte Kretzschmars Beobachtung –

8 Vgl. Kunze (wie Anm. 1), S. 43.

9 Vgl. hierzu Edward H. Tarr u. Thomas Walker, „*Bellici carmi, festivo fragor*“. *Die Verwendung der Trompete in der italienischen Oper des 17. Jahrhunderts*, in: Constantin Floros u. a. (Hrsg.), *Studien zur Barockoper*, Hamburg 1978 (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 3), S. 143–203. Tarr und Walker vermuten u. a. Cavallis *Il Pompeo Magno* und *Mutio Scevola* als die frühesten Opern mit konzertanten Trompeten.

10 Vgl. Hell (wie Anm. 1), S. 16 ff.

11 Kretzschmar (wie Anm. 2), S. 56.

12 Martha Novak Clinkscale, *Pier Francesco Cavalli's Xerse*, Ph. D. University of Minnesota 1970, S. 240 f.

wenngleich mit einer gewissen Irritation, die ihn eigentlich zu einer näheren Untersuchung des Sachverhalts hätte zwingen müssen¹³. Hugo Botstiber konnte ihm darin nicht zustimmen¹⁴, wie auch Henry Prunières in der Eröffnungssinfonia keinerlei französischen Einfluss sah¹⁵. Kretzschmar sprach jedoch von den „Ouvertüren“ zu *L'Ercole* und meinte damit gerade nicht die einleitende Sinfonia, sondern zweifellos die vor dem zweiten und dem fünften Akt. Dies gilt ebenso für Clinkscale, obwohl bei beiden der ausdrückliche Hinweis fehlt, welche Sätze jeweils gemeint waren. Die Sinfonia vor dem zweiten Akt ist zur Illustration in den Notenanhang aufgenommen, obwohl sie nicht zu den Eröffnungssinfonien gerechnet werden kann. Mindestens eine Lullysche Overtüre, obwohl noch nicht zur Norm der französischen Overtüre verfestigt, dürfte Cavalli seit der Aufführung von *Il Xerse* in Paris 1660 (mit einer Overtüre und Balletteinschüben von Lully)¹⁶ bekannt gewesen sein und mag ihm deshalb als Vorbild für die Sinfonien vor dem zweiten und fünften Akt von *L'Ercole* gedient haben. Dennoch entspricht die Satzstruktur sowohl im gravitatischen ersten wie auch im fugierten zweiten Teil dieser Sinfonien eher Cavallis sonstigen Opernsinfonien als der Lullyschen Overtüre. Ebenso bemerkenswert ist es, dass Cavalli bei aller Geneigtheit, sich dem französischen Geschmack anzupassen, gerade für die eigentliche Overtüre, die Eröffnungssinfonia, nicht die filigran gearbeitete, eher kammermusikalisch geprägte Lullysche Overtüre zum Vorbild nahm, sondern einen akkordischen Satz in seiner bewährten eigenen Machart vorzog. Auch ist bei Betrachtung der Opernsinfonien Cavallis insgesamt keine deutliche Annäherung an die französische Overtüre festzustellen¹⁷.

Dennoch scheint *L'Ercole* einen Wendepunkt in den Cavallischen Opernsinfonien zu bedeuten. Seitdem erweitern sich das Format und die Vielfältigkeit der einleitenden Sätze merklich, so dass sich die Sinfonien der 1660er Jahre kaum noch auf einen Nenner bringen lassen. Die Trompetenfanfare, die die Einleitungsmusik eng an das dramatische Geschehen des ersten Aktes (bzw. des Prologs) knüpft, wird in den späten Werken eines der bevorzugten Elemente.

Die Sinfonia zur letzten erhaltenen Oper Cavallis, *L'Eliogabalo* (1667), unterscheidet sich wiederum spürbar von den früheren: Das Tempo des dreiteiligen Satzes ist durchweg lebhaft, und der Charakter fällt eher dramatisch aus, obwohl der Bass der ersten beiden Teile sich noch deutlich an die frühen, langsamen Sinfonien anlehnt. Die langsame, feierliche Einleitung ist weggefallen, und im Schlussteil wird erstmals der 6/8-Takt eingesetzt. Durch die kontrastierenden Charaktere der drei Teile – vom dramatischen Kopfteil bis zum nahezu „Kehraus“-artigen Schlussteil – sowie durch die Länge der Einzelteile, die durch Wiederholung noch unterstrichen wird, vermittelt der Satz den Eindruck relativer Selbständigkeit und Abgeschlossenheit. Darin steht die *L'Eliogabalo*-Sinfonia der Opernsinfonia des 18. Jahrhunderts schon wesentlich näher als die übrigen Sinfonien Cavallis, was jedoch nicht verhindern konnte, dass die Aufführung der Oper nach den ersten Proben abgelehnt wurde.

13 Heuß (wie Anm. 2), S. 432.

14 Botstiber (wie Anm. 7), S. 25 f.

15 Henry Prunières, *Cavalli et l'opéra vénitien au XVII^e siècle*, Paris 1931 (= *Maîtres de la musique ancienne et moderne* 8), S. 84 f.

16 Veröffentlicht von Henry Prunières u. a., *Six entrées de ballet qui servent d'intermèdes à la comédie de Xerxès 1660*, in: *Œuvres Complètes de J.-B. Lully. Les Ballets* 2, Paris 1933, S. 147–172.

17 Vgl. hierzu Ernst Apfel, *Zur Vor- und Frühgeschichte der Symphonie. Begriff, Wesen und Entwicklung vom Ensemble zum Orchestersatz*, Baden-Baden 1972 (= *Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen* 56), S. 18.

Zwei weitere Sinfonien im Notenanhang bedürfen einer Erläuterung. Die Sinfonia zu *Il Xerse* ist im Manuskript der Contarini-Sammlung von Cavalli selbst nachträglich links und rechts des Titels auf dem ersten Blatt eingetragen und dort wegen Platzmangels nur als Basslinie überliefert. Die dreistimmige Fassung der Sinfonia, die das Manuskript der Biblioteca Apostolica Vaticana in Rom (I-Rvat) enthält, wird zwar im Notenanhang zur Kenntnis gebracht, stammt jedoch höchst wahrscheinlich nicht von Cavalli. Martha Clinkscale hat sich in ihrer umfangreichen Studie über das Werk bedauerlicherweise nicht die Mühe gemacht, die Abstammungsverhältnisse der beiden Manuskripte zu klären, weshalb auch ihre Edition der Oper unter dem Mangel leidet, dass keine Hauptquelle gewählt wurde, sondern beide Manuskripte gleichermaßen und ohne nachvollziehbare Kriterien zu ihrer Edition herangezogen wurden. Die venezianische Fassung der Sinfonia zu *Il Xerse* lässt einen langsamen, durchwegs akkordischen Satz erwarten (man vergleiche z. B. den langsamen Kopfteil der Sinfonia zu *Il Ciro*), und in dieser Form ist sie deshalb auch in Tabelle 1 verzeichnet. Die römische Fassung der *Xerse*-Sinfonia dagegen fügt zwei lebhaftere, sehr selbständige und für die Opernsinfonien Cavallis untypische Oberstimmen hinzu, so dass es sich dabei wahrscheinlich um eine Ergänzung handelt, die nicht auf Cavalli zurückzuführen ist.

L'Orione, 1653 für Neapel geschrieben, stellt einen Sonderfall dar. Der Prolog des venezianischen Manuskripts entstammt nicht der ursprünglichen Sammlung Contarini, sondern ist eine viel spätere Ergänzung des 20. Jahrhunderts. Wie bereits Peter Jeffery vermutete¹⁸, handelt es sich um eine Abschrift des Manuskripts in Sir Raymond Leppards Privatbesitz. Die Geschichte dieses Manuskripts, bevor Leppard es in den 1970er Jahren erwarb, ist leider unbekannt, und auch eine Anfrage bei der Biblioteca Nazionale Marciana konnte die Provenienz des Prologs nicht klären. Es handelt sich bei Leppards Manuskript aller Wahrscheinlichkeit nach um eine Kopie aus dem Jahre 1653, denn es sind keine späteren Wiederaufführungen bekannt¹⁹. Der Text des Prologs stimmt zwar mit dem des Librettos²⁰ nicht überein, es preisen aber beide die Ernennung Ferdinands IV. zum König Roms im Jahre 1653; beide sind demnach offenbar anlässlich der 1653er Aufführung entstanden. Der Umstand aber, dass der Prolog nicht der Contarini-Sammlung und damit Cavallis eigenem Bestand entstammt, wie auch der deutliche stilistische Abstand der Sinfonia zu den übrigen Opernsinfonien Cavallis scheinen ihn als Komponisten des Prologs auszuschließen. Zu den stilistisch abweichenden Merkmalen der Sinfonia gehören die Länge des Stückes, der ausgiebige Gebrauch der Imitation, der langsame Mittelteil mit seinem dem *stile antico* angenäherten Satz und die dissonanzlosen Kadenzen, die oft in der leeren Quint schließen (nicht wie üblich im dreistimmigen Satz bei Cavalli über Quartvorhalt in Einklang, Terz oder Dreiklang). Dazu ist die Struktur des Satzes mit seiner Aneinanderreihung zahlreicher Einfälle und seiner wenig konzisen Harmonik (besonders im fugierten Abschnitt des Schlussteils) längst nicht so stringent und bündig wie in den Opernsinfonien Cavallis. Andererseits war der Komponist des Prologs wahrscheinlich mit den Werken Cavallis wohl vertraut, wie etwa der Vergleich der Takte 37–39 der Sinfonia zu *L'Orione* mit dem Ritornell nach derjenigen zu *Il Giasone* lehrt.

18 Jeffery (wie Anm. 6), S. 190.

19 Clinkscale (wie Anm. 12, S. 310) erwähnt eine weitere Aufführung in Genua, ebenfalls im Jahre 1653.

20 Gedruckt in Francesco Melosios gesammelten Werken (*Poesie, e Prose di Francesco Melosio da Città della Pieve, Venedig 1672 u. 1704*), deshalb vielleicht nicht der ursprünglichen Fassung entsprechend. Ein Libretto der Aufführung in Neapel ist nicht bekannt.

Die *L'Orione*- und die römische *Xerse*-Sinfonia muten demnach ebenso wie die Sinfonia des zweiten Aktes zu *L'Ercole* als Fremdkörper im Notenanhang an, verdeutlichen jedoch gerade durch ihre Andersartigkeit die Einheitlichkeit der Opernsinfonien Cavallis und die Konsequenz, mit der die kompositorischen Mittel trotz aller Verschiedenheit der Sätze eingesetzt werden.

Bereits beim Betrachten der Übersicht fällt die deutliche Dominanz des akkordischen Satzprinzips auf. Überhaupt scheint es ein Merkmal der Cavallischen Opernsinfonie zu sein, dass sie auf jedes kammermusikalische und solistische Gepräge verzichtet. Bemerkenswert dabei ist, dass diese Eigenart weniger deutlich bei den Instrumentalstücken und instrumentalen Begleitsätzen in Cavallis Opern insgesamt auszumachen ist, sondern vor allem die einleitenden Sätze zu kennzeichnen scheint. Dadurch wird die Funktion des „Beginnens“ besonders mit dem Satz in akkordischen Klangfolgen und auf diese Weise mit dem Ensemblespiel in seiner so schlichten wie effektiven Weise verbunden. Weniger im Aufbau der Formen als vielmehr in dieser satzstrukturellen Eigenart dürfte wohl auch das „symphonische Potential“ der Opernsinfonien Cavallis liegen. Es lässt sich keine eindeutige formstrukturelle Norm erkennen. Vielmehr scheinen sich Ansätze zu Systematik und Typisierung in zunehmender Vielfältigkeit der Schemata zu verlieren. Dennoch eint Cavallis Opernsinfonien die Grundorientierung am rhythmisch gebündelten und klanglich massierten Tutti als dem Hauptmerkmal aller größer besetzten Ensemblesmusik.

1. Le nozze di Teti e di Peleo

Concilio Infernale
Sinfonia

Atto primo. Scena prima

Francesco Cavalli, 1639

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The time signature is common time (C). The music features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The key signature has one sharp (F#). The system concludes with a fermata over a chord in the bass line.

The second system of the musical score consists of five staves, continuing from the first system. It begins with a measure number '7' above the first staff. The notation continues with similar rhythmic and melodic patterns, ending with a fermata over a chord in the bass line.

2. La Dafne

(Gli amori d'Apollo e di Dafne)
(Avanti il prologo)

Sinfonia

Francesco Cavalli, 1640

The first system of the musical score for 'La Dafne' consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The time signature is common time (C). The music is characterized by a slower tempo, featuring mostly half and whole notes. The key signature has one sharp (F#). The system concludes with a fermata over a chord in the bass line.

5

Ritornello

8

12

3. La Didone

Prologo

Sinfonia

Francesco Cavalli, 1641

5

9

4. L'Egisto

Prologo

Sinfonia

Francesco Cavalli, 1643

5

5. L'Ormindo

Prologo

Sinfonia

Francesco Cavalli, 1644

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The bottom four staves are in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and ties.

The second system of the musical score consists of five staves, continuing from the first system. It maintains the same instrumental arrangement and key signature. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines across the staves.

The third system of the musical score consists of five staves, continuing from the second system. It maintains the same instrumental arrangement and key signature. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines across the staves.

Sinfonia [Ritornello]

The Ritornello section of the musical score consists of five staves. It maintains the same instrumental arrangement and key signature as the previous systems. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines across the staves.

6. La Doriclea

(Prologo)

Sinfonia

Francesco Cavalli, 1645

Musical score for measures 1-5. The score is in common time (C) and consists of five staves: two treble clefs (Violin I and Violin II) and three bass clefs (Viola, Cello, and Double Bass). The music is primarily composed of quarter and eighth notes, with some rests.

Musical score for measures 6-9. The score continues with five staves. Measure 6 is marked with a '6' above the first staff. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Musical score for measures 10-13. The score continues with five staves. Measure 10 is marked with a '10' above the first staff. The music includes a trill in the first staff of measure 10 and a sixteenth-note figure in the bass staff of measure 11.

Musical score for measures 14-17. The score continues with five staves. The key signature changes to three flats (E-flat major/C minor) starting at measure 14. The music is primarily composed of quarter and eighth notes.

19

Musical score for measures 19-23. The score is written for five staves: two treble clefs (Violin I and Violin II) and three bass clefs (Viola, Cello, and Double Bass). The music features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. Measure 19 starts with a treble clef staff containing a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef staves contain a half note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The score concludes with a double bar line at the end of measure 23.

24

Musical score for measures 24-28. The score is written for five staves: two treble clefs (Violin I and Violin II) and three bass clefs (Viola, Cello, and Double Bass). The music continues with similar note values and rests. Measure 24 begins with a treble clef staff containing a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef staves contain a half note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The score concludes with a double bar line at the end of measure 28.

7. Il Giasone (Prologo)

Sinfonia

Francesco Cavalli, 1649

Musical score for measures 1-4. The score is written for five staves: two treble clefs (Violin I and Violin II) and three bass clefs (Viola, Cello, and Double Bass). The music is in common time (C) and features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. Measure 1 starts with a treble clef staff containing a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef staves contain a half note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The score concludes with a double bar line at the end of measure 4.

5

Musical score for measures 5-8. The score is written for five staves: two treble clefs (Violin I and Violin II) and three bass clefs (Viola, Cello, and Double Bass). The music continues with similar note values and rests. Measure 5 begins with a treble clef staff containing a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef staves contain a half note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The score concludes with a double bar line at the end of measure 8.

9

Musical score for measures 9-13. The score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music features a variety of rhythmic values including eighth, quarter, and half notes, with several measures containing rests.

14

Musical score for measures 14-18. The score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music continues with rhythmic patterns and rests, ending with a double bar line and repeat dots.

19

Ritornello

Musical score for measures 19-23, labeled "Ritornello". The score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music features a variety of rhythmic values including eighth, quarter, and half notes, with several measures containing rests.

8. L'Oristeo

Prologo

Sinfonia

Francesco Cavalli, 1651

Musical score for the Sinfonia of L'Oristeo. The score consists of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom one is in bass clef. The music features a variety of rhythmic values including quarter, eighth, and half notes, with several measures containing rests.

4

Ritornello

7

9. La Rosinda

Prologo

Sinfonia

Francesco Cavalli, 1651

3

7

10. La Calisto

Prologo

Sinfonia

Francesco Cavalli, 1652

The first system of the musical score consists of three staves (treble, alto, and bass clefs) in common time. The music begins with a whole rest in the first measure, followed by a series of quarter and eighth notes in the subsequent measures, with some accidentals (sharps and naturals).

The second system of the musical score consists of three staves. It begins with a measure rest (marked '4') in the first measure, followed by a series of quarter and eighth notes. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

The third system of the musical score consists of three staves. It begins with a measure rest (marked '7') in the first measure, followed by a series of quarter and eighth notes. The system concludes with a double bar line.

The fourth system of the musical score consists of three staves. It begins with a measure rest (marked '12') in the first measure, followed by a series of quarter and eighth notes. The system concludes with a double bar line.

The fifth system of the musical score consists of three staves. It begins with a measure rest (marked '16') in the first measure, followed by a series of quarter and eighth notes. The system concludes with a double bar line.

Ritornello

The Ritornello section consists of three staves in common time. It begins with a measure rest (marked '20') in the first measure, followed by a series of quarter and eighth notes. The section concludes with a double bar line.

11. L'Eritrea

Prologo

Sinfonia

Francesco Cavalli, 1652

Musical score for the first system of 'L'Eritrea' Prologo, measures 1-4. It consists of three staves: Treble, Alto, and Bass clefs. The time signature is common time (C). The key signature has one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests and accidentals.

Musical score for the second system of 'L'Eritrea' Prologo, measures 5-8. It consists of three staves: Treble, Alto, and Bass clefs. The time signature is common time (C). The key signature has one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests and accidentals.

Ritornello

Musical score for the Ritornello section of 'L'Eritrea' Prologo, measures 8-11. It consists of three staves: Treble, Alto, and Bass clefs. The time signature is common time (C). The key signature has one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests and accidentals.

12. Il Delio

(La Veremonda, l'amazzone di Aragona)

Prologo

Sinfonia

Francesco Cavalli, 1652

Musical score for the first system of 'Il Delio' Prologo, measures 1-4. It consists of three staves: Treble, Alto, and Bass clefs. The time signature is common time (C). The key signature has one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests and accidentals.

Musical score for the second system of 'Il Delio' Prologo, measures 5-8. It consists of three staves: Treble, Alto, and Bass clefs. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests and accidentals.

9

Musical score for measures 9-13. It consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The music is in common time (C) and features a melodic line in the Treble staff with some rests, and supporting parts in the Alto and Bass staves.

14 Ritornello

Musical score for the Ritornello, starting at measure 14. It consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The music is in common time (C) and features a melodic line in the Treble staff with some rests, and supporting parts in the Alto and Bass staves.

13. L'Orione

Sinfonia del prologo

Sinfonia

N.N., 1653

Musical score for measures 1-4 of the Sinfonia. It consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The music is in common time (C) and features a melodic line in the Treble staff with some rests, and supporting parts in the Alto and Bass staves.

5

Musical score for measures 5-7 of the Sinfonia. It consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The music is in common time (C) and features a melodic line in the Treble staff with some rests, and supporting parts in the Alto and Bass staves.

8

Musical score for measures 8-10 of the Sinfonia. It consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The music is in common time (C) and features a melodic line in the Treble staff with some rests, and supporting parts in the Alto and Bass staves.

11

Musical score for measures 11-14 of the Sinfonia. It consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The music is in common time (C) and features a melodic line in the Treble staff with some rests, and supporting parts in the Alto and Bass staves.

15

Musical notation for measures 15-17. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 15 features a melodic line in the Treble staff with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the Bass staff. Measure 16 continues the melodic development. Measure 17 concludes the system with a whole note chord in the Treble and Bass staves.

18

Musical notation for measures 18-21. The system consists of three staves. Measure 18 shows a melodic line in the Treble staff and a bass line in the Bass staff. Measure 19 continues the melodic line. Measure 20 features a melodic line in the Treble staff and a bass line. Measure 21 concludes the system with a whole note chord in the Treble and Bass staves.

22

Musical notation for measures 22-24. The system consists of three staves. Measure 22 features a melodic line in the Treble staff and a bass line. Measure 23 continues the melodic line. Measure 24 concludes the system with a whole note chord in the Treble and Bass staves.

25 *2da parte*

Musical notation for measures 25-27, labeled "2da parte". The system consists of three staves. Measure 25 features a melodic line in the Treble staff and a bass line. Measure 26 continues the melodic line. Measure 27 concludes the system with a whole note chord in the Treble and Bass staves.

28

Musical notation for measures 28-30. The system consists of three staves. Measure 28 features a melodic line in the Treble staff and a bass line. Measure 29 continues the melodic line. Measure 30 concludes the system with a whole note chord in the Treble and Bass staves.

31

Musical notation for measures 31-33. The system consists of three staves. Measure 31 features a melodic line in the Treble staff and a bass line. Measure 32 continues the melodic line. Measure 33 concludes the system with a whole note chord in the Treble and Bass staves.

34

Musical score for measures 34-36. The score is written for three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The music features a melodic line in the Treble staff and a rhythmic accompaniment in the Alto and Bass staves. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

37 ^{3ª parte}

Musical score for measures 37-39, labeled "3ª parte". The score is written for three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The music features a melodic line in the Treble staff and a rhythmic accompaniment in the Alto and Bass staves.

40

Musical score for measures 40-42. The score is written for three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The music features a melodic line in the Treble staff and a rhythmic accompaniment in the Alto and Bass staves.

43

Musical score for measures 43-44. The score is written for three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The music features a melodic line in the Treble staff and a rhythmic accompaniment in the Alto and Bass staves.

45

Musical score for measures 45-46. The score is written for three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The music features a melodic line in the Treble staff and a rhythmic accompaniment in the Alto and Bass staves.

47

Musical score for measures 47-49. The score is written for three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The music features a melodic line in the Treble staff and a rhythmic accompaniment in the Alto and Bass staves. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

14. Il Ciro

Prologo

Sinfonia

Francesco Cavalli, 1654

4

8

13

15. Il Xerse Atto primo. Scena prima

Sinfonia

Francesco Cavalli, 1655



16. L'Erismena

Atto primo. Scena prima

Sinfonia

Francesco Cavalli, 1655

The first system of the musical score consists of three staves: a treble clef staff, a second treble clef staff, and a bass clef staff. The time signature is common time (C). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and a sharp sign in the second staff.

The second system of the musical score consists of three staves. It begins with a measure number '4' at the start of the first staff. The music continues with eighth and sixteenth notes. A double bar line is present, followed by a 3/8 time signature change. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

The third system of the musical score consists of three staves. It begins with a measure number '8' at the start of the first staff. The music continues with eighth and sixteenth notes, including a sharp sign in the first staff. The system ends with a double bar line and repeat dots.

The fourth system of the musical score consists of three staves. It begins with a measure number '13' at the start of the first staff. The music continues with eighth and sixteenth notes. A double bar line is present, followed by a common time signature change. The system ends with a double bar line and repeat dots.

The fifth system of the musical score consists of three staves. It begins with a measure number '17' at the start of the first staff. The music continues with eighth and sixteenth notes, including a sharp sign in the second staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

19. Il rapimento d'Helena

(Elena)
Prologo

Sinfonia

Francesco Cavalli, 1659

20. L'Ercole

(Ercole amante)
Prologo

Sinfonia

Francesco Cavalli, 1662

6

Musical score for measures 6-9. The score is written for five staves: two treble clefs (Violins I and II), two bass clefs (Violas and Cellos/Double Basses), and a third bass clef (Bass). The time signature is common time (C). The key signature has one sharp (F#). The music consists of rhythmic patterns and rests.

10

Musical score for measures 10-14. The score is written for five staves: two treble clefs (Violins I and II), two bass clefs (Violas and Cellos/Double Basses), and a third bass clef (Bass). The time signature is common time (C). The key signature has one sharp (F#). A section marked with a double bar line and a 'S' symbol begins at measure 10. The word 'Trombe' is written below the bottom staff at the start of this section.

15

Musical score for measures 15-19. The score is written for five staves: two treble clefs (Violins I and II), two bass clefs (Violas and Cellos/Double Basses), and a third bass clef (Bass). The time signature is common time (C). The key signature has one sharp (F#). The music continues with rhythmic patterns and rests.

20

Musical score for measures 20-24. The score is written for five staves: two treble clefs (Violins I and II), two bass clefs (Violas and Cellos/Double Basses), and a third bass clef (Bass). The time signature is common time (C). The key signature has one sharp (F#). The music continues with rhythmic patterns and rests.

24

Trombe

Deux fois §
Un auste fois §

28

21. L'Ercole

(Ercole amante)

Atto secondo. Scena prima

Francesco Cavalli, 1662

Sinfonia

5

Musical score for measures 5-8. The score is in 3/8 time and features five staves: two treble clefs (Violin I and Violin II) and three bass clefs (Viola, Cello, and Bass). The music consists of rhythmic patterns and rests.

9

Musical score for measures 9-13. The score is in 3/8 time and features five staves. Measures 9-11 contain rests for all instruments, while measures 12-13 show rhythmic patterns in the upper staves.

14

Musical score for measures 14-20. The score is in 3/8 time and features five staves. The music continues with rhythmic patterns and rests across all staves.

Un' ostre fois Messieurs

21

Musical score for measures 21-25. The score is in 3/8 time and features five staves. The music continues with rhythmic patterns and rests across all staves.

22. Scipione africano

(Atto primo. Scena prima)

Sinfonia

Francesco Cavalli, 1664

Musical score for measures 1-4. The score is in common time (C) and consists of five staves: two treble clefs (Violin I and Violin II) and three bass clefs (Viola, Cello, and Double Bass). The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and accidentals.

Musical score for measures 5-9. The score continues with five staves. Measure 5 is marked with a '5' above the first staff. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines across the instruments.

Musical score for measures 10-13. The score continues with five staves. Measure 10 is marked with a '10' above the first staff. The music shows more complex rhythmic figures and melodic development.

Musical score for measures 14-17. The score continues with five staves. Measure 14 is marked with a '14' above the first staff. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines across the instruments.

18

Musical score for measures 18-21. The score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music features a variety of rhythmic values including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several sharp accidentals throughout the passage.

23. Mutio Scevola

Atto primo. Scena prima

Tocco di Battaglia

Francesco Cavalli, 1665

Musical score for measures 1-4 of 'Tocco di Battaglia'. The score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The time signature is common time (C). The music is characterized by a steady, rhythmic accompaniment with many whole and half notes.

5

Musical score for measures 5-8. The score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music shows more complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and some melodic lines in the upper staves.

9

Musical score for measures 9-12. The score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music features intricate rhythmic patterns and melodic lines, with many sixteenth and thirty-second notes.

13

Musical score for measures 13-16. The system consists of five staves: two treble clefs (top two), two bass clefs (middle two), and a grand staff (bottom). The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and rests.

17

Musical score for measures 17-20. The system consists of five staves: two treble clefs (top two), two bass clefs (middle two), and a grand staff (bottom). The music continues with a complex rhythmic pattern, including some sixteenth-note runs.

21

Musical score for measures 21-24. The system consists of five staves: two treble clefs (top two), two bass clefs (middle two), and a grand staff (bottom). The music concludes with a final cadence in the last measure, marked with a double bar line and repeat dots.

24. Il Pompeo Magno

(Atto primo. Scena prima)

Primo Tocco

Francesco Cavalli, 1666

Musical score for measures 1-5. The score is written for five staves: two treble clefs (Violin I and Violin II), two bass clefs (Viola and Cello/Double Bass), and a fifth staff (likely Bassoon or Contrabass). The time signature is common time (C). The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

Musical score for measures 6-10. The score continues with the same five-staff arrangement. Measure 6 is marked with a '6' at the beginning of the first staff. The rhythmic patterns continue, with some melodic lines in the upper staves.

Musical score for measures 11-15. The score continues with the same five-staff arrangement. Measure 11 is marked with an '11' at the beginning of the first staff. The music features more complex rhythmic figures and some melodic development.

Musical score for measures 16-20. The score continues with the same five-staff arrangement. Measure 16 is marked with a '16' at the beginning of the first staff. The piece concludes with a final cadence in measure 20.

25. L'Eliogabalo

(Avanti l'atto primo)

Sinfonia

Francesco Cavalli, 1667

Measures 1-6 of the symphony. The score is in common time (C) and features a key signature of one sharp (F#). It consists of five staves: two treble clefs (Violins I and II), two bass clefs (Violas and Cellos/Double Basses), and a fifth staff for the basso continuo. The music begins with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, followed by a series of chords and melodic lines.

Measures 7-11 of the symphony. The score continues with the same instrumentation. Measure 7 is marked with a '7' above the first staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The bass line includes a '6' marking, likely indicating a figured bass.

Measures 12-15 of the symphony. The score continues with the same instrumentation. Measure 12 is marked with a '12' above the first staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The bass line includes a '6' marking, likely indicating a figured bass.

Measures 16-20 of the symphony. The score continues with the same instrumentation. Measure 16 is marked with a '16' above the first staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The bass line includes a '6' marking, likely indicating a figured bass.

21

Musical score for measures 21-25. The score is written for five staves: two treble clefs (Violins I and II) and three bass clefs (Violas, Cellos, and Double Basses). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

26

Musical score for measures 26-30. The score continues with five staves. Measure 26 features a first sixteenth note in the bass line. Measure 27 features a first sixteenth note in the bass line. Measure 28 features a first sixteenth note in the bass line. Measure 29 features a first sixteenth note in the bass line. Measure 30 features a first sixteenth note in the bass line.

31

Musical score for measures 31-35. The score continues with five staves. Measure 31 features a first sixteenth note in the bass line. Measure 32 features a first sixteenth note in the bass line. Measure 33 features a first sixteenth note in the bass line. Measure 34 features a first sixteenth note in the bass line. Measure 35 features a first sixteenth note in the bass line.

36

Musical score for measures 36-40. The score continues with five staves. The word "piano" is written below the first staff in measures 36, 37, 38, 39, and 40. Measure 36 features a first sixteenth note in the bass line. Measure 37 features a first sixteenth note in the bass line. Measure 38 features a first sixteenth note in the bass line. Measure 39 features a first sixteenth note in the bass line. Measure 40 features a first sixteenth note in the bass line.

Revisionsbericht

Editionsgrundlagen

Gegenstand der Edition sind die Opernsinfonien Francesco Cavallis aus den Handschriften der Sammlung Contarini der Biblioteca Nazionale Marciana in Venedig (I-Vnm). Hinzugezogen wurden außerdem die dreistimmige Fassung der *Xerse*-Sinfonie aus der Biblioteca Apostolica Vaticana in Rom (I-Rvat) und der Prolog des *Orione* aus der privaten Sammlung Raymond Leppards. Für *Erismena*, die in der Sammlung Contarini in zwei Fassungen erhalten ist, wurde die ursprüngliche Fassung als Hauptquelle gewählt.

Die Edition ist bemüht, die Sätze in behutsam normalisierter Fassung wiederzugeben. Takt- und Systemvorzeichnung sowie Taktstriche entsprechen der Quelle. Die Satzbezeichnungen *Sinf.^a* und *Rit.^o* wurden stillschweigend durch die vollständigen Bezeichnungen *Sinfonia* bzw. *Ritornello* ersetzt, die Orthografie der Werktitel und anderer Bemerkungen jedoch in der ursprünglichen Schreibweise bewahrt. Sopran- und Tenorschlüssel wurden durch Violin- bzw. Altschlüssel ersetzt und jeweils mit einem Kommentar im Revisionsbericht vermerkt.

Folgende Normalisierungen wurden stillschweigend vorgenommen:

- „Schwarze Notation“ (ϰ und θ statt ω bzw. η) wurde durch moderne Schreibweise ersetzt
- Wiederholungszeichen am Beginn der zu wiederholenden Satzteile wurden ergänzt
- Balkensetzung wurde vereinheitlicht
- Akzidentien:
 - β und # als Auflösungszeichen wurden nach moderner Schreibart durch V ersetzt und gelegentlich Warnungsakzidentien ergänzt.
 - Bei von einem Taktstrich unterbrochener Tonwiederholung wurden eventuelle Vorzeichen wiederholt.
 - Nach moderner Schreibart überflüssige Vorzeichen wurden getilgt.

Generalbassvorzeichen sind im Manuskript mitunter auf der betreffenden Notenlinie notiert, in der Edition jedoch stets über dem System angebracht.

Textkritische Anmerkungen

In der Spalte „Takt^{Note}/Stimme“ bezeichnet die erste Zahl den Takt, die gegebenenfalls folgende hochgestellte Zahl die jeweilige Note der Stimme, die durch die nach dem Schrägstrich folgende Zahl angegeben wird (immer von oben gezählt). Bei der Nummerierung der Noten werden Notenköpfe gezählt, d. h. bei Ligaturen zählen die Noten als mehrere Einzelnoten. Pausen werden nicht mitgezählt. 10¹/1 bedeutet also: Takt 10, 1. Note der 1. Stimme (von oben).

Alternative Titel (Titel des Librettos) sowie ergänzte Akt- und Szenenbezeichnungen sind in Klammern angegeben.

1. *Le nozze di Teti e di Peleo*

Atto primo. Scena prima. Sinfonia

Quelle A: I-Vnm: It. IV, 365 (9889), f. 4^v-5^r

Takt ^{Note} / Stimme	Bemerkung
St. 1 u. 2	A: Sopranschlüssel
St. 4	A: Tenorschlüssel

2. *La Dafne*

(*Gli Amori d'Apollone e di Dafne*)

Sinfonia (avanti il prologo)

Quelle A: I-Vnm: It. IV, 404 (9928), f. 1^{r-v}

St. 4	A: Tenorschlüssel
-------	-------------------

3. *La Didone*

Prologo. Sinfonia

Quelle A: I-Vnm: It. IV, 355 (9879), f. 1^{r-v}

St. 4	A: Tenorschlüssel
11 ³ -12 ¹ /3	aus <i>b'-ais'-b'</i> emendiert

4. *L'Egisto*

Prologo. Sinfonia

Quelle A: I-Vnm: It. IV, 411 (9935), f. 1^r

St. 1 u. 2	A: Sopranschlüssel
St. 4	A: Tenorschlüssel

5. *L'Ormino*

Prologo. Sinfonia

Quelle A: I-Vnm: It. IV, 368 (9892), f. 1^{r-v}

St. 4	A: Tenorschlüssel
-------	-------------------

Ritornell (*Sinfonia*)

St. 4	A: Tenorschlüssel
-------	-------------------

6. *La Doriclea*

(Prologo.) Sinfonia

Quelle A: I-Vnm: It. IV, 356 (9880), f. 1^{r-v}

St. 4	A: Tenorschlüssel
10 ¹ /5	6 (Gb.) getilgt
27 ¹ /3	aus \uparrow emendiert
27 ² /3	aus ω emendiert analog zu St. 4
27 ³ /5	aus ω emendiert analog zu St. 4
27 ⁴ /2	aus ω emendiert analog zu St. 4
27 ⁵ /1	aus ω emendiert analog zu St. 4

7. *Il Giasone*

(Prologo.) Sinfonia

Quelle A: I-Vnm: It. IV, 363 (9887), f. 1^{r-2^r}

St. 4	A: Tenorschlüssel
nach 9	\uparrow ergänzt; A: Doppelstrich
17 ¹⁻³ /4	A: ursprünglich ω (<i>g - a</i>), korrigiert
20 ³⁻⁴ /2	A: ursprünglich θ (<i>d''</i>), korrigiert
22 ¹ /3	A: ursprünglich $\imath q$ (<i>d' - b</i>), korrigiert (?)
22 ³ /4	A: ursprünglich <i>a</i> , korrigiert

8. *L'Oristeo*

Prologo. Sinfonia

Quelle A: I-Vnm: It. IV, 367 (9891), f. 1^r

2 ⁵ /1-2	Y ergänzt analog zu St. 3
57 ⁻⁸ /1	A: schwer lesbar wegen Korrekturen

9. *La Rosinda*

Prologo. Sinfonia

Quelle A: I-Vnm: It. IV, 370 (9894), f. 1^r

- 1¹/1 A: Punkt. ist möglicherweise als \in zu lesen
 17¹/1–2 Y ergänzt analog zu St. 3
 27¹/1–2 Y ergänzt analog zu St. 3

10. *La Calisto* Prologo. Sinfonia

Quelle A: I-Vnm: It. IV, 353 (9877), f. 1^r

- 3³/1 aus η emendiert (Takt unvollständig)
 19²/1–2 aus ω emendiert analog zu St. 3

11. *L'Eritrea* Prologo. Sinfonia

Quelle A: I-Vnm: It. IV, 361 (9885), f. 1^r

12. *Il Delio* *(La Veremonda, l'amazzone di Aragona)* Prologo. Sinfonia

Quelle A: I-Vnm: It. IV, 407 (9931), f. 1^r

- 6¹(Pause) A: ursprünglich ω (A) mit Bindebogen von /3 T. 5, korrigiert
 5¹/2 aus g' emendiert (vgl. Gb.)
 13¹/1 \sharp ergänzt; A: wegen Beschädigung des Papiers unter der Note ist ein eventuelles \sharp nicht mehr lesbar
 13²⁻³/1 A: endgültige Fassung wegen Korrekturen nicht eindeutig festzustellen. Wahrscheinlich war Note 2 ursprünglich a' , in gis'' korrigiert. Note 3 war wahrscheinlich gis'' , in a'' korrigiert. Von Note 2 bis Note 6 ist eine Linie gezogen, die Note 3 durchschneidet, aber (fast) über der geänderten Note 2 liegt. Das \sharp unter Note 3 ist jedoch nicht gestrichen, so dass die Note eigentlich ais'' notiert ist (siehe Fig. a)

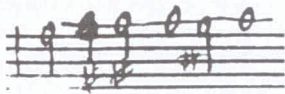


Fig. a: T. 13, St. 1

- 13⁶/1 aus ω emendiert analog zu St. 2 und St. 3

13. *L'Orione* Sinfonia del prologo

Quelle A: I-Vnm: It. IV, 444 (9968), f. 1^r–1^r

Quelle B: Partitur aus der privaten Sammlung Raymond Leppards, f. 1^r–2^r.

- 6³/1 aus c'' emendiert
 24 u. 25 \sharp ergänzt in Übereinstimmung mit B;

- A: Doppelstrich
 36³/2–3 aus \uparrow emendiert analog zu St. 1
 40¹⁰/2 aus d'' emendiert
 48¹³/2 aus θ . emend. (Takt überkomplett)

14. *Il Ciro* Prologo. Sinfonia

Quelle A: I-Vnm: It. IV, 354 (9878), f. 1^{r-v}

- 2²/3 – aus f' emendiert (Konsequenz der Emendation in St. 4)
 2²/4 aus f emend. analog zur entsprechenden Stelle in den nachfolgenden Ritornellen aus ω emend. (Takt überkomplett)
 2⁶/2 aus f' emend. in Übereinstimmung mit St. 4
 5²/3 aus c'' emend. in Übereinstimmung mit St. 4
 6¹/1 aus f' emendiert analog zu T. 13
 7¹/2 aus c'' emendiert
 9¹/2 aus dis' emend. in Übereinst. mit St. 4
 9²/3 aus f' emendiert
 9³/3 aus g' emendiert
 9⁴/2 aus c'' emendiert analog zu T. 4
 10¹/1 aus c'' emendiert analog zu T. 4
 10²/2 aus f'' emendiert analog zu T. 4
 10³/1 aus dis'' emendiert analog zu T. 4
 10⁴/1 aus gis' emendiert analog zu T. 5
 11¹/3 aus f' emendiert analog zu T. 5
 11²⁻³/3 aus c'' emendiert analog zu St. 4
 12¹/1 aus $b-a$ emendiert
 12³⁻⁴/3 aus f' emendiert analog zu St. 4
 14¹/1 aus f emendiert analog zu T. 2
 16²/4 aus c'' emendiert analog zu St. 2
 16³/1 aus f' emendiert analog zu T. 2
 16³⁻⁵/3 aus c'' emendiert analog zu T. 2
 17²/2 aus c'' emendiert analog zu T. 2

15. *Il Xerse* Atto primo. Scena prima. Sinfonia

Quelle A: I-Vnm: It. IV, 374 (9898), f. 1^r

15a. *Il Xerse* Atto primo. Scena prima. Sinfonia

Quelle A: I-Rvat: Chigi Q V 64, f. 1^r

- 2²/3 aus gis emendiert in Übereinstimmung mit Nr. 15
 11²/1 aus f'' emendiert

16. *L'Erismena* Atto primo. Scena prima. Sinfonia

Quelle A: I-Vnm: It. IV, 417 (9941), f. 1^{r-v}

Quelle B: I-Vnm: It. IV, 361 (9884), f. 1^{r-v}

- B: Der Satz steht in D-Dur mit G-Dur-Vorzeichnung
 2³/3 B: notiert ohne Vorzeichen
 4²/3 B: notiert ohne Vorzeichen
 5 B: $\frac{3}{4}$
 9³⁻⁴/2-3 B: η. statt θ η
 12³/1 B: notiert ohne Vorzeichen
 19²/1 B: notiert ohne Vorzeichen

17. *La Statira (Statira principessa di Persia)*

Atto primo. Scena prima. Sinfonia

Quelle A: I-Vnm: It. IV, 372 (9896), f. 1^r

- 10/1 A: wegen Korrekturen u. verwischter Tinte schwer lesbar (siehe Fig. b)



Fig. b: T. 9-10, St. 1

18. *L'Artemisia*

Atto primo. Scena prima. Sinfonia

Quelle A: I-Vnm: It. IV, 352 (9876), f. 1^r19. *Il rapimento d'Helena (Elena)*

Prologo. Sinfonia

Quelle A: I-Vnm: It. IV, 369 (9893), f. 1^r20. *L'Ercole (Ercole amante)*

(Prologo.) Sinfonia

Quelle A: I-Vnm: It. IV, 359 (9883), f. 1^r-2^r

- St. 4 A: Tenorschlüssel
 12 u. 13 ♯: erg. in Übereinstimmung mit der Bemerkung *Un austre fois* in T. 26/27
 26 u. 27 A: *Un ostre fois* kontr. in *Un austre fois*

21. *L'Ercole (Ercole amante)*

Atto secondo. Scena prima. Sinfonia

Quelle A: I-Vnm: It. IV, 359 (9883), f. 30^v-31^r

- 1/4 A: Tenorschlüssel
 8 u. 9 ♯: ergänzt; A: Doppelstrich

22. *Scipione africano*

(Atto primo. Scena prima.) Sinfonia

Quelle A: I-Vnm: It. IV, 371 (9895), f. 1^{r-v}

- St. 4 A: Tenorschlüssel

23. *Mutio Scevola*

Atto primo. Scena prima.

Tocco di Battaglia

Quelle A: I-Vnm: It. IV, 364 (9888), f. 1^{r-v}

- St. 4 A: Tenorschlüssel

24. *Il Pompeo Magno*

(Atto primo. Scena prima.) Primo Tocco

Quelle A: I-Vnm: It. IV, 377 (9901), f. 1^r

- St. 4 A: Tenorschlüssel

25. *L'Elïogabalo*

Sinfonia (avanti l'atto primo)

Quelle A: I-Vnm: It. IV, 358 (9882), f. 2^{r-v}

- St. 4 A: Tenorschlüssel
 7³⁻⁴/4 A: wegen Korrektur schwer lesbar
 34²/2 aus ε'' emendiert
 35²/2 aus ε'' emendiert analog zu T. 39
 38²/2 aus ε'' emendiert
 39²/1 aus f'' emendiert

Die Verfasser der Beiträge

WERNER H. G. BRAUN. Geboren 1926 in Sangerhausen; studierte Musikwissenschaft, Schulmusik und Germanistik in Halle (Saale), wo er 1952 mit einer Arbeit über Johann Mattheson promoviert wurde und sich 1958 mit einer Abhandlung über die mitteldeutsche Choralpassion im 18. Jahrhundert habilitierte. Er wirkte hier als Assistent und Dozent, verließ aber wenige Tage vor dem Grenzmauerbau die DDR. Ende 1961 ging er an die Universität Kiel (1967 apl. Professor), 1968 an die Universität des Saarlandes (Oktober 1994 emeritiert). Seine Forschungsschwerpunkte betreffen den Zeitraum vom 16. bis 18. Jahrhundert (Aufsätze, selbständige Schriften, Editionen).

KONRAD KÜSTER. Geboren 1959 in Stuttgart; studierte Musikwissenschaft sowie Mittelalterliche und Neuere Geschichte an der Universität Tübingen; 1987 Magister artium, 1989 Promotion. 1990 bis 1992 Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft. 1990 bis 1993 Lehrbeauftragter an der Universität Freiburg i. Br.; dort 1993 Habilitation. Vertretung der Lehrstühle für Musikwissenschaft an den Universitäten Regensburg (1993) und Freiburg (1993 bis 1995). Seit 1995 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Freiburg.

SIEGBERT RAMPE. Geboren 1964 in Pforzheim; studierte in Stuttgart, Amsterdam und Salzburg Cembalo, Hammerklavier, Orgel und Komposition, u. a. bei Kenneth Gilbert, Ton Koopman, Ludger Lohmann und Helmut Lachenmann. Konzerttätigkeit als Solist und Kammermusiker mit Cembalo, Hammerklavier und Orgel und seit einiger Zeit vor allem als Dirigent in ganz Europa, in Japan, Russland, Kanada und in den USA. Seit 1988 Leiter des Barockorchesters *Nova Stravaganza*, 1998–2002 künstlerischer Leiter des Festivals *Köthener Herbst* der Bach-Gedenkstätte im Schloß Köthen/Anhalt. Über 45 CD-Einspielungen (EMI, Virgin Veritas, MDG) vor allem mit Werken Bachs, Mozarts und des 17. Jahrhunderts. Zahlreiche Publikationen überwiegend im Bärenreiter-Verlag, darunter eine neue Generation von Gesamtausgaben älterer Tastenmusik (Weckmann 1991, Froberger 1993ff., Krieger 1999, Lübeck 2003, Muffat 2003, Ebner 2003, Sweelinck 2003, Rameau 2003) und mehrere Bücher zur Musik W. A. Mozarts und J. S. Bachs. Seit 1996 als Professor für historische Tasteninstrumente und Aufführungspraxis in den USA und an der Folkwang-Hochschule Essen sowie seit 2000 an der Universität *Mozarteum* Salzburg tätig.

AXEL TEICH GEERTINGER. Geboren 1968 in Meldorf/Dithmarschen; studierte nach einer Ausbildung zum Diplomingenieur an der Danmarks Tekniske Universitet Musikwissenschaft an der Universität Kopenhagen. Seit 2001 Mitarbeiter des Institutes für Kommunikation an der Universität Roskilde.



Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft e.V.

Einladung zur Mitgliedschaft

Die Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft verbindet Freunde der Musik von Heinrich Schütz (1585–1672), dem bedeutendsten deutschen Komponisten des 17. Jahrhunderts.

Das gemeinsame Ziel, die Musik von Heinrich Schütz in ihrer ganzen Vielfalt zu pflegen, sie praktisch aufzuführen und wissenschaftlich zu durchdringen, verbindet musikalische Laien sowie Berufsmusiker und Sänger, Musikforscher und Theologen, Publizisten und Studierende, musikwissenschaftliche und kirchenmusikalische Institute, Bibliotheken, Behörden und Unternehmen.

Die Mitglieder treffen sich bei Internationalen Heinrich-Schütz-Festen oder Heinrich-Schütz-Arbeitstagen, die regelmäßig in Deutschland, aber auch im Ausland stattfinden.

Das Mitteilungsblatt „Acta Sagittariana“ und das „Schütz-Jahrbuch“ als wissenschaftliches Publikationsforum erhalten die Mitglieder der Gesellschaft kostenfrei.

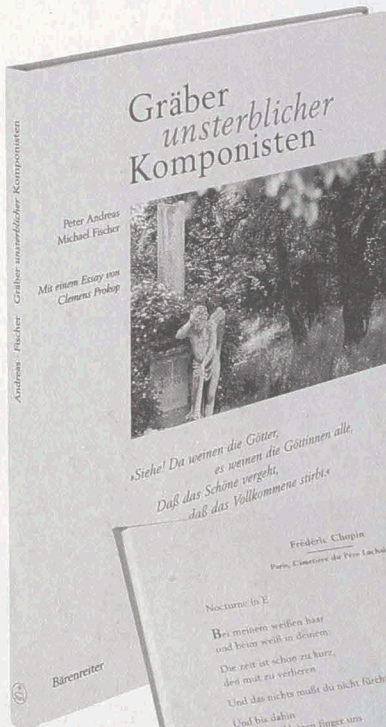
Darüber hinaus erscheinen im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft wissenschaftliche Ausgaben der Gesamtwerte von Heinrich Schütz und zwei weiteren Komponisten seiner Zeit: Leonhard Lechner (1553–1606) und Johann Hermann Schein (1586–1630). Aus diesen Editionen werden Einzelausgaben für die Praxis veröffentlicht.

Die Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft lädt alle an der Musik von Heinrich Schütz und seiner Zeit Interessierten zur Mitgliedschaft ein. Nähere Informationen finden Sie unter www.schuetzgesellschaft.de

Sie können sich auch direkt an die Geschäftsstelle in Kassel wenden:

Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft e.V.
Heinrich-Schütz-Allee 35 · D-34131 Kassel
Telefon 0561/3105-0 · Telefax 0561/3105-240
info@schuetzgesellschaft.de

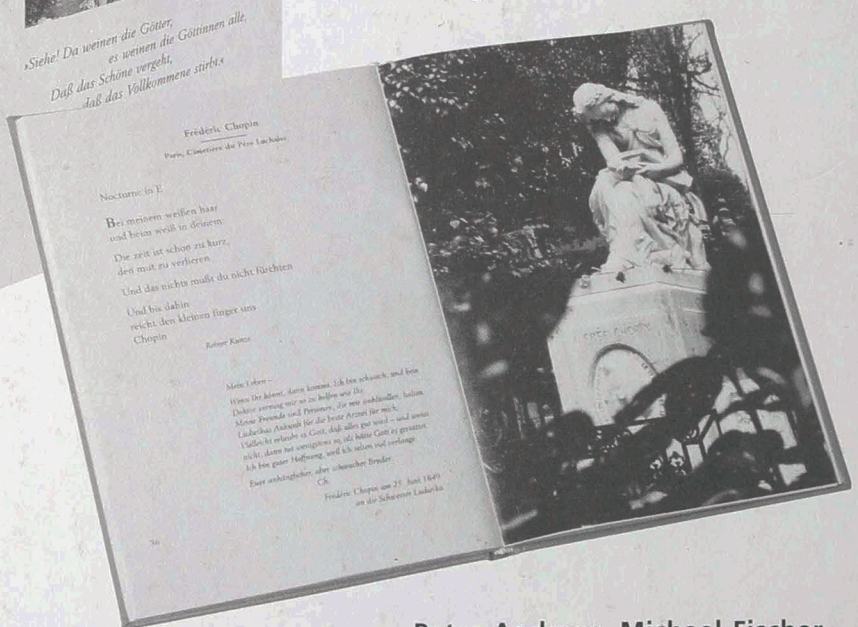
Ein künstlerisch gestalteter Spaziergang zu den letzten Orten unsterblicher Komponisten



Peter Andreas hat auf den Friedhöfen Europas Komponistengräber aufgesucht und in stimmungsvollen Schwarz-Weiß-Fotografien festgehalten:

Beethoven in Wien, *Berlioz* auf dem berühmten Friedhof von Montmartre in Paris oder *Igor Strawinsky* auf San Michele, der Friedhofsinsel Venedigs.

Die atmosphärischen Bilder werden durch ausdrucksstarke Texte und Gedichte ergänzt.



Peter Andreas, Michael Fischer
Gräber unsterblicher Komponisten



Bärenreiter

www.baer...



3 2424952

von Clemens Prokop.
mit Texten. 92 Seiten;
mit Schutzumschlag
ISBN 3-7618-1663-4