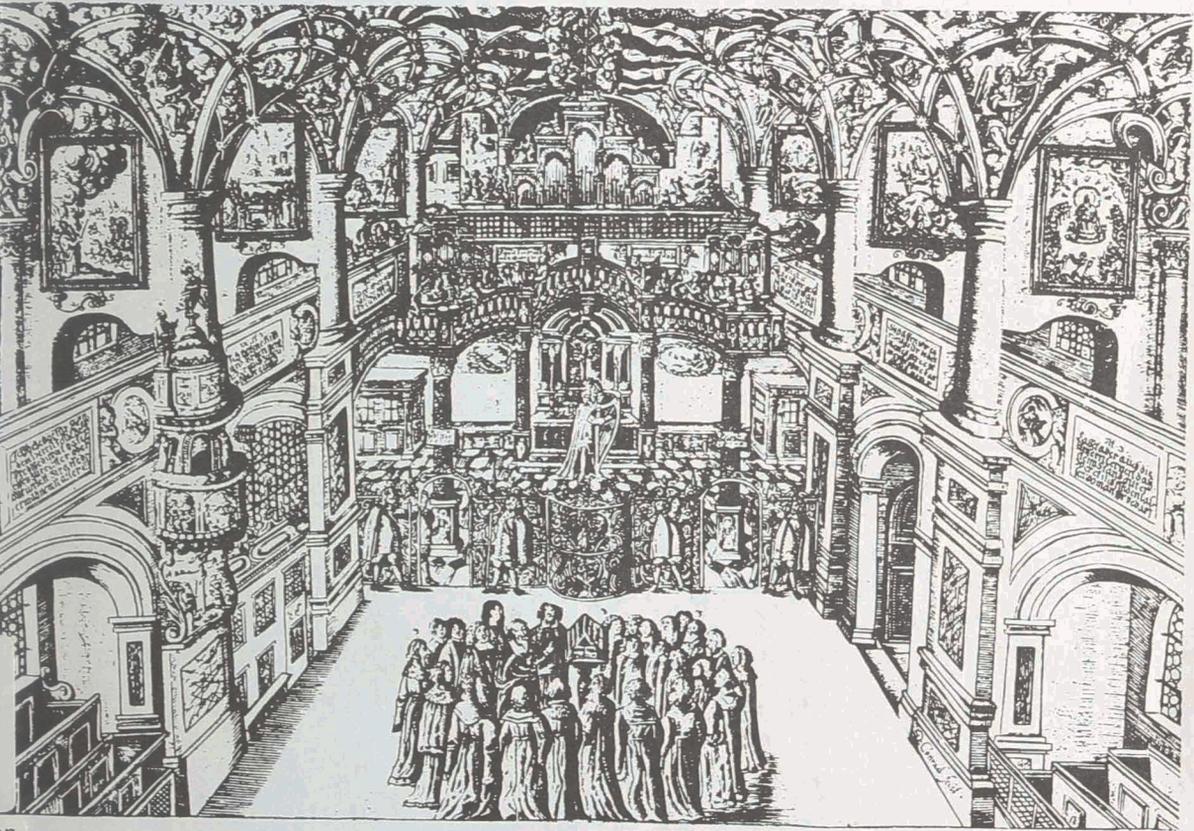


Schütz-Jahrbuch 2006



Bärenreiter

7011

m 027

KZ

7142

Schütz-Jahrbuch

Im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft

herausgegeben von

WALTER WERBECK

in Verbindung mit

WERNER BREIG, FRIEDHELM KRUMMACHER, EVA LINFIELD, WOLFRAM STEUDE (†)

28. Jahrgang 2006



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK · PRAHA



Schütz-Jahrbuch

MZ. 8. 414-28.2006 **12.06.2007**
Weitere Sig.: MZ. 8. 414-28.2006

Ablage zell1/MZ **28.2006**

Säbi ✓

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

© 2007 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Alle Rechte vorbehalten / Printed in Germany

ISBN 978-3-7618-1684-4

ISSN 0174-2345

MZ. 8. 414 - 28.2006

INHALT

Zum Tod von Wolfram Steude	7
----------------------------	---

VORTRÄGE DER SCHÜTZ-TAGE BAD KÖSTRITZ 2005

WOLFRAM STEUDE † (Dresden) Heinrich Schütz und Leipzig	9
-----------------------------------------------------------	---

WALTER WERBECK (Greifswald) Gabrieli-Schule und „italian-madrigalische Manier“: Schütz und Schein	23
------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

PETER WOLLNY (Leipzig) Heinrich Schütz, Johann Rosenmüller und die „Kern-Sprüche“ I und II	35
-----------------------------------------------------------------------------------------------	----

WERNER BRAUN (Saarbrücken) Kanons aus dem Leipziger Collegium musicum (1662 und 1673)	49
------------------------------------------------------------------------------------------	----

KONRAD KÜSTER (Freiburg) Die Leipziger Organistenkultur des 17. Jahrhunderts Beobachtungen am Fabricius-Konvolut der Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau	65
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

MICHAEL MAUL (Leipzig) Die musikalischen Ereignisse anlässlich der Erbhuldigung von Johann Georg II. (1657) Ein Beitrag zur Rekonstruktion von Leipziger Festmusiken im 17. Jahrhundert	89
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

FREIE BEITRÄGE

WOLFRAM STEUDE † (Dresden) Schütz-Miscellanea	123
--------------------------------------------------	-----

MARKUS RATHEY (New Haven, CT) Christoph Kittels Bearbeitung von Schütz' „O süßer Jesu Christ“ (SWV 427) – Funktion und Anspruch	141
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

ULRICH SIEGELE (Schmitten) Johann Ulrich Steigleders „Ricerca Tabulatura“ (1624) als Kunstbuch Eine Einführung in Formprinzipien imitatorischer Tastenmusik	157
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

PAUL WALKER (Charlottesville, VA) „Fugue“ as a Genre Designation in the Early Seventeenth Century	207
------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

Die Verfasser der Beiträge	231
----------------------------	-----

ABKÜRZUNGEN

ADB	<i>Allgemeine deutsche Biographie</i> , Bd. 1–56, München u. Leipzig 1876–1912
AfMw	<i>Archiv für Musikwissenschaft</i>
Bd., Bde.	Band, Bände
bearb., Bearb.	bearbeitet, Bearbeiter
BJ	<i>Bach-Jahrbuch</i>
BzMw	<i>Beiträge zur Musikwissenschaft</i>
CEKM	<i>Corpus of Early Keyboard Music</i>
CMM	<i>Corpus mensurabilis musicae</i>
DDT	<i>Denkmäler deutscher Tonkunst</i>
Diss.	Dissertation
DJbMw	<i>Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft</i>
DM	<i>Documenta musicologica</i>
DTB	<i>Denkmäler der Tonkunst in Bayern</i>
DTÖ	<i>Denkmäler der Tonkunst in Österreich</i>
DVfLG	<i>Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte</i>
EdM	<i>Das Erbe deutscher Musik</i>
Faks.	Faksimile
EitnerQ	Robert Eitner, <i>Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten</i> , 10 Bde., Leipzig 1900–1914
GerberNTL	Ernst Ludwig Gerber, <i>Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler</i> , 4 Bde., Leipzig 1812–1814
hrsg., Hrsg.	herausgegeben, Herausgeber
Hs., Hss., hs.	Handschrift, Handschriften, handschriftlich
Jb	Jahrbuch
JbMBM	Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik. Jahrbuch, 1999ff.
Jöcher	Christian Gottlieb Jöcher, <i>Allgemeines Gelehrten-Lexicon</i> [...], 1.–4. Theil, Leipzig 1750–1751
Mf	<i>Die Musikforschung</i>
MfM	<i>Monatshefte für Musikgeschichte</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
MuK	<i>Musik und Kirche</i>
Nachdr.	Nachdruck
New GroveD	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , London 1980
New GroveD2	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , Second Edition, London 2001
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 GBr	Heinrich Schütz, <i>Gesammelte Briefe und Schriften</i> , hrsg. von Erich H. Müller, Regensburg 1931 (= Deutsche Musikbücherei 45), Reprint Hildesheim 1976
Schütz Quellen	Jhr sollet Schatz und nicht mehr Schütze heissen. <i>Gereimtes und Unge- reimtes über Heinrich Schütz – Eine Quellensammlung 1613–1834</i> , hrsg. von Eberhard Möller, Friederike Böcher & Christine Haustein, Kamprad 2003 (= Köstritzer Schriften 3)
Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 1, 2	<i>Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz [...] Dresden [...] 1985</i> , hrsg. von Wolfram Steude, Tl. 1, 2, Leipzig 1987 bzw. 1988 (gleichzeitig <i>Jahrbuch Peters</i> 1985 bzw. 1986/87)
SGA	Heinrich Schütz, <i>Sämtliche Werke</i> , Bd. 1–16, hrsg. von Philipp Spitta; Supplement 1, 2, hrsg. von Arnold Schering bzw. Heinrich Spitta, Leipzig 1885–1894, 1909, 1927, Reprint Wiesbaden 1968–1974
SHStA	Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden
SJb	<i>Schütz-Jahrbuch</i>
Slg.	Sammlung
SLUB	Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dres- den
SSA	<i>Stuttgarter Schütz-Ausgabe</i> , Neuhausen-Stuttgart 1967 ff. (Band-Ausgaben 1971 ff.)
SWV	<i>Schütz-Werke-Verzeichnis. Kleine Ausgabe</i> , im Auftrage der Neuen Schütz- Gesellschaft hrsg. von Werner Bittinger, Kassel 1960; Supplement von Werner Breig in SJb 1 (1979), S. 63 ff.
TVNM	<i>Tijdschrift van de Vereniging voor nederlandse muziekgeschiedenis</i>
VfMw	<i>Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft</i>
vol., vols.	volume, volumes
WaltherL	Johann Gottfried Walther, <i>Musicalisches Lexicon</i> , Leipzig 1732, Reprint Kassel u. a. 1953 (= DM 1/III)
ZfMw	<i>Zeitschrift für Musikwissenschaft</i>
Zs.	Zeitschrift

Zum Tod von Wolfram Steude

Am 9. März 2006 ist Prof. Dr. Wolfram Steude, seit 1984 Mitherausgeber des Schütz-Jahrbuchs, in Dresden verstorben.

Geboren am 20. September 1931 in Plauen, war Steude Kruzaner und studierte in Dresden Kirchenmusik, verbreiterte seine Ausbildung dann aber durch ein Studium der Musikwissenschaft und der Kunstgeschichte in Leipzig, das er 1958 abschloss. Schon während seiner Studien arbeitete er als Kirchenmusiker. 1964 kehrte er nach Dresden zurück; längere Zeit (bis 1976) versah er in Loschwitz die Stelle eines Kantors. Gleichzeitig unternahm er an der Sächsischen Landesbibliothek Quellenstudien, die sich in seiner Dissertation *Untersuchungen zur mitteldeutschen Musiküberlieferung und Musikpflege im 16. Jahrhundert* (gedruckt 1978) ebenso niederschlugen wie in seinem Katalog *Die Musiksammelhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden* (gedruckt 1974). Als Schütz-Forscher hatte sich Steude mit seinem 1968 publizierten Aufsatz *Neue Schütz-Ermittlungen* geradezu schlagartig einen Namen gemacht; die Wiederauffindung und Edition von Schützens Opus Ultimum, der Vertonung des 119. Psalms, befestigten endgültig seinen Rang als einer der führenden Experten für Leben und Werk des Dresdner Hofkapellmeisters. Die Musik und Musikkultur Mitteldeutschlands im 16. und 17. Jahrhundert im allgemeinen sowie Heinrich Schütz und Dresden im besonderen: Diese Arbeitsgebiete haben Steude seither nicht mehr losgelassen.

In der DDR konnte der überzeugte Nicht-Marxist mit seiner Arbeit lange Zeit kaum auf größere Resonanz hoffen. Schon in den 1950er Jahren musste er wegen politisch unpassender Haltung mehrfach die Hochschule in Leipzig verlassen; von Anfang an litt er unter der mangelnden Resonanz, vor allem aber der Borniertheit und Ignoranz verantwortlicher Stellen. Dennoch blieb er – auch schon wegen seiner Familie – im Lande; man könne, so seine Worte, „diesen Teil Deutschlands doch nicht einfach den Kommunisten überlassen“. Erst 1985 schlug seine Stunde, als er vehement mit dem ideologisch verzerrten Schütz-Bild der DDR abrechnete, die Besinnung auf die Quellen forderte und sich maßgeblich an der Vorbereitung und Durchführung des ersten und zugleich letzten internationalen Schütz-Kongresses der DDR in Dresden beteiligte.

Schon ein Jahr zuvor war Steude dem Herausbergremium des Schütz-Jahrbuchs beigetreten, und in den folgenden Jahren hat er dieses Periodikum durch zahlreiche, gewichtige Beiträge bereichert. Die beiden letzten enthält der vorliegende Band; die *Schütz-Miscellanea*, Steudes allerletzte Arbeit überhaupt, deren Endredaktion ihn bis zum Ausbruch seiner schweren Krankheit beschäftigte, sind mit den in ihnen formulierten Hinweisen und Anregungen sein Vermächtnis an die Schütz-Forschung.

Das Schütz-Jahrbuch verliert mit Wolfram Steude einen ebenso kritischen wie konstruktiven Mitarbeiter. Er bleibt uns unvergesslich.

Walter Werbeck

Heinrich Schütz und Leipzig*

WOLFRAM STEUDE

Das Thema „Heinrich Schütz und Leipzig“ wird zu einem größeren Spannungsfeld durch die Einbeziehung auch der Konstellation „Dresden und Leipzig“. Mir ist seit jeher wichtig, den musikgeschichtlichen Befund im größeren allgemeingeschichtlichen Zusammenhang zu sehen. Bei den Mitteldeutschen Heinrich-Schütz-Tagen 2004 machten wir unter dynastischem und konfessionellem Blickwinkel auf die Musikkultur Kursachsens, Böhmens und Schlesiens im 16. und 17. Jahrhundert aufmerksam. In diesem Jahr haben wir es mit dem lutherischen Kursachsen zu tun.

Im ersten Teil des Vortrags soll uns die Städtekonstellation Dresden-Leipzig beschäftigen: zwei recht unterschiedliche Stadt-Physiognomien, die Schütz wahrgenommen haben muss, die auch in den folgenden Jahrhunderten immer wieder wahrzunehmen waren und die bis heute spürbar sind. Die Differenzen beider Städte waren schon im 17. Jahrhundert deutlich abzulesen, und zwar nicht allein an deren Musikkultur, auf die ich noch eingehen werde.

Sodann sei der Versuch gemacht, Schütz' persönliche Beziehungen nach Leipzig schlaglichtartig zu beleuchten, wobei deren Auflistung nicht vollständig sein wird. Vielmehr will ich versuchen, diese Verbindungen zunächst unter dem familiären, d. h. zugleich unter einem soziologischen Aspekt zu betrachten und zu bewerten. Das dichte familiäre und soziale Netz des akademisch gebildeten Bürgertums, in das Schütz eingebunden war, soll an einigen Fallbeispielen deutlich gemacht werden. Meine Beobachtungen lassen vorsichtige Rückschlüsse zu auf Schützens berufliche Befindlichkeit in Dresden, aber auch auf sein künstlerisches und personales Selbstbewusstsein. Ich darf dabei an eigene frühere Beobachtungen anschließen¹.

Es geht auch jetzt wieder um die Frage nach dem Verhältnis zwischen Biographie und Werk, eine Frage, die sich bei allen großen schöpferischen Geistern stellt, immer auch Antworten findet und dennoch letztlich nie ganz gelöst wird – glücklicherweise, denn die kausalen Bedingungen des großen Kunstwerks sind nur partiell eruierbar, ein großer Rest, der eigentlich schöpferische, bleibt unerklärt. Die platte marxistische Formel, nach der das Individuum Produkt seiner Umwelt ist, steht ja glücklicherweise nicht mehr zur Debatte, ebenso wenig aber die Vorstellung des voraussetzungslosen, rein aus sich selbst heraus schaffenden Künstlers.

* Diesen Vortragstext, mit dem er die Köstritzer Schütz-Tage 2005 eröffnete, hat Wolfram Steude nicht mehr für den Druck vorbereiten können. Er wird daher mit wenigen Korrekturen in der Vortragsfassung abgedruckt, ergänzt um bibliographische Fußnoten sowie zwei Abbildungen.

1 Vgl. Wolfram Steude, *Heinrich Schütz und der Dreißigjährige Krieg*, in: Klaus Bußmann u. Heinz Schilling (Hrsg.), *1648. Krieg und Frieden in Europa*, Textband II: *Kunst und Kultur*, München 1998, S. 423–430, wiederabgedruckt in: W. Steude, *Annäherung durch Distanz. Texte zur älteren mitteldeutschen Musik und Musikgeschichte*, hrsg. v. Matthias Herrmann, Altenburg 2001, S. 118–128.

I

Als Heinrich Schütz aus Kassel zum ersten Male 1614 als Vertretungsorganist und im folgenden Jahr als „Organist und Director der Musica“ für dauernd an den Kurfürstenhof nach Dresden kam, war ihm das höfische Betätigungsfeld, das er von Kassel her gut kannte, nicht fremd und die Berufung eine Ehre. Er kam aber zugleich in die Bürgerstadt Dresden, wo er wohnte, eine Familie gründete, ein Haus kaufte und rund vierzig Jahre, bis 1657, blieb.

Wir Dresdner sind vor allem vor dem 800-Jahr-Jubiläum der Stadt damit befasst, unsere Stadtgeschichte weiter und intensiv und unter veränderten Aspekten zu erforschen. Gleichzeitig aber sind wir gehalten, dies nüchtern und in kritischer Distanz zu tun. Der Gefahr einer lokalpatriotischen Überhöhung ist auch heute zu begegnen. Notwendig unter anderem ist, das Verhältnis von Bürgerstadt und Hofstadt bis zum 18. Jahrhundert zu erhellen. In dem uns hier interessierenden Zeitraum des 17. Jahrhunderts war Dresden mit seinen nicht einmal 15000 Einwohnern – wiewohl Ort der Hauptresidenz des sächsischen Kurfürsten – eine Kleinstadt. Abgesehen von ihrer schon damals schönen Lage, dem Schloss (einem bedeutenden Renaissancebau), weiteren zum Schloss gehörigen Gebäuden, der Haupt-Stadtkirche zum Heiligen Kreuz, vier weiteren kleineren Kirchen (darunter die Frauenkirche), einem nicht großen Rathaus und etlichen z. T. stattlichen Bürgerhäusern hatte sie nicht viel mehr aufzuweisen als zahlreiche andere sächsische Städte, deren alte Stadtkerne uns heute noch entzücken – soweit sie aus dem 16. und 17. Jahrhundert erhalten geblieben sind –, aber kleinen Formats und selbstgenügsam sind. Wo sich in der Bürgerstadt Dresden der Spätrenaissance architektonischer Glanz entwickelte, da hatte das zumeist mit dem Hof und mit dessen höherer Beamtenschaft zu tun. Der Unterschied zu den wohlhabenden Handelsstädten im Norden (besonders den Hansestädten) sowie im Süden und Südwesten Deutschlands war gravierend.

Diesem äußeren, heute kaum noch nachvollziehbaren Stadtbild, das sich im 18. Jahrhundert durch den höfischen Barock und im 19. Jahrhundert besonders durch bürgerliche Bauten vollkommen wandeln sollte, entsprach die innere Verfassung der Bürgerstadt Dresden. Handwerk und Gewerbe deckten die Bedürfnisse der Bevölkerung und des Hofes ab. Überschießende Geldeinkünfte, die z. B. seitens der Stadt in Wissenschaft und Kunst hätten investiert werden können (wie es andernorts häufig geschah), gab es in erwähnenswertem Maße nicht. Ein selbstbewusstes Bürgertum konnte sich angesichts permanenter Reglementierung durch den Hof nicht entwickeln. Es gab weder mächtige Handelsherren – also kein eigentliches kulturförderndes Patriziat –, noch gab es eine Hochschule, es gab keine in ihrer Wirkung über das Weichbild der Stadt hinausreichenden bedeutsamen Manufakturen. Die im 17. Jahrhundert noch immer ertragreiche erzgebirgische Metallgewinnung kam in erster Linie dem Hof zugute, der dann freilich in vielfacher Weise als Auftraggeber an Stadtbürger fungierte. Bürgerliche Druckereien gingen am Anfang des 17. Jahrhunderts ein, Buchhändler als Verleger saßen nahezu nicht in Dresden.

Mit Händen zu greifen ist Dresdens auch für damalige Verhältnisse kleinstädtisches Format an den Kreuzkantoren des 17. Jahrhunderts: Es findet sich unter ihnen kein einziger überdurchschnittlicher Komponist. Auch am Kreuzkantorat und seinen Inhabern wird deutlich, dass erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts die Bürgerstadt Dresden zu jenem Selbstbewusstsein erwachte, das andere Städte schon weit früher entwickelt hatten. Selbstverständlich wurde auch Dresden durch den Dreißigjährigen Krieg in seiner Entwicklung zurückgeworfen,

aber die Ursache der angedeuteten Unterentwicklung war eindeutig die Identifizierung mit dem Hof, von dem die Stadt lebte.

Schützens Lebensraum war indessen nur zum Teil die kleine Bürgerstadt, in höherem Maße jedoch der Hof. Das bedeutete neben hoher Ehre auch Beschränkung in vielerlei Hinsicht. Nicht nur die kleine Stadt, auch der Dresdner Hof war eine geschlossene „Provinz“, eine Welt für sich – gewiss mit einer hohen Lebenskultur der Fürstenfamilie, des Hofadels und der höheren Beamtenschaft, aber letztlich doch isoliert von der Lebensrealität der übrigen Welt. Das Hofleben hatte schon den Charakter des repräsentativen und zeremoniellen Hofspiels, wenn dies auch bei weitem noch nicht so ausgebildet war wie an den Höfen des ausgehenden 17. und des 18. Jahrhunderts. Der Angestellte am Hof war Glied einer sehr strengen hierarchischen Ordnung, die ihm, vor allem als mittlerer oder unterer Hofbeamter, nur sehr eingeschränkt bürgerliche Rechte gewährte. Er war in hohem Grade auf das Wohl- oder Übelwollen des Brotgebers, d. h. des Kurfürsten, angewiesen. Dafür gibt es eine Fülle von Zeugnissen gerade aus dem Bereich der Hofkapelle, der Schütz in all den Jahren vorstand – insbesondere den katastrophengeschüttelten Jahren ab 1631, die bis weit in die Friedensjahre nach 1648 hinein andauerten – und dabei menschlich wie musikalisch das Beste daraus zu machen suchte.

Ich glaube nicht, die negative Seite der Schützschen Lebensbedingungen allzu einseitig zu sehen: Die provinzielle Kleinstadt und die abgeschottete „Provinz“ des Hofes waren Gegebenheiten, mit denen sich jeder, der hier wohnte und wirkte, zu arrangieren hatte. Schütz' Reisen nach Italien 1628/29, Dänemark 1634/35 und 1642/44 und an verschiedene deutsche Orte insbesondere in den 1640er Jahren galten nicht nur seiner musikalischen Entwicklung und kapellmeisterlichen Betätigung, sondern waren auch Ausbruch aus der Dresdner Enge.

II

Eine überaus reichhaltige Literatur zum Thema enthebt uns der Notwendigkeit, den Charakter Leipzigs als hochentwickelte Bürgerstadt detailliert zu beschreiben. Stichworte mögen genügen: seit 1409 Stadt einer Universität mit allen vier Fakultäten: der theologischen, der juristischen, der medizinischen und der Artistenfakultät; im 17. Jahrhundert Sitz mehrerer Gelehrtenesellschaften; seit dem 13. Jahrhundert Stadt mit jährlich mehreren Handelsmessen, die im 17. Jahrhundert mit ihrem Volumen Frankfurt überflügelt hatten; an Einwohnerzahl größer als die Residenzstadt Dresden; als Buchstadt mit zahlreichen Druckereien und vor allem als Verleger fungierenden Buchhändlern ausgestattet (von daher auch ein Zentrum des Notendrucks); mit einem prächtigen Rathaus als Symbol bürgerlichen Selbstbewusstseins; Ort mehrerer großer Kirchen: der Haupt-Stadtkirche St. Nikolai und der einstmaligen Klosterkirche St. Thomas (je mit einer dazugehörigen angesehenen Lateinschule: der Nikolai- und der Thomasschule), der Pauliner- und der Peterskirche; endlich mit einer finanzkräftigen Kaufmannschaft, dementsprechend einem ausgeprägten Patriziat, das die Stadtregierung stellte.

Das musikalische Leben war wesentlich reicher als das im außerhöfischen Dresden. Neben den immer wieder neu entstehenden studentischen Collegia musica – auch im 17. Jahrhundert gab es solche, z. B. dasjenige von Adam Krieger – und der schon frühzeitig entwickelten Stadtpeferei, die bis ins ausgehende 18. Jahrhundert für den instrumentalen Bereich

eine tragende Rolle gespielt hat, lag der Schwerpunkt der öffentlichen Musikpflege in den beiden genannten Hauptkirchen, deren Figuralkantor Lehrer an St. Thomas war, während der Choralkantor Nikolailehrer war – nicht anders, als wir es aus der Bachzeit kennen. Dazu kamen die Organisten, von denen jede Kirche einen hatte, und die in der bisherigen Darstellung der Leipziger Musikpflege nahezu völlig ausgeblendeten Adjuvanten, d. h. die mitsingenden Stadtbürger, auf die die Kantoren in hohem Maße angewiesen waren. (Die Diskussion um den Aufführungsapparat Bachs täte gut daran, diese Adjuvanten in genügendem Maße in das Kalkül einzubeziehen. Wer nicht mit ihnen rechnet – sie sangen freiwillig und auf Kosten des Kantors mit, sind also nur schwer nachzuweisen –, vernachlässigt ein tragendes Element des Musizierapparats sowohl im 17. als auch im 18. Jahrhundert!)

Der Kirchenmusik standen – von den Notjahren des Dreißigjährigen Krieges abgesehen, die rasch überwunden wurden – erhebliche Geldmittel zur Verfügung, die nicht nur aus der Stadtkämmerei und der Kirchenkasse kamen, sondern zu einem beträchtlichen Teil auch aus privaten Stiftungen, von denen die bis heute aufbewahrten Leipziger Stadtrechnungen des 17. und 18. Jahrhunderts eindrucksvoll Zeugnis geben.

Schütz kam nicht, wie nach ihm Bach, aus engen kleinbürgerlichen Verhältnissen, sondern er war im Elternhaus und dann in Kassel unter maßstabsetzenden anderen und materiell wie bildungsmäßig anspruchsvolleren Bedingungen aufgewachsen. Wenn er und seine Familie auch nie ernstlich von dem den Schützens zustehenden Adelstitel Gebrauch gemacht haben – auch ein anderer, Thüringer Zweig der Schützfamilie tat dies nicht und konnte dennoch am Dresdner Hof eine große adlige Hochzeit feiern: Was ihm in jungen Jahren in Kassel und Venedig an Welterfahrung zuteil wurde, konnte sich mit derjenigen junger Adliger, die auf die Kavaliertour durch Europa geschickt wurden, durchaus messen. Wie mag Schütz von Dresden aus nach Leipzig geblickt haben, das er ja in vielfacher Hinsicht gut kannte? Lassen Sie uns nun einen Blick werfen auf Heinrich Schütz' enge Leipziger Beziehungen, die familiären und die außerfamiliären.

III

Schütz' erster Leipzigbesuch dürfte gewesen sein, als ihn und seinen Bruder Georg der Vater Christoph von Weißenfels aus mit auf die Reise nach Leipzig nahm, um sie in die Universitätsmatrikel einschreiben zu lassen. Das war vor 1599, dem Jahr des Schulbeginns auf der Kasseler Hofschule des Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel und betraf eine der üblichen Frühimmatrikulationen, die bei weitem nicht immer dann auch zum regulären Studium an derselben Universität führten. Christoph Schütz ließ auch seine anderen Söhne, darunter den später hochbedeutsamen Benjamin Schütz, zunächst in Leipzig inskribieren.

In den folgenden Jahren dürfte Leipzig im Leben Schützens höchstens indirekt eine Rolle gespielt haben. Sie waren ausgefüllt von der Schulzeit am Kasseler Mauritianum, dem Marburger Beginn des Jurastudiums, dem Musikstudium in Venedig, dem knappen Jahr in Venedig nach Giovanni Gabrielis Tod zusammen mit seinem Bruder Georg und der Kasseler „Wartezeit“ als zweiter Hoforganist auf eine ihm gemäße Stelle am Landgrafenhof, während der er ernstlich mit sich zu Rate ging, ob er nicht doch die Juristerei zu seinem Hauptberuf machen sollte, so, wie es seine Brüder Georg, Valerius, Benjamin und Johann getan hatten

bzw. tun sollten. Und das noch, nachdem sein meisterliches Opus primum, die italienischen Madrigale, 1611 in Venedig erschienen war. Ein solcher Entschluss hätte nicht nur im dringenden Interesse der Eltern gelegen, sondern hätte auch sicher seiner Begabung für dieses Fach in hohem Grade entsprochen, einer Begabung, die, wie im folgenden zur Sprache kommen soll, in der Familie erblich gewesen zu sein scheint.

Georg Schütz, Heinrichs älterer Bruder, der mit ihm ein Jahr zusammen auf der Marburger Universität, dann in Leipzig studiert hatte und, wie gesagt, ebenfalls mit ihm noch ein paar Monate auf des Vaters Kosten 1612/13 sich in Venedig umsah, heiratete 1619 in Leipzig, wo er offenbar als Rechtsanwalt frei praktizierte, Anna Grosse, die Tochter des Buchhändlers Friedrich Grosse, des Begründers der Leipziger Buchhändler- und Verlegerdynastie, der man in vielen Musikdrucken des 17. Jahrhunderts immer wieder begegnet.

Heinrich, bereits vier Jahre im Dresdner Amt, komponierte und widmete dem Brautpaar das große doppelchörige geistliche Konzert über den Psalm 133 *Siehe, wie fein und lieblich ist, daß Brüder einträchtig beieinander wohnen* (SWV 48). Johann Hermann Schein war seit drei Jahren im Thomaskantorat. Hat er diese Musik zur Trauung aufgeführt? Wir wissen es nicht. Andererseits wissen wir aber, dass bei weitem nicht alle Kasualmusiken als Hochzeits- und Trauermusiken auch zu dem Anlass ihrer Entstehung erklingen sind. Vielmehr müssen wir damit rechnen, dass viele derartige Werke gemeint waren als Geschenk bzw. als „Monumentum“ an sich, ohne zwangsläufig klingend realisiert zu werden.

Die Textauswahl durch Heinrich Schütz lässt auf ein besonders herzliches brüderliches Verhältnis zwischen Heinrich und Georg schließen. Georg Schütz fühlte sich zu Höherem berufen. Es hat sich in den Dresdner Hofakten seine Bewerbung um eine Advokaturstelle am Kursächsischen Oberhofgericht zu Leipzig aus dem Jahre 1623 erhalten. Ich zitiere daraus:

Gnädigster Herr, Euer churfürstlichen Gnaden kann aus mir hochangelegenen und dringenden Ursachen ich underthänigst zu berichten keinen umbgangk haben, was maßen mein Vater Christoff Schütz, Bürgermeister zu Weißenfels, nebenst anderen meinen Brüdern, mich von Jugend auff Studirens halben nicht alleine auf der Universitet Leipzig viel Jahr gehalten, sondern auch ferner zu besichtigung frembder Landen und erlernung derer Sprachen, mit schweren Uncosten, vor diesem inn Italia unnd Franckreich verschicket, alles zu dem ende, das hierdurch ich mich dem allgemeinen Vaterlandt, zu seinem dienst qualificiren und einsten beförderung erlangen möchte.

Georg Schütz erwähnt auch, er habe vor sechs Jahren, also 1617, in Basel den juristischen Doktorgrad erworben. Datiert ist seine Bewerbung zu Leipzig, 9. Oktober 1623. Er erhielt die Stelle am Oberhofgericht in Leipzig, der obersten Justizbehörde in Kursachsen, und behielt sie bis an sein Lebensende 1637. Seine Doktordissertation ist im Druck ebenfalls erhalten geblieben: *Conclusiones juridicae ex Materia de jure retractum desumptae [...] publicae censurae exponit Georgius Schütz Weissenfelsis Misnicus. Ad diem decimum Novembris MDCXVII*. Gewidmet ist die Schrift – und das ist wichtig und aufschlussreich – außer dem Geheimen Rat Wolfgang von Lüttichau auch dem Geheimen Rat am Kurfürstenhofe und „Reichspfennigmeister“ Christoph vom Loß, jenem hochbedeutenden Manne, dem nicht nur die Berufung Hans Leo Hasslers an den Dresdner Hof 1608 und Michael Praetorius' als Kapellmeister „von Haus aus“ 1614, sondern auch die Heinrich Schütz' 1615 zu verdanken war. Loß, hochgebildet und auch nebenher auf seinem Gut Schleinitz bei Lommatzsch musizierend, hatte seit 1612 den Wiederaufbau der seit 1611 sehr reduzierten Dresdner Hofkapelle und die Errichtung der großen Schlosskapellenorgel von Gottfried Fritzsche mit Zähigkeit und schließlichem Erfolg be-

trieben. Er wird bei der Berufung Georg Schütz' ans Oberhofgericht seine Hände ebenso im Spiel gehabt haben wie er bei derjenigen Heinrich Schütz' an die Hofkapelle wenige Jahre zuvor.

Die Berufung Georg Schütz' bedeutete für ihn und seine Familie einen erheblichen sozialen Aufstieg innerhalb des Leipziger Bürgertums, genauer: der sicherlich höchst standesbewussten Juristenschaft in Stadt und Universität. Dieser Aufstieg galt nicht nur für seine Nachkommenschaft als Berufs- und Standesnorm, unter der sich vor allem einflussreiche Juristen befanden (von der bedeutsamen Ausnahme des Leipziger Thomaspfarrers D. Friedrich Wilhelm Schütz abgesehen, auf den wir noch zu sprechen kommen). Man verheiratete seine Töchter und Söhne in dieselbe Leipziger Oberschicht – bis weit ins 18. Jahrhundert hinein. Allerdings war Georgs juristischer Aufstieg nicht der einzige in der Schütz-Familie. Georgs und Heinrichs jüngerer Bruder Benjamin Schütz brachte es in Erfurt sogar noch einen Schritt weiter: 1627 in Basel zum *Juris Utriusque Doctor* promoviert, wurde er *Syndicus* der Stadt Erfurt, übernahm zusätzlich eine juristische Professur an der Universität, wurde mehrmals Dekan der Juristischen Fakultät und hatte nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges die schwierigen Verhandlungen der Stadt mit dem nach der schwedischen Besetzung neuen katholischen Stadtherrn, dem Erzbischof und Kurfürsten von Mainz, Johann Philipp von Schönborn, auszufechten. Auch auf Benjamin Schütz, der in Erfurt den Ehrennamen „Aristides“ erhalten hatte, komme ich noch einmal zurück.

Georg Schütz, so geht aus seiner zitierten Bewerbung von 1623 hervor, beherrschte neben dem selbstverständlichen Latein auch die italienische und die französische Sprache, was im *Lebenslauff*, der Martin Geiers Leichenpredigt von 1672 angehängt ist, auch von Heinrich Schütz gesagt wird.

Eberhard Möller ist in mehreren Veröffentlichungen dankenswerterweise der verzweigten, durch Georg begründeten Leipziger Schützfamilie nachgegangen, sodass ich hier nur anzudeuten brauche, was den Sozialstatus dieser Familie erhellt. Ein Sohn von Georg Schütz, Christoph Georg Schütz (1623–1696), studierte nach seiner Schulzeit auf der Fürstenschule Grimma an der Königsberger Universität, wurde 1658 in das Leipziger Rats-Kollegium berufen und 1678 Stadtrichter. Seine erste Ehefrau war die Tochter des Leipziger Konsistoriumspräsidenten und Oberhofgerichtsadvokaten Volckmar. Heinrich Schütz hat sich sehr für die Brüder Christoph Georg und Johann Albert Schütz nach dem Tod ihrer Eltern 1636 und 1637 eingesetzt. Lateinische und deutsche Gelegenheits-Poesien von Christoph Georg Schütz sind erhalten geblieben. Unter mehreren Kindern aus dessen zwei Ehen ragten heraus der *Juris Utriusque Doctor* Heinrich Schütz (geb. 1667) und dessen jüngerer Bruder, der nachmalige Thomaspfarrer Dr. theol. Friedrich Wilhelm Schütz (1676–1739). Hatten wir in letzterem Großneffen von Heinrich Schütz einen Außenseiter der Juristenfamilie vor uns, so schwenkte dessen Sohn, Friedrich Wilhelm Schütz d. J. (geb. 1714), wieder in die Familientradition ein. Er promovierte am 11. Juni 1740 in Leipzig zum Dr. juris.

Georg Schütz und Anna geb. Grosse waren zu Stammeltern einer bedeutenden Leipziger Juristenfamilie geworden, deren Spuren womöglich noch gar nicht zu Ende verfolgt worden sind. In den Lebensläufen bzw. Rektoratsprogrammen anlässlich des Todes von Christoph Georg Schütz 1696 und von Friedrich Wilhelm Schütz 1739 – das Rektoratsprogramm für ihn stammte von Johann Christoph Gottsched! – wird deutlich abgehoben auf die Ahnen Johannes und Ulrich Schütz, deren Familienwappen von 1473 durch Kaiser Friedrich III. 1486

„gebessert“ und deren Nachkomme Hieronymus Schütz 1539 durch Kaiser Karl V. in den erblichen Reichsadelsstand erhoben worden war. Obgleich, wie erwähnt, keines der Familienmitglieder in mehreren Generationen das adlige „von“ vor dem Namen gebraucht hat – in ihrem Familienbewusstsein ist sicher die Nobilitierung im 16. Jahrhundert nie vergessen worden. Der genealogischen Forschung zur Schützfamilie ist es aber bis heute nicht gelungen, die zweifellos vorhandene Verbindung von Heinrich Schütz' Großvater Albrecht zurück zu der adligen Chemnitzer Schützfamilie nachzuweisen. Wir werden einem gleichen Verhältnis zu ihrem Adelsstand bei den Ziegleren begegnen.

Nicht nur der Bruder Georg und seine Familie waren immer wieder Leipziger Bezugspersonen für Heinrich Schütz, sondern seit ihrer Heirat mit Christoph Pincker 1648 vor allem seine Tochter Euphrosyne. Sie hatte in eine hoch angesehene Leipziger Juristenfamilie eingehiratet. Um einen Eindruck zu vermitteln, welche Ämter und welches Ansehen Christoph Pincker bei seinem Tode 1678 in Leipzig genoss, sei hier ein Teil des Titels der gedruckten Leichenpredigt auf ihn, gehalten von dem Thomaspfarrer Johann Ulrich Mayer, wörtlich zitiert – die barocke Wortkaskade nimmt man schmunzelnd zur Kenntnis: *Ein löblicher Regent Wie ihn Davids Exempel und Fürschriff Psalm 119, v. 174, 175, 176. abgebildet./ Dergleichen aber die Hochberühmte Stadt Leipzig an dem Magnifico WohlEdlen/ Vesten/ Hochgelahrten und Hochweisen Hn. Christoph Pinckern/ Hochberühmeten IC^{co} [= Juris practico] Churfürstl. Durchl. zu Sachsen Hochbestallten Appellation-Rathe/ des Chur- und Fürstl. Sächsischen Schöppenstuhls allhier hochansehnlichen Seniore, der Stadt Leipzig höchstverdientesten ältisten Bürgermeistern/ und der Kirchen zu S. Nicolai Vorstehern etc. schmerzlichst verlohren/ Als in überaus großer Versammlung sein GOTT-geheiliger Leichnam in der S. Nicolai Kirchen den 29. Maji A. 1678. unter die Erde zur Ruhe gebracht wurde [...].²*

Aus der Vita der Leichenpredigt erfahren wir, dass Pincker, ein Sohn des ebenfalls ranghohen Leipziger Juristen Christoph Pincker d. Ä., zuerst in Leipzig, dann in Basel studierte – zwei gedruckte Disputationen von 1639 und 1642 sind erhalten –, wo er 1644 zum Doctor juris promoviert wurde. Seit 1647 Appellationsgerichtsrat in Dresden,

hat er im Augusto Anno 1647 auff vorhergehendes andächtiges Gebeth zu Gott/ und mit Gutheissen seiner lieben Eltern/ sich mit der WohlEhribarn und VielEhr- und Tugendreichen damals Jungfer EUPHROSYNEN/ des Edlen/ HochAchtbarn und Wohlgelahrten Herrn Heinrich Schützens/ Churfürstl. Sächs. wohlverdienten Capellmeisters etc. Eheleibliche Tochter/ in ein christlich Ehegelöbniß eingelassen und solches den 25. Januarii des folgenden 1648. Jahres durch Priesterliche Copulation und Einsegnung vollzogen. Mit solcher seiner Ehe liebsten Er in die 7 Jahr eine friedliche, glückliche und gesegnete Ehe besessen und mit ihr 2 Söhne und 2 Töchter gezeuget/ so aber theils vor, theils nach der Geburth mit Tode abgangen, sodaß also von denselben nur eine Tochter am Leben geblieben [...].

Soweit das Zitat aus der Leichenpredigt (Pinckers überlebende Tochter Gertraude Euphrosyne, die den Kanonikus am Würzener Domstift und Leipziger Ratsherrn Johann Seidel geheiratet hatte, war bei Heinrich Schütz' Beisetzung in Dresden 1672 anwesend). Genauso wie Pincker, der nach Euphrosynes Tod 1655 noch zweimal, 1656 und 1673 geheiratet hat, gehörten weitere enge Bekannte und angeheiratete Glieder der Schützfamilie zu Heinrichs Leipziger Bezugspersonen, von denen wenigstens noch zwei sehr wichtige genannt werden sollen: die Schulzes und die Ziegleren.

1625 komponierte Schütz eine sechsstimmige Motette über Worte des 23. Psalms *Gutes und Barmherzigkeit werden mir folgen mein Leben lang* (SWV 95) aus Anlass des Todes von Jacob

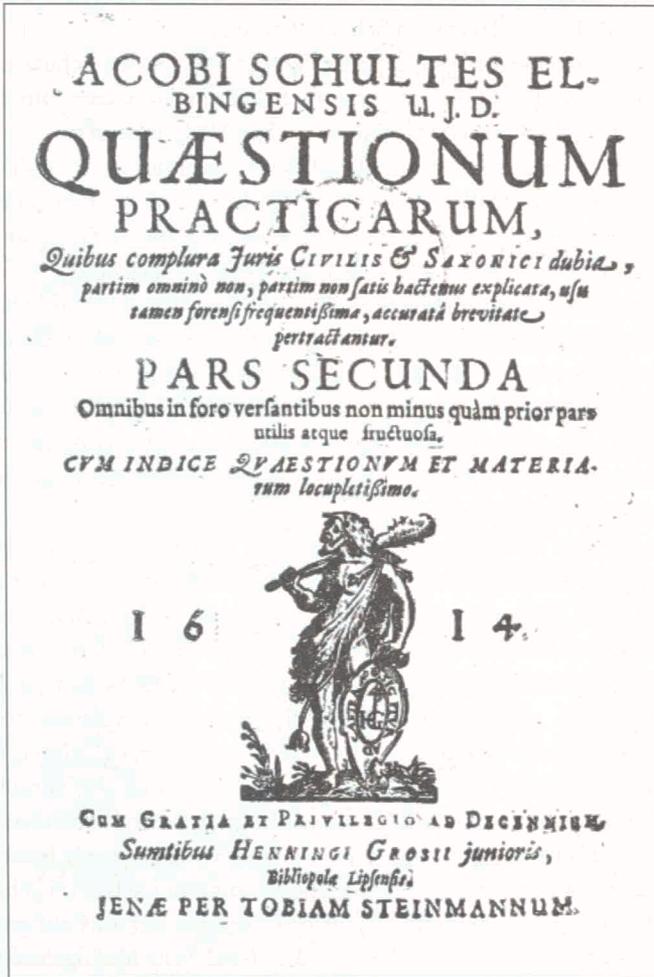
2 Ein Exemplar in SLUB, Biogr. erud. D.119.

Schultes in Leipzig, eines „viri juvenis“, wie es im Titel des Einzeldrucks heißt, der gleichzeitig mit der Leichenpredigt von Polycarp Leyser, Theologieprofessor in Leipzig und Sohn des gleichnamigen Dresdner Hofpredigers, erschienen ist. Der Druck der Motette und besonders der Leichenpredigt auf einen 26jährigen jungen Mann, „der Freien Künste Candidatus“, also noch ohne akademischen Grad, dem nicht weniger als 20 „Epicedien“-Gedichte von z. T. sehr namhaften Persönlichkeiten sowohl in Leipzig als auch in Dresden angefügt sind, weist auf die Leipziger Familie Schultes bzw. Schulze, die in ihrer Weise die Leipziger akademische Oberschicht ebenso markant repräsentiert wie die Schütze.

Der Verstorbene, Jacob Schultes d. J., war der 1599 geborene Sohn des gleichnamigen Vaters, der unsere Aufmerksamkeit mehr als jener in Anspruch nehmen muss. Jacob Schultes d. Ä., Dr. jur., stammte aus Elbing und vertrat durch viele und wie es scheint grundlegende Publikationen in Leipzig seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert die Rechtswissenschaft. Obwohl er kein öffentliches Amt bekleidete, auch nicht an der Universität, genoss er bei seinen Fachkollegen und in der großen Öffentlichkeit hohes Ansehen. Seine Ehefrau Martha, also die Mutter des 1625 Verstorbenen, war die Tochter des Leipziger Buchhändlers und Verlegers Henning Grosse d. Ä. Jacob Schultes selbst muss ein höchst eigenwilliger Mann gewesen sein – und ein musikalischer dazu.

Kurfürst Christian II. hatte 1602, 1604 und 1606 mit Nachdruck die Eidesleistung aller in einem öffentlichen Amt befindlichen Personen auf das „Konkordienbuch“ verfügt, die Sammlung aller lutherischen Bekenntnisschriften und Grundlage der lutherischen Orthodoxie als sächsische Staatsreligion. Bei seiner Bewerbung um die Stelle eines Assessors am Oberhofgericht verweigerte Schultes den geforderten Eid und wurde abgewiesen. In einem *Responsum* von 358 Thesen begründete er seine Eidesverweigerung. Auch eine Stelle am Leipziger Schöppenstuhl erhielt er deshalb nicht. Es bedürfte weiterer Lektüre, um zu erfahren, weshalb er das für jeden sächsischen Beamten Selbstverständliche nicht tat. Zunächst erstaunlich ist deshalb, dass der erste unter den Nachrufdichtern kein Geringerer war als der Oberhofprediger Dr. Matthias Hoë von Hoenegg in Dresden, einer der schärfsten lutherischen Glaubenshüter mit inquisitorischen Zügen im damaligen Deutschland. Ein Blick in eines der Werke Schultes allerdings scheint aufschlussreich zu sein: In seiner Kurfürst Johann Georg I. gewidmeten *Quaestionum practicarum [...] pars secunda*, Jena 1614 (Abbildung 1 auf der folgenden Seite) – auch dieses Buch verlegte Henning Grosse junior in Leipzig – lautet die 70. Frage „An Princeps christianus datam haeretico fidem servare teneatur?“ (Ob ein christlicher Fürst einem Häretiker Treue zu bewahren angehalten sei?). Darauf gibt er die Antwort: „Haeretici servi sunt diaboli, nec protectione Pontificis maximi gaudent, quamvis sub eius vindicta.“ (Häretiker sind Teufelsknechte, die sich niemals des Schutzes des höchsten Bischofs erfreuen, so sehr sie ihm auch untertan sein mögen.) Mit dem „Pontifex maximus“ war nicht der Papst gemeint, sondern der sächsische Landesherr in seiner Eigenschaft als „landesherrlicher Summe-episcopus.“ Als Häretiker galten in erster Linie die Katholiken, besonders aber Calvinisten und übrige „Sektierer“. Schultes war also ein extremer Vertreter eines radikalen orthodoxen Luthertums und damit Exponent des konfessionalistischen Zeitalters, dessen engen Geist Schütz auf jeden Fall hat zu spüren bekommen. (Ein späterer Vertreter jener dunklen Seite des konfessionalistischen Zeitalters und ein berüchtigter Hexenverfolger noch im ausgehenden 17. Jahrhundert war der Leipziger Professor und Pastor an St. Thomas, Johann Benedikt Carpzov, der auf Christoph Georg Schütz 1696 die Leichenpredigt hielt.)

Abbildung 1:



Schultes aber hatte auch eine andere Seite: Er komponierte zur Hochzeit seiner Tochter Anna mit dem Leipziger Juristen Dr. Michael Thomas 1618 einen *Frenden Gesang*, [...] *In 7 Stimmen gesetzt durch Obgenannten den Braut Vater*. Im selben Jahr verfasste er eine zweite musikalische Hochzeitsgratulation *Ein Hochzeitgespräch/ Des Herrn Gottfried Grossen, Buchhändler zu Leipzig mit seiner Braut* zu vier Stimmen und Basso continuo. (Von beiden Stücken, erschienen in Leipzig, waren in der Gottholdschen Sammlung in Königsberg vor 1945 nur die Bass- und die Generalbassstimme erhalten geblieben.) Dieser Gottfried Grosse war ein Bruder von Anna Grosse, verheiratet mit Georg Schütz: wichtige Leipziger Familien in engem Kontakt miteinander! Von Schultes existieren außerdem *Neue und lustige weltliche deutsche Liedlein mit 4 und 5 Stimmen* (Wittenberg 1590) und eine weitere Hochzeitsgratulation für Friedrich Pensolt: *So wünsch ich dem Bräutigam* zu 6 Stimmen, Leipzig o. J.

Ging die Gratulationsmusik Jacob Schultes' für seine Tochter inzwischen wohl ganz verloren, so blieb diejenige von Heinrich Schütz für denselben Anlass erhalten. Es ist das „Con-

cert mit 11 Stimmen“ *Haus und Güter erbet man von Eltern* (SWV 21), eine prächtige Musik zu drei Chören. Auch hier bleibt die Frage, ob das Stück zur Trauung 1618 aufgeführt wurde, und wenn das der Fall war, ob unter Johann Hermann Scheins Leitung.

Ein paar Worte zu einer vierten herausragenden Leipziger Familie neben den Schütz bzw. Pincker, den Grosse und den Schultes: die Ziegler, die wie die Schütze adlig waren, ohne im 17. Jahrhundert den Adelstitel zu führen, was sich im folgenden Jahrhundert änderte.

Caspar Ziegler d. J. (1621–1690), Verfasser von ca. 80 Schriften, darunter auch der Traktat *Von den Madrigalen, einer schönen und zur Music bequemesten Artb Verse wie sie nach der Italianer Manier in unserer Deutschen Sprache auszuarbeiten. Nebenst etlichen Exempeln* (Leipzig 1653), war bekanntlich mit Schütz verschwägert: Sein Vater, der Leipziger Jurist Caspar Ziegler d. Ä. (1581–1657), war der Stiefvater von Dr. Benjamin Schütz' Ehefrau Maria Elisabeth geb. Kirsten, die dieser jüngste unter den bedeutenden Schütz-Brüdern 1629 in Leipzig geheiratet hatte. Deshalb redet ihn Heinrich Schütz in seinem Zieglers Madrigaltraktat vorgesetzten Brief mit „Freundlicher, vielgeliebter Herr Schwager“ an. Caspar Ziegler d. Ä. war *Juris utriusque Doctor*, ab 1630 Mitglied des Leipziger Stadtrats, 1646 Beisitzer am Schöppenstuhl und gehörte dementsprechend zu derselben Leipziger Juristengruppe wie die schon genannten mit der Schützfamilie verschwägerten Familien.

In Caspar Ziegler d. J. begegnet uns offenkundig einer der nicht wenigen vielseitig begabten Männer seiner Zeit: Das Anfangsstudium an der Leipziger Artistenfakultät schloss er mit dem Baccalaureat ab, ging 1641 nach Wittenberg, wo er „denn alsobald zu Herrn D. Johannem Scharffium, Herrn Augustum Buchnerum, Herrn Johann Sperlingium und Herrn Nicolaum Pompejum, allerseits berühmte Professores, sich gehalten“, wie es im *Lebenslauff* im Anhang der Leichenpredigt heißt, den er „größten theils nach seinem eigenen Aufsatz, so er hinterlassen, abgefasst“. Nach anderthalb Wittenberger Jahren, wo Augustus Buchner, der Professor der Poesie, auf ihn den nachhaltigsten Eindruck gemacht haben dürfte, kehrte er nach Leipzig zurück, um das Philosophiestudium 1643 mit der Magister-Promotion zu beenden. Dann studierte er Theologie, die er mit der Promotion zum Lizentiaten zu Ende brachte. Mit 31 Jahren sattelte er um auf die Rechtswissenschaft und promovierte nach zwei Jahren 1655 in Jena zum Doktor beider Rechte. In demselben Jahr erreichte ihn der Ruf auf einen juristischen Lehrstuhl in Wittenberg, wo er bis zu seinem Ende blieb. Sein Madrigaltraktat, der buchstäblich Epoche machte, war in Leipzig wohl während seines Theologiestudiums entstanden. In der *Oratio parentalis memoriae Casparis Ziegleri viri summi* (Wittenberg 1691) des Doktors Caspar Heinrich Horn, die auch abgedruckt ist in dem *Ehren-Gedächtniß* (Dresden 1692; s. Abbildung 2), heißt es unter anderem:

Quid de Poesi dicam, qua excelluit juvenis, atque senior graves curas et cogitationes inter distinguere interdum solitus fuit. In germanico carmine pingendo Lipsiae eum antecellebat nemo; ipse vero summos artifices Opitios, Flemmingios aequabat arte, si non superabat.

(Was ich von der Poesie sagen möchte, in der glänzte er als Jüngling, und als Älterer ist er einmalig gewesen in seinen gewichtigen Bemühungen und Überlegungen, zwischen (den poetischen Gattungen) gegebenenfalls zu unterscheiden. In der Anfertigung deutscher Dichtung übertraf ihn in Leipzig niemand. Der glich in dieser Kunst den wahrhaft sehr großen Künstlern, den Opitz und den Flemings, wenn er sie nicht sogar überragte.)

Heute wissen wir, dass Ziegler als Dichter keineswegs Martin Opitz und Paul Fleming das Wasser reichen konnte. Dennoch sollte man den gewandten Dichter nicht über dem sehr er-

Abbildung 2:

Ehren-Bedächtniß
 Des
 Masifici, Hoch-Edlen/ Besten und Hoch-
 getahrten
 Herrn
Gaspar Sieglers/
 Weitberühmten Jurisconsulti und Antecessoris auf
 der löbl. Universität Wittenberg/
 Churfürstlicher Durchl. zu Sachsen
 hochbestallten Appellation-Raths / der Juristen-
 Facultät hochverdienten Ordinarii und Senioris, des Chur-
 fürstl. Sächs. Hofgerichts / Geistlichen Consistorii, und Schöp-
 penstuhls hochansehnlichen Assessoris zu Wittenberg/
 Welcher
 Den 16. April Anno 1690. in seinen Erlöser sanfft
 und selig verschieden/
 Und
 Den 21. darauff in der Schloss-Kirchen allda zur
 Erden bestattet worden/
 Nebenß denen von ihm selbst über seinen Reichens-Spruch
 aus Eliaze cap. LIII. v. 5.
 aufgesetzten
Bedanden
 und nach seinen Concept abgefaßten
Lebens-Lauff
 Durch die ihm zu Ehren gefertigte
PARENTATIONES und EPICEDIA
 aufgerichtet
 von der hinterlassenen
Wittib und Tochter.

12. L.

DRESDEN V. # 57. 1283
 Gedruckt im Jahr Christi 1692.

folgreichen Dichtungstheoretiker vergessen, dessen Adventslied „Ich freue mich in dir und heiße dich willkommen“ in Bachs Schemelli-Gesangbuch eingegangen ist. In der zitierten Rede auf Ziegler 1690 heißt es über ihn weiter:

[...] qui Italorum, quorum sermonis peritus erat, artes aemulatus, Madrigalia quae vocant, vernaculam quoque nostram producere posse, cives suos docuit, qua sola re aeternitatem nominis sibi comparavit. Et quia Poesin cum Musica apte connecti expertus erat.

([...] der die Künste der Italiener, in deren Sprache er bewandert war, nachahmte, lehrte er seine (akademischen) Bürger die Fähigkeit, Madrigale, wie sie heißen, auch in unserem Hause hervorbringen zu können, durch welche Sache allein er sich die Ewigkeit seines Namens bereitet hat, und weil er erfahren war, die Poesie mit der Musik in eine angemessene Verbindung zu bringen.)

Zieht man die üblichen rhetorischen Übertreibungen eines solchen Textes ab, so bleibt doch, dass man am Ende des 17. Jahrhunderts die poetologischen Verdienste Zieglers noch genauso würdigen konnte wie seine juristischen. Offenbar hat er in Wittenberg auch über Poesie gelesen. Zwei Porträts von ihm hängen heute in den Räumen des Evangelischen Predigerseminars in Wittenberg.

In Leipzig war Ziegler bis zu seinem Weggang nach Wittenberg Mitglied einer der Leipziger Gelehrtenesellschaften, des „Collegium Gellianum“, das er nicht gegründet hatte, wie gelegentlich behauptet wurde und in dem auch nicht Heinrich Schütz Mitglied war, wie Otto Brodde und Martin Gregor-Dellin vermuten bzw. behaupten. Der Leipziger Historiker Detlef Döring schreibt 1989 in seiner Abhandlung *Samuel Pufendorf und die Leipziger Gelehrtenesellschaften in der Mitte des 17. Jahrhunderts* (Berlin 1989) u. a.:

Ein wichtiges Element im Leben der Sozietät spielte die Pflege der Musik, wenn diese auch nicht die dominierende Rolle innehatte, die ihr seitens der musikhistorischen Forschung zugeschrieben wird. An erster Stelle ist das gemeinsame Liedersingen zu nennen, das insbesondere zur Weihnachtszeit mit großer Regelmäßigkeit durchgeführt wurde, jedes Jahr im Hause eines anderen Mitglieds [...]. Aber auch an anderen Feiertagen oder selbst an Tagen ohne sichtbaren Anlaß trat der Gesang an die Stelle der wissenschaftlichen Disputation.

Von besonderen musikalischen Darbietungen heißt es:

Die musikalische Leitung wurde dann entweder von musikalischen Mitgliedern der Gesellschaft besorgt, hier ist vor allem auf Nicolaus Beer als Organist der Nikolaikirche zu verweisen, oder es wurden „musicae regendae causa“ (zum Zwecke der Musik-Leitung) Musiker aus der Stadt eingeladen, so auch Johann Rosenmüller, dessen Anwesenheit bei mehreren Feiern im Protokoll ausdrücklich vermerkt ist. Anscheinend brachte er auch hier neue Kompositionen zur Aufführung: ‚Novum etiam Tenella, modis musicis in gratiam collegii nostri a Rosenmullero, suavissimo melopoeta compositum, antequam is abiret in Italiam.‘ Neben den musikalischen Aufführungen kamen schließlich auch lateinische Dichtungen einzelner Mitglieder zum Vortrag [...].

Caspar Zieglers große Nähe zur Musik, seine Musikalität waren die Voraussetzungen für seinen äußerst erfolgreichen Versuch, die italienische Madrigaldichtung für die deutsche Musik nutzbar zu machen.

Mit der Erwähnung Johann Rosenmüllers als Gast im „Collegium Gellianum“ – es wird ausdrücklich im Gesellschaftsprotokoll vermerkt: „bevor er wegging nach Italien“ – komme ich an die Grenze des mir zustehenden Gebietes, denn die Leipziger Musikerkollegen Heinrich Schütz, also Schein, Rosenmüller, Tobias Michael, Adam Krieger, Werner Fabricius, Sebastian Knüpfer und andere und deren Schaffen bleiben den Einzelreferaten der Köstritzer Schütz-Tage vorbehalten. Nur eine Randbemerkung zu Rosenmüller sei mir erlaubt: Er hatte sich schon 1654, ein Jahr vor seiner Flucht aus Leipzig, um das Dresdner Kreuzkantorat beworben, obwohl ihm die „spes succedendi“, die Anwartschaft auf das Thomaskantorat nach Tobias Michaels Tode, zugesagt worden war. Dem äußerst begabten Rosenmüller, dem im Collegium Gellianum sogar noch nach seiner Flucht das Epitheton eines „suavissimus melopoeta“, eines sehr lieblichen Melodienerfinders, zugestanden wurde, war offenbar schon im Jahr vor der Flucht 1655 der Boden in Leipzig zu heiß geworden.

Ich verzichte darauf, näher auf diejenigen Poeten einzugehen, die aus der „Leipziger Dichterszene“ des 17. Jahrhunderts kamen und Kontakt mit Schütz hatten. Von ihnen sind aber wenigstens zu nennen:

1. Christian Brehme, der nachmalige Dresdner Hofbibliothekar. Zum Tode seiner Ehefrau Anna Margarethe geb. Voigt 1652 schrieb Schütz *Ein Trauer-Lied von dem Wittwer selbst aufgesetzt* zu vier Stimmen (SWV 419). Brehmes Dichtungen sind neu ediert worden³.
2. David Schirmer. Er kam aus Leipzig nach Dresden, wurde Hofpoet und ist vor allem im Gedächtnis geblieben als Librettist des großen Singballetts *Paris und Helena* 1650, dessen Musik früher einmal Heinrich Schütz zugeschrieben worden ist, sowie des großen Nachrufgedichts auf Schütz 1672. Auch er hat in neuer Zeit eine ausführlichere literaturwissenschaftliche Würdigung erfahren⁴.
3. Paul Fleming aus dem erzgebirgischen Hartenstein. Der große Dichter schrieb 1632, als er „nach Besuchung seiner wieder genesenden Mutter zu Leipzig durchzoge“, zwei Oden auf Schütz; auch anderweit hat er Schütz erwähnt.

Von den sonstigen Leipziger Verehrern, Verwandten und Bekannten Schütz', die sich poetisch äußerten, was damals schlicht zur Allgemeinbildung gehörte, sehen wir hier ebenfalls ab.

IV

Das Thema „Heinrich Schütz und Leipzig“, das ich zu beleuchten versuchte anhand der unterschiedlichen Charaktere der beiden Städte Dresden und Leipzig sowie Schützens Eingebundenheit in den Hof einerseits und der Zugehörigkeit seiner nächsten Verwandten zur hochgebildeten Leipziger Juristenwelt andererseits, gibt die Gelegenheit, noch ein paar Gedanken an Schützens Selbstverständnis zu verwenden. Heinrich Schütz, leitender Kapellmeister an dem führenden evangelischen Kurfürstenhof im Heiligen Römischen Reich, schien trotz dieser herausragenden Stellung in einer ihn einengenden „Provinz“ zu leben – in der Kleinstadt Dresden und an dem streng hierarchisch strukturierten Hof, der sich mit Sicherheit atmosphärisch wesentlich unterschied von der lebendigen und offenen Universitäts- und Handelsstadt Leipzig. Er, der wahrscheinlich das Zeug zu einem ebenso guten Juristen gehabt hat, wie er ein hervorragender Musiker wurde, mag die glänzenden juristischen Laufbahnen seiner Brüder, vor allem Georgs und Benjamins, mit Anteilnahme und großer Sympathie verfolgt haben und sich in der Gesellschaft seiner durch die Rechtswissenschaft geprägten Leipziger Familie sowie der verschwägerten und befreundeten Juristenfamilien in Leipzig zuhause gefühlt haben. Dass er dennoch nicht nur der eminente Musiker wurde, als den wir ihn durch sein Werk kennen, sondern auch durch die beiden reichlichen Jahrzehnte zwischen 1631 und 1656 am Dresdner Hof ausgeharrt hat, wo seine Arbeitsbedingungen katastrophal geworden waren, lag an dem deutlichen Bewusstsein seiner Berufung zur Kunst, die er in dem Memorial Michaelis 1645 und in weiteren Äußerungen „meine profeseion“ nennt. Kunst nicht als Brotberuf, sondern als Berufung! Insofern dürften ihn auch in letzter Konsequenz die äußeren Lebensverhältnisse, welche es auch waren, nicht haben zweifeln lassen an seinem künstlerischen Auftrag, das Werk zu schaffen, mit dem er sich selbst ein bleibendes Denkmal zu set-

3 Christian Brehme, *Allerhandt lustige, trawrige vnd nach Gelegenheit der Zeit vorgekommene Gedichte*. Nachdr. der Ausgabe Leipzig 1637, mit einem Nachwort, Bibliographie und einem Neudruck der *Weltlichen Gedichte* (1640) hrsg. von Anthony J. Harper, Tübingen 1994 (= Deutsche Neudrucke, Reihe Barock 40).

4 Sara Smart, *The Ideal Image. Studies in Writing for the German Court 1616–1706*, Berlin 2005 (= Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur 160).

zen beabsichtigte, um sein Andenken der Vergänglichkeit zu entreißen – ein Renaissancegedanke, der sich bei vielen Künstlern des 16. und 17. Jahrhunderts findet.

Ich gehe bewusst nicht auf Schütz' allbekannte Leipziger Spuren in seinen Werken ein (von der Ausnahme abgesehen): nicht auf den Druck des 1. Teils seiner *Kleinen geistlichen Konzerte* (Leipzig 1636), nicht auf die als Epicedium auf seinen Freund Johann Hermann Schein 1631 gedruckte Motette *Das ist je gewißlich wahr* (SWV 277), nicht auf die dem Leipziger Rat gewidmete *Geistliche Chormusik* von 1648, in die er jene Motette leicht bearbeitet wieder aufnahm. Ich erwähne nur des Breslauer Organisten Ambrosius Profe siebenteiligen Sammeldruck *Geistliche Concerten und Harmonien*, der ab 1641 in Leipzig im Druck erschienen ist und in dessen zweitem Teil Schützens Breslauer Staatsmusik von 1621 *Teutonium dudum belli atrape-ricla molestant* (SWV 338) steht.

Schütz hat sicherlich engere Kontakte zu Thomaskantor Tobias Michael gehabt, dem Sohn seines Amtsvorgängers in Dresden, Rogier Michael. Auch in Leipzig ging er auf die Suche nach geeigneten Musikern zur musikalischen Ausgestaltung der Dresdner Kurprinzenhochzeit 1638 mit der Aufführung seines Singballetts *Orpheus und Euridice*. Ob er die 1629 in Oberitalien gekauften Instrumente, die er nach Leipzig hatte schicken lassen, dort selbst abgeholt hat, ist nicht dokumentiert. Der als „Faktor“ für den Dresdner Hof überall arbeitende Friedrich Lebzelter, mit dem Schütz enge Verbindung hatte, kam aus einer angesehenen Leipziger Familie. All das bleibe hier nur am Rande angedeutet.

Neben sicherlich weiteren Leipzig-Besuchen besonders zu den Messen, über die wir durch Dokumente nicht unterrichtet sind, hat sich Schütz im Februar 1631 in der Stadt aufgehalten, als er mit der Hofkapelle zum Konvent evangelischer Fürsten und Städte, der von Johann Georg I. einberufen worden war und bis zum 2. April dauerte, zu musizieren hatte⁵. Ich habe 1999 sehr wahrscheinlich gemacht, dass zum Eröffnungsgottesdienst dieses „Leipziger Konvents“ in der Thomaskirche – Johann Hermann Schein war gestorben und Tobias Michael kam erst im Juni in das Amt –, in dem der Oberhofprediger Hoë von Hoenegg die Predigt hielt, Schütz seine große Vertonung des 85. Psalms *Herr, der du bist vormals genädig gewest* (SWV 461) aufgeführt hat⁶. Es ist ein auch für Schützsche Verhältnisse ungewöhnlich eindringliches Stück, in dem angesichts der Bedrohungen des Dreißigjährigen Kriegs und unter dem Eindruck der Landung Gustav Adolfs von Schweden in Pommern um Frieden gefleht wird: „Willst du denn ewiglich über uns zürnen? Willst du deinen Zorn gehen lassen immer für und für? Willst du uns denn nicht wieder erquicken, dass sich dein Volk über dir freuen möge? Herr, erzeige uns deine Gnade! Ach, daß ich hören sollte, daß Gott der Herre redete, daß er Friede zusagete seinem Volk und seinen Heiligen. [...] Doch ist ja – ja, ja, ja, ja, ja – seine Hilfe nahe denen, die ihn fürchten, daß in unserm Lande Ehre wohne, daß Güte und Treue einander begehnen, Gerechtigkeit und Friede sich küssen [...].“

5 Zu einem Stammbuch-Eintrag am 5. April 1631 in Leipzig vgl. im vorliegenden Band den Beitrag von Michael Maul, vor allem S. 90 ff.

6 W. Steude, *Heinrich Schütz' Psalmkonzert „Herr, der du bist vormals genädig gewest“*, in: Christoph Wolff (Hrsg.), *Über Leben, Kunst und Kunstwerke. Aspekte musikalischer Biographie. Johann Sebastian Bach im Zentrum*, Leipzig 1999, S. 35–45, wiederabgedruckt in W. Steude, *Annäherung durch Distanz* (wie Anm. 1), S. 147–154.

Gabrieli-Schule und „italian-madrigalische Manier“: Schütz und Schein

WALTER WERBECK

Heinrich Schütz und Johann Hermann Schein waren befreundet. Nahezu gleichaltrig, kannten sie sich vielleicht schon seit dem Kurfürstentag in Naumburg im Frühjahr 1614 und haben ihre Beziehung offenkundig auch in den Folgejahren aufrecht erhalten, als Schütz in Dresden und Schein in Leipzig amtierte. Schütz wird seine Besuche in der Messestadt auch dazu genutzt haben, den Thomaskantor zu treffen; von umgekehrten Aufenthalten Scheins in Dresden ist zwar nichts bekannt, doch sind sie keineswegs auszuschließen. Immerhin war Schein nicht nur als Sängerknabe an der kursächsischen Hofkapelle ausgebildet worden, der Schütz nun vorstand, auch Scheins erste Frau stammte aus Dresden. Kontakte bestanden wohl auch über Schützens Brüder Georg und Benjamin: Georg Schütz steuerte zu beiden Teilen von Scheins *Opella nova* Widmungsgedichte bei, und zur Hochzeit von Benjamin Schütz 1629 verfasste Schein ein Lobgedicht¹ (darauf komme ich noch zurück). Vor allem aber unterstreicht die Trauermotette *Das ist je gewißlich wahr* SWV 277, die Heinrich Schütz anlässlich von Scheins Tod Ende November 1630 über den Text der Leichenrede schrieb und Anfang 1631 publizierte, wie eng die Beziehungen zwischen den beiden Komponisten waren.

Schein ist nicht nur viel früher als Schütz gestorben – gerade noch, bevor die Gewalt des 30jährigen Krieges in Kursachsen eskalierte –, er hatte auch eine andere musikalische Karriere durchlaufen. Zunächst ähnelt sie derjenigen von Schütz: Beide werden als Kapellknaben ausgebildet (der eine in Kassel, der andere in Dresden), und beide studieren die Jurisprudenz: Schütz in Marburg, Schein in Leipzig. Und nicht lange nach dem Ende ihrer Studienzeit gelingt beiden der Sprung auf ein Hofkapellmeisteramt: Schein erhält seinen Posten 1615 am Hof in Weimar (nachdem er zuvor Hauslehrer in Weißenfels gewesen war), Schütz beginnt im selben Jahr seine Arbeit an der Dresdner Hofkapelle. Nun aber trennen sich die Wege: Schein wird schon nach gut einem Jahr zum Nachfolger von Seth Calvisius als Thomaskantor berufen, während Schütz bekanntlich in Dresden geblieben ist.

Differenzen weist aber nicht nur die Biographie beider Komponisten auf, auch ihr musikalisches Œuvre unterscheidet sich signifikant. Schütz komponierte ausschließlich Vokalmusik, am liebsten reich besetzte, repräsentative, für die großen religiösen und politischen Festivitäten seines Hofes. Und seine Texte entnahm er vorzugsweise der Bibel. Choralbearbeitungen bilden ebenso eine Ausnahme wie weltliche Vokalmusik. An diesem Befund dürften vermutlich auch die zahlreichen Schütziana nichts ändern, die 1760 bei der Beschießung Dresdens durch preußische Truppen verbrannten.

Schütz hinterließ 14 größere Drucke: zwölf Hauptwerke (von den *Italienischen Madrigalen* 1611 bis zum dritten Teil der *Symphoniae sacrae* 1650) und zwei Nachzügler (die *Zwölf Geistlichen Gesänge* 1657 sowie die Neubearbeitung des *Becker-Psalters* 1661). Auch Schein hat in seinen

1 Dazu David Paisey, *Some Occasional Aspects of Johann Hermann Schein*, in: *The British Journal Library* 1 (1975), S. 171–180, hier S. 176.

weitaus kürzeren Lebzeiten zwischen 1609 und 1628 zwölf Werksammlungen im Druck vorgelegt. Anders aber als Schütz befinden sich darunter auch reine Instrumentalstücke (vor allem im *Banchetto Musicale*, Leipzig 1617) sowie sechs Kollektionen mit weltlicher Vokalmusik: *Venuskränzelein* (Wittenberg 1609), drei Teile *Musica Boscarea* (Leipzig 1621, 1626, 1628), *Diletti Pastoral* (Leipzig 1624) und *Studentenschmaus* (Leipzig 1626). Während Schütz nach seinen frühen Madrigalen ausschließlich geistliche Sammlungen publizierte, hat Schein den Plan, mit seiner Musik sowohl „Christl. Andacht, bey verrichtung des Gottesdienstes“ als auch „ziemlicher ergötzlichkeit bey ehrlichen Zusammenkünfften, alternis vicibus zu dienen“², konsequent realisiert: In schöner Regelmäßigkeit ließ er abwechselnd weltliche und geistliche Sammlungen drucken.

Ungeachtet dieser Differenzen haben sich beide Komponisten immer wieder auf italienische Muster für ihre Musik berufen. Schein war bekanntlich nie im Süden; vielleicht auch deshalb ließ er kaum eine Gelegenheit aus, Italien zu beschwören: Die im *Israelsbrunnlein* gesammelten Kompositionen sind „auf eine sonderbare anmutige italian-madrigalische Manier“ geschrieben, bei den „Wald-Liederlein“ der *Musica Boscarea* hebt Schein die „Italian-Villanellische Invention“ hervor, und auch in den geistlichen Konzerten beider Teile der *Opella nova* hat sich die „jetzo gebräuchliche Italiänische Manier“³ niedergeschlagen. Mit Begriffen wie „Manier“ und „Invention“ steckt Schein ein weites Terrain ab. Nicht nur die Kompositionsweise, auch die Besetzung (z. B. mit einem Generalbass) oder die Aufführungspraxis (wiederrum der Generalbass, aber genauso auch z. B. die Gesangstechnik): Alles ist auf Italien ausgerichtet.

Schütz, der sich gleich zweimal in Italien aufgehalten hat, hält sich mit solchen Formeln zurück: In der Vorrede zu den *Psalmen Davids* 1619 ist von der „Italienischen Manier“ in der Komposition die Rede⁴; knapp dreißig Jahre später erwähnt er im Vorwort „ad benevolum lectorem“ des 2. Teils der *Symphoniae sacrae* die „italienische Manier, beydes dero composition und rechten Gebrauch betreffend“. Von der „rechten Musicalischen hohen Schule“ Italiens schwärmt Schütz im Kontext seiner *Geistlichen Chormusik*, und schließlich wäre an die Vorrede zu Caspar Zieglers Traktat *Von den Madrigalen* zu erinnern, in der Schütz die Schwierigkeit beklagt, „allerhand Poesie“ die Gestalt einer „italienischen Musik“ zu geben. Aber selbst wenn Schütz das Italienische nicht so emphatisch betont wie Schein: Sein lebenslanges Bekenntnis zu Gabrieli, seine Bearbeitungen von Kompositionen Luca Marenzios, Giovanni Gabriels, Claudio Monteverdis und Alessandro Grandis, seine frühen Madrigale auf italienische Texte und seine lateinischen *Symphoniae sacrae* I (wie die Madrigale in Venedig publiziert): All dies lässt am Einfluss der italienischen Manier auf seine Werke nicht den geringsten Zweifel. Und wie bei Schein sind auch bei Schütz neben der Kompositionsweise die Besetzung und die Aufführungspraxis gemeint.

*

2 Zitiert aus der Vorrede zum *Banchetto musicale*; vgl. die Edition durch Dieter Krickeberg, Kassel u. a. 1967 (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke 9), S. X f.

3 Alle Formulierungen in den jeweiligen Untertiteln.

4 Schütz GBr, S. 60. Die folgenden Hinweise finden sich ebd., S. 178 f., 194 und 236.

Wenn zwei in Mitteldeutschland tätige protestantische Komponisten sich gleichermaßen auf Italien berufen und trotzdem Werksammlungen so unterschiedlichen Inhalts vorlegen, muss das Gründe haben. Worin liegen sie? Zunächst fraglos in den jeweiligen Wirkungsorten. Zwar nahm Schütz als Kapellmeister am Hofe des mächtigsten unter den protestantischen Fürsten des Reiches einen höheren Rang ein als ein Kantor. Aber Schein wird schon gewusst haben, warum er – ähnlich wie gut 100 Jahre später Johann Sebastian Bach – das Amt eines Hofkapellmeisters mit dem des Thomaskantors in Leipzig vertauschte. Bereits Rudolf Wustmann hat in seiner Darstellung der Leipziger Musikgeschichte die außerordentliche Breite und Vielfalt des Musiklebens in der Pleißestadt im frühen 17. Jahrhundert hervorgehoben⁵. Leipzig war nicht nur mit seiner Messe sächsisches Handelszentrum, es war darüber hinaus dank seiner Universität das Bildungszentrum des Landes. Hier studierten auch die wie Schein zuvor in Dresden oder etwa an der Landesschule zu Pforta musikalisch ausgebildeten Landeskinder, die ihre Fertigkeiten ausgiebig demonstrierten – Scheins erste Drucksammlung, das *Venuskränzlein* von 1609, ist dafür ein schönes Zeugnis.

Zur studentischen kam in Leipzig eine außerordentlich vielfältige bürgerliche Musikszene, beherrscht durch den Thomaskantor, dem die Sänger seiner Schule ebenso wie die Stadtpfeifer zur Verfügung standen. Um Scheins intensive Einbindung in das musikalische Geschehen der Stadt anzudeuten, die weit über die sonn- und feiertäglichen Kirchendienste hinausgingen, mag es genügen, die Auftraggeber der Gelegenheitswerke zu benennen, die sich aus seiner Feder erhalten haben⁶. Hier ist alles vertreten, was in Leipzig Rang und Namen hatte: Bürgermeister, Ratsleute, Schulrektoren, Universitätsprofessoren und Dekane, natürlich Pfarrer, Ärzte, Richter bzw. Juristen in städtischen wie kurfürstlichen Diensten, schließlich Kaufleute, Goldschmiede, Buchhändler, Baumeister etc. und, nicht zu vergessen, das Adelsgeschlecht derer von Diskau. Für die Festivitäten dieser Familien, häufig private wie öffentliche Ereignisse, steuerte Schein die Musik ebenso bei wie er den Forderungen seines Kirchenamtes und der allgemeinen Nachfrage nach gesungener und gespielter Unterhaltungsmusik nachkam, und das ist deshalb so bemerkenswert, weil es nicht nur die hohe Anzahl seiner Kasualstücke erklärt, sondern weil diese Kompositionen vermutlich zusammen mit denen für die normalen Gottesdienste die Keimzellen für alle seine Sammeldrucke darstellten, die Schein dann durch weitere Werke vervollständigte⁷.

Für ein ähnlich vibrierendes Musikleben in Dresden gibt es offenbar keine Anzeichen⁸. Gewiss, am Hof veranstaltete man nicht wenige groß angelegte Feste. Für die nötige Tanzmusik sorgten aber in der Regel die Instrumentisten der Kapelle; Schütz, so hat schon Moritz Fürstenau wohl zu Recht vermutet, hatte für solche Sachen „keine große Neigung“⁹. Dafür

5 Rudolf Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs 1: Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Leipzig u. Berlin 2/1926 (Reprint ebd. 1974), S. 71ff.

6 Eine Aufstellung der Adressaten von Scheins Kasualstücken hat Claudia Theis in dem von ihr edierten Bd. 10 der Schein-Gesamtausgabe (Johann Hermann Schein, *Gelegenheitskompositionen*, Kassel u. a. 2004 ff.; die Teilbände 1 und 2 sind bislang erschienen) vorgelegt; vgl. dort S. XIX–XXII.

7 Dazu vom Verf.: „bey fürfallenden occasionen musiciret“. *Bemerkungen zu Johann Hermann Scheins Gelegenheitswerken*, in: Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Weimar 2004 (im Druck).

8 Vgl. dazu im vorliegenden Band S. 9–22 den Beitrag von Wolfram Steude.

9 Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen [...] unter Berücksichtigung der ältesten Theatergeschichte Dresdens*, Dresden 1861 (= ders., *Zur Geschichte der Musik und des*

lieferte er bekanntlich die – leider verschollene – Musik für einige dramatische oder semidramatische Stücke, die bei solchen Anlässen gegeben wurden (*Dafne* 1627, *Die bußfertige Magdalena* 1636, *Ballet [...] von dem Orpheus und der Eurydike* 1638¹⁰). Wie weit er sich darüber hinaus für die verschiedenen Spielarten weltlicher Vokalmusik interessierte, steht angesichts seiner nur wenigen erhaltenen Werke dieses Genres nicht fest; doch dürfte unstrittig sein, dass Schütz nicht annähernd so intensiv wie sein Freund Schein die weltliche Musikszene bedient hat.

*

Der Thomaskantor Schein komponierte, wie gesehen, nicht nur geistliche Werke in italienischer Manier, auch sein Interesse für weltliche Musik verband mit einem gleichzeitigen Bekenntnis zu Italien. Das war alles andere als selbstverständlich. Denn das Interesse in Deutschland an der aktuellen italienischen Musik hatte – wie neuerdings mehrfach hervorgehoben wurde¹¹ – in den Jahren nach 1610 deutlich abgenommen, seitdem im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts ein Strom italienischer Madrigale, Villanellen und Canzonetten Deutschland überschwemmt und hierzulande zu zahlreichen Adaptionen vor allem der niederen Gattungen geführt hatte. Zu erinnern ist an entsprechende Sammlungen von Jakob Regnart, Leonhard Lechner und Hans Leo Hassler oder an Valentin Haussmanns Vertonungen von ihm übersetzter italienischer Canzonetten. Sammlungen wie Lechners *Neue teutsche Lieder nach Art der Welschen Canzonen* von 1586 oder Hasslers *Neue teutsche Gesang nach art der welschen Madrigalien und Canzonetten* von 1596¹² – wobei das „Neue“ eben gerade für das Italienische stand – waren an der Tagesordnung. Schein befand sich mit den drei Teilen seiner *Musica Boscareccia* nach „italien-villanellischer Invention“ also in guter Tradition, einer Tradition allerdings, die abzureißen drohte, jedenfalls nicht mehr selbstverständlich war und die Schein vielleicht deshalb noch einmal beschwören wollte. Doch verspricht der Titel etwas, was die Musik keineswegs immer hält. Mit der „villanellischen Invention“ hat sie zwar noch zu tun. Mindestens ebenso wichtig aber sind die Anregungen durch das italienische Madrigal, die sich in den

Theaters am Hofe zu Dresden. Nach archivalischen Quellen, Erster Theil), S. 74. Vgl. auch Wolfram Steude, *Engländer in der Dresdner Hofkapelle*, in: JbMBM 2002, S. 229–241, bes. S. 239 der Hinweis auf die soziale Distanz zwischen Hofmusikern und Schauspieltruppen, die natürlich auch für ihre Musik sorgten.

10 Vgl. die Übersicht bei Werner Breig, Art. *Schütz, Heinrich*, in: MGG2, Personenteil 15 (2006), Sp. 392.

11 Vgl. z. B. Joachim Steinheuer, *Zum Wandel des Italienischen Einflusses auf das Deutsche Gesellschaftslied und vor allem das Quodlibet in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, in: Alberto Colzani u. a. (Hrsg.), *Relazioni musicali tra Italia e Germani nell'età barocca. Deutsch-italienische Beziehungen in der Musik des Barock. Atti del VI Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII–XVIII. Beiträge zum sechsten internationalen Symposium über die italienische Musik im 17.–18. Jahrhundert*, Como 1997 (= Contributi musicologici del Centro Ricerche dell' A.M.I.S. – Como 10), S. 139–169, hier vor allem S. 140–149. Zur Situation auf dem Gebiet der geistlichen Musik und zur zögerlichen Rezeption der italienischen Neuerungen vgl. Arno Forchert, *Überlegungen zum Einfluß Italiens auf die deutsche Musik um 1600: Voraussetzungen und Bedingungen*, in: Wolfram Steude (Hrsg.), *Aneignung durch Verwandlung. Aufsätze zur deutschen Musik und Architektur des 16. und 17. Jahrhunderts*, Laaber 1998 (= Dresdner Studien zur Musikwissenschaft 1), S. 135–147; neuerdings auch Barbara Wiermann, *Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens im protestantischen Deutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Göttingen 2005 (= Abhandlungen zur Musikgeschichte 14), S. 26.

12 Sara E. Dumont, *German Secular Polyphonic Song in Printed Editions 1570-1630. Italian Influences on the Poetry and Music*, New York u. London 1989, Bd. 1, S. 179 u. 200.

vermeintlichen „Liederlein“ allenthalben niedergeschlagen haben. Hatte Schein in früheren Sammlungen vor allem äußere Italianismen adaptiert – zu verweisen wäre etwa auf die Mischung von Vokal- und Instrumentalwerken im *Venuskränzelein*; auch das *Cymbalum Sionium*, Scheins erstes geistliches Sammelwerk, enthält eine instrumentale Canzone, möglicherweise nach dem Muster Viadanas¹³ –, so geht er in seinen reiferen weltlichen Publikationen zu einer Aneignung aktueller musikalischer italienischer Tendenzen über: Er durchbricht die Gattungsgrenzen und nähert das hohe Madrigal und die niedrige Villanella bzw. Canzonetta einander an.

Das scheint auf den ersten Blick weniger eine italienische als vielmehr eine deutsche Manier zu sein. Werner Braun hat darauf aufmerksam gemacht, wie sorglos man hierzulande bei deutschsprachigen weltlichen Kompositionen mit dem Wort Madrigal umging. Gemeint sei in der Regel nicht so sehr eine anspruchsvolle höfische Kammermusik, sondern eine eher bürgerliche, „liedhafte“ und „gesellige Kunst“. Stücke wie Hasslers Gesänge „nach art der weltlichen Madrigalien“ beispielsweise könnten allenfalls angesichts von Merkmalen wie „Durchkomposition [...], Tendenz zur obligaten Fünfstimmigkeit und Vorherrschaft der schwarzen Noten“ als Madrigale gelten; der Terminus fungiere im allgemeinen als „reine Werbefloskel für Liedhaftes unterschiedlicher Herkunft“¹⁴. Entsprechend beurteilte Braun Scheins Kompositionen in den 1624 publizierten *Diletti pastorali* „Auff Madrigal-manier“: „[...] der Kern der Gattung“, so sein Fazit, „hat sich beim Übergang vom italienisch-aristokratischen ins deutsch bürgerliche Milieu aufgelöst, so dass sich jeder Vergleich mit Monteverdis frühen Madrigalbüchern und auch mit Schützens italienischen Madrigalen verbietet“¹⁵. Zwar beobachtete gerade umgekehrt Basil Smallman in Scheins Madrigalen Ähnlichkeiten mit Monteverdis Stücken zumal aus dem 5. Madrigalbuch¹⁶. Dennoch wird man Brauns These im großen und ganzen zustimmen können.

Nicht auszuschließen ist allerdings, dass Schein sich mit seiner vorgeblich deutschen Verbürgerlichung und damit Simplifizierung des Madrigals auch auf eine aktuelle italienische Manier stützte. Joachim Steinheuer hat unlängst deutlich gemacht, dass in Italien nach 1614 die vormals dominierende höfische Musikkpflege zwar nicht durchgängig, aber doch auf recht breiter Front durch eine bürgerlich-patrizische abgelöst wurde. Im Gefolge dieses Prozesses aber stieg der Bedarf an eingängiger und damit zugleich einfacher Musik, die nicht mehr wie zuvor in einen repräsentativen Kontext eingebunden war, sprunghaft an. Resultat, so Steinheuer, war eine „Auflösung der Gattungsgrenzen“, eine textliche wie musikalische Durchmischung bislang getrennter Stilhöhen: Madrigal und Canzonetta näherten sich einander an¹⁷. So etwas hatte es schon im späten 16. Jahrhundert gegeben; Concetta Assenza hat beispielsweise auf dreistimmige Kompositionen von Felice Anerio hingewiesen, die 1595 in Rom als

13 Wiermann (wie Anm. 11), S. 28. Im Gegensatz dazu bezeichnete Basil Smallman diese Praxis der Publikation von Sammlungen mit vokalen und rein instrumentalen Anteilen als „typically German“. Vgl. B. Smallman, *Pastoralism, Parody and Pathos: The Madrigal in Germany, 1570–1630*, in: „*Conspectus Carminis*“. *Essays for David Galliver*, Adelaide 1988 (= *Miscellanea musicologica* 15), S. 6–20, hier S. 20.

14 Werner Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, Wiesbaden u. Laaber 1981 (= *NHdb* 4), S. 134.

15 Ebd., S. 136.

16 Smallman (wie Anm. 13), S. 15.

17 Joachim Steinheuer, *Aufbruch und Tradition. Weltliche Vokalmusik im Venedig der zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts*, in: *SJb* 26 (2004), S. 31–69, hier vor allem S. 31–36.

Canzonetten und drei Jahre später, nahezu unverändert, in Venedig als Madrigale publiziert wurden¹⁸.

Leider wissen wir nicht genau, wie umfangreich Scheins Zugriff auf aktuelle weltliche italienische Musik gewesen ist: Gleichwohl wäre es durchaus vorstellbar, dass seine Bekenntnisse zur italienischen Manier in den *Diletti pastorali* und den Stücken der *Musica Boscareccia* keineswegs nur die ältere deutsche Laxheit im Umgang mit Begriffen wie Madrigal und Villanella widerspiegeln, sondern auch durch das Studium moderner italienischer, ihrerseits zwischen Madrigal und Villanella bzw. Canzonetta hin und her pendelnder Muster fundiert sind. Zu erinnern ist in diesem Kontext an Scheins Aufnahme des Solomadrigals *Cruda amarilli* von Giulio Caccini in eigener Eindeutschung in die *Diletti pastorali*¹⁹ (der Text beginnt mit „O Amarilli zart“). Möglicherweise kannte Schein neben dem Text auch die Musik des Stückes: Dafür könnte eine übereinstimmende Anfangswendung bei ihm ebenso sprechen wie die mit Caccinis Madrigal korrespondierende, an eine Canzonetta erinnernde zweiteilige Anlage mit wörtlicher Wiederholung des 2. Teils, die allerdings in Scheins weltlichen Sammlungen insgesamt eine prominente Rolle spielt. Das schon 20 Jahre alte, aber fraglos noch sehr „moderne“ Stück Caccinis hat Schein vielleicht nicht nur zur Eindeutschung angeregt, sondern zugleich noch darin bestärkt, Wiederholungsformen, die eigentlich ins Liedrepertoire gehörten, „nach italienischer Manier“ auch auf die madrigalische Art anzuwenden.

Nicht nur mit seiner freien Übertragung von Caccinis Madrigal, sondern überhaupt mit seiner Angewohnheit, die Texte seiner weltlichen Werke selbst zu verfassen, gehört Schein in die ältere Reihe der deutschen bzw. deutsche Texte vertonenden Dichterkomponisten seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert: Zu nennen wären erneut Namen wie Regnart, Hassler und Haußmann. Schütz, der offenbar nur gelegentlich zur Verfertigung eigener Dichtungen und deren Vertonung Gelegenheit hatte²⁰, bereitete es nach eigenem Bekenntnis ziemliche Mühe, geeignete deutsche Madrigaltex te zusammenzubekommen, um sie, wie er in seiner Vorrede zu Caspar Zieglers Traktat von den Madrigalen 1653 schrieb, in eine italienische Musik zu bringen²¹. Judith Aikin hat gezeigt, wie stark Schütz dabei auf die Reform der deutschen Dichtung durch Martin Opitz gesetzt hat und wie sich in Schützens eigenen Texten seit der Mitte der 1620er Jahre mit zunehmend regelmäßigen, den Wortakzenten getreulich folgenden und ältere Italianismen, vor allem Vokalelisionen vermeidenden Strukturen die Wende zu einer Gestaltung à la Opitz abzeichnet²². Schein hingegen war nicht bereit, den Opitzschen Regeln nachzukommen. Ausgerechnet in dem eingangs schon erwähnten Hochzeitsgedicht für Benjamin Schütz, den jüngsten Bruder des Komponisten, distanzierte er sich 1629 ironisch von den „opitiana nova“, denen heutzutage jeder folge, der ein guter Dichter sein wolle. Ihm sei

18 Concetta Assenza, *La canzonetta dal 1570 al 1615*, Lucca 1997 (Quaderni di Musica/Realtà 34), S. 211 ff.

19 Werner Braun, *Thöne und Melodeyen, Arien und Canzonetten. Zur Musik des deutschen Barockliedes*, Tübingen 2004 (= Frühe Neuzeit. Studien u. Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext 100), S. 3.

20 Braun ebd., S. 155.

21 Judith P. Aikin sprach denn auch von einem „struggle“ um das deutsche Madrigal: *Creating a Language for German Opera. The Struggle to Adapt Madrigal Versification in Seventeenth-Century Germany*, in: DVFLG 62 (1988), S. 266–289.

22 Vgl. neben dem in Anm. 21 genannten Text von Aikin auch ihre Studie: *Heinrich Schütz and Martin Opitz: A New Basis for German Vocal Music and Poetry*, in: *Musica e Storia* 1 (1993), S. 29–51.

es nur gegeben, mit rauher Kehle den Waldgesang im Leipziger Rosental zu pfeifen²³. Schwierigkeiten, seine Texte in der Tradition älterer italienischer Pastoralpoesie auf italienische Art zu vertonen, hatte Schein offenkundig nicht, während Schütz zur selben Zeit die Komposition seiner Texte nicht immer überzeugend gelang²⁴.

Dazu ein kurzer Vergleich zwischen Schützens *Klaglied* auf den Tod seiner Frau Magdalena 1625²⁵ und einem Lied aus dem 2. Teil von Scheins *Musica Boscareccia*.

Schein

Ach Filli, **Schäfrin** zart,
wär ich eins deiner Schäfelein,
würd ich nach Hirten Art
dir besser angelegen sein;
abr so tust du mich allweg meiden,
das bringt mir unaussprechlich Leiden.

Schütz

Mit dem Amphion zwar mein Orgel und mein Harfe
vorhin recht stimmten ein,
und accordirten allermassen **gnau** und scharfe,
aber o weh der Pein!
Verkehrt ist nu
in einem Hu
solch Konkordanz, verstimmt sind alle Chorden,
mein Harf ein **Klag**,
mein Pfeif ein **Plag**,
und heiße Tränenflut ist itzo worden.

Beide Dichtungen verraten noch vor-Opitzsche Merkmale: Bei Schein sind es vor allem die (fett ausgezeichneten) Elisionen des e bei „Schäfrin“ und „abr“, vielleicht auch die umständliche Formulierung des „tust du mich meiden“ in der vorletzten Zeile. Auch bei Schütz gibt es Elisionen, außerdem einen metrisch wenig überzeugenden doppelten Auftakt zu Beginn, dem in der 4. Zeile („aber o weh der Pein“) der beginnende Daktylus entspricht; hinzu kommt der Gebrauch von Fremdwörtern („accordiren“, 3. Zeile), den Opitz wenig schätzte.

Scheins Komposition (Notenbeispiel 1, bei dem zur besseren Vergleichbarkeit der 2. Sopran fortgelassen wurde) zeigt zunächst eine klare Gliederung, im Generalbass durch die tonalen Hauptstufen g, d, und b markiert. Der erste Teil ist rhythmisch vor allem durch die wechselnden Positionen des langen Wertes geprägt: Zunächst steht er am Beginn und am Schluss, in der 2. Zeile in der Mitte und in den beiden letzten Zeilen am Ende. Abwechslungsreich auch die melodische Linie: Die 1. Zeile behält die Ebene der Oberquinte *d''*, während die folgenden Zeilen abwechselnd ab-, auf- und wieder absteigen. Den 2. Teil hat Schein – dem „abr“ des Textes entsprechend – kontrastierend angelegt: Mit einer geradezu demonstrativen Erschließung des Oktavregisters *g''-g'* geht eine neue rhythmische Gestaltung einher: Mehreren auftaktigen raschen Werten folgt eine ganze Kette synkopierter Minimen. Der abschließende Quartgang *c''-g'*, der schon am Ende des 1. Teils erklingen war, rundet das Stück ab.

23 Paisey (wie Anm. 1), S. 177.

24 Brauns Bemerkung (wie Anm. 19, S. 154), das deutsche Lied habe nicht „im Zentrum“ von Schützens Schaffen gestanden, wird man fraglos zustimmen können.

25 Heinrich Schütz, *KLAGLIED auf den Tod seiner Ehefrau* [...]. Aufgefunden u. hrsg. v. Eberhard Möller, Kassel u. a. 1984.

Notenbeispiel 1: Johann Hermann Schein, „Ach Filli, Schäfrin zart“ (nur 1. Sopran und Bc.) aus *Musica Boscareccia II*, 1626²⁶

Ach Fil-li, Schäfrin zart, wär ich eins dei - ner Schä - felein, würd ich nach Hir-ten
 Art dir bes - ser an - ge - le - gen sein; sein; abr so tust du mich all -
 - weg mei - den, das bringt mir un - aus - sprech - lich Lei - den. den.

Leid und Klage haben wie Schein auch Schütz am Schluss seines Liedes zu einem absteigenden Sekundgang, von Synkopen durchsetzt, inspiriert. Im übrigen aber treten die Differenzen zwischen beiden Sätzen deutlich hervor. Schütz sind die melodischen Proportionen nicht so geglückt; der rasche Aufstieg zum Hochtong g'' am Ende des 1. Teils kommt nicht nur unvermittelt, er passt auch kaum zum Text (allenfalls zum „o weh“ der 4. Zeile). Die von Schein immer vermiedene mangelnde Relation zwischen musikalischer Wiederholung zu Beginn und fortlaufendem Text, die zu der falschen Deklamation des „aber o weh der Pein“ führt, überzeugt ebenso wenig wie Häufungen von Sequenzen im 2. Teil. Und der drastische Einbruch des Cantus durus zu Beginn des 2. Teils, so sehr er auch zum Text der Zeilen 5 bis 7 passt, scheint das Lied doch etwas über Gebühr zu strapazieren²⁷.

26 Vgl. die Edition durch Joachim Thalmann: Johann Hermann Schein, *Musica Boscareccia. Villanellen zu 3 Stimmen mit Generalbaß 1621/1626/1628*, Kassel u. a. 1989 (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke 7), S. 42 f.

27 Systemwechsel dieser Art sind in Schütz' Werken eher die Ausnahme (eine weitere, freilich weitaus gewichtigere, bildet die Vertonung des 116. Psalms SWV 51).

Notenbeispiel 2: Heinrich Schütz, *Klaglied* SWV 501, 1625

Mit dem Amphi-on zwar mein Orgel und mein Har-fe vor-hin recht stimm-ten ein, Pein! Ver-und ac-cordier-ten al-ler-maßengnau und schar-fe, a-ber o weh der

kehrt ist nu in einem Hu solch Konkordanz, verstimmt sind al-le Chor-den, mein Harf ein Klag,

mein Pfeif ein Plag, und heiße Trä-nen-flut ist it-zo wor-den. Ver-den.

Scheins Komposition in italienischer Manier, mit einer Mischung aus Elementen von Villanella bzw. Canzonetta (strophischer Text, klare zweiteilige Form mit Wiederholungen) und des Madrigals (rhythmischer Kontrast in der 2. Hälfte) führt zu einem überzeugenden Resultat; Schütz hingegen vermag seine italienische Schule weder textlich noch musikalisch auszuspielen. Erst Opitzsche Texte, die Schütz wenige Jahre später in Musik zu setzen beginnt, machen ihn für die von ihm favorisierte italienische Musik frei – wobei Schütz auch moderne italienische Mischformen wie etwa die konzertierende Canzonetta Monteverdis aufgreift²⁸. Die Distanz zum Liedstil à la Schein jedoch bleibt immer gewahrt.

*

Abschließend einige Bemerkungen zu den geistlichen Kompositionen von Schein und Schütz in italienischer Manier, insonderheit zum geistlichen Madrigal. Nach allgemeiner Überzeugung stellt die geistliche Parodie die typische deutsche Form der Adaption des italienischen

²⁸ Vgl. die Besprechungen der Schützschen Kompositionen bei Braun (wie Anm. 19), S. 153–157.

Madrigals dar; überhaupt nur im geistlichen Gewand habe es in Deutschland Fuß fassen können²⁹. Gedacht ist dabei stets an das ältere, sozusagen klassische italienische Madrigal, nicht an die neuen Mischformen zwischen Madrigal und Canzonetta. Noch Schütz' Marenzio-Bearbeitung *Ach Herr, du Schöpfer aller Ding* SWV 450 gehört in diesen Kontext.

Doch war bekanntlich die Entstehung eines anspruchsvollen geistlichen Madrigals keineswegs eine rein deutsche Angelegenheit, sie hatte sich in Italien schon seit dem im ausgehenden 16. Jahrhundert abgezeichnet³⁰ – nicht zuletzt als Folge der Gegenreformation. Gezielt werden weltliche Madrigale mit geistlichen, in der Regel lateinischen Texten versehen: Aquilino Coppinis Parodien Monteverdischer Madrigale zwischen 1607 und 1609 gehören zu den am häufigsten genannten Beispielen. Doch die (um mit Steinheuer zu sprechen) „kulturpolitische Offensive katholischer Erneuerungsbewegungen“³¹ spart die einfachen Gattungen nicht aus: Neben das geistliche Madrigal tritt die Canzonetta spirituale. Der Trend einer Mischung der Gattungen und Schreibarten erfasst neben dem weltlichen nun auch den geistlichen Bereich; außerdem werden die Grenzen zwischen weltlich und geistlich durchlässig – nicht zuletzt, woran nur erinnert sei, angesichts des neuen geringstimmigen Concertos, das von Viadanas geistlichen Stücken aus mit großem Erfolg in die weltliche Musik eindringt.

Diese hybriden italienischen Entwicklungen hat Schein bei seinen deutschen geistlichen Kompositionen ganz gezielt aufgegriffen. Das zeigen in erster Linie die Madrigale des 1623 publizierten *Israelsbrunnleins*; Kasualstücke dieses Genres sind noch bis in die späten 1620er Jahre aus seiner Feder erhalten. Schein vermischt hier nicht nur, wie immer wieder betont wurde, das motettische mit dem madrigalischen Prinzip, er hat zumindest in einigen Stücken auch auf musikalische Merkmale der Canzonetta – klare Gliederung mit wörtlichen Wiederholungen, ausgeprägt oberstimmenbetonter Satz – nicht verzichten wollen³². Besonders interessant ist in unserem Zusammenhang ein *Madrigale, Lob- und Dankesälmelein* [...] *nach Italiänischer Invention*, das Schein Herzog Friedrich von Sachsen-Weimar zu dessen Geburtstag 1615 komponierte³³. Denn das mit vier Instrumentalstimmen und einem zusätzlichen textierten Canto colorato besetzte Madrigal, eine Vertonung von Psalm 117 („Lobet den Herrn alle Heiden“), trägt gleichzeitig in der verzierten Canto-Stimme den Gattungsvermerk „Canzonetta“. Es handelt sich also um ein geistliches Stück mit den Merkmalen eines virtuosen Solo-Madrigals in Form einer Canzonetta mit der Gliederung AA'BB'CC. Und da die Varianten von A

29 Vgl. Wolfram Steude, *Zur Frage nach einer deutschen Monteverdi-Rezeption im 17. Jahrhundert*, in: Markus Engelhardt (Hrsg.), *In Deutschland noch ganz unbekannt. Monteverdi-Rezeption und frühes Musiktheater im deutschsprachigen Raum*, Frankfurt/M. u. a. 1996 (= Perspektiven der Opernforschung 3), 272–282, hier S. 231 f.

30 Zu den Motiven der Kontrifizierung von Madrigalen in Italien vgl. auch Gunther Morche, *Motette und Madrigal im 17. Jahrhundert*, in: Herbert Schneider (Hrsg.), *Die Motette. Beiträge zu ihrer Gattungsgeschichte*, Mainz u. a. 1991 (= Neue Studien zur Musikwissenschaft 5), S. 217–241, hier vor allem S. 220 ff.

31 Vgl. Joachim Steinheuer, *Poverello che farai? – Musik als Vehikel gegenreformatorischer Bestrebungen*, in: Victoria von Flemming (Hrsg.), *Aspekte der Gegenreformation*, Frankfurt/M. 1997 (= Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit, Bd. 1, H. 3/4, Sonderheft), S. 602–626, hier S. 610 ff.

32 Wörtliche Wiederholungen (mit Wiederholungszeichen) finden sich in den Nummern 2 („Freue dich des Weibes deiner Jugend“), 21 („Was betrübst du dich, meine Seele“), 23 („O, Herr Jesu Christe“); diskantbetont gesetzt sind neben Nr. 21 nicht zuletzt auch Nr. 12 („Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn“) sowie partiell Nr. 7 („Zion spricht: Der Herr hat mich verlassen“).

33 Edition durch Claudia Theis: Johann Hermann Schein, *Gelegenheitskompositionen. Motetten und Konzerte zu 2 bis 6 Stimmen*, Kassel u. a. 2004 (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke 10.1), S. 86–92.

Notenbeispiel 3: Schein, *Madrigale* 1615, T. 1–6

Canto
Colorato.
Voce.

Lo bet den Herrn, lo

Canto.
Violino.

Alto.
Viola.

Tenore.
Viola.

Basso.
Viola,
Clavicimbalo,
e Tiorba.

bet den Herrn, al le Hei -

5
den, al le Hei - den

und B aus Veränderungen der Koloraturen bei jeweils gleichbleibendem vierstimmigen Unterbau resultieren, spielt vielleicht auch die moderne italienische Technik der Ostinato-Variation in das Stück mit hinein.

Ob Schütz Werke dieser Art komponierte, ist fraglich; auch deutsche geistliche Madrigale im Stil von Schein finden sich bei ihm sehr selten. Am ehesten wird man wohl Schütz' späte *Geistliche Chormusik* als seine spezifische Adaption der italienischen Tendenzen einer Mischung geistlicher und weltlicher Kompositionsprinzipien interpretieren müssen, einer Mischung freilich, in der, abgesehen von den beiden Chorariae „Also hat Gott die Welt geliebt“ SWV 380 und „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr“ SWV 387 mit ihren Wiederholungsformen, die einfacheren Gattungen keine Rolle spielen.

*

Ein kurzes vorläufiges Fazit: Aus dem reichen Fundus dessen, was die Formel von der italienischen Manier umfasst, haben Schein und Schütz sich ganz unterschiedlich bedient. Schütz, durch den anspruchsvollen Kontrapunkt der Gabrielischule geprägt, hat sich später intensiv dem konzertierenden, partiell auch dem dramatischen Stil geöffnet. Gewahrt blieb dabei stets ein elitärer, dem Rang eines Hofkapellmeisters angemessener Anspruch; die Niederungen der liedhaften Genres waren Schütz' Sache ebenso wenig wie die deutschen Absenker italienischer Pastoralpoesie. Schein, Thomaskantor und damit Herr über ein städtisches Musikleben, agierte unbefangener. Er verfügte über die hohe Schreibart, scheute aber das volkstümliche, gesellige Lied ebenso wenig wie Tanzmusik, und die Grenzen der Stile waren ihm nie ein Tabu. Vielleicht hat Schein die italienischen Manieren in der Summe breiter ausgeschöpft als Schütz, und vielleicht liegt darin der Grund, dass Schein (um eine Beobachtung Wolfram Steinbecks am *Israelsbrünnlein* aufzugreifen) gelegentlich „italienischer“ zu schreiben vermochte als sein Freund Heinrich Schütz³⁴.

34 Wolfram Steinbeck, *Motettisches und madrigalisches Prinzip in der geistlichen Musik der Schütz-Zeit. Monteverdi – Schütz – Schein*, in: SJB 11 (1989), S. 5–14, hier S. 11 f.

Heinrich Schütz, Johann Rosenmüller und die „Kern-Sprüche“ I und II*

PETER WOLLNY

Der Dreißigjährige Krieg (1618–1648), die große Zäsur in der Geschichte des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, hat neben seinen weitreichenden Auswirkungen in nahezu allen Bereichen des öffentlichen und gesellschaftlichen Lebens auch in der Musik seine deutlichen Spuren hinterlassen¹. Speziell in Mitteldeutschland, einer der seit der Reformation fruchtbarsten musikalischen Landschaften Europas, führte der Krieg vielerorts zu einer drastischen Reduzierung, teilweise sogar zur völligen Auflösung von städtischen und höfischen Ensembles. Die Wiederbelebung der musikalischen Institutionen, die in den sächsischen Territorien erst nach dem Abzug der schwedischen Truppen im Sommer 1650 beginnen konnte, erfolgte dann jedoch trotz widriger Bedingungen mit erstaunlicher Geschwindigkeit und Intensität. Doch was zunächst als eine einfache „restituierung der alten eingegangenen gebräuche“ anhub (wie es der Delitzscher Kantor Christoph Schultze formulierte)², manifestierte sich schon bald als echte Erneuerung und brachte eine Musikkultur hervor, die mit den Verhältnissen der Kriegs- und Vorkriegsjahre kaum noch etwas gemein hatte³. Angesichts dieser folgenschweren Veränderungen nimmt es nicht wunder, dass historisch interessierte deutsche Autoren des frühen 18. Jahrhunderts – freilich allein im Blick auf die deutschen Verhältnisse – den Beginn der „Musica moderna“ mit dem Jahr 1650 in Verbindung brachten⁴ und nicht etwa mit der Erfindung der Monodie und der Einführung des Generalbasses in Italien um 1600.

Die gegen 1650 einsetzende Phase der Erneuerung der mitteldeutschen Musikkultur ist von einer verwirrenden Vielfalt geprägt, wobei die oft konträren Entwicklungen im einzelnen nur schwer zu überschauen sind. Der Bedarf an neuer Musik war offenbar so groß, dass auch viele Talente aus der zweiten und dritten Reihe ihr Glück als Komponisten suchten – und fanden. Entsprechend breit war das Spektrum der unterschiedlichen Stile, und es wurde zunehmend schwierig, eine einheitliche Grundlage des Komponierens zu formulieren. Die Kehrseite dieser Vielfalt war ein allseits drohender Qualitätsschwund. Er wurde bereits um 1650 von namhaften Meistern wie Heinrich Schütz und Samuel Scheidt registriert und mit bitteren

* Der Beitrag entspricht weitgehend der Vortragsfassung. Eine ausführlichere Darstellung der hier nur knapp geschilderten Sachverhalte soll an anderer Stelle erfolgen.

1 Vgl. hierzu speziell Werner Braun, *Die Mitte des 17. Jahrhunderts als musikgeschichtliche Zäsur*, in: SJB 21 (1999), S. 39–48.

2 Zitiert nach W. Braun, *Der Kantor Christoph Schultze (1606–1683) und die „Neue Musik“ in Delitzsch*, in: Wissenschaftliche Zs. der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 10 (1961), S. 1187–1225, hier S. 1200.

3 Vgl. Wolfram Steude, „...vndt obngeschickt werde, in die junge Welt vnd Neueste Manir der Music mich einzurichten.“ *Heinrich Schütz und die jungen Italiener am Dresdner Hof*, in: SJB 21 (1999), S. 63–76.

4 Vgl. WaltherL, S. 433 (Artikel „Musica Moderna“) mit Verweis auf das Lexikon von Brossard. Vgl. auch W. Braun, *Das Problem der Epochenliederung in der Musik*, Darmstadt 1977, S. 73 f.

Worten beklagt⁵. In ihren in dieser Zeit entstandenen Werken verfolgen beide Komponisten daher – ausgesprochen oder unausgesprochen – auch stets das Ziel, dem befürchteten Verfall der Musik durch die Bereitstellung von modernen „*exempla classica*“ entgegenzusteuern und den Weg einer möglichen Vermittlung zwischen Tradition und Erneuerung aufzuzeigen.

In dieser unruhigen, aber auch faszinierenden Phase der mitteldeutschen Musikgeschichte nimmt der Leipziger Komponist Johann Rosenmüller eine zweifellos zentrale, bislang jedoch noch kaum genauer definierte Position ein. Der aus dem vogtländischen Oelsnitz stammende Musiker schrieb sich 1640 – im Alter von etwa 23 Jahren – in die Matrikel der Universität Leipzig ein und bekleidete schon bald darauf zunächst verschiedene kleinere Ämter, bevor er innerhalb weniger Jahre zum bedeutendsten Musiker der Stadt aufstieg⁶. Als Substitut des kränkelnden Thomaskantors Tobias Michael und seit 1652 vom Rat bestätigter Exspektant auf dessen Nachfolge sowie nicht zuletzt als – offizieller oder inoffizieller – Musikdirektor der Universität⁷ übte er eine einflussreiche und offenbar auch nach außen weithin sichtbare Tätigkeit aus. So betont ein 1654 vom Rat der Stadt Dresden eingeholtes Gutachten⁸ nachdrücklich, dass man

eine qualificirtere Persohn in dirigitung des Musicalischen Chors, componiren und andern, was zu eines Cantoris Amt gehörig schwerlich in Leipzick, Dresden und andern[orts] finden würde.

Die daraufhin ergangene Einladung, sich um das Dresdner Kreuzkantorat zu bewerben, lehnte Rosenmüller allerdings ab, um seine Chancen in Leipzig nicht zu gefährden; wohl aber akzeptierte er den ihm vom Altenburger Hof angetragenen Titel eines Kapellmeisters von Haus aus. Diese erfolgreiche Karriere kam im Mai 1655 jedoch zu einem jähen Ende, als Rosenmüller wegen des Vorwurfs der Päderastie aus der Stadt fliehen musste.

Auch Heinrich Schütz wurde bereits früh auf die außerordentliche Begabung des jungen Musikers aufmerksam. Zu einer Begegnung dürfte es anlässlich von Schütz' Aufenthalt in Leipzig im Mai 1645 gekommen sein⁹; der Dresdner Kapellmeister verfasste daraufhin sein bekanntes warmherziges Lobgedicht auf Rosenmüllers erstes Opus, die im Herbst des Jahres veröffentlichten *Paduanen, Alemanden, Couranten, Balletten, Sarabanden, mit drey Stimmen und ihrem Basso pro Organo*. Die Verbindung zwischen den beiden Männern dürfte auch in den folgenden Jahren nicht abgerissen sein, denn Schütz betraute den jüngeren Musiker mit dem Vertrieb des zweiten Teils seiner *Symphoniae sacrae* (1647) in Leipzig, während Rosenmüller wiederum in den Vorworten seiner beiden Sammlungen der *Kern-Sprüche* explizit auf Schütz verwies.

Unter den von Rosenmüller zwischen 1645 und 1654 in Leipzig veröffentlichten Werken nehmen diese beiden Sammlungen, erschienen 1648 und 1653, eine herausragende Stellung

5 Gedacht ist hier speziell an Schütz' vielzitierte Vorrede zur *Geistlichen Chormusik* 1648 (Faks. in NSA 5, Neuausgabe 2003, Band 1, S. XVII) sowie an Bemerkungen in seinen späten Briefen. Vgl. hierzu auch den in Fußnote 3 erwähnten Beitrag von Wolfram Steude. Scheidt beklagte 1651 in seinem Brief an Heinrich Baryphonus die „nährische“ moderne Musik mit ihren einfältigen „Bergmaniren“; vgl. Walter Serauky, *Samuel Scheidt in seinen Briefen*, Halle 1937, S. 13.

6 Vgl. die neue Zusammenfassung von Rosenmüllers Leben durch P. Wollny, Art., *Rosenmüller, Johann*, in MGG2, Personenteil 14 (2005), Sp. 406–412, vor allem 406 f.

7 Vgl. hierzu Michael Maul, *Musik und Musikpflege in Leipzig nach dem Dreißigjährigen Krieg*, Magisterarbeit Universität Leipzig 2001, S. 25–26.

8 Vgl. Karl Held, *Das Kreuzkantorat zu Dresden*, Leipzig 1894, S. 67.

9 Schütz machte auf der Rückreise von Kopenhagen nach Dresden in Leipzig Station; sein Aufenthalt ist durch einen auf den 21. Mai 1645 datierten Brief belegt. Vgl. Schütz GBr, S. 157–159 (Nr. 56).

ein. Sie enthalten zusammen vierzig Vokalwerke unterschiedlicher Besetzung zu drei bis sieben Stimmen. Eine Auswertung von zeitgenössischen Inventaren zeigt, dass diese Drucke in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in den protestantischen Territorien nahezu allgegenwärtig waren; sie fanden sich gleichermaßen in höfischen Sammlungen (Weimar, Rudolstadt, Ansbach, Stuttgart) wie in den Repertoires größerer und kleinerer Städte. Seit dem drei Jahrzehnte zuvor veröffentlichten *Florilegium Portense* des Erhard Bodenschatz hatte es in Deutschland wohl keinen auch nur annähernd so erfolgreichen Musikdruck gegeben. So darf wohl mit Fug und Recht behauptet werden, dass zwischen 1650 und 1700 jeder aktive Musiker neben den Motetten des *Florilegium Portense* die Geistlichen Konzerte der *Kern-Sprüche* Rosenmüllers kannte, die möglicherweise in noch stärkerem Maße stilbildend wirkten als die *Kleinen Geistlichen Konzerte* von Schütz. Ihre historische Bedeutung kann daher kaum überschätzt werden.

Um die Hintergründe des herausragenden Erfolgs der *Kern-Sprüche* zumindest in Umrissen zu verstehen, erscheint es in Ermangelung anderer Dokumente angebracht, zunächst soweit möglich ihre Druckgeschichte zu erhellen. Der erste Teil erschien in auffallend prächtiger Aufmachung wie auch in für die Zeit ungewöhnlich sorgfältigem Druck, ausgeführt von der Offizin der „Friedrich Lanckischen Erben“. Die traditionsreiche Leipziger Druckerei Lanckisch war allerdings lediglich mit der Herstellung betraut, denn Verlag und Vertrieb lagen laut ausdrücklichem Vermerk beim Autor selbst (Anhang, Abbildung 1). Das Papier der von mir untersuchten Exemplare ist von ausgesprochen hoher Qualität. Das in jedem Blatt zu findende Wasserzeichen (ein kleines gekröntes Herz mit eingeschriebenen Kursivbuchstaben *VE*) deutet auf eine noch nicht identifizierte sächsische Papiermühle und lässt sich um 1650 in Leipzig mehrfach nachweisen¹⁰. Die Kosten – und damit das verlegerische Risiko – dürften hoch gewesen sein. Das von Rosenmüller unternommene Wagnis erstaunt umso mehr, als die wirtschaftlichen Verhältnisse in der unmittelbaren Nachkriegszeit und in dem noch immer von den Schweden besetzten Leipzig alles andere als günstig gewesen sein müssen. Für eine finanzielle Absicherung sorgten möglicherweise die Widmungsträger, deren stattliche Reihe auf dem zweiten Blatt der *Prima Vox* zu finden ist (Anhang, Abbildung 2). Hier erscheinen neben einflussreichen Ratsmitgliedern und dem noch amtierenden Thomaskantor Tobias Michael vor allem finanzkräftige Handelsleute, denen vermutlich an einer nachhaltigen Förderung der Leipziger Kirchenmusik gelegen war. Auch das prominent auf den Titelseiten aller Stimmbücher platzierte kursächsische Wappen könnte einen Fingerzeig auf eine materielle Unterstützung oder zumindest auf die Protektion des Unternehmens von höchster Seite geben, wenngleich in Vorwort und Zuschrift nichts dergleichen explizit genannt wird.

Ob Rosenmüller die mit dem Wagnis des Selbstverlags verbundenen Klippen sämtlich unbeschadet umschiffen konnte, ist nicht bekannt; immerhin schickte er sich vier Jahre nach der Veröffentlichung der *Kern-Sprüche* zu einer Fortsetzung an. Dass es sich hierbei um einen zweiten Teil handelt, wird durch den Titel (*Andere Kern-Sprüche*), das Format und die Aufmachung unmittelbar deutlich (Anhang, Abbildung 3). Überdies konnte für Noten- und Buchstabensatz dieselbe Schrift aus der Werkstatt Lanckisch verwendet werden. Im übrigen aber war die Verlagssituation nun eine deutlich andere. Die Lanckische Druckerei war mittlerweile

10 So zum Beispiel in einer aus Leipzig stammenden Quellengruppe in der Sammlung Düben. Vgl. hierzu P. Wollny, *Eine anonyme Leipziger Hochzeitsmusik aus dem 17. Jahrhundert*, in: Christoph Wolff (Hrsg.), *Über Leben, Kunst und Kunstwerke. Aspekte musikalischer Biographie. Johann Sebastian Bach im Zentrum*, Leipzig 1999, S. 46–60.

– genauer gesagt ab 1652 für einen Zeitraum von vier Jahren – von dem jungen Verleger Christoph Cellarius gepachtet worden. Dieser aus Teuchern bei Weißenfels stammende aufstrebende Unternehmer hatte 1638 in der Werkstatt des bekannten Leipziger Verlegers Gregor Ritzsch eine Buchdruckerlehre begonnen und dort auch seine Gesellenzeit absolviert¹¹. Sein Schritt in die Selbstständigkeit fällt zusammen mit einem deutlich spürbaren Aufschwung des Leipziger Musikaliendrucks; in der Tat scheint er an dieser Entwicklung einen nicht unwesentlichen Anteil gehabt zu haben. Cellarius dürfte sich von früh an nicht einfach als versierter Handwerker verstanden haben; sein ausgeprägtes unternehmerisches Engagement betraf auch den Aufbau eines ehrgeizigen und scharf profilierten Verlagsprogramms, in dem der Musikaliendruck eine zentrale Rolle einnahm. Cellarius' Wirken in Leipzig ist auf die Jahre 1652 bis 1658 beschränkt; anschließend siedelte er mit seinem Verlag nach Zeitz über, starb aber bereits Anfang des Jahres 1663.

Betrachtet man die zwischen 1652 und 1657 von Cellarius hergestellten Musikdrucke, so scheint es dem jungen Drucker-Verleger vornehmlich um die Förderung von qualitativ herausragender und exemplarischer moderner Musik jüngerer Autoren gegangen zu sein. In seinem Sortiment finden sich die erste Ausgabe von Adam Kriegers *Arien* (1657)¹² sowie verschiedene Gelegenheitsdrucke dieses Meisters¹³, sodann die von Ambrosius Profe besorgte zweiteilige Leipziger Ausgabe der *Arien* von Heinrich Albert¹⁴. Schließlich ist noch die Lukas-Passion des Delitzscher Kantors Christoph Schultze (1652) zu nennen¹⁵. Im Mittelpunkt von Cellarius' kurzer, aber intensiver verlegerischer Tätigkeit steht jedoch das Schaffen von Johann Rosenmüller. Ab 1653, beginnend mit dem zweiten Teil der *Kern-Sprüche*, wurden sämtliche in Leipzig gedruckten Werke dieses Meisters von Cellarius hergestellt¹⁶.

Das Impressum der *Anderen Kern-Sprüche* legt jedoch die Vermutung nahe, dass die erste Zusammenarbeit von Rosenmüller und Cellarius nicht völlig ohne Probleme verlief. Wir wissen nicht, an welche finanzielle Bedingungen und Auflagen der Pachtvertrag mit den Lanckischen Erben geknüpft war, doch offenbar scheute sich der junge Verleger, das unternehmerische Risiko für seinen ersten großen Verlagstitel allein zu tragen. Auch die wiederum stattliche Reihe von Widmungsträgern vermochte dieses Mal wohl nicht, die anfallenden Unkosten völlig zu decken. Schließlich wurde in dem erfolgreichen und überaus produktiven Hamburger Verleger Zacharias Hertel ein finanzkräftiger Partner gefunden¹⁷.

Damit waren aber offenbar noch nicht alle Schwierigkeiten aus dem Weg geräumt, denn die auf den Titelseiten der insgesamt sechs Stimmbücher zu findenden Jahreszahlen 1652 und 1653 deuten auf eine länger als geplant sich hinziehende Herstellungszeit. In der Tat war der Druck in den Leipziger Messkatalogen¹⁸ bereits für die Herbstmesse 1652 angezeigt worden, doch konnten bis zum Jahresende lediglich drei der sechs Stimmbücher (*Prima Vox*, *Secunda*

11 Vgl. Josef Benzing, *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet*, 2., verbesserte und ergänzte Auflage, Wiesbaden 1982, Sp. 287.

12 RISM A/I, K 2439.

13 RISM A I, K 2440–2442.

14 RISM A/I, A 641.

15 RISM A/I, S 2336.

16 Vgl. RISM A/I, R 2549, 2556, 2558–2561.

17 Zur Biographie Hertels siehe Benzing (wie Anm. 11), Sp. 1154.

18 Vgl. Albert Göhler, *Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien*, Leipzig 1902, Reprint Hilversum 1965, S. 70.

Vox, III.–V. Vox) fertiggestellt werden. Die drei wichtigen Stimmen Violino I, Violino II und Bassus Continuus wurden nach dem Jahreswechsel gesetzt, so dass der Druck erst zur Frühjahrsmesse 1653 vorlag.

Auf Schwierigkeiten bei der Herstellung deutet auch das uneinheitliche Papier. Die Stimmbücher sämtlicher von mir bisher untersuchten Exemplare¹⁹ zeichnen sich durch die Verwendung von zwei unterschiedlichen Papiersorten aus. Bei dem einen, vorzugsweise für die bereits 1652 fertiggestellten Stimmen verwendeten Papier handelt es sich augenscheinlich um dieselbe Sorte, die für den ersten Teil der *Kern-Sprüche* verwendet worden war – vielleicht Restbestände von 1648. Dass diese mutmaßlichen Reste nicht ausreichen würden, um alle Stimmen in der gewünschten Auflagenhöhe zu drucken, muss sich bereits zu Beginn der Herstellung abgezeichnet haben. Der Grund für die Papierknappheit war offenbar nicht finanzieller Natur, denn die Vereinbarung mit Hertel in Hamburg war schon vor Beginn der Satzarbeiten getroffen worden – sein Name steht ja bereits auf den Titelseiten der 1652 hergestellten Stimmen. Vermutlich gab es einfach „Versorgungsengpässe“, denn die Papiermühlen in Sachsen dürften ebenso wie andere Handwerksbetriebe auch mittelfristig noch durch die Folgen des Krieges in ihrer Leistungsfähigkeit eingeschränkt gewesen sein.

Wo mögen Verleger und Komponist das fehlende Papier schließlich herbekommen haben? Das Wasserzeichen der Papiersorte 2 gibt hierauf eine eindeutige und zugleich verblüffende Antwort (Abbildung 4): Sie verwendeten das Privatpapier von Heinrich Schütz mit dem Familienwappen (Gespannter Bogen mit Pfeil = Sagittarius) und den Initialen „HSC“ (= Heinrich Schütz, Capellmeister)²⁰.

Dank der Forschungen von Wolfram Steude wissen wir, dass Schütz dieses Papier für seine Briefe, aber auch für die von ihm autorisierten Abschriften seiner Werke (zum Beispiel den berühmten Dresdner Stimmensatz zum „Schwanengesang“ einschließlich des gedruckten Titels und des Registers) verwendete; daneben ist es auch in Originaldrucken nachgewiesen worden²¹. In welchem Zeitraum Schütz dieses Papier benutzte und wo es hergestellt wurde, ist ebensowenig hinreichend erforscht wie die Frage, ob es verschiedene zeitlich einzuordnende Varianten des Wasserzeichens gibt. Bevor über Schütz' Papier also verbindliche Aussagen gemacht werden können, ist noch ein gehöriges Maß an philologischer Grundlagenforschung notwendig²². Immerhin aber lässt sich nach einer Durchsicht der in der Staatsbibliothek zu Berlin, der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden, der Musikbibliothek Leipzig und einigen anderen Bibliotheken aufbewahrten Exemplare der veröffentlichten Opera des Dresdner Kapellmeisters konstatieren, dass dieser beginnend mit dem zweiten Teil der *Kleinen Geistlichen Konzerte* (1639) bis hin zur Weihnachtshistorie (1664) konsequent auf seinem eigenen Papier drucken ließ.

19 Per Autopsie untersucht wurden die Exemplare der SLUB, der Musikbibliothek Leipzig und der British Library London. Joshua Rifkin verdanke ich die Einsicht des Exemplars der Universitätsbibliothek Kassel – Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel und Informationen über ein einzelnes Stimmbuch in Privatbesitz.

20 Zu den von der Familie Schütz verwendeten Wappenzeichen siehe speziell Eberhard Stimmel, *Die Familie Schütz. Ein Beitrag zur Familiengeschichte des Georgius Agricola*, in: Hans Prescher (Hrsg.), *Abhandlungen des staatlichen Museums für Mineralogie und Geologie zu Dresden* 11 (1962), S. 377–417, speziell S. 379–380.

21 Vgl. hierzu besonders Wolfram Steude, *Das wiedergefundene Opus ultimum von Heinrich Schütz. Bemerkungen zur Quelle und zum Werk*, in: SJB 4/5 (1982/83), S. 9–18, speziell S. 11.

22 Joshua Rifkin bin ich für einen eingehenden und anregenden Gedankenaustausch über diese Problematik zu Dank verpflichtet.

Allerdings kommt das Wasserzeichen „Pfeil und Bogen + HSC“ auch in zwei Schütz-Drucken vor, die nur bedingt als Originaldrucke anzusehen sind: in den von Christoph Kittel mit Billigung des Komponisten herausgegebenen *Zwölf Geistlichen Gesängen* (1657)²³ und in dessen im selben Jahr erschienenen Bearbeitung des achten Stückes dieser Sammlung für Sopran oder Tenor und zwei Violinen²⁴. Schütz scheint also das Vorhaben seines Kollegen und einstigen Schülers tatkräftig unterstützt zu haben, ja angesichts des Papierbefunds ist sogar anzunehmen, dass er selbst die Veröffentlichung dieser Werke angeregt oder gar veranlasst hat²⁵.

Wenn Schütz die Drucklegung der *Anderen Kern-Sprüche* durch die Bereitstellung von „Spendenpapier“ entscheidend vorantrieb – anders lässt sich der beschriebene Wasserzeichenbefund kaum deuten –, dann dürfen wir hieraus wohl mit gutem Grund folgern, dass es ihm neben der großzügigen Unterstützung eines ihm offenbar freundschaftlich verbundenen jüngeren Musikerkollegen vor allem auch um die Förderung und Propagierung einer seinen eigenen künstlerischen Intentionen, Idealen und Vorstellungen entsprechenden Werksammlung ging. In diesem Zusammenhang ist an Schütz' eigene Situation in den frühen 1650er Jahren zu erinnern. Wie verschiedenen Dokumenten, allen voran dem berühmten großen *Memo-rial* vom 14. Januar 1651²⁶, zu entnehmen ist, war diese Zeit für ihn geprägt von der Sorge um den Bestand der kurfürstlich sächsischen Hofkapelle, um den zunehmenden Einfluss der „newen [...] wie wol mit schlechtem grunde“ gepflegten „Manir“ der jüngeren italienischen Kollegen, die gleichbedeutend war mit einer Abkehr von den alten, im strengen Kontrapunkt begründeten Regeln, sowie in letzter Konsequenz um den dadurch ausgelösten Verfall der Musik schlechthin. Schütz' Beharren auf dem „rechten Fundament eines guten Contrapuncts“ und seine Ermahnung an die „angehenden deutschen Componisten“, „das/ ehe Sie zu dem concertirenden Stylo schreiten/ Sie vorher diese harte Nuß [...] auffbeissen“²⁷ sollten, signalisiert vor diesem Hintergrund ein bewusstes Kontrastprogramm und ist eigentlich als ein Versuch zu werten, die Weiterentwicklung der Musik gezielt zu steuern. Wie die stilistischen Experimente in dem 1650 erschienenen dritten Teil der *Symphoniae sacrae* eindrucksvoll belegen, ging es Schütz aber nicht darum, das Rad der Geschichte anzuhalten und die musikalischen Errungenschaften der ersten Jahrhunderthälfte festzuschreiben. Vielmehr war sein Anliegen die Bewahrung der von ihm und seinen Generationsgenossen gesetzten kompositorischen Qualitätsmaßstäbe und – so klingt es jedenfalls in Martin Geiers berühmter Leichenpredigt auf den großen Meister an²⁸ – die Erhaltung von Würde und Ernsthaftigkeit in der geistlichen Musik. In dieser Hinsicht müssen Schütz die in den *Kern-Sprüchen* versammelten geistlichen Konzerte Rosenmüllers als vorbildlich und richtungweisend erschienen sein.

Eine angemessene historische Einordnung und Würdigung von Rosenmüllers Leistung wird sich auch an dieser Wertschätzung zu orientieren haben und fragen müssen, worin genau die von Schütz offenbar erkannten Qualitätsmerkmale dieser Musik bestehen. Am Rande

23 Exemplar: D-B, Mus. ant. pract. S 810.

24 Exemplar: S-Uu, VMHS 34:6.

25 Ergänzend sein angemerkt, dass das Wasserzeichen „Pfeil und Bogen + HSC“, abgesehen von den genannten Belegen, bislang nicht in Handschriften oder Drucken von Werken anderer Komponisten nachgewiesen werden konnte. Geprüft wurden insbesondere zahlreiche mitteldeutsche Musikdrucke aus dem Zeitraum von 1640 bis 1670.

26 Schütz GBr, Nr. 77, S. 207–216, das folgende Zitat S. 215.

27 Schütz (wie Anm. 5).

28 Schütz Quellen, Nr. 142, S. 249–269.

sei bemerkt, dass die positive Beurteilung von Rosenmüllers *Kern-Sprüchen* durch seine Zeitgenossen in recht deutlichem Widerspruch zur modernen Sekundärliteratur steht, die den Werken eine vergleichsweise geringe oder allenfalls durchschnittliche Bedeutung attestiert. Bei näherer Betrachtung zeigt sich jedoch, dass die hierfür vorgebrachten Argumente nicht unbedingt stichhaltig sind und zudem zum Vergleich meist Kompositionen aus einer viel späteren Zeit herangezogen werden. Der besondere historische Rang der *Kern-Sprüche* wird aber vor allem im Kontext der um die Mitte des 17. Jahrhunderts entstandenen Musik sichtbar.

Ungeachtet ihrer melodisch und harmonisch meist glatteren Faktur zeigen die Werke eine große Nähe zu dem von Schütz im zweiten und dritten Teil seiner *Symphoniae sacrae* gepflegten Kompositionsstil. Im einzelnen seien an dieser Stelle stichpunktartig folgende Merkmale benannt:

1. Die Bevorzugung biblischer Texte als Vorlage für die Vertonungen.
2. Die durch und durch vom Text her geprägte Erfindung der Soggetti und dadurch bedingte prägnante Deklamation (siehe etwa die Umsetzung von „Ich bin das Brot des Lebens“, Beispiel 1).
3. Ein trotz konzerthafter Auflockerung durchweg auf den Grundsätzen des Kontrapunkts beruhender musikalischer Satz, häufig auch unter Verwendung ausgesprochener Kunstgriffe. So durchläuft beispielsweise das Motiv „wer zu mir kommt, den wird nicht hungern“ verschiedene Arten von Engführung und erweist sich später als im doppelten Kontrapunkt der Dezime konstruiert, woraus sich die Möglichkeit zu Stimmtausch und Terzverdopplung ergibt (Beispiel 2).
4. Die gelegentlich madrigalisch-bildhafte Umsetzung einzelner zentraler Textelemente, wobei besonders angemerkt sei, dass die Verwendung virtuoser Figuren und kühner harmonischer Fortschreitungen stets im Dienst der Textausdeutung steht und niemals aus reinem Selbstzweck erfolgt (Beispiel 3).
5. Die Vermeidung tanzartiger Rhythmen, speziell im Dreiertakt. In seinen Leipziger Werken verwendet Rosenmüller – wie Schütz – stets den 3/1-Takt, also die Tripla major, und verzichtet gleichzeitig auf synkopische Betonungen der zweiten und dritten Zählzeit. Er ging damit offenbar bewusst dem in den 1650er Jahren gehäuft zu beobachtenden Eindringen „courantischer“ oder „sarabandischer“ (also tanzartiger) Rhythmen aus dem Weg. Die von Schütz kritisierten Italiener am Dresdner Hof hingegen arbeiten bevorzugt mit solchen rhythmischen Gruppierungen. Rosenmüller verfolgte offenbar die Absicht, die „Gravitas“ der geistlichen Musik um keinen Preis zu gefährden.

Wenn der dritte Teil von Schütz' *Symphoniae sacrae* in seiner paradigmatischen Verschmelzung von Tradition und Neuanfang den Beginn einer neuen Phase der protestantischen Kirchenmusik markiert, so kann die Bedeutung von Rosenmüllers *Kern-Sprüchen* dahingehend zusammengefasst werden, dass es diese Werke waren, die die künstlerischen Ideale der Schütz'schen Musik erst eigentlich populär gemacht und ihnen ihre historische Tragweite verliehen haben.

Anhang

Abbildung 1: Johann Rosenmüller, *Kern-Sprüche* I, Titelseite der Prima Vox

Kern-Sprüche /
Mehrentheils aus heiliger Schrift Altes
und Neues Testaments / theils auch aus etlichen alten Kir-
chenlehrern genommen / und in die Muſic mit 3. 4. 5. 6. und 7. Stim-
men ſamt ihrem Baſſo Continuo, auff unterſchiedliche Arten / mit und
ohne Violen geſetzt
 Von

Johann Rosenmüllern.

PRIMA VOX.



In Verlegung des AUTORIS, und bey demſelben
in Leipzig zu finden.

Leipzig / Gedruckt bey Fried. Landtſchen ſel. Erben. 1648.

Abbildung 2: Kern-Sprüche I, Liste der Widmungsempfänger



Denen Wohl-Ehrenvesten / Groß- und Vor-Achtbaren /
 Hoch- und Wohlgelehrten / Wohlweisen
 und Fürnehmen

Herrn
 Gottfried Welschen / Medicinæ Do-
 ctori, Professori Publ. und fürnehmen Practico.
 Friedrich Conradt / des Raths / und für-
 nehmen Handelsmann.
 Barthol. Hahn / E. E. Hochweisen Raths
 wohlverordneten Ober-Stadtschreiber.
 Tobia Michaelis, wohlverordneten Directori
 Chori Musici.
 Romano Zeller / Not. Publ. und E. E. Raths
 wohlverordneten Vormundschafftsschreiber.
 Jacobo Schäfer / fürnehmen Apothekern
 zum schwarzen Nohr.
 Paul von Heinzberg /
 Matthao Witschka /
 Justo Christiano Amelung /
 Gottfried Weinmann /
 Johann von der Burg /
 Heinrich Hopff /

In Leipzig.

Meinen sammt und sonderis hochgeehrten Patronis
 und Großgünstigen Förderern.

Alleselts
 fürnehmen
 Handels-
 leuten /

Abbildung 3: Kern-Sprüche II, Titelseite der Secunda Vox

Anderere

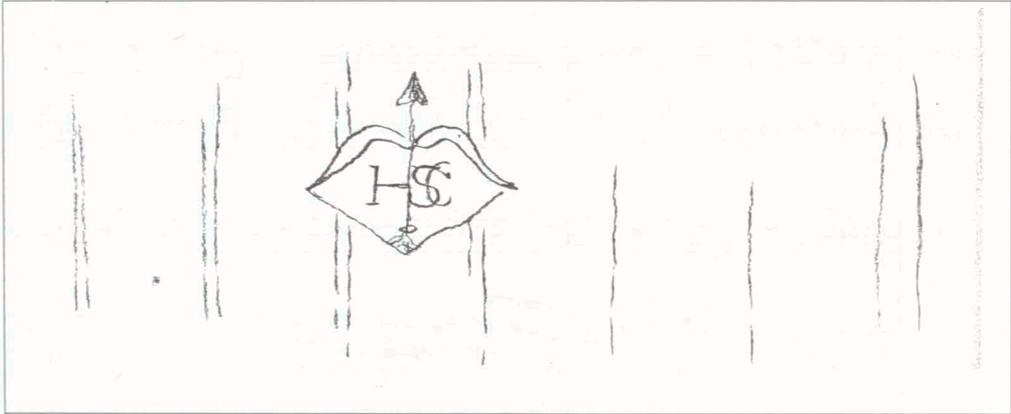

Kern-Sprüche /

Mehrentheils aus heiliger Schrift Altes
 und Neues Testaments / theils auch aus etlichen alten
 Kirchenlehrern genommen / und in die Music mit 3. 4. 5. 6. und 7.
 Stimmen / samt ihrem Basso Continuo, auff unterschiedliche
 Arten / mit und ohne Violon gesezset
 Von
Johann Rosenmüllern.
SECUNDA VOX.



Auf Kosten Zachar. Hertels / Buchführers in Hamburg /
 druckt in Leipzig mit Fried. Landisch. Schrifften
 Christophorus Cellarius, M. DC. LII.

Abbildung 4: Wasserzeichen „Pfeil und Bogen + HSC“



Beispiel 1: *Kern-Sprüche* II, Nr. 10, „Ich bin das Brot des Lebens“, T. 16–22 (ohne die in T. 22 einsetzenden Violinen)

Musical score for the piece "Ich bin das Brot des Lebens" (Example 1). The score is written for four parts: Alt, Tenor, Bass, and Bassus continuus. The music is in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "wer zu mir kommt, wer zu mir kommt, den wird nicht hun - gern." (Alt and Tenor) and "Ich bin das Brot des Le - - - - - bens." (Bass). The Bassus continuus part includes figured bass notation: 6, 4 3, and 4 3.

Beispiel 2: *Kern-Sprüche* II, Nr. 10, „Ich bin das Brot des Lebens“, T. 32–41

Violino I

Violino II

Alt

Tenor

Bass

Bassus continuus

Ich bin das Brot des Le - - - - - bens,
wer zu mir kommt, wer zu mir kommt,

37

wer zu mir kommt, wer zu mir kommt, den wird nicht hun - gern.
den wird nicht hun - gern, wer zu mir kommt, wer zu mir kommt, den wird nicht hun - gern.

Beispiel 2: *Kern-Sprüche* II, Nr. 20, „Siehe an die Werke Gottes“, T. 99–104

99

und den bö-sen, und den bö-sen, den bö - sen Tag

und den bö-sen, den bö-sen, den bö-sen Tag

nimm auch für - gut, und den bö-sen,

nimm auch für - gut, und den bö-sen,

nimm auch für gut,

6 # 6 5/4 # 5 6 5 4 # # 5 # 6

Kanons aus dem Leipziger Collegium musicum (1662 und 1673)

WERNER BRAUN

Sa. 2 v. 22

Collegium musicum hießen städtische Kantoreien, Hofkapellen, Stadtpfeifereien und weniger stabile Musiziergemeinschaften. Dass diese Sammelbezeichnung heute nur noch auf die Universitätsmusik bezogen wird¹, erklärt sich aus den erfolgreichen akademischen Wiederbelebungsversuchen in Leipzig seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert: Hörer aller Fakultäten trafen sich zu gemeinsamen Übungen und Aufführungen alter Musik, um im gemeinsamen Singen und Spielen die Repertoirekenntnisse zu erweitern, die persönliche Freizeit sinnvoll zu gestalten und die Geselligkeit zu pflegen.

Im ‚alten‘ Collegium musicum der mitteldeutschen Universitäts- und Handelsstadt Leipzig standen handfestere Aufgaben im Vordergrund. An den vier donnerstäglichen Quartal-Oratorien sangen die Leipziger Thomaner „alte lateinische motetten“ (natürlich aus dem *Florilegium Portense*). Bei den drei hohen Festen und am Reformationstag besorgten jedoch Studenten die Musik, weil die Schulknaben, die Stadtpfeifer und der Thomaskantor nun an ihren ‚Stammkirchen‘ beschäftigt waren. Die Studenten warteten zwar unentgeltlich auf, aber sie hofften sich für ihre Mitwirkung als Kopist, Sänger, Spieler oder als Poet² ein späteres Schul- oder Kirchenamt³.

„Ad hoc“-Honorare lockten bei bürgerlichen „Gelegenheiten“. Die nach heutigen Maßstäben kleinstädtischen Verhältnisse in der großen Stadt verwischten die Grenzen zwischen Hörsaal und Wohnzimmer oder Kirche, zumal ja ehemalige Universitätsabsolventen auch in bürgerlichen Ämtern bestimmend waren oder neben dem zusätzlich städtischen Amt an der Hochschule lehrten⁴.

Im folgenden beschränke ich mich paradigmatisch auf zwei nur wenig bekannte Graduierungskompositionen in Leipzig. Zuvor aber soll der organisatorische Rahmen abgesteckt werden, denn hier bestehen noch viele Unsicherheiten. Die allgemeine universitäre Festmusik, die im 18. Jahrhundert die private weitgehend ablösen sollte⁵, steht hier nicht zur Diskussion.

- 1 Vgl. die beiden Artikel von Emil Platen in MGG2: *Collegium musicum*, Sachteil 2 (1995), Sp. 944–951, u. *Universität und Musik*, Sachteil 9 (1998), Sp. 1177–1186.
- 2 Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs 2: Von 1650 bis 1723*, Leipzig 1926, S. 335 (Christian Weise) und S. 337 (Joachim Feller).
- 3 Rudolf Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs 1: Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*. Leipzig u. Berlin 1909, S. 131. Peter Wollny (*Zur stilistischen Entwicklung des geistlichen Konzerts in der Nachfolge von Heinrich Schütz*, in: SJB 23 [2001], S. 8–12) bringt die Grimmaer Handschriftenbestände von Georg Reiche, Magister Johann Stohr und Friedrich Adami mit der Leipziger Universität in Verbindung. Vgl. insgesamt Werner Neumann u. Hans-Joachim Schulze, *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*, Kassel u. a. 1963 (= Bach-Dokumente 1), S. 42–45.
- 4 Konrad Krause, *Alma mater Lipsiensis. Geschichte der Universität Leipzig von 1409 bis zur Gegenwart*, Leipzig 2003, S. 63.
- 5 Außer der Promotionskantate (*Siehe der Hüter Israel*, nicht erhalten, BWV Anh. 15) und anderen Kirchenstücken hat Johann Sebastian Bach vor allem politische Glückwunschkantaten mit dem Leipziger Collegium musicum aufgeführt. Werner Neumann, *Das „Bachische Collegium Musicum“*, in: BJ 47 (1960), S. 5–27; Reinhard Szeskus, *Bach und die Leipziger Universitätsmusik*, in: BzMW 32 (1990), S. 161–170. – In der vorbachischen Ära traten die Leipziger Collegia musica wohl „nur gelegentlich“ in Erscheinung, nicht „tur-

1. Musik zu Graduierungen

Wie alle „Actus“ fanden die Graduierungen in der Universitätskirche Sancti Pauli statt⁶. Es handelt sich in sozial aufsteigender Reihe um das Baccalaureat, das Magisterium, das Licentiat und das Doctorat. Wir besitzen dafür (und zu den akademischen Begräbnisfeiern) vom ausgehenden 16. bis zum ausgehenden 17. Jahrhundert rund ein Dutzend Werke, erstaunlich wenig im Verhältnis zu den tatsächlichen Graduierungen: Die zehn Semester vom Winter 1659 bis zum Sommer 1664 erbrachten beispielsweise jährlich über 25 philosophische Magister, dazu noch in den drei oberen Fakultäten (Theologie, Jurisprudenz und Medizin) 35 Lizentiate (2 x 14 plus 7) und 49 Doctorate (10 plus 33 plus 5)⁷. Das ergibt fast 110 Ernennungen. Daraus ist nur eine einzige Lizentiatenmusik erhalten. Da ein so großer Verlust unsere Vorstellungen übersteigt und andererseits keine Feier auf Musik verzichtet haben dürfte, wird man Lob- und Dankpsalmen gesungen und Instrumentalmusik aus dem Repertoire gespielt haben. Wir besitzen keine genaue Ablaufsschilderung, doch waren gedruckte Gelegenheitskompositionen offensichtlich nicht zwingend vorgesehen. Billigere Einblattdrucke von Gedichten fielen häufiger an. Da die Kosten zu Lasten der Kandidaten gingen (wie auch die Bewirtung der Gäste)⁸, dokumentiert jede erhaltene Gelegenheitskomposition einen besonderen Ehrgeiz des Geheilten.

Die vier genannten Grundtypen tendierten zu jeweils eigenen kompositorischen Formen oder Besetzungen. Der Baccalaureats-Glückwunsch von Johann Lyttich (1610) benötigt acht Stimmen, um die große Kandidatengruppe ‚abzubilden‘⁹. Sechs Stimmen waren damals für den „Magister“ nötig, so bei Christoph Demantius (1595)¹⁰, bei Georg Engelmann d. Ä. (1618)¹¹ und bei Marcus Dietrich (1630). Mit fünf ‚Madrigal‘-Stimmen bestritt Samuel Michael 1627 seine anspruchsvolle Doctoratsmusik für den Juristen Georg Ernst Mosbach¹². Er bediente sich bereits eines deutschen Texts. Dazu kam die zeitbedingte Verminderung der Vokalstimmen. Johann Rosenmüller belegt ab 1649 die deutsche Magisterarie mit zwei Singstim-

nummäßig“. Vgl. Andreas Glöckner, *Bachs Leipziger Collegium musicum und seine Vorgeschichte*, in: Christoph Wolff (Hrsg.), *Die Welt der Bach-Kantaten* 2, Stuttgart 1997, S. 105–117, hier S. 105.

- 6 Der Lageplan des gesamten ‚Campus‘ um 1543 bei Krause (wie Anm. 4), S. 55.
- 7 Georg Erler, *Die jüngere Matrikel der Universität Leipzig 1559–1809*, Bd. 2, Leipzig 1909, S. XXXIV und XXXVII. Diese zusammengefassten Angaben differieren gegenüber denen für die einzelnen Semester auf S. LII f.
- 8 Schering (wie Anm. 2), S. 312 f. und 337. – An der besonders teuren Königsberger Universität kostete die Promotion an einer der höheren Fakultäten im 17. Jahrhundert (einschließlich Doktor-Schmaus) ein Vermögen, wenn man den angegebenen 1000 Talern Glauben schenkt. Manfred Komorowski, *Promotionen an der Universität Königsberg 1548–1799*, München u. a. 1988, S. XI.
- 9 Drei von acht Stimmen (Cantus und Altus vom ersten Chor, Basis vom zweiten) in der Bibliothek der Wenzelkirche in Naumburg.
- 10 Reinhard Kade, *Christoph Demant. 1567–1643*, in: VfMw 6 (1890), S. 476.
- 11 Wustmann (wie Anm. 3), S. 139–142.
- 12 Georg Ernst Mosbach – nicht „Noßbach“ wie bei EitnerQ (Bd. 5, S. 462) – war wohl der Sohn des regierenden Bürgermeisters Ernst Mosbach, immatrikuliert Wintersemester 1606, nach 1620 Baccalaureus, 16. November 1627 Lizentiat beider Rechte (Erler, wie Anm. 7, Bd. 1, S. 282). Voller Titel der *Canzonett* bei Emil Bohn, *Bibliographie der Musik-Druckwerke bis 1700, welche in der Stadtbibliothek, der Bibliothek des Akademischen Instituts für Kirchenmusik und der Königlichen und Universitäts-Bibliothek zu Breslau aufbewahrt werden. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik im XV., XVI. und XVII. Jahrhundert*, Berlin 1883, Reprint Hildesheim 1969, S. 281, Nr. 1. Heute fehlen in der Krakauer Biblioteka Jagiellońska die beiden Diskante.

men und dreistimmigem Strophenritornell. Drei weitere Gesänge dieser Art gab Nikolai-Kantor Elias Nathusius 1653–1657 bei verschiedenen Leipziger Verlegern heraus¹³.

Im Gegensatz zum musikalischen Privilegienwesen, das Zuständigkeit beschützte, Konkurrenz aber auszuschließen suchte, fehlen die akademischen Parallelen weitgehend. Jeder in Leipzig immatrikulierte Komponist konnte mit einem Auftrag rechnen; mitunter wurde nicht einmal die „Inskription“ verlangt. Adam Krieger und Johann Pezel waren in dieser Beziehung ungebunden. Krieger nannte sich 1656 „der Freyen Künste Beflissener“¹⁴, was auf das hallische Gymnasium verwies¹⁵, und Pezel nannte sich „Director collegii musici“ allein kraft seines Musikertums (wir werden darauf zurückkommen). Die beamteten Universitätsmusiker – Sethus Calvisius als „Cantor“ 1581/82, Georg Engelmann d. Ä. als „Organist“ ab 1596, Werner Fabricius von 1656 bis zu seinem Tod 1679 als „der erste sicher nachweisbare Universitätsmusikdirektor in Leipzig“¹⁶ – haben sich durch die Beauftragung jüngerer Studenten eher ent- als belastet gefühlt. Von Fabricius besitzen wir nur eine einzige Magisterarie (1656), und zwar des einfachsten Typs¹⁷. Ihr Kurztitel *Gedoppelte Frühlings-Lust* bezieht sich auf die ‚Graduierungsheirat‘ des frisch ernannten Magisters Sigismund Sulzberger, der das berufliche mit dem privaten Fest verband, wie manch anderer¹⁸. Eine familiäre Intimität prägt denn auch das Stück. Auch der letzte Anflug von akademischer Gelehrsamkeit ist daraus verschwunden.

2. Eine Lizentiatenaria von 1662

Auf der höheren Linie Michaels bewegt sich unser erstes (anonymes) Beispiel¹⁹ (Abbildung 1) durch seinen artifiziellen Gestus, der auf eine mithörende Gattin keine Rücksicht nimmt. Wir bezeichnen es als „Aria“, weil die Musik strophisch wiederholt und durch ein ebenfalls wiederkehrendes „Ritornello“ in dieser Form bestätigt wird. Thomaskantor Knüpfner nennt zehn Jahre später seinen vierstimmigen Universitätstrauerkanon „Melisma“, was ja ebenfalls eine Strophenvertonung meint, obwohl seine „Ode“ aus gegebenem Anlass „a capella“ erklang. Außerdem wird sich zeigen, dass „Lieder“ oder „Arien“ in Kanonform damals nicht unbekannt waren. Unsere muntere Komposition gehört offenbar in die Vorgeschichte der Leipziger Begräbniskanons²⁰.

Um so mehr verwundert die Nennung allein des „Collegii musici“ als Absender. Waren doch alle bisherigen Graduierungsmusiken mit dem Namen ihres Komponisten versehen, auch die musikalisch anspruchslosen. Diese Unterlassung bedeutet, dass der gesuchte Autor in Leipzig weder immatrikuliert noch einschlägig bekannt gewesen ist. Aber er verfügte über

13 Freundliche Mitteilung von Herrn Dr. Michael Maul in Leipzig.

14 Helmut Osthoff, *Adam Krieger (1634–1666). Neue Beiträge zur Geschichte des deutschen Liedes im 17. Jahrhundert*, Leipzig 1929, S. 14.

15 Von Krieger stammt auch eine in Halle 1651 gedruckte poetische Arbeit: *Das neugeborne Jesulein* (Mitteilung von Herrn Kollegen Dr. Peter Wollny).

16 Michael Märker, Art. *Fabricius, Werner*, in: MGG2, Personenteil 6 (2001), Sp. 639.

17 Ich danke Herrn Dr. Lutz Mahnke von der Ratsschulbibliothek Zwickau für Überlassung einer Kopie.

18 Vgl. Krause (wie Anm. 4), S. 63.

19 Aus dem Stadtarchiv Nordhausen mir von Herrn Dr. Michael Maul freundlich zur Verfügung gestellt.

20 Werner Braun, „*Inserere saepe fugas, et erit subtile poema*“: Ein humanistisches Kanonmodell im mitteldeutschen Barock, in: JbMBM 2003: *Klopstock und die Musik*, S. 349–364.

Abbildung 1: Frober Zuruff an // Den // Wol=Ehrenvesten / Groß=Achtbaren und // Hochgelahrten // Herrn Johann=Ernst // Noricum, // bey // Seiner LICENTLATUR // aus sonderbarer Schuldigkeit // abgelegt // vom COLLEGIO MUSICO. // Leipzig // Bey Johann=Erich Hahn / 1662.
 Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Stadtarchivs Nordhausen.

Canon perpetuus in Hypodiapason.

Canon. *Refolatio.*
 Steig auff und nähre Dich dem Eh- ren Thro- ni/ Wenn Dir der Klang gleich in die Za gen klopft! Denn das gehet dem Meinen

Alto.
 1. Steig auff und nähre Dich dem Eh- ren Thro- ni/ Wenn Dir der Klang gleich in die Za gen klopft! Denn das gehet dem Meinen
 2. Was ich nicht begreiff, das ist die Weisheit der Himel, die ich nicht begreiff, die ist die Weisheit der Himel.
 3. Der Geist, der in uns ist, der ist der Geist, der in uns ist, der ist der Geist, der in uns ist.
 4. Du hast die Weisheit, die ich nicht begreiff, die ist die Weisheit der Himel, die ich nicht begreiff, die ist die Weisheit der Himel.
 5. Steig auff und nähre Dich dem Eh- ren Thro- ni/ Wenn Dir der Klang gleich in die Za gen klopft! Denn das gehet dem Meinen

Organo.
 Ehret, Der umb die Za- gen ist, der ist der Geist, der in uns ist, der ist der Geist, der in uns ist. Daruff Du dich gehet, Daruff Dich gehet.

Ritornel.
 1. dem Meinen Ehret, Der umb die Za- gen ist, der ist der Geist, der in uns ist, der ist der Geist, der in uns ist. Daruff Du dich gehet, Daruff Dich gehet.
 2. was ich nicht begreiff, das ist die Weisheit der Himel, die ich nicht begreiff, die ist die Weisheit der Himel.
 3. Der Geist, der in uns ist, der ist der Geist, der in uns ist, der ist der Geist, der in uns ist.
 4. Du hast die Weisheit, die ich nicht begreiff, die ist die Weisheit der Himel, die ich nicht begreiff, die ist die Weisheit der Himel.
 5. Steig auff und nähre Dich dem Eh- ren Thro- ni/ Wenn Dir der Klang gleich in die Za gen klopft! Denn das gehet dem Meinen

Ritornel.
Refolatio iunctiva.

eine kompositorische Kompetenz, die dem gesellschaftlichen Rang seines Auftraggebers entsprach. Der *Frober Zuruff* von 1662 gehörte gleichsam als zweiter Teil zur Festschrift *Ruhm und Ehren=Fackel* „etlicher“ im Collegium Justinianum zu Leipzig „Befindliche[r] Rechts= Beflissene[r]“²¹ anlässlich der am 18. September vollzogenen Ernennung des Nordhäusers Johann Ernst Noricus zum „Licentiaten Beyder Rechte“. Der erste Teil besteht aus einem stark lokal geprägten siebenstrophigen jambischen Gedicht²² der Form a⁸ b¹³ b¹³ a⁸ c¹¹ c¹¹. Der zweite Teil, der kompositorische *Zuruff*, „aus sonderbarer Schuldigkeit abgelegt vom COLLEGIO MUSICO“, hat ein allgemeineres und nur fünfstrophiges Gedicht mit dem dreimaligen Reim a b zur Grundlage („Steig auff und nähre Dich dem EhrenThrone“) und wurde wie die *Fackel* bei Johann Ernst Hahn in Leipzig gedruckt. Noricus (1634–1678) krönte seine Studien mit

21 Das Collegium Justinianum nahe der Pleißenburg war nach Kriegszerstörungen 1641 neu eröffnet worden. Krause (wie Anm. 4), S. 68.

22 Wie Anm. 17.

dem Leipziger Doktorat und dem Rektorat im Wintersemester 1663, und er beendete seine berufliche Laufbahn als Vizekanzler des Herzogtums Sachsen-Merseburg²³.

Unsere Vermutung, Johann Jacob Löwe (1629–1703) sei der Tonsetzer gewesen, wird durch folgende Fakten nahegelegt: Löwe schrieb um 1662 in Leipzig einen sechsstimmigen Kanon für Fabricius Werner, *dich, dich muss man loben, weil Apollo dich erboben*, dessen zwölf Takte zu je drei Stimmen recto (erster, dritter und fünfter Einsatz) und verso (zweiter, vierter und sechster Einsatz) verlaufen²⁴. Damit fand er die volle Zustimmung von Fabricius, der in seinen „wohl sämtlich für Universitätsfeiern bestimmten“ *Geistlichen Arien, Dialogen und Concerten*²⁵ von 1662 pauschal „auff unterschiedliche [Schreib-] Arten“ hingewiesen hatte²⁶, ohne jedoch die strenge Linearität zu berücksichtigen. Löwes Besuch in der Messestadt dürfte noch vor dem definitiven Ende seines Wolfenbütteler Kapellmeisterdienstes gelegen haben; er suchte ein neues Amt. Doch in Leipzig bot sich vor Fabricius' (erfolgloser) Bewerbung um die Nachfolge von Thomas Selle in Hamburg (1663) allein jener Kompositionsauftrag. So blieb nur Zeitz als berufliche Alternative für Löwe.

Und in allen Optionen riet und half der alte Heinrich Schütz aus Weißenfels. Er schrieb in Leipzig am 7. Oktober 1662 (drei Wochen nach der Licentiatursprüfung) für Fabricius ein Epigramm zu dessen *Arien*²⁷ und bald ein weiteres für die seit langem gänzlich verschollenen *Musicalischen Canones über Martini Kempis Fest- und Tugend-Lieder* von 1664 seines eigenen Schützlings Löwe²⁸. Kein anderer deutscher Komponist hat damals die Ritornell-Aria derartig streng kompositorisch gestaltet wie dieser. Vielleicht wurde das Einzelstück mit verbessertem Text sogar zum Bestandteil jener Sammlung. Mit dem Poeten Kempe (aus Königsberg) gab Löwe im Folgejahr noch eine freiere zweite Zeitzer Ariensammlung heraus. Den alten Beschreibungen zufolge würde unsere Leipziger Aria ausgezeichnet in die Liedkanons von 1664 hineinpassen, auch in der damals gewählten abgekürzten Notierungsform.

Die formale Künstlichkeit der ebenfalls jambischen Singdichtung zeigt sich einerseits in dem jeweils einzigen Strophenreim a b (je dreimal dieses Paar), andererseits in der stufenweise verringerten Silbenzahl: 11, 10, 9, 8, 7, 6.

1. Steig auf und näh're Dich dem Ehrenthron,
wenn Dir der Glanz gleich in die Augen blitzt!
Denn das gehört dem Musensohne,
der um die Tugend hat geschwitzet.
Hier liegt der Preis zum Lohne,
darauf Du Dich gespitzt.

Ritornello

2. Was wäre Tugend doch auf ihren Wegen,
wenn sie den Ruhm nicht endlich trug empor?
Wer wüsste doch, was dran gelegen,
wenn Ehre sie nicht zöge vor?
Nimm an den teuren Segen
und tritt ins Ehrentor.

Ritornello

23 Jöcher 3 (1751), Reprint Hildesheim 1961, Sp. 976 f.

24 Michael Maul, *Musik und Musikpflege in Leipzig nach dem Dreißigjährigen Krieg (1645–1660)*, Magisterarbeit Leipzig 2001, S. 55. – Da Fabricius seine Sammlung von 1662 dem Herzog Christian Ludwig zu Braunschweig und Lüneburg widmete, dem Landesherrn von Celle, ergibt sich von hier aus eine Verbindung zu Löwes späterer Zeit in Lüneburg, wo dieser Fürst 1656 eine Ritterakademie eröffnete. Vgl. Horst Walter, *Musikgeschichte der Stadt Lüneburg*, Tutzing 1967, S. 110.

25 Vgl. auch Schering (wie Anm. 2), S. 321.

26 Vgl. Åke Davidsson, *Catalogue critique et descriptif des imprimés de musique des XVI^e et XVII^e siècles conservés dans les bibliothèques Suédoises [...]*, Uppsala 1952 (= *Studia musicologica Upsaliensia* 1), S. 138 (Nr. 171).

27 Ebenda.

28 Werner Braun, *Thöne und Melodeyen, Arien und Canzonetten. Zur Musik des deutschen Barockliedes*, Tübingen 2004 (= *Frühe Neuzeit* 100), S. 298 f.

3. Der ganze Helikon, der wills gestehen,
dass Du den Feind der Sterblichkeit verdient.
Trotz, wer Dir auch was drein will drehen
und was der Momus sich erkühnt!
Die Palmen bleiben stehen,
solang ein Gräsgen grünt.
Ritornello

4. Du kannst mit Rechte nun den Purpur heischen,
die Priesterschaft der Themis stellt Dirs frei,
ja unser Musen auch, die keuschen,
Die fallen Deinem Vorsatz bei.
Du kannst die Welt nicht täuschen
mit leerer Heuchelei.
Ritornello

5. Steig auf und nimm den Preis in Deine Hände,
der Himmel spricht den Segen über Dich!
Erfreue künftig alle Stände!
Durch Dich geh Unrecht hinter sich!
Dein Lob sei ohn ein Ende!
So lebst du ewigleich.
Ritornello

Solche Zeilenmanipulationen kennen wir aus damaligen „Figurengedichten“, die Umriss des vorgestellten Gegenstands durch unterschiedlich lange Versreihen sichtbar machen²⁹. (Allerdings wurde dabei auch mit größeren Schrifttypen und Zwischenräumen gearbeitet.) Hier ergäbe die Strophigkeit – wenn sie auch bildlich und nicht bloß singbar wiedergegeben wäre – fünfmal ein umgekehrtes Trapez. Vermutlich kam es aber nicht darauf an, sondern auf die kurze „Sentenz“ des sechsten Verses, die sich zum Wiederholen und damit zum Beschluss des Kanons eignete. Und trotz aller satztechnischer Kunst wurde die Affektanalogie von Text und Musik nicht preisgegeben, so die ‚Bilder‘ der ersten Strophe „Steig auff“ (auch Strophe 5), „Ehrentron“, „blitzt“ und „Tugend“. Die kontrapunktische Nachahmung in der Unterquart (*Canon perpetuus in Hypodiatesaron*) erfordert zum Canto als zweite Stimme einen Alto. Anders als die beiden Universitäts-Begräbniskanons von 1672 zu vier Stimmen ergeben die zweistimmigen Zeilen Zusammenhänge ohne reguläre Schlüsse.

Dem gesungenen Intervallkanon folgt als „Ritorn[ello]“ ein *Canon perpetuus in Hypodiapason, per motum Contrarium* für zwei Instrumente im g-Schlüssel, wohl Violinen. Die ausgeschriebene *Resolutio thematis* bildet die zweite Stimme. Wie die meisten Sätze „per Arsin et Thesin“ – so die übliche Bezeichnung – benutzt der vorliegende den Modus auf G (vgl. die Übertragung im Anhang 1)³⁰. Er bleibt im Oktavraum g'-g". Nur in der Mitte des Ritornells geht er bis e' hinunter (bzw. bis b'' hinauf), wodurch ein Sextsprung T. 6 f. möglich wird³¹. Im übrigen sind die Veränderungsmöglichkeiten unter den Gesetzen der Gegenbewegung nicht groß. Vorgeformt war das Ganze in Stammbuch-Kanonpaaren wie dem von Heinrich Grimm von 1617, wo der erste Kanon zum Teil in Gegenbewegung verläuft (notierte acht Takte) und der zweite als Intervallkanon (notierte vier Takte)³². In unserem Beleg lautet das vokal/instrumentale Längenverhältnis 3 zu 2 (15 und 10 Takte).

29 Vgl. Jeremy Adler u. Ulrich Ernst, *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*, Wolfenbüttel 1987 (= Ausstellungskataloge der Herzog-August-Bibliothek 56). Hier auch ein Beleg von Kempe (1665), 2 Musenberge (13 Zeilen), die jedoch vertikal hintereinander zu lesen sind, so dass sich die Silbenzahlen verdoppeln: Nr. 108 (S. 166 f.).

30 Vgl. Johann Theiles *Fuga per contrarium motum in unisono oder in octava*, in: Hermann Gehrmann (Hrsg.), Jan Pieterszoon Swelinck. *Composition Regeln* [...], Leipzig 1901, S. 90. Oder Theiles *Dubbelte Fuga per augmentationem in contrario motu*. Ebenda, S. 91.

31 Der freie Generalbass hat ihn unmittelbar zuvor gebracht, eine gespiegelte Vorausnahme.

32 Werner Braun, *Stammbuchnotationen und ihr Mitteilungscharakter*, in: Günter Fleischhauer (Hrsg.), *Musik als Spiegel der Lebenswirklichkeit im Barock*, Blankenburg 2001 (= Michaelsteiner Konferenzberichte 57),

Obwohl die beiden Sätzchen sich fast fehlerfrei³³ und in einer nur gering verschobenen Partitur präsentieren, ergibt sich eine Grundfrage zur Aufführungsweise. Die Bestimmung *Canon perpetuus* widerspricht nämlich der abschließenden Wiederholung des Schlussverses von jeder der fünf Strophen. Außerdem erkennt man innerhalb der Bassbezeichnung von [Aria] und Ritornello zur Kennzeichnung der Wiederholung die „Signa congruentiae“, die bei nicht aufgelösten Notierungen den Einsatz der Folgestimme(n) anzeigen (hier jeweils zweiter und vorletzter Takt). Offenbar soll sowohl die „apertus- wie auch die „clausus“-Eigenschaft des Kanons beachtet werden. Das verlangt den zweimaligen Vortrag jeder Strophe, erst eng wiederholt, dann geschlossen. Die fünf Strophen dürften damit genau soviel Aufführungszeit beansprucht haben wie die zehn Jahre späteren vierstimmigen Begräbnis-Kanons mit ihren sieben und acht Strophen.

3. Drei Tongeschlechter 1673

Nachdem Thomaskantor Sebastian Knüpfer die Leipziger ‚Gelegenheitskanonik‘ 1672 für ein würdiges Grabmal seines Organisten Gerhard Preisensin eingesetzt³⁴ und Johann Pezel diese Satzart sogleich für ein anderes Universitätsbegräbnis nachgeahmt hatte³⁵, trat der jüngere Meister schon am 30. Januar 1673 mit einer neuen und zudem amüsanten kanonischen Idee hervor. Er bediente sich dabei als Inspirationsquelle der „fliegenden Feder“ eines ungenannten Mitglieds seines Musikkreises in dem zwölfstrophigen Gedicht „Das trifft ja gar nicht ein“, das den ‚niedrigen‘ Personennamen „Erdmann“ als Gegenpol zu einem neuen akademischen „Ehrmann“ benutzt. Der Titel des musikalischen Festschriftteils lautet dementsprechend *Lobwürdiger Namens=Irrthum*. Im vorangehenden poetischen Teil mit dem 13strophigen Gedicht des Theologen Johann Matthes Frank und des Juristen Friedrich Mende „So recht/ entbrenn du lichter Stern“³⁶ war dagegen der „Erdmann“ noch nominell bestätigt worden (trotz Strophe 4: „Es ist nichts Irdisches an dir“). Beide Gedichte stammen also wohl wieder von verschiedenen Verfassern. Wahrscheinlich war das zweite von Pezel in Auftrag gegeben worden. Beide feierten den Theologen Gottfried Erdmann als Privatdozenten der Philosophie³⁷. Er

S. 114–116; Thomas Synofzik, *Heinrich Grimm (1592/93–1637)*. Cantilena est loquela canens. *Studien zu Überlieferung und Kompositionstechnik. Mit thematischem Werkverzeichnis*, Eisenach 2000, S. 203–206 (ohne Problematisierung der Paarbildung).

33 Siehe Bemerkungen zu Anhang 1.

34 Schering (wie Anm. 2, S. 335) vermutet in ihm den unmittelbaren Vorgänger Pezels als „Director collegii musici“. Preisensin war 1658 auch ‚verordneter‘ Fabriciusschüler; vgl. Konrad Küster, *Leipzig und die norddeutsche Orgelkultur des 17. Jahrhunderts. Zu Werner Fabricius, Jacob Weckmann und ihrem Umkreis*, in: JbMBM 2000, S. 22–41, hier S. 30.

35 Wie Anm. 20.

36 Francke aus „Henichen“ in Meißen wurde im Sommersemester 1656 immatrikuliert (vereidigt 1660), Mende aus „Hartzdorff“ in der Lausitz im Sommersemester 1658 (vereidigt Wintersemester 1663); vgl. Erler (wie Anm. 7), S. 112 und 285.

37 Die unter Valentin Friderici abgehaltene *Disputatio metaphysica De idea seu causa exemplari* am 15. Januar 1673 (gedruckt bei Johann Wittigau Witwe) befindet sich in der Bayerischen Staatsbibliothek München (Widmung an Johannes Georgius Schednerus). Ich danke Herrn Dr. Lutz Mahnke, Direktor der Ratschulbibliothek Zwickau, für Überlassung einer Gedicht- und Noten-Kopie. In dieser Bibliothek befindet sich auch ein poetischer Erdmann-Beitrag zum Namenstag von Johann Michael Dilherr in Nürnberg (zum 24. Juni 1668).

war 1658 immatrikuliert, 1665 vereidigt und 1672 zum Baccalaureus ernannt worden³⁸. Obwohl Pezel mit Knüpfers Vierstimmigkeit den altertümlichen Gang (= Vierhalbbetakte) und die kanonische Periodenstruktur beibehielt, kehrte er zur konsequenten „perpetuus“-Führung zurück: Die wissenschaftliche Laufbahn Erdmanns schien sich verheißungsvoll zu öffnen.

Abbildung 2: Johann Pezel, *Canon Perpetuus*. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Ratsschulbibliothek Zwickau.

CANON PERPETUUS
4. Voc. in Diapente,
In Honorem
AMICI SUI AMICISSIMI
DN. M. GODEFRIDI Erdmanns/
compositus
a
JOHANNE PEZELIO,
Directore Collegii.

Der Personenname „Erdmann“ setzte Pezels Phantasie nicht nur durch die Alternative „Ehrmann“ in Gang, sondern auch durch die sieben Buchstaben darin, die eine siebenstufige Diatonik als Grundausrüstung nahelegten. Die Buchstaben „d“ und „h“ waren jedoch auszutauschen. Den jambischen sechs Versen der zwölf Strophen (a⁵ b¹⁴ b¹³ a⁶ c⁹ c⁹) stehen nur vier musikalische Perioden (6, 5, 5, 6 Brevistakte) gegenüber (röm. Ziffern in der Übertra-

38 Erler (wie Anm. 7), Bd. 2, S. 94.

gung, Anhang 2a); die überlangen Verse „b“ wären auch durch Teilung nicht singbar. Pezel verzichtet daher auf Textunterlegung. Die insgesamt 27 Takte (mit den vier Periodendistanzen) sind etwa um ein Drittel kürzer als die austextierten Begräbniskanons des Vorjahres. Aber die Wiederholungen erbrachten auch hier die nötige Länge. Das Ausgangsgedicht „Das trifft ja gar nicht ein“ (Anhang 2b) und der *Canon perpetuus 4. Voc.[um] in Diapente* verbinden sich nur hermeneutisch mit den Noten, nicht mehr vokalmusikalisch. Vermutlich wurde der Tonsatz nach Verlesung auch dieses Texts in zwei bis vier Durchgängen (= vier Stimmen) jeweils instrumental dargeboten. In der Schlusstrophe heißt es beziehungsweise, dass „wir“ (= das zuständige Ensemble) wie schon oft „zum Studieren Lust durchs Saiten=rühren kriegen [...] Vnd in der Still [= ohne Text] ein Liedgen singen“.

In den vier Perioden des anführenden Basses, der wie alle vier Stimmen mit gleichschwebend temperierten Instrumenten rechnet³⁹, vollzieht sich die Umbenennung oder Richtigstellung des Personennamens. Die erste Periode besteht mit 14 Noten aus den fünf Tönen c d e f g (G), in denen das ursprüngliche „d“ dominiert, gleich die zweite Stelle einnimmt und das „h“ noch fehlt. In der zweiten Periode mit ebenfalls 14 Noten und den Tönen a h cis d/dis e fis geht es etwas chromatisch zu, „h“ und „d“ werden kurz miteinander konfrontiert, um das „h“ triumphieren zu lassen: Ehrmann erscheint. In der harmonisch aufregenden dritten Reihe behauptet sich nur das „h“, wohingegen das „d“ als „dis“ verborgen bleibt. Die vierte und letzte Periode mit der Quint von Es-Dur liegt eine kleine Terz höher als die erste. Die Rang-erhöhung ist in den alten Namen eingegangen. Dabei bleibt allerdings stets nur das Schriftbild chromatisch und enharmonisch. Es gibt keine chromatischen Fortschreitungen, und die überraschenden (in der Regel dreistimmigen) Zusammenklänge kommen durch Vorhalte zustande.

Dieses insofern einleuchtende System wird durch die Folgestimmen linear und stufig überdeckt. Um den *Namens=Irrthum* sowohl zu zeigen als auch richtigzustellen, darf der ausnotierte Bass nicht mechanisch um eine bis drei Quinten mit allen Akzidentien höher transponiert werden, sondern man muss ihn tonartlich modern lesen, den Tenor als G-Dur, den Alt als D-Dur und den Sopran als A-Dur, also nacheinander mit einem, zwei und drei Schlüsselkreuzen, die den originalen Vorgaben fehlen müssen, weil sonst eine Verwechslung mit den einfach geschriebenen Doppelkreuzen nahe läge: Ein Kreuz vor einem schon tonartlich erhöhten Ton bedeutet Erhöhung um zwei Halbtöne. So tritt der *Namens=Irrthum* in der dritten Periode fast überdeutlich in Erscheinung: zweimal verlangt der Alto und dreimal der Canto das Doppelkreuz. In der vierten Periode fungieren die Bes in den Folgestimmen auch als Auflösungszeichen. Was „enharmonisch“ gemeint ist, erweist sich als Rückführung zum C-Dur des Kanonbeginns.

In diesem kompositionstechnisch strengen System sind außermusikalische Bedeutungen mitgemeint. Da Erdmann „Ehrmann“ heißen soll, hat man auf die Töne „d“ und „h“ zu achten. Wir halten uns wieder an die Führungsstimme. In ihr stabilisiert das „d“ die erste Periode. Dafür fehlt hier das „h“. Dieses verdrängt dann in der zweiten Periode mit ebenfalls 14 Noten das „d“. „Ehrmann“ erscheint. Und wie zur Bestätigung erklingt in dieser Periode als Schluss der spätesten Stimme, des Soprans, die gebrochene Oktav e''-h'-e' hinein.

Das zur Erläuterungshilfe des Tonsatzes umgewidmete zwölfstrophige Gedicht „Das trifft ja gar nicht ein“ ist dreistrophig auf jede Kanonperiode zu beziehen (12 : 4 = 3). Dabei ergeben sich folgende Befunde:

39 Edward E. Lowinsky, *Adrian Willaert's Chromatic „Duo“ re-examined*, in: TVNM 18 (1956), S. 1–36.

Nr.	Strophe	Aussage	Tongeschlecht
1	1–3	Familiennamen waren einst deutliche Zeichen	Diatonik
2	4–6	Gute Familiennamen grenzten ihre Träger gegenüber anderen Personen ab	Durale Transposition
3	7–9	Aber auch ehemalige Standesnamen passen heute nicht mehr	Chromatik
4	10–12	Persönliche Verdienste stehen daher im Vordergrund	Enharmonik; Rückkehr zur Diatonik

Man erkennt sofort, dass musikalische und poetische Logik ihre eigenen Gesetze haben. Der unbekannt Dichter hat nach Pezels allgemeinen Informationen eine Geschichte erdacht, die nur teilweise die Musik bestätigt. Er war musikalisch nicht ungebildet. Bei den namenlosen Personen denkt er an den alten Modus auf H (Hyperaeolius), der wegen der fehlenden Gerüstquint f (statt fis) als „spurius“ geächtet war⁴⁰ und damit an das Wort „Hure“ erinnerte (Strophe 6): also eine genau gegensätzliche Bewertung dieses Buchstabens gegenüber Pezell! Die Chromatik des dritten Abschnitts fungiert als Verneinung (= die alten Namen ‚passen nicht mehr‘). Positiv lautet sie: „Die kluge Wissenschaft erhebt IHN von der Erden // Vnd ändert sein Geschlecht.“ Beides bestätigt nun Pezels Auffassung.

Wie beim Doppelkanon von 1662 ist nach der Aufführungsweise zu fragen. Dem Titelblatt zufolge vollzog sie sich allgemein in „Schertz und Ernst“. Die musikalischen Analogien sind scherzhaft, der Ernst bekundet sich im Festakt. Nach den notwendigen Prosa-Ansprachen und nach Verlesung des Gedichts erklang der Kanon mehrfach instrumental, und Erdmann, „sonderbarer Liebhaber und *Auditor* unserer Musick“ (Titelblatt), las das Notenblatt mit. Obwohl der Kanon ‚unendlich‘ angelegt war, wurde er abgebrochen; er endete offen, vielleicht bei der Note *d''* des Soprans (T. 28), die im Tonsatz den einzigen leeren Oktavklang (mit dem neu einsetzenden Bass) ergab. Und dieses doppelte „d“ aus dem ursprünglichen Familiennamen ist im Gedicht mit dem Ausblick auf den Doktor-Grad angesprochen (Strophe 11). Erdmann hat allerdings diese letzte Stufe beruflich nicht betreten. Nach einer Tätigkeit als Feldprediger wirkte er ab 1678 als Diaconus an der Stadtkirche zu Eilenburg, wo er am 4. Februar 1709 starb. Zwei geistliche Liedtexte aus seinem Erbauungsbuch *Evangelischer Honig* (1690, 2/1693) sind im Neudruck zugänglich. Das Lied zum 7. Sonntag nach Trinitatis (Markus 8, 1–9, vier Strophen zum Lemma „Wer Christus hat, Der isst sich satt“) entspricht dem Textincipit einer Kantate von Johann Schelle: „Wer giebt mir Brodt? (Ach Gott! wo soll ich's nehmen?)“, was auf eine fortdauernde Verbindung mit Leipzig deutet⁴¹.

40 Vgl. zum „Spurius oder Modus illegitimus“ auf dem Ton „H“ Conradus Matthaei, *Kurtzer Bericht von den Modis musicis* [...], Königsberg 1652, S. 12 und 122.

41 Albert Fischer u. Wilhelm Tümpel, *Das deutsche evangelische Kirchenlied des 17. Jahrhunderts*, Bd. 4, Gütersloh 1908, Reprint Hildesheim 1964, S. 193 f.; Arnold Schering (Hrsg.), *Sebastian Knüpfer, Johann Schelle, Johann Kubnau. Ausgewählte Kirchenkantaten*, Leipzig 1918, Reprint Wiesbaden/Graz 1957 (= DDT 58/59), S. XXXVIII, Nr. 147. (Das in germanistischen Nachschlagewerken genannte Geburtsjahr „um 1640, Leipzig“ liegt nach den Universitätsdaten zu früh.) Das Lied zum Sonntag Cantate (Joh. 16, 5–15) „Nun geht der Heyland hin zu dem, der ihn gesand“ (5 Strophen zum Lemma „Was Gott thut, Das ist uns gut“) korrespondiert mit Schelles Kantatenbeginn „Nun gehe ich hin“ (Joh. 16, 5 ff., Schering, S. XXXII).

Anhang

1. *Frober Zuruff* (s. o. S. 52). Singtext in moderner Orthographie.

[Aria.]

Canon perpetuus in Hypodiattaron.

Canto.

Alto. *Resolutio*

Organo.

Ritorn[ello].

Canon perpetuus in Hypodiatesaron, per motum Contrarium.

Resolutio thematis.

Korrigierte Notenfehler:

Aria: Alto, T. 4, letzte Note *fis'* statt *e'*; T. 10, letzte Note eigentlich *dis'*, aber durch Organo-Ziffer nicht bestätigt. Organo, T. 1: Beziff. über 3. Note 6 statt 5, T. 9: Beziff. über 1. Note nicht genau lesbar. Ritornello: Bass, T. 8, erste Note *c* statt *H*.
 Prima/seconda volta-Wiederholungen nicht in der Quelle.

2a: Pezel, *Canon perpetuus* (s. o. S. 56). Übertragung

Canon perpetuus 4. voc. in diapente.

Pezel 1673

Measures 1-5 of the musical score. The score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in a single system. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music consists of whole notes and rests. A measure number '5' is written above the first staff.

Measures 6-11 of the musical score. The score continues with four voices. Measure numbers '10' and '11' are written above the first and third staves respectively.

Measures 12-16 of the musical score. The score continues with four voices. Measure numbers '15' and '16' are written above the first and second staves respectively.

Measures 17-24 of the musical score. The score continues with four voices. Measure numbers '20' and '21' are written above the first and second staves respectively. A Roman numeral 'IV' is written below the bass staff.

Measures 25-30 of the musical score. The score continues with four voices. Measure numbers '25' and '26' are written above the first and second staves respectively. The piece concludes with a double bar line.

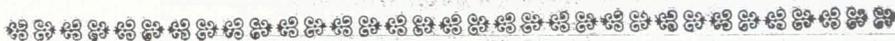
2b: Pezel, *Canon perpetuus*. Titel und Bezugsgedicht

Lobwürdiger
Namens-Irrthum/
 Welchen
 Zu sonderbaren Ehren
 Des
 Wol-Ehrenvesten / Vor-Achtbarn und Wolgelahrten
 Herrn
Gottfried Erdmanns/

Als demselben
 Von der Löbl. Facultät der Herren Philo-
 sophen / mit einhelligher Stimme / nach zuvorhergegan-
 nem Examine, die höchste Ehre und Grad / wie auch freye Macht zu
 lehren / in der Philosophie war conferiret
 worden /

Am 30. Januar. des jetzigen 1673. sten Jahres / in Ebers und
 Ernst / jedoch aus schuldiger Pflicht / gegen den Herrn Magister /
 als einem sonderbaren Liebhaber und Auditori unserer
 Music /

Mit fliegender Feder entwurff
 Ein Mitglied des Collegii Musici,
 Im Namen desselben.



LEIPZIG/
 Gedruckt bey Johann Bauern.



Us trifft ja gar nicht ein
 Mit seinem Namen / den Er führet von der Erden/
 Herz Erdmann / daß Er nun wil ein Magister werden/
 Vnd so was höhers seyn.
 Denn wer sich von der Erden nennet/
 Hat seine Niedrigkeit bekennet.

Vnd gleichwol solls so seyn/
 Daß sich die Sache fein mit ihrem Namen reime.
 Gleichwie ein Körnchen wird erkannt aus seiner Keume/
 Vnd Stern' aus ihrem Schein;
 Also soll man durchs bloße nennen
 Als bald ein jedes Ding erkennen.

Ein Name / der da nicht
 Des Dinges / dessen Nam er ist / sein rechtes Wesen
 Recht vorzustellen weiß / ist ohne Wit erlesen
 Vnd alber ausgedicht't.
 Vergebens / wie ein jeder sieht /
 Hat sich hierin der Geist bemüht.

Man gehe nur zurück.
 Es ist ein alter Brauch / daß man nach ihren Thaten
 Die Leute selbstenn nennt. So konte man errathen/
 Gleich als durch einen Blick/
 Die Tugend / die ein'n jedern zierte/
 Vnd was er sonst im Schilde führte.

Wer andern gutes that/
 Der wurd' hiervon benennet. Wer Brüder-Liebe übte/
 Der hieß ein Bruder-Freund / als der die Brüder liebte/
 Vnd zwar im höchsten Grad;
 So gab das Glück auch denen Namen/
 Die durch dasselbe höher kamen.

War eines Mutter so /
 Daß sie aus vielen ihr fein viel hatt' auserköhren
 Zu ihrer bösen Lust / so wurd' / den sie geböhren/
 Seins Namens nimmer froh:
 Den Vngewissen man ihn nannte/
 Weil niemand seinen Vater kannte.

Auch deuteten den Stand
 Der Menschen/ Namen an. Ein gringer Tagelöhner/
 Der mit der Hand das Feld / wie heutiges Tags die Fröhner/
 Erbaute und das Land/
 Hieß Erdmann / weil er von der Erden/
 Wie Bauern/ muß' ernehret werden.

So wars zur selbgen Zeit.
 Jetzt aber wil es sich bey Ihm gar ganz verkehren/
 Indem der Name sich nicht reimt mit diesen Ehren/
 Der'r Er sich jeso freut.
 Der Name zeigt der Bauern Orden/
 Er aber ist Magister worden.

Vnd zwar mit solchem Rechte /
 Daß nichts/ was nöthig ist / an JHM vermist kan werden/
 Die kluge Wissenschaftt erhebt JHN von der Erden
 Vnd ändert sein Geschlecht.
 Drum wird es künfftig dabey bleiben/
 Daß man Jhn wird Herz Ehrmann schreiben.

Doch heiß Er wie Er wil.
 Ists doch ein größrer Ruhm / wenn Tugend das erworben/
 Was einem sonst ist / auch ohne Schuld / verdorben/
 Er hat erlangt sein Ziel.
 Vnd bin ich sonst ein rechter Deuter /
 So kömmt Er mit der Zeit wol weiter.

Das sey JHM auch gegönnt.
 Er fahre ferner fort / und übe seine Sinnen/
 So wird Er / wenn Gott wil / Ihm noch wol das gewinnen/
 Daß man Jhn Doctor nennt /
 So soll man denn / bloß JHM zu Ehren/
 Von uns noch etwas bessers hören.

Doch wollen wir alldar /
 Wenn wir so manches mahl zusammen uns verfügen/
 Vnd zum Studieren Lust durchs Saiten-rühren kriegen
 Zuerst in diesem Jahr
 Zu Ehren JHM den Tag verbringen /
 Vnd in der Still ein Liedgen singen.



Die Leipziger Organistenkultur des 17. Jahrhunderts

Beobachtungen am Fabricius-Konvolut der Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau

KONRAD KÜSTER

In der Leipziger Organistenkultur des 17. Jahrhunderts (vgl. Tabelle 1) begegnet man zwar klingvollen Namen; dennoch sind die Einblicke, die die betreffenden Personen in das damalige Musikleben Leipzigs ermöglichen, nur begrenzt¹. Noch im 16. Jahrhundert hatten Gallus Kertzsch (Nikolaikirche, seit 1585/86) und Andreas Düben (Thomaskirche, seit 1595) ihre Posten übernommen; von Kertzsch hat sich anscheinend keine Musik erhalten, ebenso von Düben – erst sein Sohn, der Schüler Sweelincks, hat Tastenmusik hinterlassen und gilt nicht zuletzt damit als „Andreas Düben d. Ä.“². Mit dem Tod Dübens (1625) und Kertzschs (1628?) wird in Leipzig eine instabile Periode erreicht, die von den Wirren des 30jährigen Krieges gekennzeichnet ist, zudem von Pestepidemien. Rasch wechselt die Besetzung des Postens an der Nikolaiorgel: Auf Samuel Michael (seit 1628), der 1632 der Pest zum Opfer fiel, folgt sein Bruder Christian; nach dessen Tod 1637 übernimmt erst Daniel Weixner das Amt, 1644 schließlich Leonhard Beer (bis 1651). Etwas mehr Kontinuität zeigt sich an der Thomaskirche: Georg Engelmann d. Ä. amtiert dort von 1625 bis 1633; dann tritt sein gleichnamiger Sohn den Posten an und hat ihn für fast drei Jahrzehnte inne.

Die Frage nach musikalischer Überlieferung rückt unter den Genannten Samuel und Christian Michael, Söhne des Thomaskantors Tobias Michael, auf unterschiedliche Weise ins Blickfeld³. Von Christian Michael hat sich Musik für solistisches Tasteninstrument erhalten; er ist darin der einzige zwischen dem Thomasorganisten Elias Nicolaus Ammerbach († 1595) und Musikern des ausgehenden 17. Jahrhunderts, als die beiden letztgenannten zunächst sehr spärlich Nachfolger auf diesem Gattungsfeld erhalten. Samuel Michael hingegen lässt das erkennen, was auch für die meisten Leipziger Organistenkollegen der folgenden Jahrzehnte charakteristisch ist: Einerseits liegen von ihm Vokalwerke vor, typischerweise in geringen Besetzungen, immer wieder auch als Kompositionen zu bestimmten Kasualien (einschließlich persönlicher universitärer Anlässe); andererseits ist instrumentale Ensemblesmusik überliefert, deren Gattung sich für das Verständnis der Nachwelt am ehesten über den (jüngeren) Begriff der Suite fassen lässt.

1 Personenangaben, sofern nicht anders angegeben, nach folgenden Quellen: Reinhard Vollhardt, *Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen*, Berlin 1899, Nachdr. Leipzig 1978, S. 178 f. sowie S. 442*f. (Nachträge und Berichtigungen von Eberhard Stimmel); Rudolf Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 1: *Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Leipzig u. Berlin 1909, S. 138–150 und 184–194; Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 2: *Von 1650 bis 1723*, Leipzig 1926, S. 246–253; Hermann J. Busch, *Organisten an St. Nikolai*, in: ders. (Hrsg.), *Die Nikolaikirche zu Leipzig und ihre Orgel*, Leipzig 2004, S. 29–35, hier S. 29–32 (weder Stimfels noch Wustmanns Daten vollständig eingearbeitet); Martin Petzoldt, *Die Thomasorganisten zu Leipzig*, in: Christian Wolff (Hrsg.), *Die Orgeln der Thomaskirche zu Leipzig*, Leipzig 2005, S. 95–137, hier S. 100–108.

2 Hans Åstrand, Art. (von) *Düben*, in: MGG2, Personenteil 5 (2001), Sp. 1465–1470.

3 Zu ihnen vgl. Wolfram Steude, Art. *Michael*, in: MGG2, Personenteil 12 (2004), Sp. 158–163.

Tabelle 1: Organisten an den Leipziger Hauptkirchen, 1600–1700

Berufung	Nikolaikirche	Thomaskirche
1585/86	Gallus Kertzsch	
1595		Andreas Düben (U)
1625		Georg Engelmann d. Ä. (U)
1628	Samuel Michael (U)	
1632	Christian Michael (U)	
1633/34		Georg Engelmann d. J.
1637	Daniel Weix(n)er	
1644	Leonhard Beer	
1651	Johann Rosenmüller (U)	
1655	Adam Krieger (U)	
1658	Werner Fabricius (U)	
1659		Gerhard Preisensin (U)
1673		Jacob Weckmann
1679	Daniel Vetter (U)	
1681		Vincenzo Albrici
1683		Heinrich Gottfried Kühnel (U)
1684		Johann Kuhnau (U)

(U) = Studium an der Universität Leipzig nachweisbar

Dies gilt in der Folgezeit ähnlich für das Leipziger Wirken Johann Rosenmüllers und Adam Kriegers (1651–1655 bzw. 1655–1658 an der Nikolaikirche); Tastenmusik von Kriegers zweitem Nachfolger Daniel Vetter liegt erst aus dem 18. Jahrhundert vor (*Musicalische Kirch- und Haus-Ergötzlichkeit*, Leipzig 1709/13). Auch Veters Lehrer Werner Fabricius, der den Posten zwischen jenen beiden inne hatte, leistete Beiträge auf dem für Samuel Michael umrissenen Gebiet; andererseits ist von ihm auch wieder Tastenmusik erhalten.

Das kompositorische Profil seines ersten Kollegen an der Thomaskirche (Georg Preisensin, 1659–1673) bleibt völlig unklar; nur wenig Musik hat sich von Preisensins Nachfolger Jacob Weckmann (1673–1681) erhalten⁴. Die beiden nächsten Thomasorganisten haben – aus einer wiederum nur kurzen Wirkungszeit – anscheinend keinerlei kompositorische Zeugnisse hinterlassen (Vincenzo Albrici, 1681–1683, und Heinrich Gottfried Kühnel, 1683/84). Im Schaffen Johann Kuhnaus, der das Amt zwischen 1684 und seiner Ernennung zum Thomaskantor 1701 inne hatte, treffen sich schließlich das typische Überlieferungsfeld der Organisten aus der Jahrhundertmitte und die Tastenmusik – auch darin, dass seine Suiten nun nicht mehr für ein instrumentales Ensemble, sondern für Tasteninstrument komponiert sind.

Diese Ausführungen werfen Fragen auf. Vergleichsweise nebensächlich erscheint die nach dem Verhältnis zwischen der Berufsbezeichnung „Organist“ und der Werküberlieferung⁵: Da

4 *Ein Tag in deinen Vorhöfen ist besser*, Universitätsbibliothek Uppsala (Düben samling, vok. mus. i hs. 85:53).

5 Vgl. hierzu auch Konrad Küster, *Schütz und die Orgel: Überlegungen zum Organistenstand in Deutschland und Italien um 1600*, in: Sjb 22 (2000), S. 7–16, besonders S. 8 f.

das Orgelspiel in jener Zeit ohnehin vielfach als Improvisationskunst gesehen werden kann, wirkt verständlich, dass dieser Bereich in der Überlieferung in den Hintergrund tritt – abgesehen von Musterkompositionen für den Unterricht. Ebenso einleuchtend scheint, dass das jeweils Überlieferte die typischen, engeren Arbeitsbereiche des Thomaskantors ausspart; statt dessen zeigt sich, wie hier erstmals für Samuel Michael fassbar, eine Aufgeschlossenheit gegenüber der Gesellschaft, primär also der Leipziger Oberschicht in der Stadt und an der Universität.

Auffällig ist jedoch, dass zahlreiche Amtsinhaber andere Posten anstrebten und daher nur wenige Jahre als Organisten in Leipzig wirkten – vor allem diejenigen, die der Nachwelt mit einem breiter überlieferten Œuvre entgegen treten. Für sie erscheint das Wirken in Leipzig als eine Art Qualifikationsposten: für Rosenmüller und Krieger allemal, ebenso für Kühnel, dem (als Hofkapellmeister in Zeitz) andere Interessen nachgesagt wurden, in gewisser Hinsicht auch für Albrici und (nochmals anders) für Kuhnau als späteren Thomaskantor.

Bereits dies relativiert den Eindruck einer „Leipziger Organistenkultur“. Eine Zugehörigkeit zu ihr war für viele der Genannten offenkundig nicht das Berufsziel; das, was man über diese Organisten weiß, reicht zudem bislang nicht aus, um sie als Gruppe im musikgeschichtlichen Interesse zu verankern. Sie erscheint weder überregional konkurrenzfähig; viel eher wirkt das Œuvre von Zeitgenossen in Hamburg und Lübeck, in Halle, Nürnberg und Wien bemerkenswert. Noch kann sogar diese Organistenkultur eine Schlüsselstellung in der zeitgenössischen mitteldeutschen Kultur beanspruchen; viel eher, so scheint es, spielte „die Musik“ hier an den Höfen und an den Schulen. Und blickt man über die Stadtgrenzen hinweg, wird deutlich, dass Leipzig kein Einzelfall war, sondern etwas für Mitteldeutschland nicht Ungewöhnliches spiegelt.

Als das klassische „mitteldeutsche“ Gegenbeispiel hierzu erscheint Samuel Scheidt in Halle, der – wie der Sohn des Thomasorganisten Andreas Düben – als Schüler Sweelincks ein herausragend anderes Ausbildungsprofil erkennen lässt. Prinzipielle Unterschiede zwischen einer allgemeinen sächsischen und einer speziellen Hallenser Situation lassen sich aber mit Blick auf Territorialzugehörigkeit und auf die postreformatorische Organisation des Kulturlebens erkennen. Die Verallgemeinerung dieses lokalen Unterschieds wiederum macht die kulturelle Stellung verständlich, die Werner Fabricius in Leipzig einnahm, denn in allen genannten Bereichen erscheint er als Ausnahme: Er ist der einzige profilierte Musiker, der zwischen dem Ausbruch des 30jährigen Krieges und dem Amtsantritt Kuhnaus seinen Posten über längere Zeit inne hatte und von dem sich zugleich ein breiter gefächertes Œuvre erhalten hat, das sogar Tastenmusik umfasst. Diese Aspekte sind im Folgenden näher zu umreißen.

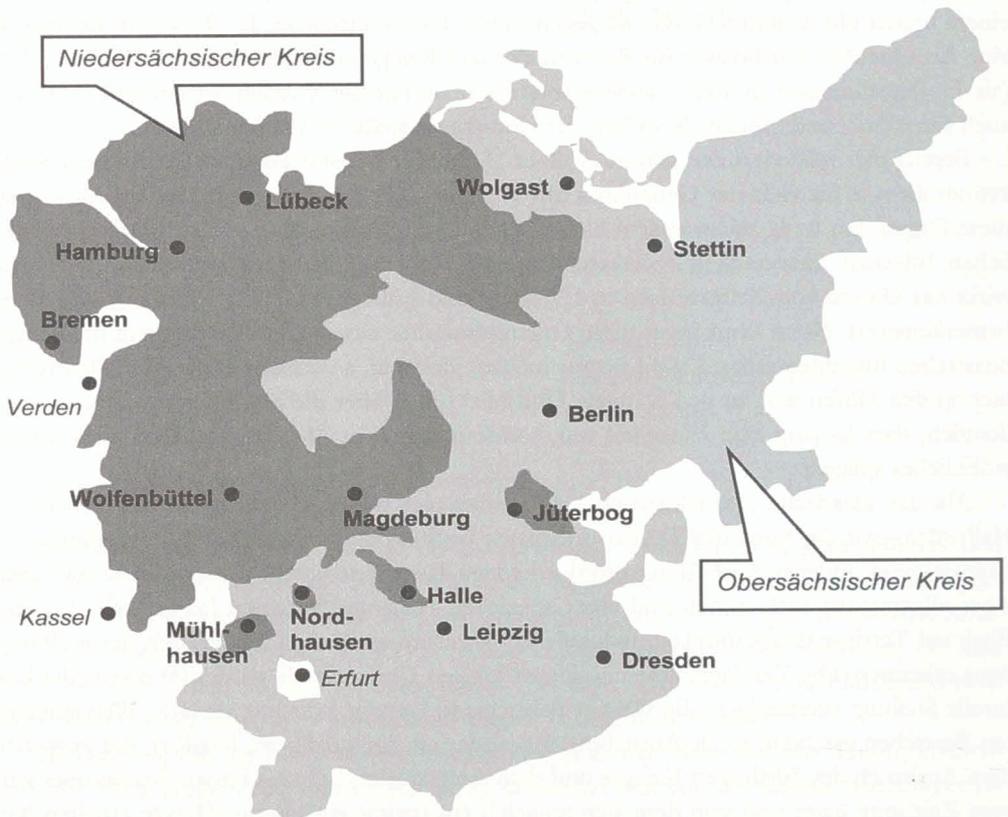
Reformation, Reichskreise und Musikkultur

So muss man sich zunächst mit allgemeinen, scheinbar außermusikalischen Rahmenbedingungen befassen, ehe die musikalischen Konkretisierungen deutlich werden können. Zunächst ist die überregionale Organisationsform zu betrachten, die in der geschilderten Weise im Detail Halle und Leipzig voneinander absetzte: die Reichskreise. Halle war der südliche Vorposten des Erzstifts Magdeburg; dieses gehörte noch zu Beginn des 30jährigen Krieges zum Niedersächsischen Reichskreis – zusammen mit den welfischen Territorien, dem Erz-

bistum Bremen und dem Bistum Lübeck sowie Holstein und Mecklenburg. Sachsen (einschließlich weiter Teile Thüringens) war dagegen Teil des Obersächsischen Reichskreises, ebenso Anhalt, Brandenburg und Pommern. In musikhistorischer Hinsicht wichtig (und dennoch kaum berücksichtigt) ist schließlich, dass die Thüringer Reichsstädte Nordhausen und Mühlhausen ebenfalls dem Niedersächsischen Reichskreis angehörten⁶.

Abbildung 1: Reichskreise ab 1512.

Der Norden des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation



Die Reichskreise waren Einheiten primär des Militärwesens, sekundär auch der gesamten weiteren Machtverteilung; obgleich ihre Bedeutung nach dem 30jährigen Krieg verfiel, blieben sie bis zur Auflösung des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation im Bewusstsein verankert. Im 30jährigen Krieg kam ihnen insofern eine Schlüsselfunktion zu, als Mächte, die im Rückblick als auswärtig erscheinen, ein Eingreifen in den Krieg über die Kreiszugehörigkeit legitimieren konnten: zunächst Christian IV. von Dänemark als Herzog von Holstein, später Gustav II. Adolf von Schweden, allerdings erst, nachdem er Pommern erobert hatte.

⁶ Dies betrifft sowohl die Aktionsbasis der Orgelbauerfamilie Compenius in Nordhausen (ausgehend von Heinrich, gestorben 1611) als auch die musikalische Stellung Bachs in Mühlhausen.

In der konfessionellen Umbruchssituation des 16. Jahrhunderts wird die Kreiseinteilung auch auf indirektem Wege überraschend deutlich – nicht in exakt derselben Weise, wie die Kreisgrenzen lagen: im reformatorischen Verhalten und den Auswirkungen auf die gesellschaftlichen Strukturen. Im Niedersächsischen Reichskreis war Johannes Bugenhagen der wichtigste Reformator: mit Kirchenordnungen für fast alle Gebiete (mit Ausnahme Mecklenburgs und Magdeburgs), zudem für sein Heimatgebiet, das obersächsische Pommern – und außerhalb des Reiches für alle königlich dänischen Gebiete. So lutherisch nun Bugenhagens Kirchenordnungen waren, unterscheiden sie sich in den Konsequenzen, die für die Musik gezogen werden konnten, grundlegend von den Bedingungen, die das musikalische Geschehen etwa in Sachsen bestimmten. Das Musizieren in der Schule sah Bugenhagen⁷ als essentielle Grundlage einer theologischen Laufbahn; daraufhin agierten in Bugenhagens Wirkungsgebiet die Kantoren zwar theologischer als ihre obersächsischen Amtsbrüder, doch zugleich verschaffte dies der Musik ein vergleichsweise herausragendes Ansehen in der Gesellschaft⁸. Und da das Wirken der Kantoren (eben auch das musikalische) so maßgeblich theologisch motiviert war, war ein quasi „eigentlicher“ musikalischer Raum noch unbesetzt, den die Organisten ausfüllen konnten; dies wiederum wurde durch eben diese wichtige gesellschaftliche Funktion, die in der Nachfolge Bugenhagens der Musik zugewiesen wurde, noch begünstigt. In diesen reichspolitisch-reformatorischen Territorialverhältnissen bildet Halle den südöstlichen Vorposten; Leipzig steht auf der anderen Seite.

So spiegelt sich in den kirchlichen Organisationsformen, weshalb auch die Leipziger Orgelkultur des früheren 17. Jahrhunderts eher unscheinbar wirkt; dass sich Veränderungen ergaben, hängt mit einem neuen überregionalen Ausgleich zusammen, der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zustande kam – teils in der Folge des Westfälischen Friedens, teils unter dem Eindruck des erstarkenden Absolutismus.

Es wäre zu kurz gedacht, führte man die besondere Stellung, die Fabricius in Leipzig einnahm, allein auf Herkunft und Unterricht zurück: Er stammte aus Itzehoe und war in Flensburg und Hamburg ausgebildet worden; für seinen Dienst in Obersachsen brachte er also ein dezidiert „niedersächsisches“ Profil mit. Auch reicht es nicht aus, auf absolutistische Tendenzen zu verweisen: auf einflussreiche Personen in Leipzig, die zum Dresdner Hof so enge Beziehungen unterhielten wie etwa der Bürgermeister Christoph Pincker, Schütz' Schwiegersohn – Personen, die Fabricius förderten⁹. Die Lage ist komplexer.

Der Sammelband der Universitätsbibliothek Freiburg

Antworten lassen sich aus einem bislang kaum beachteten¹⁰ umfangreichen Konvolut aus Fabricius' engstem Umfeld gewinnen, das sich 1899 auf Wegen, die nicht mehr zu rekonstru-

7 Zum Folgenden vgl. Konrad Küster, *Lateinlehrer, Prediger, Musiker: Zur Definition des nachreformatorischen Kantorats in den Herzogtümern Schleswig und Holstein*, in: *Zs. der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte* 130 (2005), S. 71–108.

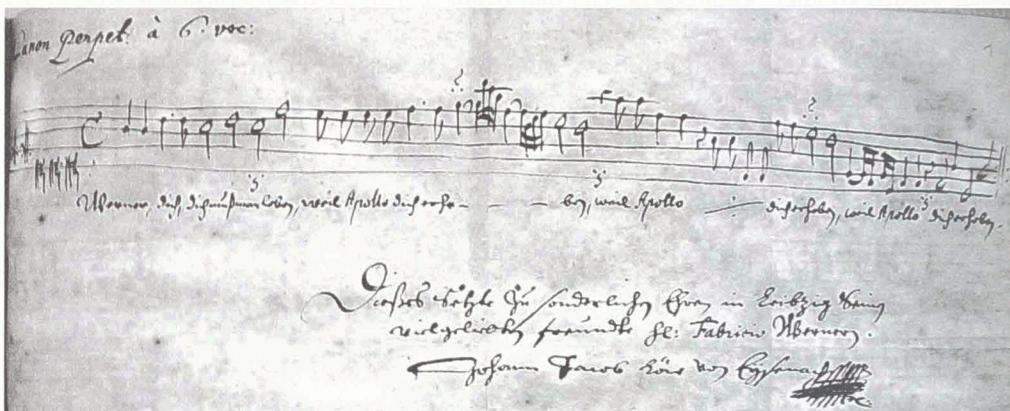
8 Zu den „obersächsischen“ theologischen Potentialen siehe unten.

9 Zu allem Biographischen im Folgenden Konrad Küster, *Leipzig und die norddeutsche Orgelkultur des 17. Jahrhunderts: Zu Werner Fabricius, Jacob Weckmann und ihrem Umkreis*, in: *JbMBM* 2000, S. 22–41.

10 Michael Maul, *Musik und Musikpflege in Leipzig nach dem Dreißigjährigen Krieg (1645–1660)*. Magisterarbeit Leipzig 2001, S. 55; vgl. auch den Beitrag von Werner Braun in diesem Jahrbuch.

ieren sind, in die Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau ‚verirrt‘ hat (vgl. Tabelle 4 im Anhang)¹¹. In einem alten, mit Gold verzierten Lederband zusammengefasst, finden sich unterschiedliche Dokumente, die sich zu sechs Gruppen zusammenfassen lassen. Als eine erste Gruppe können zwei musikalische Quellen gelten: ein kompletter Stimmensatz von Fabricius' *Deliciae harmonicae* (Leipzig 1657), dann ein handschriftlicher, leider undatierter Widmungskanon, den Johann Jacob Löwe an Fabricius gerichtet hat (Abbildung 2).

Abbildung 2: Widmungskanon Johann Jacob Löwes an Werner Fabricius. Konvolut Nr. 2



Noch enger als diese beiden fügen sich drei weitere Dokumente zu einer Gruppe zusammen: Ihr Entstehungsanlass war die Hochzeit Fabricius' mit Martha Corthum, einer Pastorentochter aus Bergedorf bei Hamburg, im Jahr 1665. Die dritte Gruppe, wieder weniger scharf profiliert, spiegelt Hochzeiten in der Verwandtschaft des Ehepaars Fabricius: Neben Fabricius' Gratulationsmusik zur Hochzeit seines Bergedorfer Schwagers (1664) steht ein Gedicht zur Hochzeit seines Bruders Stephan (1675)¹². Gruppe 4 bzw. 5 enthalten dann die Trauerschriften zum Gedächtnis an Werner Fabricius (1679) bzw. zuvor an Martha Fabricius (1674); neben der Leichenpredigt, die jeweils auch einen ausführlichen „Lebens-Lauff“ einschließt, liegen für beide Verstorbenen auch die Nachrufe des amtierenden Rektors der Universität vor, in denen die Lebensstationen nochmals auf eigene Weise zusammengefasst sind¹³, sowie Gedichtsammlungen der Freunde. Für Werner Fabricius findet sich noch eine

11 Sign. F 9580. Informationen zur Besitzgeschichte verdanke ich Angela Karasch, Universitätsbibliothek Freiburg. Im Folgenden werden die Nummerierungen der in der Tabelle aufgeführten Stücke auch für die Textnachweise der Fußnoten herangezogen.

12 Stephan Fabricius war damals Diakon in Garding auf Eiderstedt; zu ihm vgl. Otto Fr. Arends, *Gestaltungen in Slesvig og Holsten fra Reformationen til 1864*, Kopenhagen 1932, Bd. 1, S. 239. Die Hochzeit fand an exklusivem Ort statt: in der Kapelle des Schlosses vor Husum, das damals von der Herzoginwitwe Maria Elisabeth von Schleswig-Holstein-Gottorf bewohnt wurde; für diese wird aufgrund der Funktion von Heinrich Schütz als Musiklehrer der sächsischen Kurprinzessinnen und -prinzen angenommen, sie sei Schütz-Schülerin gewesen. Vgl. hierzu Ada Kadelbach, *Das Husumer Hofleben zur Zeit der Herzogin Maria Elisabeth*, in: Konrad Grunsky (Hrsg.), *Schloß vor Husum*, Husum 1990, S. 105–126, hier S. 118.

13 Die Unterschiede sind angesichts der prinzipiellen Gleichartigkeit biographisch relevanter Daten nicht fundamental. Dennoch findet sich für das Musizieren des jungen Werner vor Christian IV. von Däne-

eigene *Abdanckung*, für Martha Fabricius die Wiedergabe des umfangreichen Textes, den ihr Epitaph in der Leipziger Paulinerkirche trug¹⁴. Eine fünfte und letzte Gruppe lässt sich dann auf den Sohn Johann Albert beziehen: Von dem in griechischer Dichtkunst bewunderten¹⁵ Johann Gottfried Herrichen findet sich eine Glückwunschadresse zu seiner Magisterpromotion; aus seiner Sicht sind ferner die handschriftlichen Zusätze zur Familiengeschichte formuliert, die teils am Ende des Bandes stehen¹⁶, teils auf der zweiten Seite des Lebenslaufes für Werner Fabricius in der *Musica Davidica*¹⁷.

Johann Albert Fabricius, mit zehn Jahren verwaist, erhielt in Leipzig eine glänzende akademische Ausbildung, in deren Zentrum die Theologie stand; im Rahmen einer Bildungsreise strandete er 1693 in der norddeutschen Heimat seiner Eltern¹⁸, wurde 1699 in Hamburg Lehrer am Johanneum, amtierte dort auch als Rektor und gehörte zu den berühmten Philologen seiner Zeit¹⁹. Sein musikalisches Interesse ist in reicher Verästelung dokumentiert²⁰. Die handschriftlichen Zusätze am Bandende berichten über die akademischen Stationen Fabricius' einschließlich der Ablehnungen von Rufungen an Universitäten sowie über Geburt und Tod seiner Kinder.

So wird mit diesem Konvolut nicht etwa allein der Leipziger Organist ins Zentrum gerückt, sondern es wird (in seinem Umfeld) ein Bogen durch die gesamte Familie geschlagen. Angesichts der stark persönlichen Züge vor allem der handschriftlichen Zusätze besteht kein Zweifel, dass es sich um ein Stück aus dem Nachlass Johann Albert Fabricius' handelt und dass die hier seit 1657 zusammengetragenen Stücke zumindest bis kurz vor seinem Tod

mark eine chronologisch verwertbare Angabe nur in der Gedenkschrift des Rektors („in turbis Anni XLIV.“ – also verweisend auf 1644 –, fol. 3), nicht aber im Anhang der Leichenpredigt. Vgl. zu diesem Faktum Küster (wie Anm. 9), S. 24.

14 Vgl. Abbildung 4 im Anhang.

15 Johann Heinrich Zedler, *Grosses vollständiges UNIVERSAL LEXICON Aller Wissenschaften und Künste*, Leipzig 1732–1754, Bd. 12, Sp. 1794.

16 Vgl. Abbildung 5 im Anhang.

17 Aus diesen geht auch indirekt hervor, wie der Itzehoer Organistenposten Albert Schmidts wieder in die Hände eines Nachfahren kam: Eine Schwester Werner Fabricius', verheiratet mit einem Pastor in Bredstedt/Nordfriesland, hatte eine Tochter, die den Organisten Friedrich Johann Scheel in Garding heiratete; nicht erwähnt ist, dass Hinrich Friedrich Scheel, ein Sohn aus dieser Ehe, den Itzehoer Posten 1723–24 inne hatte: als Nachfolger Hinrich Zincks und Vorgänger von Nicolaus Bruhns' Neffen Paul (zu Scheel vgl. Itzehoe, Kirchenkreis Münsterdorf, Sterbebuch Itzehoe St. Laurentii, zum 1. März 1724).

18 Die Bildungsreise musste dort, an ihrer ersten Station, aus Geldmangel abgebrochen werden; vgl. Anm. 19.

19 Mähly und Carl Bertheau, Art. *Fabricius*: [Johann Albert], in: ADB 6 (1887), S. 518–521; im biographischen Teil darauf fußend Kurt Detlev Möller, *Johann Albert Fabricius, 1668–1736*, in: Zs. des Vereins für Hamburgische Geschichte 36 (1937), S. 1–64, hier besonders S. 5. Den Auseinandersetzungen Fabricius' mit seinem Johanneums-Kollegen Michael Richey verdankt die Nachwelt eine der Entscheidungen, ob die Sprache nach philologisch-systematischen Kriterien „deutsch“ heiße oder ob (so Richey) „ein rechter und eigentlicher Ober-Sachse“ wie Fabricius „Teutsch mit einem weichen d schreiben wird“. Hierzu vgl. Möller, S. 23 f.

20 Werner Braun, *Die Musik in deutschen Gelehrtenbibliotheken des 17. und 18. Jahrhunderts*, in: Mf 10 (1957), S. 241–250, hier S. 243–246; ders., *Vom Remter zum Gänsemarkt: Aus der Frühgeschichte der alten Hamburger Oper (1677–1697)*, Saarbrücken 1987 (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, Neue Folge 1), S. 113 f. (Verweisungen auf die Librettosammlung Fabricius' und auf die Beziehungen zu Johann Mattheson). Vgl. auch WaltherL, Sp. 395 f. und GerberNTL 2 (1812), Sp. 68. In jüngeren Fachzyklopädien findet sich kein Artikel über ihn; hier gilt er lediglich als „Altertumskenner“, so in den Artikeln über Werner Fabricius von Adam Adrio 1954 in MGG 3, Sp. 1705, und gleichlautend Michael Märker 2001 in MGG2, Personenteil 6, Sp. 640.

(1736) in Familienbesitz tradiert worden sind. Der Band diente seinem Besitzer teils als theologisches Studienobjekt; die Predigten auf den Tod seiner Mutter und seines Vaters hat er mit Korrekturen versehen. Andernteils mutierte dieser Quellenbestand für Johann Albert Fabricius (so früh verwaist) zu einem familiären Gedenkbuch: Er muss diesen Band einzeln verwahrt haben, so dass dieser nicht mit seiner gewaltigen, höchste Bewunderung erregenden Fachbibliothek versteigert wurde oder mit seinem handschriftlichen Nachlass in den Besitz der Königlichen Bibliothek in Kopenhagen überging²¹.

Musiker und Gesellschaft: Zur Stellung Werner Fabricius' in Leipzig

Die familiären Einblicke, die der Sammelband zwischen dem Leipzig der späten Schütz-Zeit und dem Hamburger Umfeld Matthesons und Telemanns ermöglicht, lässt sich wieder verengen: Fragt man nach der Stellung, die Werner Fabricius in Leipzig hatte, verspricht der Band schon deshalb bestmögliche Perspektiven, weil sich die gesellschaftlichen Kreise, in denen er sich bewegte, in reichster Verästelung spiegeln: in den Gedichtsammlungen.

Die Gruppe der Verfasser lässt sich nicht nur danach gliedern, welche Berühmten neben eher Unbekannten stehen; sinnvoller ist ein synchroner Schnitt, der die Stellung beleuchtet, die der Betreffende zum Zeitpunkt des hier fassbaren Anlasses inne hatte. Und so richtet sich der Blick aus der Binnensicht auf drei Gruppen: zunächst auf die der engeren Dienstkollegen Fabricius', daneben auf Honoratioren von Stadt, Kurfürstentum und Universität, die von Fabricius' direkter Dienstsphäre abgerückt erscheinen und akademische oder außeruniversitäre Mentoren waren. Als dritte Gruppe verbleibt die der persönlichen Freunde: die der ungefähr Gleichaltrigen, die als Studienkollegen gelten können, ebenso mancher, die sich noch in ihrer Qualifikationsphase befanden, als sie ihr Gedicht schrieben – und die weder als Honoratioren noch als Kollegen in einem musikalischen Alltag erscheinen.

Die Gruppe der engeren Dienstkollegen ist sehr klein. Es finden sich Inhaber geistlicher Ämter (Superintendent, Pfarrer, Prediger); außerdem sind Vertreter der Nikolaischule zu nennen, und zwar ihr Rektor sowie der Collega Tertius, der Kantor Joachim Feller – für den zu überlegen ist, ob er nicht eher als universitärer Kollege des Universitätsmusikdirektors Fabricius auftritt: Feller war zugleich Leiter der Akademischen Bibliothek²².

Ähnlich begrenzt ist die Gruppe der offenkundigen Förderer Fabricius'. Hier treten zunächst die beiden Bürgermeister Friedrich Kühlewein und Christoph Pincker in Erscheinung, denen die *Deliciae* gewidmet sind, ferner Bürgermeister Paul Wagner, der später die Entwicklung der Leipziger Organistenkultur weiter vorantrieb²³; ebenso ist hier Samuel Lange zu erwähnen, der Juraprofessor, dessen weiter Kreis von „Tischpurschen“ anlässlich der Fabricius-Hochzeit eine eigene Gedichtsammlung vorlegte – diesem Kreis hatte Fabricius zuvor selbst angehört²⁴. Und sucht man nach den akademischen Lehrern Fabricius'²⁵, begegnet man hier

21 Mähly und Bertheau (wie Anm. 19), S. 521; zur Versteigerung der Bibliothek auch Möller (wie Anm. 19), S. 13.

22 Zedler (wie Anm. 15), Bd. 9, Sp. 513.

23 Küster (wie Anm. 9), S. 40.

24 Konvolut Nr. 8, S. 60.

25 Konvolut Nr. 8, S. 59; Konvolut Nr. 9, fol. 3v; ferner Mähly und Bertheau (wie Anm. 19), S. 526.

lediglich Johann Adam Schertzer (im Bereich Philosophie/Theologie) und Johannes Philippi, der Fabricius den Notarstitel „angetragen und conferiret“ hat²⁶.

So spiegelt sich in den Gedichten tatsächlich eher die dritte Gruppe, also der allgemeine gesellschaftliche Umgang, den Fabricius pflegte – ein Umgang quer durch die akademisch gebildete Oberschicht Leipzigs: Neben den juristischen Kollegen stehen ausgesprochene Dichter, Mediziner und Theologen. Kontakte zu ihnen erschloss sich Fabricius wohl erst allmählich. Denn anlässlich der Drucklegung der *Deliciae* (1657; vgl. Tabelle 2) waren unter dieser Dichterschaft zwar Professoren aus den Bereichen Philosophie und Medizin vertreten; doch im Bereich der Juristerei fehlten noch die höheren akademischen Ränge. Das mag verwundern, weil Fabricius zu diesem Zeitpunkt über den Grundbereich akademischer Wissensvermittlung weit hinaus gedrungen war und sich (als Notar) auch im Bereich juristischen Wirkens positioniert hatte. Das also änderte sich bis zur Hochzeit 1665.

Tabelle 2: Glückwuschgedichte der *Deliciae* (1657)

Name	Akademische Bindung (laut Unterschriften)
Kromayer, Hieronymus	P. P.
Rimanus, Franciscus	J. U. D., Canonicus [Merseburg]
Finkelthauß, Siegmund	J. U. D., Schultheiß
Ittig, Johannes	Phil & Med. D. Phys. Prof. P., Fak. Phil. h t. Decanus
Ursinus, Leonardus	Phil & Med. D., Fac. Med. Assess. P. P. Acad. Bot.
Müller, Philipp	Senioris & P. P. in acad. Lips.
Franckenstein, Christian Friedrich	Colleg. Maj. Princ. Collega, L. L. Histor. Prof. Publicus
Thomas, Jacob	M., Dial[ektik] Prof. P.
Kühn, Johannes	de Facult. Phil. & Collegio Maj. Principum
Schwenck, Joh. Sigismund	M.
Schoch, Johann Georg	–

Zu diesem Anlass nämlich reihten sich dann in größerer Zahl auch Fachvertreter der von Fabricius selbst vertretenen Jura unter die Gratulanten ein (darunter Amandus Eckholt als Professor), ebenso solche aus der Theologie. Und erst hier setzte eine Folge darin ein, dass Personen zu jedem der sich bietenden Anlässe einen dichterischen Beitrag leisteten – darunter etwa auch Valentin Alberti, der nach dem Tod Werner Fabricius' die Vormundschaft für den verwaisten Johann Albert Fabricius übernahm (in Tabelle 3 sind diejenigen, die zu mehr als einem Anlass einen Text schrieben, sämtlich genannt).

Auffällig ist dabei, dass seit 1665 unter den Dichtern zunehmend auch Jüngere sind, und zwar vor allem aus der juristischen Fachrichtung. Auch findet sich unter den Dichtern kein einziger Musiker: weder Sebastian Knüpfer noch Johann Schelle, die den akademischen Musikdirektor als städtische Kollegen hätten grüßen können, ebenso nicht (zur Hochzeit) der alternde Heinrich Schütz, der auf musikalischer Seite als einer der sächsischen Förderer Fabricius'

Tabelle 3: Ausgewählte Dichter in den Gelegenheitschriften (1665–79)

Name; Beruf; <u>jünger</u> als Fabricius	Hochzeit	Tod M. Fabricius	Tod W. Fabricius
Alberti, Valentin; Theologe; Kommilitone?	Hochzeit	Tod M. Fabricius	Tod W. Fabricius
Eckholt, Amandus; Jurist	Hochzeit		
Feller, Joachim; Tertius Nikolaischule, akad. Bibliothekar			Tod W. Fabricius
Geißler, Friedrich; Jurist; <u>jünger</u>		Tod M. Fabricius	
Horn, Michael Heinrich; sächsischer Leibmedikus		Tod M. Fabricius	Tod W. Fabricius
Ittig, Thomas; Theologe; <u>jünger</u>		Tod M. Fabricius	
Keimel, Johannes; Jurist; <u>jünger</u>			Tod W. Fabricius
Kühlewein, Georg Wilhelm, Bürgermeistersohn; Jurist; <u>jünger</u>	Hochzeit		
Lange, Samuel; Theologe	Hochzeit		
Lehmann, Georg; Pastor Nikolaikirche		Tod M. Fabricius (Leichenpredigt)	
Löscher, Caspar, Kommilitone?; Theologe	Hochzeit		
Noricus, Johann Ernst; Jurist; <u>jünger</u>	Hochzeit		
Pflaume, Johann Caspar; Jurist; <u>jünger</u>	Hochzeit		
Philippi, Johannes; Jurist	Hochzeit		
Rappolt, Friedrich; Rektor Nikolaischule	Hochzeit	Tod M. Fabricius	
Rechenberg, Adam; Theologe; <u>jünger</u>		Tod M. Fabricius	
Schertzer, Johann Adam; Professor für Theologie (auch für Fabricius)	Hochzeit	Tod M. Fabricius	Tod W. Fabricius
Schlumpff, Christian; Jurist; <u>jünger</u>	Hochzeit		
Thilo, Johannes; Vesperprediger Nikolaikirche			Tod W. Fabricius (Leichenpredigt)
Wagner, Paul; Bürgermeister	Hochzeit		

gelten kann²⁷, oder (später) einer der Fabricius-Schüler im Bereich der Musik. Rätselhaft bleibt auch, auf welcher Grundlage sich Fabricius' Verbindungen nach Jena ergaben – zu dem aus Lübeck stammenden Sebastian Nieman, dem damaligen Jenenser Rektor und späteren Generalsuperintendenten für Schleswig²⁸, ließe sich eine Art landsmannschaftlicher Verbindung konstruieren, doch nähere Bedingungen hierfür sind nicht erkennbar.

Dies lässt den Werner Fabricius so erscheinen, wie er bei etwa von Zedler beschrieben und auf dem Titelblatt aller Hochzeitsgratulationen genannt wird: Es ist die Würdigung eines

27 Ein Widmungsgedicht Schützens findet sich 1662 in Fabricius' *Geistlichen Arien*. Vgl. die Wiedergabe bei Maul (wie Anm. 10), S. 56; ohne die persönliche Nachschrift in Schütz GBr, S. 383.

28 Dass sich ihre Wege zuvor gekreuzt hätten, ist anhand der Lebensdaten nicht erkennbar; vgl. für Nieman: Zedler (wie Anm. 15), Bd. 24, Sp. 761, und Arends (wie Anm. 12), Bd. 2, S. 111.

„N[otarius] p[ublicus] c[aeasarus], & Musici Athenarum Lipsiensium Famigeratissimi“²⁹ – Zedler schreibt³⁰: „Ein Notar.[ius] publ.[icus] Caes.[areus] und Organist zu Leipzig“. Doch diese Titulatur blieb nicht lebenslang für Fabricius charakteristisch, obwohl er sich beruflich nicht weiter veränderte; auf keinem der späteren Titelblätter ist mehr von der juristischen Funktion die Rede, sondern es wird stets eine Stufenfolge gebildet, in der zunächst auf die Berühmtheit des Musikers allgemein verwiesen wird, dann konkret auf das Musikdirektorat an der Universität und schließlich auf die städtische Funktion des Nikolaiorganisten³¹.

Dies erschließt ein weites Feld für inhaltliche Überlegungen: Auch bei seiner Hochzeit 1665 hatte Fabricius schon die beiden musikalischen Funktionen inne; strebte er aber damals noch eher nach Anerkennung als Jurist? Ferner: Kaum einer der Leipziger Organisten des 17. Jahrhunderts hatte nicht auch eine irgendwie geartete akademische Bindung; welche Ausnahmefunktion ergibt sich also für Fabricius in diesem Feld? Und schließlich, auf den Anfang zurückkommend: Zu überlegen ist, wie weitgehend die gesellschaftliche Verankerung, die sich im Œuvre jener Leipziger Organistengruppe zeigt, ein Ausgangspunkt dafür war, dass es (im Laufe eines Jahrzehnte überspannenden Wirkens) zu einer Änderung darin kam, wie die Organistenfunktion eingeschätzt wurde.

Daran, dass Fabricius in Leipzig als Musiker galt und von Anfang an in dieser Berufsrichtung Achtung genoss, kann kein Zweifel bestehen: In keinem der Gedichte auf ihn findet sich je eine Anspielung auf ein juristisches Wirken. Im Vorspann der *Deliciae* mag das noch verständlich sein, weil es sich ja um Musik handelt. Dies aber gilt für die Gedichte der anderen Drucke nicht; wohl spielt der Anlass ihrer Entstehung (Hochzeit, Tod) eine Rolle, doch für das persönliche Profil Werner Fabricius' wird stets nur auf dessen musikalische Fähigkeiten hingewiesen, nicht auch auf juristische. Und so sehr sich im Lauf der Zeit Entwicklungen innerhalb des Autorenkreises zeigen oder das musikalische Wirken Fabricius' in der Titelblattgestaltung in den Vordergrund tritt, erscheint der Fundus der Gedicht-Topoi als konstant: Die musikalischen Anspielungen sind über die Zeiten hinweg austauschbar.

Dies alles lässt sich nur so zu einem Gesamtbild zusammenfügen, dass Fabricius sich als Organist deshalb eine herausgehobene Stellung erarbeiten konnte, weil er als Jurist in höheren gesellschaftlichen Kreisen verkehren konnte. Oder genauer: Wenn Fabricius schon in seinen Leipziger Anfängen so weit Beachtung fand, dass er im Spannungsfeld zwischen Tobias Michael als Thomaskantor sowie den gleichfalls von Organistenposten aus aufstrebenden Rosenmüller und Krieger Tritt fassen konnte, muss das auch musikalische Gründe gehabt haben. Doch diese allein hätten ihm nicht die gesellschaftliche Position erschlossen, die er um 1665 ausfüllte. Fabricius erscheint somit gerade nicht als Organist, der anfangs ein wenig akademische Erfahrung gesammelt hatte – oder der wie Samuel Michael lediglich den gesellschaftlichen Status eines „Juratus“ der Universität³² inne hatte. Viel eher wirkt Fabricius' Wirken auf ganzer Breite wie ein institutioneller Übergreif der Universität in das städtische Gemeinwesen.

29 „Des überaus berühmten Musikers des Leipziger Wissenschaftslebens“ bzw. in geringfügig anderer Fassung der Musikerbezeichnung, hier zitiert nach *Faustissimis Nuptiis* [...]. In *Cum Juno pronubio* lautet die Bezeichnung „Academ.[iae] Lips.[iensis] Musicu[s] Celebratissimu[s]“.

30 Zedler (wie Anm. 15), Bd. 9, Sp. 50.

31 So in *Musica Davidica* (1679): „[...] Weitberühmten *Musici* allhier, der Löblichen Universität *Chori Musici Directoris*,“ wie auch E. E. Hochweisen Rath's wohlbestallten Organisten zu *S. Nicolai*“. Knapper in der Hochzeitsmusik für seinen Schwager (1664): „[...] *Academix & ad D. Nicolai Lipsiensium Musicus*“.

32 Steude (wie Anm. 3), Sp. 162.

Dieser Übergriff wird nicht nur in seiner musikalischen Entwicklung deutlich, die vom akademischen Posten an der Paulinerkirche in den städtischen an der Nikolaikirche hinüber wuchert, sondern noch viel klarer im Gesellschaftlichen, das sich in den Gedichtfolgen spiegelt.

Fabricius hatte in der akademischen Welt Fuß gefasst; er hatte nicht nur einen avancierten Fachabschluss erlangt, sondern er unterhielt für lange Zeit Verbindungen in dieses Fachgebiet, so dass gerade jüngere Aspiranten hoher juristischer Funktionen zu ihm Kontakte unterhielten. Aber er gelangte nicht erst als Jurist in die herausgehobene musikalische Stellung; vielmehr entfaltete sich das musikalische Ansehen, das er genoss, von vornherein parallel zu der akademischen Qualifikation, und dank dauerhafter akademischer Präsenz wurde die Achtung für sein musikalisches Amt zum Selbstläufer.

Davidische Musik

So brachte Fabricius zwar ein zweifellos günstiges musikalische Profil mit, als der „niedersächsische“ Reichsstand Hamburg ihm das Studium im obersächsischen Leipzig ermöglichte. Doch erst in der Mischung mit den außermusikalischen Potentialen, die das Akademische Fabricius erschloss, konnte sich eine weiter reichende Ausstrahlung ergeben.

Diese schließlich zeigt sich auch noch in der Leichenpredigt für ihn, die der Nikolai-Vesperprediger Johannes Thilo verfasste; seit einem Hinweis Robert Eitners auf das Stolberger Exemplar dem Inhalt nach bekannt³³, hat sie in Diskussionen um Musik und Theologie (und speziell: um die Orgel in der Kirche) keine Rolle gespielt. Als *Musica Davidica* betitelt, erweist sie sich jedoch als außerordentlich inhaltsreiche Positionsbestimmung – und zwar wiederum im Hinblick nicht nur auf Fabricius selbst, sondern auch auf die Funktion, die seine akademische Umwelt in ihm verkörpert sah.

David gilt als idealer Herrscher und überkonfessionell als ein musikalisches Sinnbild³⁴. Doch in der Detailbehandlung dieser Vorstellung ergeben sich massive Unterschiede. Wie etwa ist der 150. Psalm gemeint: Handelt es sich um einen biblischen Rundumschlag durch ein kirchliches Instrumentarium, so dass Posaunen, Psalter, Harfe, Pauken und Reihen, Saiten und Pfeifen in ein aktuelles, zwangsläufig mehrstimmiges und instrumentenspezifisch figuriertes Musizieren zu übersetzen wären, oder handelt es sich um die (primär calvinistische) Gegenposition, derzufolge dieses alttestamentliche Denken zunächst christlich zu überformen sei und daher sich ausschließlich sinnbildlich im Herzen der Gläubigen abspiele? Diese Frage prägte theologische Fundamentaldiskussionen zwischen Anhaltiner Calvinisten und Wittenberger Lutheranern in der Zeit kurz vor 1600; sie vermischte sich mit der späthumanistischen Distanz gegenüber einer Musik, die eine Funktion im philosophischen Weltverständnis übernahm, und führte zu zurückhaltenden Positionen auch der lutherischen Theologie gegenüber kirchlichem Musizieren³⁵. Insofern müsste zunächst ermittelt werden, welche theologische Facette Davids hinter dem von Thilo gewählten Titel steht.

33 *Leichensermone auf Musiker des 17. Jahrhunderts*, in: *MfM* 7 (1875), S. 177–188, hier S. 180 f.

34 Im Überblick vgl. Walter Salmen, *König David – eine Symbolfigur in der Musik*, Freiburg, Schweiz 1995; Lise Lotte Möller, *König David und die Musik in der Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts*, Hamburg 1966.

35 Zu Details vgl. den Schlussabschnitt dieses Artikels; für zahllose theologische Anregungen danke ich Hans-Heinrich Tegtmeier, Jork.

Predigttext³⁶ ist eines der zahlreichen, die Musik scheinbar nur streifenden Bibelworte: Psalm 71, Vers 19–24a, beginnend mit „GOTT, deine Gerechtigkeit ist groß, der du große Dinge thust, wer ist dir gleich?“ Von der Musik heißt es dort:

So dancke ich dir auch mit Psalterspiel für deine Treue, mein GOTT, ich lobsinge dir auff der Harffen, du Heiliger in Israel. Meine Lippen, und meine Seele, die du erlöset hast, sind frölich, und lobsingen dir. Auch dichtet meine Zunge täglich von deiner Gerechtigkeit.

Psalterspiel als Mittel des Dankes und Lobgesang auf der Harfe führen unmittelbar ins Zentrum der theologischen Musikdebatten, und sie sind dem Prediger willkommene Einfallstore in die Diskussion einer Kirchenmusik, in der die Beteiligung von Instrumenten essentiell ist. Er eröffnet so sein Exordium:

Andächtige GottErgebene Zuhörer. So eine Kunst und Wissenschaft auff Erden viel ungleiche Urtheil der Menschen Kinder ausstehen müssen, so hat gewiß die edle Musica solche über sich müssen ergehen lassen.

Und nachdem sich Thilo mit den antiken und außerchristlichen (vor allem: türkischen) Kritikern der Musik befasst hat, kommt er auf die von ihm favorisierten biblischen Gegenpositionen zu sprechen: auf die ausdrückliche Förderung der äußerlich klingenden Musik. Dass der theologische Konflikt Thema seiner Predigt ist, wird also im Exordium von dessen Eröffnung an deutlich gemacht.

Damit dringt in Thilos Bild Davids eine weitere Facette dieses königlichen Musikers ein: Lutherische Rechtgläubigkeit setzt sich von jeglichem Unglauben gerade mit Hilfe der Musik ab – vor allem der Instrumentalmusik in der Kirche. Die erste Erwähnung Davids durch Thilo deutet diesen Zusammenhang an; er führt aus³⁷:

David nachdem er viel Kriege und Gefahr überstanden, und nunmehr guten Frieden hatte, verfertigte auff allerley Art der Poesie schöne Gesänge und Lob-Gesänge zur Ehre GOTTes, und nachdem er allerley Musicalische Instrumente zubereitet, unterwiese er die Leviten selbst nach denselben das Lob GOTTes abzusingen.

Diese Profile werden im weiteren Verlauf noch deutlicher; besonders leicht erschließen sie sich, wenn der Argumentationsgang von hinten aufgerollt wird: nicht also indem der argumentatorische Rahmen bis hin zum eigentlichen Thema verengt wird, sondern indem ausgehend vom Ziel die strategischen Voraussetzungen erschlossen werden.

Im Predigthauptteil, der *Tractatio*, handelt Thilo drei Themenkreise ab³⁸:

Einmal *Musica Davidica Objectum vel Textum*, was er denn musicirt, und wovon er seine Music angestellet.

Zum andern *Musica Davidica Organon vel Instrumentum*, worauff und womit er musicirt.

Zum dritten *Musica Davidica Modum*, die Art, wie er musicirt.

Diese Zusammenstellung wird vorbereitet durch ein Porträt Fabricius' als Musiker:

Wie manchen schönen Text hat er seinem GOTT zu Ehren componirt! Wie herrliche Instrumenta, Orgelwerck, Positive, Psalter und Harffen hat er dazu gebraucht! Wie eine Gravitätische Manier hat er auch dabey angewendet, und so wol seine eigne Hertzens Andacht dadurch zuerkennen gegeben, als auch die Zuhörer darzu angereizet. Man betrachte seine herrliche Concerten, Moteten und Leichgesänge, was für ein sonderbarer Geist der Andacht und Hertzbeugung ereignet sich doch darinne! Da wird man ja nichts liederliches, nichts unbeschei-

36 Die folgenden Zitate nach Konvolut Nr. 8, S. 7 f.

37 Ebd., S. 12.

38 Ebd., S. 19; die folgenden Zitate ebd. S. 18f. Die Absatzgliederung ist jeweils original.

dentliches darinne finden, sondern was erbar ist, was wol lautet, was gerecht, was keusch, was lieblich ist, ist etwa eine Tugend, so hat er solche in seiner Music mit herrlichen Inventionen zu exprimiren nachgedacht. Und solches alles nach dem Exempel Königs und Propheten Davids, welcher wie ein Andächtiger, wie ein Kunstreicher, wie ein fleißiger Vocal und Instrumental Musicus er gewesen sey, nicht allein sein gantzes Psalter-Buch, sondern auch insonderheit unsere wenige Textworte [der Predigttext] zu Genüge bezeugen.

Diese Vorbereitung der Predigtgliederung enthält alles, was die theologischen Auseinandersetzungen prägt: Der geistliche Text wird komponiert, und dieses Menschenwerk setzt die „Inventionen“ eines Künstlers (der damit automatisch in der Nachfolge Davids steht) voraus. Der Gebrauch der „Instrumenta“, insbesondere der Orgel, nimmt eine Schlüsselstellung ein. Und die Wirkung, die Fabricius mit seinen Kompositionen bei seinem kirchlichen Publikum erzielt hat, erhält den Charakter eines Beweises: Denn wer die Andacht weckt, hat nichts Schlechtes getan.

Hergeleitet wird dieses Porträt (das dann zur Darlegung des Predigt-Dreischritts führt) aus einer Abgrenzung gegenüber all der Musik, die abzulehnen sei. Sie wird über Bibelzitate eingeführt, in denen ein nicht gottgefälliger Umgang mit Musik beschrieben wird (wie in Daniel 3, Vers 4–7). Und so steht als Vermittlung zwischen diesem Negativen und dem als musterhaft geschilderten Eindruck der Musik Fabricius' ein Bindeglied, in dem weitere Kriterien gebildet werden: solche, die als Abgrenzung zu „schlechter“ Musik und zugleich als Grundlage für eine Definition „guter“ Musik (wie von Fabricius verkörpert) dienen können:

Wenn ein Musicalischer Text etwas in sich hält, so zu GOTTes Ehre, oder zur Erbauung des Nächsten, oder sonst zu ziemender Gemüths Belustigung angesehen ist, so mag auch der Klang und Gesang, der darnach eingerichtet ist, deßwegen wol bestehen. Doch man hat weiter acht zugeben auff das Instrumentum, womit man musiciret. Denn nicht ein iedwedes liederliches Instrument, so etwa bey Bauren-Zechen gebrauchet wird, sich zum Lobe GOTTes, oder andern wichtigen Dingen, in der Kirchen und anderswo schicket. Man hat auch zubeobachten *Modum* die Art und Weise des Klanges und des Gesanges. Die heutige Italiänische Manir, da man etwas mehr heraus lachet, als heraus singet, seltsame Tremulanten und andere wunderliche Dinge machet, kann GOTT in seiner Kirchen nicht wolgefällig seyn.

Insofern wird die kirchliche Musik auch in der eigentlichen Predigtauslegung an ein dreifaches Gerüst von Bedingungen geknüpft: Der Text leistet einen Fundamentalbeitrag zum gottgefälligen Charakter von Musik; diese darf nur mit angemessenen, kirchlichen Instrumenten betrieben werden (womit die Orgel in jedem Fall eine Schlüsselposition erhält³⁹), doch es ist auch die stilistisch „richtige“ Ebene zu treffen (hier treffen sich die Ablehnung der „lachenden“ italienischen und die Würdigung von Fabricius' gravitatischer Manier). Nur in diesem letzten Punkt ergibt sich in der eigentlichen Auslegung jedoch keine auf David bezogene Vertiefung; vielmehr werden hier die Begriffe „andächtig“, „bedachtsam“ und „täglich“ mit der Art und Weise, wie das musikalische Gotteslob vonstatten gehen sollte, herausgearbeitet – und die Bedachtsamkeit bezieht sich nicht auf das Tempo (etwa im Gegensatz zur italienischen Manier), sondern nur darauf, dass nichts ungeprobt an die Öffentlichkeit dringen sollte⁴⁰.

Wie bereits mehrfach angedeutet, erscheint konsequent, dass im Abschnitt über die Instrumente der Punkt erreicht ist, an dem es zum Fundamentalvergleich zwischen Fabricius

39 In der Auslegung (ebd., S. 37) wird dies eigens als Schlussteil des zweiten Abschnittes dargestellt: unter Rückgriff auf die Ulmer Orgelpredigt von Conrad Dietrich.

40 Ebd., S. 39 f.

und David kommt. Für die Instrumente wird eine Gleichsetzung zwischen Psalterspiel und Orgelspiel postuliert, und Thilo leitet daraus ab⁴¹:

Auf diese Weise hätte David eben die Kunst getrieben, die unser Seeliger Herr Mit-Bruder profitirt hat, nemlich einen lieblichen Organisten nach Art und Weise seiner Zeit gegeben.

So erreicht die „Davidische“ Eskalation hier einen Höhepunkt: David ist nicht nur als universal idealer Musiker gefasst; vielmehr erhält er in Fabricius ein aktuelles Ebenbild in lutherischer Rechtgläubigkeit und ebenso in idealer kirchenmusikalischer Perfektion.

Wenn es nun in einer Predigt um den Nutzen instrumentaler Musik geht, ist unumgänglich, dass diejenigen, die sie ablehnen, nicht dem wahren, hier gepredigten Glauben anhängen. So kann die Predigt auch nicht schließen, ohne dass diese Abgrenzung ausdrücklich vorgenommen wird⁴²:

Nun aus dieser Davids Music lernen wir, wie wir so wol mit der *Vocal* als *Instrumental*-Music unsern Gottes-Dienst verrichten können. Bekant ist, wie der Zwinglianische Schwarm-Geist die Musik anfiht, und wider dieselbe sehr schimpfflich schreibet. Pflaget die *Musicam Figuralem* ein Katzen-Geschrey, die Orgel eine Himmlische Sack-Pfeiffe zunennen. Die Heidelberger im Bericht lassen sich vernehmen, es werde der Gottes-Dienst durch die Music mehr gehindert, als gefördert.

Nach einer Reihe weiterer Vorwürfe, die sich aus Thilos Sicht als antimusikalische Irrlehren erwiesen, leitet er den Schluss ein, indem er ein Zitat aus dem Kolosserbrief fort-schreibt⁴³:

Lasst das Wort Christi unter euch wohnen in allerley Weißheit, lehret und vernahnet euch selbst mit Psalmen und Lobgesängen, und geistlichen lieblichen Liedern, und singet dem HErren in eurem Hertzgen, da traun nicht allein die innerliche Hertzens-Music, wie die Calvinisten abermals fälschlich excipiren, sondern auch die Eusserliche vocal- und Instrumental-Music commendiret wird, diewel der Apostel klärlich saget, daß wir uns untereinander damit ermahnen, und damit erbauen sollen.

Es folgen noch einige einschlägige Luther-Zitate, ehe die Predigt mit Überlegungen zur Engelmusik, die die Sterbenden aufnahme, schließt⁴⁴.

In diesen anticalvinistischen Positionen steht Thilo in einer Linie mit den theologischen Orgel-Parteinahmen von Hector Mithobius (Otterndorf/Elbe)⁴⁵. Wichtig ist ferner, dass es bei Thilo (wie bei Mithobius) nicht nur um die Absicherung von Mehrstimmigkeit und Instrumentalem pauschal geht, sondern konkret um die Orgelmusik, die er wiederum als Kernpunkt in Fabricius' Schaffen sieht. So werden hier, auch im obersächsischen Raum, Positionen feststellbar, die in der Zeit vorher für den „niedersächsischen“ charakteristisch zu sein scheinen.

41 Ebd., S. 33 f.

42 Ebd., S. 43.

43 Ebd., S. 46; Hervorhebung original. Wichtig ist an dieser Stelle die Einbeziehung eines neutestamentlichen Zitats in die Diskussion, weil ein allzu weit gehender Rekurs auf den Psalter auch als Aussparung christlicher Fortentwicklungen alttestamentlicher Positionen hätte gelten können. Vgl. hierzu Joyce L. Irwin, *Neither Voice nor Heart Alone: German Lutheran Theology of Music in the Age of the Baroque*, New York u. a. 1993 (= American University Studies 7: Theology and Religion 132), S. 15.

44 Zu Luther ebd. S. 47, zur Engelmusik S. 51.

45 Vgl. Christian Bunnens, *Kirchenmusik und Seelenmusik: Studien zu Frömmigkeit und Musik im Luthertum des 17. Jahrhunderts*, Göttingen 1966, S. 23 ff.

Fabricius hat diesem allen selbst aktiv Vorschub geleistet. In der Vorrede seiner *Deliciae harmonicae*⁴⁶ verweist er gleich zu Anfang darauf,

daß nicht allein fromme Gottsfürchtige Männer beydes an Menschlicher Stimme, sowol auch an Seitenspiel sich erlustiget, sondern auch GOtt selbst ein angenehmer Dienst mit *Vocal-* und *Instrumental-*Gesäng iederzeit erwiesen worden, wie erleuchteter Leute Exempel in der Bibel gnugsam erweisen, so mit Mund und Seiten Gott gelobet, auch solchen also zu loben allem Volcke fleissig anbefohlen.

Hauptzielrichtung seiner Ausführungen ist im Folgenden auf der einen Seite die heilende Kraft der Musik (nach dem Beispiel Sauls), andererseits die neue Offenheit des Baus von Tasteninstrumenten, objektivierbare Harmonie nicht mehr allein aus Längenverhältnissen abzuleiten, sondern auch aus Volumen und Materialbeschaffenheit, und dabei schließlich zu einer plausiblen Überwindung von differenzierten Subsemitonia-Tasten zu gelangen⁴⁷.

Beide Ansätze zielen in Richtung einer akademischen Aufwertung der Musik: Auch die Praktikabilität des Spiels auf Tasteninstrumenten, die das abstrakt Messbare der quadrivialen Musikanschauung hinter sich lässt, kann begründet werden, so dass sich die Überwindung der musiktheoretisch einst so essentiellen reinen Quinten und Quarten nicht als Makel erweise. Ebenso wird Anerkennung für die Musik auf der Seite der Theologie gefordert. Beides mag verwundern: Es findet sich in einem Druck, der weder Musik für Tasteninstrumente enthält noch Musik mit geistlichem Text, sondern Suiten, als deren Aufführungsort ausdrücklich die außerkirchliche Atmosphäre angesprochen wird. Fabricius schreibt:

Nachmals können auch gute Künste zu einer zugelassenen Ergänzung unsers, entweder wegen zugestandenen Unglücks traurigen, oder von vielen Geschächften abgematteten Gemüthes gebraucht werden, bevorab die Music, wegen ihres herrlichen *Effects* in dergleichen Fällen, wie solche viel heilige und Gottsfürchtige Männer gebraucht haben: Zu welchem Ende ich gegenwärtige Arbeit zum Druck außgefertiget, daß solche zu einer vergnönten Ergänzung des Gemüths bey ehrlichen Zusammenkunfften möchte dienen, [...].

In diesen Rahmen gehört auch, dass Fabricius sich (zuvor) in einer Weise von „schlechter“ Musik abgrenzt, wie dies auch einem Theologen aus der Feder geflossen sein könnte:

Wie nun diese Göttliche Gabe der Music nicht nur ein *Objectum* der Ohren, sondern des Gemüths befördert und zu Erweckung sonderlicher *Devotion* und Andacht uns vom Höchsten unfehlbar geschenet, also irren heute zu Tage weit, so solche zu aller Uppigkeit und Wollust der eusserlichen Sinnen und des Leibes anwenden, und wird der Teuffel nicht allein nicht damit vertrieben, (so solche zur Leichtfertigkeit und Leibes-Lust, als Fressen, Sauffen, Erweckung unzüchtiger Gedancken und grössern Untugenden gebraucht wird,) sondern auch damit gelocket, und nimpt dieser böse Geist offermals daher gelegenheit, die Menschen in eusserste, ja mehr als bestialische Laster zu stürzen: Auch wird die herrliche Kunst der Music mit keinem geringen Macul beflecket, von denen, die davor halten, (welches sie mit ihrem Leben erweisen) es sey die Music nur deßwegen, Bier und Wein damit in den Leib zu befodern, darzu sie von ihnen auch treulich angewendet wird [...].

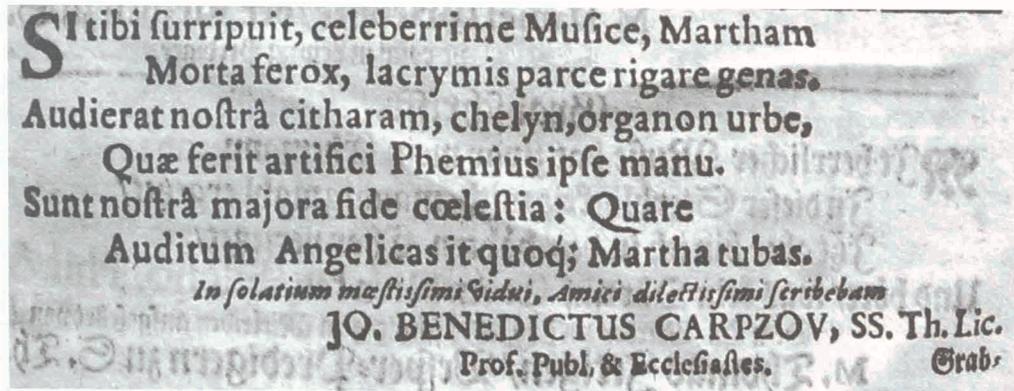
46 Konvolut Nr. 1, Fol. a iir.

47 Ebd., Fol. a iiv: Es „ist doch gewiß, daß die *intervalla sonorum exactissimè in numeris* zu haben, und ist von des *Pythagoræ* Zeiten biß hieher in keinen Zweifel gezogen worden, ob zwar einen *Scrupul* einwirfft die heutige *Dispositio* der Instrument Claviren, als ob der *numerus harmonicus* übergangen worden, so hat doch solches wegen leichteren Brauchs auß gutem Bedacht geschehen müssen, daß *Qvinten*, *Qvarten*, und andere *Intervalla* nicht in ihre natürliche *Distantz*, wie sich solche *in numeris* verhalten, gebracht werden, damit die *Claves* nicht überhäuffet, und wegen der Menge zum Gebrauch unbequem wären, denn sonstn jedes *Comma* einen absonderlichen *Clavem* haben müste [...]“. Die nächsten Zitate ebd. bzw. Fol. a iiir/v.

Insofern relativiert sich auch Thilos Hinweis auf Fabricius' „gravitatische“ Art: Mehr als das, was Fabricius nicht ohne Grund gerade in der Vorrede eines Tänze-Druckes, noch dazu seines Erstlings⁴⁸, ausführt, braucht auch mit jener Bemerkung nicht gemeint zu sein.

So spannt sich ein Bogen von Fabricius' Vorrede von 1656 zu Thilos Trauerpredigt von 1679. Andere Autoren reihen sich in ihn ein; denn unter denen, die Martha und Werner Fabricius unter Bezugnahme auf Musikalisches ein Gedicht widmeten, sind weitere Theologen. Besonders hervorzuheben ist dabei dasjenige Johann Benedict Carpzows zum Tod Martha Fabricius' (Abbildung 3), in dem am offensten auch die instrumentalen Anteile einer kirchlichen Musikpflege angesprochen werden – wiederum nicht als durch Verinnerlichung überformte „Instrumente“ des Glaubens, sondern als unmissverständliche Realien. Ebenso treten die Rektoren in den Nachrufen auf Martha und Werner Fabricius ausdrücklich für eine lutherische Förderung der Musik ein; in demjenigen auf Werner Fabricius dient ein Calvisius-Zitat als Ausgangspunkt dafür, die Grundlagen lutherischer Musikanschauung darzustellen (von Luthers Beziehungen zu Senfl übergehend zu einem Resümee der von Johannes Nucius als Musikrechtfertigung herangezogenen Bibelstellen), ehe der Fabricius-Nachruf in diesen geistlichen Kontext gestellt wird⁴⁹.

Abbildung 3: Johann Benedict Carpzow, Gedicht zum Tod Martha Fabricius' (1674), Konvolut Nr. 13, fol. [2]^f



Insofern kommt es in Thilos Trauerpredigt zu einem umfassenden Resümee: für das im Akademischen ebenso breit wie tief verankerte Wirken Fabricius' auch in musikalischer Hinsicht, für die Aufwertung der Organistenszene aus städtischer Perspektive⁵⁰, schließlich durch eine breite theologische Unterstützung kirchenmusikalischer Konzepte.

48 In der Widmungszuschrift an die Leipziger Senatoren Kühlewein und Pincker als „Primitiæ Musicas“ bezeichnet.

49 Ebenso setzt der Martha-Fabricius-Nachruf bei musikalischen Bezugspunkten an.

50 Vgl. auch die Widmung der *Deliciae* (wie Anm. 48), ferner Küster (wie Anm. 9), S. 27–31.

In den wenigen Marginalien zu Thilos Predigt⁵¹ wird Hector Mithobius nicht erwähnt; ebenso wird übergangen, dass ‚lutherische Einstellung gegenüber der Musik‘ seit Generationen keineswegs eine klar geregelte Größe ist – erst recht werden abweichende Vorstellungen nicht berücksichtigt, wie sie sich beispielsweise bei Theophil Großgebauer oder im Umfeld Philipp Jacob Speners finden (dessen *Pia desideria* sind vier Jahre zuvor erschienen). So entsteht der Gesamteindruck einer klaren Spaltung in der reformatorischen Gesamtströmung: Es gibt echte Lutheraner; andere können nur reformierten Bekenntnissen nahe stehen, die abgelehnt werden. Nebenbei bedeutet dies, dass die Annahme eines „Frühpietismus“ in der Behandlung musikhistorischer Fragen zumindest differenzierter erfolgen muss, möglicherweise aber gar nicht sinnvoll ist⁵².

Fabricius' Tod und die mitteldeutsche Kirchenmusik

„Obersachsen“ insgesamt war – ähnlich wie Leipzig (und am ehesten noch mit Ausnahme von Bugenhagens pommerscher Heimat) – von einer eher reduzierten Position der Orgelkunst geprägt. Zwar hatte es fulminante Orgelpredigten gegeben (ähnlich wie die personalisierte Thilos musikhistorisch kaum ausgewertet)⁵³. Den Ausgangspunkt distanzierterer Einstellungen bildeten die Diskussionen, die sich der Konkordienformel von 1577 anschlossen: Insbesondere in der Auseinandersetzung zwischen Wittenberger Theologieprofessoren und den Calvinisten in Anhalt ging es eher um die Frage, ob die Musik nicht doch eher verdiene, unter die „mittleren“, neutralen *Adiaphora* des Religiösen gerechnet zu werden, nicht also gänzlicher Ablehnung anheim fallen sollte⁵⁴. Demgegenüber erweist sich Thilos Position, die die Musik (und speziell die mit Orgel) weit über die *Adiaphora* hinaushebt, als Quantensprung, und zwar ausdrücklich auch für Leipziger Verhältnisse: Sowohl die spärliche Überlieferung Leipziger Orgelmusik zwischen spätem 16. und spätem 17. Jahrhundert als auch die Probleme, eine Leipziger Organistenkultur dieser Zeit zu fassen, sind zwar auch von exogenen Faktoren (wie Überlieferungszufällen) abhängig, stehen aber im Einklang mit Positionen, die sich nach den Diskussionen der 1580er Jahre für die Stellung der liturgischen Musik insgesamt ergaben.

Auf ihrer Grundlage verschoben sich schon um 1600 die obersächsischen Gewichte, wie erwähnt, in Richtung auf das schulisch organisierte, bei den Kantoren angesiedelte Musikle-

51 Zudem beziehen sich die meisten auf Bibelstellen.

52 Dies wird entsprechend deutlich durch die Beiträge von Christian Bunnens (*Zusammenhänge von Frömmigkeit und Musik in der Zeit Buxtehudes*, S. 54–66) und Hartmut Lehmann (*Buxtehude und der frühe Pietismus*, S. 67–76) in: Arnfried Edler und Friedhelm Krummacher (Hrsg.), *Dietrich Buxtehude und die europäische Musik seiner Zeit. Bericht über das Lübecker Symposium 1987*, Kassel u. a. 1990 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 35).

53 Allen voran in Meißen 1604, später Mittweida 1648, verstärkt erst seit den 1670er Jahren. Vgl. die Übersicht bei Ernst Koch, *Musik der Menschen und Musik der Engel: Theologische Aspekte von Orgel und Orgelmusik in Predigten des 17. und 18. Jahrhunderts aus Anlaß der Weihe von Orgeln im obersächsisch-fränkischen Raum*, in: Heimo Reinitzer, *Die Arp-Schnitzger-Orgel der Hauptkirche St. Jacobi in Hamburg*, Hamburg 1995, S. 14–29 (Textübersicht S. 29); inhaltlich gerafft als: *Orgelweihpredigten des 17. und 18. Jahrhunderts aus dem obersächsisch-fränkischen Raum*, in: Dieter Breuer (Hrsg.), *Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock*, Wiesbaden 1995 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 25), S. 297–303 (die Übersicht hier S. 302 f.).

54 Im Überblick vgl. Irwin (wie Anm. 43), S. 11–20. Zu den Zusammenhängen zwischen theologischer und humanistischer Kritik an Musik vgl. Koch (wie Anm. 53), S. 18; 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), S. 613.

ben; ihnen wuchs daher in den Städten tendenziell die musikalische Führungsrolle zu. So leistungsfähig der sächsische Orgelbau war (nicht zuletzt mit Gottfried Fritzsche, der aber kaum ohne Grund nach Norden abwanderte), bestand auch für Zeitgenossen Anlass, die Unterbewertung der Orgelkunst zu beklagen. 1648 hieß es in einem Gedicht zur Einweihung der Orgel in Pirna⁵⁵:

Noch fällt mir eines bey, mein Pirna, zu gedencken,
Ob endlich möchtest du auch dahin seyn zu lencken.
Die Orgel ist gemacht, der Gottesdienst gezieht,
Du hast in diesem fall gethan, was sich gebührt.
Das nechste scheint zuseyn, das, die der Kirchen dienen,
Nicht möchten leiden Noth, daß du auch endlich ihnen
Behülflich woltest seyn! Die Orgel klinget wohl,
Noch klingt es besser doch, wo Sold ist, da er soll.

Auch Leipzig machte in dieser Hinsicht keine Ausnahme. An beiden Hauptkirchen waren die Organistenposten 1636 (auf Jahrzehnte hinaus) mit 100 Gulden dotiert⁵⁶; im norddeutschen Raum entsprach das den Organistengehältern in Kiel oder in reichen agrarisch geprägten Landgemeinden an der Nordseeküste⁵⁷. Nicht also nur an den Hamburger Hauptkirchen erhielten Organisten mehr Geld; anderthalb Mal so viel wie ein Leipziger Hauptkirchenorganist verdienten etwa die Kollegen in Norden (Ostfriesland), Delmenhorst, Stade, Meldorf oder Tönning – und auch Fabricius' Vater hatte in Itzehoe und Flensburg höhere Geldeinkünfte gehabt. Sicher, neben dem *Salarium fixum* gab es auch Zusatzeinkünfte – allerdings wiederum nicht nur in Leipzig, wo obendrein die Lebenshaltungskosten traditionell hoch waren, weitaus höher als an den genannten Vergleichsorten. So wird verständlich, dass sich Albert Schop aus Hamburg, Organist in Güstrow, nicht einmal auf den Weg nach Leipzig machte, als man ihm den Posten des Thomasorganisten anbot⁵⁸.

Kritik an der Orgelkunst blieb in Sachsen auf der Tagesordnung, nicht zuletzt gefördert durch die Diskussionen, die sich fortan auch mit Pietisten ergaben. Christian Gerbers Äußerungen zu diesem Thema lesen sich wie ein radikaler Gegenentwurf zu Johannes Thilos Predigt; Gerber, 1660 geboren und damit generationsmäßig von den Äußerungen Thilos kaum entfernt, schreibt in seiner postum veröffentlichten *Historie der Kirchen-Ceremonien in Sachsen* Folgendes über Orgeln und „Kirchen-Music“⁵⁹:

Man ist an solche Dinge dermassen gewohnt, daß man meynet, der Gottesdienst könne ohne dieselben nicht bestehen, oder leide doch grossen Abbruch, wenn Orgeln und *Instrumental-Music* hinweg blieben: Ja viele sehen diese Dinge nicht anders als ein *essential-* oder wesentliches Stücke des Gottesdienstes an, so sie doch mitnichten sind: Sondern der Gottesdienst bestehet in Beten, Singen, Loben und Anhörung der Betrachtung des Göttlichen Wortes, wozu Orgeln und andere *musicalische Instrumenta* nicht vonnöten seyn.

55 Tobias Petermann, *Poetische Glückwüntzschung Zu dem neuen grossen Orgel-Werck zu Pirna*, Dresden 1648; Exemplar: Universitäts- und Landesbibliothek Halle (Saale), Yd 3704.

56 Vgl. hierzu bereits Wustmann (wie Anm. 1), S. 149.

57 100 Gulden meißnisch (zu 21 Groschen) entsprechen 262,5 Mark lübisch (3 Mk = 1 Rthl. à 24 Groschen); das *Salarium fixum* ohne Akzidentien betrug in Oldenswort (Eiderstedt) 250 Mk (seit 1638), in Wöhrden (Süderdithmarschen) 288 Mk (ab 1671) und lag an vielen anderen Orten ähnlich hoch, allerdings gebildet durch eine Organistenumlage (und nicht durch direkte Zahlungen). In Borstel (Altes Land) beliefen sich die fixen Einkünfte einschließlich Organistenumlage so auf 305 Mk (vor 1716).

58 Küster (wie Anm. 9), S. 29.

59 Christian Gerber, *Historie der Kirchen-CEREMONIEN in Sachsen*, Dresden/Leipzig 1732, S. 279; für Kopien danke ich Nozomi Sato, Tokyo.

Äußerungen wie diese, die aus Thilos Sicht wohl die eines calvinistischen Ungläubigen gewesen wären, und auch die Vergleichszahlen der Gehälter deuten an, wie radikal und zugleich neu das für Sachsen war, was Thilo in der zitierten Weise äußerte; und da es sich um eine Predigt handelte, die zum Druck befördert wurde, war dies auch nicht nur eine Äußerung für den Moment, sondern gehörte – wie alle anderen gedruckten Predigten – fortan zum theologischen Allgemeindiskurs.

So verfestigt sich der Eindruck, dass Fabricius für Sachsen viel mehr war als ein erfolgreicher örtlicher Musiker und ein fruchtbarer Lehrer auf tastenmusikalischem Sektor; mit seiner Kunst, die ihre Wurzeln unzweifelhaft in dem aus Bugenhagens Kirchenordnungen abgeleiteten Berufsbild hatte, wurde er zu einem theologischen Paradigma (zu einer „Ikone“ neuer theologischer Zielsetzungen); die akademische Präsenz, die er verkörperte, verschaffte seiner Kunst eine Position auch im wissenschaftlichen Leben – und damit auf neue Weise auch in der Theologie. Das lag in der Luft; die Förderung Rosenmüllers und Kriegers in den Leipziger Juristenkreisen bot für dieses Wirken Fabricius' offenkundig einen idealen Nährboden. Doch Fabricius war für diese Situation auch eine ideale Person – als Teilhaber am Wissenschafts- und am Musikbetrieb.

In das Denken, das von Fabricius' Stellung ausgeht, reiht sich dann auch Johann Kuhnau ein, fünf Jahre nach Fabricius' Tod zum Organisten an der Thomaskirche ernannt. Dass unter den Stoffen, die er in seinen *Biblischen Sonaten* als virtuose Tastenmusik fasste, auch die Heilung Sauls durch die Musik Davids zu finden ist, lässt sich, weil nahezu selbstverständlich, kaum auf Fabricius zurückführen. Auch alle übrigen Sonaten enthalten mindestens einen dezidiert musikalischen Abschnitt (Lamenti, Freudengesänge etc.). Für die Gesamtsicht der kirchlichen Musikanschauung in Sachsen ist aber wichtig, dass auch „Der Kampf zwischen David und Goliath“ vorkommt: das klassische Sinnbild eines musikalischen David, der bis in Musik für Tasteninstrumente hinein Rechtgläubigkeit vertritt. Eine (wenn nicht die) Grundlage hierfür hat Fabricius mit seinem Leipziger Wirken gelegt.

Anhang

Tabelle 4: Fabricius-Konvolut der Universitätsbibliothek Freiburg i. Br., Sign. F 9580

- 1 Werner Fabricius, *Deliciae harmonicae*, Leipzig 1657. RISM A/I: F 30, komplettes Exemplar (keine handschriftlichen Zusätze). Vorangestellt elf Glückwunschgedichte
- 2 Johann Jacob Löw von Eysenach: *Canon perpet. à 6. voc.* („Werner, dich, dich muss man loben“). Autograph
- 3 *Faustissimis Nuptiis [...] Wernerii Fabricii [...] cum Virgine Martha Cortbumia [...] apprecantur Patroni, Fautores & Amici*. Leipzig [1665]. 20 Glückwunschgedichte
- 4 *Cum Juno Pronubo virum [...] Wernerum Fabricium, [...] Virgini [...] Marthae Cortbumiae [...] bona verba cecinit in parnasso Jenensi Musarum novenarius*. Leipzig [1665]. Fünf Glückwunschgedichte aus Jena (das vierte von fünf Personen unterzeichnet)
- 5 *Cupido der beste Musicus bey Höchstglücklicher Hochzeit-Freude [...] vorgestellt Von Ihrer Magnificentz Herrn D. Samuel Langens, Prof. Publ. und Superintendentis in Leipzig Sämtlichen Tischpurschen*. Leipzig [1665]. Gedicht in zwölf Strophen, ohne Autorenangabe
- 6 Werner Fabricius: *Wohlgemeinte Abend-Music*. Hamburg 1664. RISM A/I, F 37. Zur Hochzeit von Gerhard Cortum („Seelsorgern zu Bergerdorff“) mit Maria Ericks aus Hamburg
- 7 Gregor Michael: *Amoris Castissimis [...]*. Zur Hochzeit von Stephan Fabricius („Gardingensis Diaconi“) mit Salome Faber aus Rendsburg in Husum. Schleswig 1675. Glückwunschgedicht eines Pastors aus Flensburg
- 8 Johann Thilo: *Musica Davicica [?], oder Davids-Music bey Volckreicher Leichbestattung Des [...] Wernerii Fabricii, [...] fürgetragen*. Leipzig [1679]. Leichenpredigt über Ps. 71, 19–23 [recte 24a]; mit „Lebens-Lauff“. Johann Albert Fabricius gewidmet
- 9 *Rector Academiae Lipsiensis [...] Wernerii Fabricii [...] funus [...] indicit*. [Leipzig, 1679]. Lateinische Version des Lebenslaufes in 8., mit diesem aber nicht völlig identisch.
- 10 a) *Abdanckung, Im Trauer-Hause gehalten von M. Job. Dornfelden, der Philosophischen Facultät zu Leipzig Assessorn*.
b) *Die letzte Ehre, welche Ihrem Liebgewonnenen Freunde Tit. Herrn Wernerio Fabricio sel. Erwiesen Die Nachfolgende*. Sieben Gedichte, auf der verso-Seite des Textschlusses von Nr. 10a beginnend
- 11 Georg Lehmann: *Das Treu-seyn eines gläubigen Christen [...] Bey Volckreicher Leichbestattung Der [...] Marthen, geborner Cortbumen, Deß [...] Herrn Wernerii Fabricii, [...] Ehe-Liebsten*. Leipzig 1674. Leichenpredigt über Offb. 2, 10; mit „Lebens-Lauff“ sowie Gedenkgedicht des Bruders Gerhard Cortum
- 12 *Rector Academiae Lipsiensis ad exuvias Marthae [...]*, Leipzig [1674]. Trauerrede mit biographischen Elementen
- 13 *Unsterbliches Ehren-Denckmahl*. Leipzig 1674. Zum Tod von Martha Fabricius. 17 Gedenkgedichte sowie Wiedergabe des Epitaphtextes in der Paulinerkirche
- 14 Johann Gottfried Herrichen: *Magistrum Juveni [...] Job. Alberto Fabricio [...] palma pennaq; plaudente*. Leipzig [1688]. Griechisches Gedicht
- 15 Johann Albert Fabricius: Handschriftliche Zusätze zur Familiengeschichte

Abbildung 4: Wiedergabe des Epitaphs für Martha Fabricius in der Leipziger Paulinerkirche (1674). Konvolut Nr. 13, letzte Seite

Solget das Epitaphium der Seel. Fran / so / wie es in der Pauliner
Kirche in Leipzig in Stein eingehauen zu finden ist:

Siste Gratum Viator
FOEMINA,
Cujus Exuvias hoc prope saxum mollis terra servat,
fuit MARTHA
Sed quæ instar Mariæ,
Partem Optimam semper elegit, semper invenit,
Ante omnia DEUM Ter OPTIMUM
& in Eo Omnia,
Post hunc PARENTES OPTIMOS,
M. JOH. CORTHUMFUM, Oppidi Bergersdorffii Myrtam,
Et MARIAM gente GATHMANNIAM
Nata A. M. DC. XLIV. D. XX. Januar.
Deinde MARITUM OPTIMUM
WERNERUM FABRICIUM
Musicum Lipsiensem Decantatissimum
Inito A. M. DC. LXY. III. Jul. Matrimonio,
Et in hoc LIBEROS OPTIMOS,
MARIAM ELISABETHAM,
JOH. ALBERTUM,
MARTHAM
VITAM deniq; OPTIMAM per ipsam mortem
Quâ placidè beateq; functa est
A. M. DC. LX XIV. D. XXI. Nov.
Sic COELUM
Sanctam recepit Animam,
Quo Filiolam natu Majorem jam præmiserat.
Sic BERGERSDORFIUM
Suam amisit MARTHAM, quæ mater hęc mortua est,
Sed ex eâ natam viventemq; MARTHAM suo fovet sinu
Sic MARITO
Nihil superest, præter sylvissimum Filiolum
Ac Acerbissimum Desiderium,
Quod Hoc Monumento publicè testari voluit,
Corpus hoc loco Corpori, Animam Animæ in cælo juncturus.
Molliter Ossa quiescant.
Ilicet.

Die musikalischen Ereignisse anlässlich der Erbhuldigung von Johann Georg II. (1657)¹

Ein Beitrag zur Rekonstruktion von Leipziger Festmusiken im 17. Jahrhundert

MICHAEL MAUL

In der Schützforschung hat zuletzt Wolfram Steude den Versuch unternommen, unbestimmt und peripher überlieferten Werken anhand von Hinweisen aus zeitgenössischen Sekundärdokumenten einen bestimmten Entstehungsanlass zuzuordnen². In chronikalischen Aufzeichnungen und Aktenmaterialien zum Ablauf des Leipziger Konvents 1631 fand er Indizien dafür, dass für diesen Anlass „mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit“ Schütz' Psalmkonzert *Herr, der du bist vormals genädig gewest* (SWV 461) entstanden sein dürfte; das Kapitel Schütz und Leipzig konnte so mit neuem musikalischen Material bereichert werden.

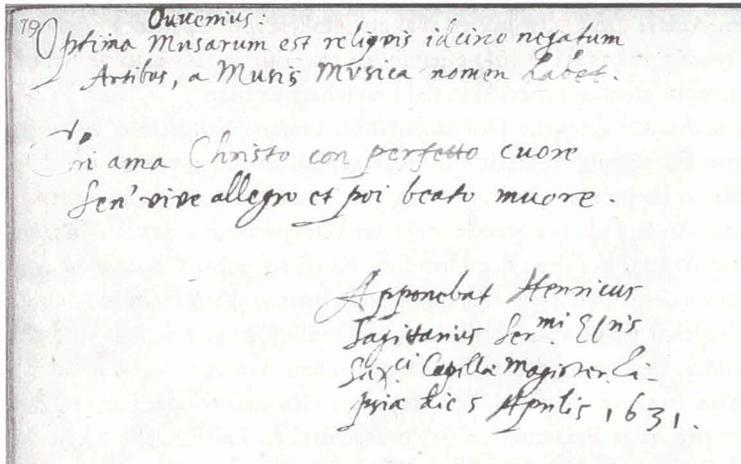
Der von Steude verfolgte Ansatz setzt die Dokumentation voraus. Notgedrungen bleibt eine solche ereignisbezogene Forschung zumeist nur repräsentativen Ereignissen der Kirchen- und Landesgeschichte vorbehalten, die aufwändig vorbereitet wurden und entsprechend gut dokumentiert sind. Anders als bei Steude steht im Blickpunkt meiner Ausführungen ein landesgeschichtlicher Anlass, bei dem der Dresdner Kurfürst nebst Gefolge zwar in der Messestadt weilte, an dem jedoch weder die Hofkapelle geschweige denn Heinrich Schütz nachweislich teilnahmen. Zugleich ist es aber – infolge des Dreißigjährigen Kriegs und der von 1642 bis 1650 andauernden Besetzung durch die schwedischen Armeen³ – das erste Ereignis nach dem Konvent von 1631, an dem sich der Dresdner Hofstaat wieder längere Zeit in Leipzig aufhielt, was eine prächtige Präsentation der musikalischen Leistungsfähigkeit der Messestadt zur Folge hatte⁴. Bevor jedoch auf die Ereignisse anlässlich der Erbhuldigung von Johann Georg II. 1657 in Leipzig eingegangen werden soll, will ich in einem kurzen Exkurs der Thematik dieses Symposiums, „Schütz und Leipzig“, vollkommen gerecht werden und eine kennenswerte Fußnote zu Schütz' Aufenthalt 1631 an der Pleiße liefern.

- 1 Vorliegender Aufsatz stellt die leicht überarbeitete Fassung eines Kapitels meiner 2001 an der Universität Leipzig eingereichten Magisterarbeit dar: *Musik und Musikpflege in Leipzig nach dem Dreißigjährigen Krieg (1645–1660)*; darin S. 97–119: „Wohlauf, wohlauf der Prinz kommt angezogen!“ – Die Erbhuldigung für Johann Georg den Anderen“.
- 2 Wolfram Steude, *Heinrich Schütz' Psalmkonzert „Herr, der du bist vormals genädig gewest“*, in: Christoph Wolff (Hrsg.), *Über Leben, Kunst und Kunstwerke. Aspekte musikalischer Biographie. Johann Sebastian Bach im Zentrum*, Leipzig 1999, S. 35–45, wiederabgedruckt in W. Steude, *Annäherung durch Distanz. Texte zur älteren mitteldeutschen Musik und Musikgeschichte*, hrsg. v. Matthias Herrmann, Altenburg 2001, S. 147–154.
- 3 Zur weltlichen Musikpflege während der schwedischen Besetzung vgl. Peter Wollny, *Eine anonyme Leipziger Hochzeitsmusik aus dem 17. Jahrhundert*, in: Wolff (wie Anm. 2), S. 46–60, außerdem Maul (wie Anm. 1), S. 70–91.
- 4 Die im Oktober 1650 nach dem Abzug der schwedischen Armeen aufwändig vorbereiteten und u. a. mit dem allegorischen Singspiel *Mars und Irene* (Musik wohl von Johann Rosenmüller, Text von Caspar Ziegler) auch musikalisch zelebrierten Feierlichkeiten zum Empfang des sächsischen Kurfürsten fanden ohne Johann Georg I. statt, der kurzfristig absagte. Vgl. Wollny (wie Anm. 3) und Maul (wie Anm. 1).

Exkurs: Ein unbekannter Stammbucheintrag von Heinrich Schütz aus der Zeit des Leipziger Konvents (1631)

Die auch nach dem verheerenden Brand im September 2004 außerordentlich interessanten Bestände der Herzogin Anna Amalia Bibliothek zu Weimar umfassen eine reiche, im 19. Jahrhundert aus süddeutschem Besitz erworbene Stammbuchsammlung, die weitgehend unaufgearbeitet ist⁵. Darin befindet sich ein Stammbuch des aus Grimma stammenden Studenten Christian Pehrisch⁶, das auf S. 79⁷ einen Eintrag von Heinrich Schütz enthält, datiert Leipzig, den 5. April 1631.

Abbildung 1:



- 5 Zur Sammlung siehe überblicksartig den Ausstellungskatalog *Stammbücher aus der Zentralbibliothek der Deutschen Klassik Weimar*, bearbeitet von Hans Henning, Burgk 1988 (Staatliches Museum Schloß Burgk, Pirckheimer-Kabinett, 27).
- 6 Klassik Stiftung Weimar/Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Stb. 455. Auf dem vorderen Einbanddeckel des Buches (im Oktav-Querformat) finden sich die Initialen „C P G“ und die Jahreszahl 1629. Laut eines Vermerkes im Einbanddeckel gehören die Initialen zu „Christianus Pehrisch. Grimä-Misnicus“. Der 1610 in Grimma geborene Christian Pehrisch (Sohn von Johann Pehrisch) schrieb sich 1630 an der Universität Leipzig ein (bereits 1620 als „Depositus“; vgl. Georg Erler, *Die jüngere Matrikel der Universität Leipzig 1559–1809*, Bd. 1, Leipzig 1909, S. 27). Zwei Jahre später immatrikulierte er sich in Helmstedt (Paul Zimmermann, *Album Academiae Helmstadiensis* 1, Hannover 1926, S. 326) und schließlich 1635 in Jena (hier verzeichnet als „Pehrisch“; siehe Georg Mentz und Reinhold Jauernig, *Die Matrikel der Universität Jena I: 1548–1652*, Jena 1944, S. 233). Hier wurde er 1638 zum Doktor der Rechte promoviert (Einladungsschrift zur Promotionsfeier in der Forschungs- und Landesbibliothek Gotha, Phil 2° 268/04 [68]). 1658 lässt sich Pehrisch als Angestellter des Domstiftes zu Merseburg nachweisen. Angesichts des Lebenslaufes erklärt sich, warum die Einträge in Pehrischs Stammbuch größtenteils von Universitätsprofessoren, Theologen und Ratsmitgliedern aus Leipzig (1630/31 und 1636–1638), Halle (1634–1635), Helmstedt (1634) und Jena (1634–1638) stammen.
- 7 Bei der Paginierung wurden nur die gefüllten Seiten berücksichtigt. Ein großer Teil des Stammbuches ist unbeschrieben.

Das von Schütz verwendete lateinische Epigramm aus der Feder des Waliser Dichters John Owen („Ouwenius“)

Optima Musarum est reliqvis idcirco negatum
Artibus, a Musis Mvsica nomen habet.⁸

ist als Stammbucheintrag keineswegs neu. Schütz verwendete es bekanntermaßen schon zweimal 1627 und erneut 1640⁹. Daher dürfte das nunmehr zum vierten Mal bei ihm belegte Distichon, wie schon Jörg-Ulrich Fechner vorsichtig vermutete, Schützens Gefälligkeitseintrag gewesen sein und tatsächlich seine Devise darstellen (zumindest in der Zeit um 1630)¹⁰. Dafür spricht auch, dass die Form des Eintrags, über das Epigramm hinaus, bemerkenswerte Parallelen zu Schütz' Beitrag für das Album von Georg Rüdell (1627) zeigt. Die Titelei ist nahezu identisch, und hier wie dort folgt eine Zuschrift in italienischer Sprache. Hier (für Pehrisch) notierte Schütz allerdings abweichend:

Chi ama Christo con perfetto cuore
Sen' vive allegro et poi beato muore.¹¹

Bei diesem Spruch handelt es sich um keine eigene Schöpfung, sondern um Verse eines unbekanntenen Verfassers, die Schütz aus dem Gedächtnis zitierte. Denn die Dichtung war schon von dem seit 1602 als Kapellmeister an San Marcuola in Venedig wirkenden Grammatio Metallo (1539/1540–nach 1615) als zweistimmiges Ricercar (in dessen *Ricerari a 2 voci per sonare et cantare*, Erstausgabe Venedig 1603) vertont worden, das vielfache Neuauflagen erlebte¹². Gut möglich, dass Schütz die bekannten „Lehrduette“¹³ während seiner Zeit in Venedig (1609–1612) studiert und verinnerlicht hatte, zumal sie im Jahr 1609 in einer erweiterten Neuauflage erschienen waren. Vielleicht – wenn Schütz den Spruch tatsächlich über Metallos Vertonung kennengelernt haben sollte – ist die Niederschrift im Stammbuch sogar ein Hinweis darauf, dass Schütz bei der Unterweisung der Dresdner Kapellknaben auch auf Metallos weit verbreitete „Schulübungen“¹⁴ zurückgriff und der Spruch ihm deshalb präsent war.

8 „Die beste der Musen ist die Musik. Deshalb hat sie ihren Namen, der den anderen Künsten verwehrt ist, von den Musen.“

9 Zu den Einträgen in die Stammbücher von Georg Rüdell (Dresden, 5. März 1627) und Andreas Möring (Hildesheim, 29. Januar 1640) vgl. Jörg-Ulrich Fechner, „Wie die Sonne unter den Planeten in der Mitte leuchtet, so die Musik unter den freien Künsten“. Zu Heinrich Schütz' Eintrag in das Stammbuch des Andreas Möring. Eine Miscelle (mit einem Nachtrag zum Stammbucheintrag für Georg Rüdell), in: SJB 6 (1984), S. 93–101; zu dem Eintrag in das Stammbuch von Conrad Ernst von Berlepsch (Thomasbrück, 7. September 1627) siehe Eberhard Möller, *Zwei Stammbucheinträge von Heinrich Schütz*, in: Ingeborg Stein (Red.), *Beiträge zur musikalischen Quellenforschung, Protokoll-Band Nr. 3 der Kolloquien im Rahmen der Köstritzer Schütz-Tage 1993–1994*, Bad Köstritz 1995, S. 10–18.

10 Fechner (wie Anm. 9), S. 100–101.

11 „Wer Christus von ganzem Herzen liebet, der wird fröhlich leben und dann glücklich sterben.“

12 RISM A/I/5 M 2445–2459. Neuausgabe von Lapo Bramanti in: *Musica Rinascimentale in Italia* 12, Roma 1987.

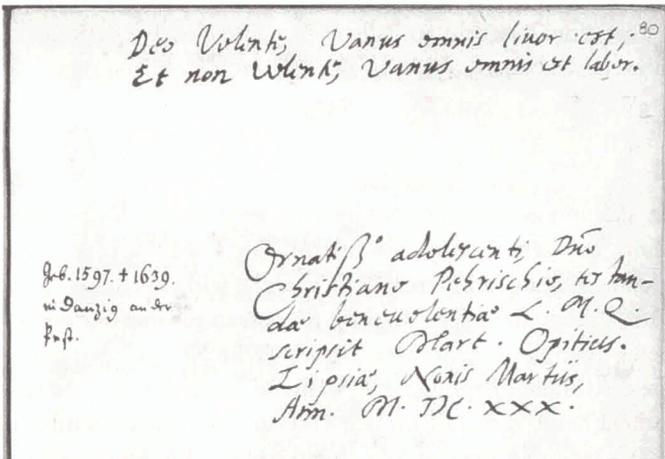
13 Vgl. Frank Heidlberger, Art. *Metallo*, *Grammatio*, in: MGG2, Personenteil 12 (2004), Sp. 84.

14 Vgl. Claudio Sartori, Art. *Metallo*, *Grammatio*, in: MGG 9 (1961), Sp. 224.

Die Hintergründe von Schütz' Anwesenheit in Leipzig sind bereits von Steude untersucht worden¹⁵. Mit dem Eintrag läßt sich aber die Dauer seines Aufenthalts während des Konvents präzisieren. Er verlängerte sich über den für den 2. April dokumentierten Abschlussgottesdienst hinaus um drei Tage auf annähernd zwei Monate¹⁶.

Neben dieser Marginalie ist der Kontext des Eintrags bemerkenswert. Denn auf dem folgenden Blatt des Stammbuchs (S. 80), also genau auf der gegenüberliegenden Seite, hat sich – ebenfalls in Leipzig – kein geringerer als Martin Opitz eingetragen (Abbildung 2)¹⁷, allerdings früher als Schütz, auf der Durchreise von Schlesien nach Paris am 9. März 1630¹⁸.

Abbildung 2:



Angesichts der Tatsache, dass das annähernd 200 Seiten umfassende Album zum Zeitpunkt des Eintrags von Schütz gerade einmal zu einem Sechstel gefüllt war, kann es keine Beliebigkeit gewesen sein, dass sich der Kapellmeister neben seinem ehemaligen *Dafne*-Librettisten verewigte, zumal er dafür billigend in Kauf nahm, eine verso-Seite füllen zu müssen. Es muss zwar offen bleiben, inwieweit Schütz mit seiner Entscheidung den sich heute ergebenden Eindruck einer tieferen Bedeutung, auch was die kontrovers geführte Debatte um die

15 Steude (wie Anm. 2).

16 Ebd. Schütz' Aufenthalt in Leipzig zeitigte noch einen zweiten Stammbucheintrag (Album von Jacob Heil, gest. 1633), niedergeschrieben am 29. März 1631 (vgl. Harald Schieckel, *Musikerhandschriften des 16.–18. Jahrhunderts in einer neuerworbenen Stammbuchsammlung des Niedersächsischen Staatsarchivs in Oldenburg*, in: *Genealogie* 32 [1983], Bd. 16, H. 7, S. 593–649, und ders., *Dichterhandschriften in der Stammbuchsammlung des Niedersächsischen Staatsarchivs Oldenburg. Mit Nachträgen zu den Musikerhandschriften*, in: *Genealogie* 35 [1986], S. 119). Schütz notierte hier neben Psalm 104,33 (in Latein) ein italienisches Zitat: „Il mondo è fatto per i savii et i pazzi lo godono“, das er bereits für das Stammbuch von Georg Rüdell (Fechner, wie Anm. 9, S. 100–101) verwendet hatte.

17 An prominenten Einträgern ist außerdem noch der Astronom und Mathematiker Johannes Kepler zu nennen (S. 55), der seinen Beitrag 1630 ebenfalls in Leipzig niederschrieb.

18 Zu Opitz' Reise nach Frankreich und seinem kurzen Leipzig-Aufenthalt siehe Marian Szyrocki, *Martin Opitz*, Berlin 1956 (= *Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft* 4), S. 93 ff. Bereits am 6. März 1630 hatte Opitz in Leipzig einen Brief an August Buchner verfasst.

historische Bedeutung und die Gattung von *Dafne* betrifft¹⁹, vermitteln wollte. Als Dokumente für das Zusammenwirken der beiden „Vatergestalten“ moderner deutscher Künste und Zeugnis einer anhaltenden Wertschätzung von Schütz gegenüber Opitz dienen die Einträge aber gewiss.

I. Musikalisches während der Landestrauer 1656/57

Nachdem Johann Georg I. am 8. Oktober 1656 gestorben war, wurde im Kurfürstentum Sachsen eine insgesamt ein Jahr andauernde Landestrauer angeordnet²⁰. Die Orgeln wurden verhängt, und die Aufführung von Figuralmusik in und außerhalb der Kirchen war hinfort nur äußerst eingeschränkt – nämlich „still“ – möglich²¹. Vor diesem Hintergrund ist es kein biographischer Widerspruch, dass Adam Krieger anlässlich seiner Bewerbung um das Thomaskantorat im Frühsommer 1657 von sich behaupten konnte, die Prinzessin Erdmuthé Sophie in den Monaten zuvor in Dresden auf dem Clavichord unterrichtet zu haben, obwohl er unverändert sein Gehalt als Organist der Leipziger Nikolaikirche bezogen hatte²².

Auch ein weiterer scheinbarer Widerspruch lässt sich auflösen. So traten die beiden aussichtsreichen Kandidaten für die Nachfolge des gichtgeplagten Thomaskantors Tobias Michael, der Universitätsmusikdirektor Werner Fabricius und Adam Krieger, um den Jahreswechsel 1656/57 mit Veröffentlichungen von Werksammlungen hervor. Krieger publizierte im Januar 1657 seine nur fragmentarisch erhaltene Liedkollektion und widmete sie dem Leip-

19 Zum aktuellen Stand der Diskussion siehe Wolfram Steude, *Heinrich Schütz und die erste deutsche Oper*, in: Frank Heidlberger u. a. (Hrsg.), *Von Isaac bis Bach. Studien zur älteren deutschen Musikgeschichte. Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag*, Kassel u. a. 1991, S. 169–179, und Elisabeth Rothmund, „*Dafne*“ und kein Ende: *Heinrich Schütz, Martin Opitz und die verfehlte erste deutsche Oper*, in: SJB 20 (1998), S. 123–147.

20 Zunächst war sie nur bis Estomihi 1657 verhängt worden: siehe Universitätsarchiv Leipzig, Rep. II, XIV No. 1 (*Acta, die Landestrauer 1656 betreffend*), fol. 20^r (Schreiben des Leipziger Konsistoriums vom 23. Dezember 1656). Demnach sollte bis dahin das „musiciren in denen Kirchen, Häusern [...] bis auf unser ferner sonderbare Verordnung“ ausbleiben. – Zur Begräbniszeremonie am Dresdner Hof siehe Gina Spagnoli, „*Nunc dimittis*“: *The Royal Court Musicians in Dresden and the Funeral of Johann Georg I.*, in: SJB 10 (1988), S. 30–40.

21 Einem am 20. August 1657 an den Leipziger Rat ergangenen kurfürstlichen Reskript zufolge wurde Ende August das strikte Musizierverbot zugunsten einer mit Auflagen verbundenen Erlaubnis aufgegeben: „Johann Georg, Churfürst, Welcher gestalt Uns, die sämbtliche zur *Instrumental Music* bey Euch verordnete und zugethane, damit Sie ins künfftige auff Hochzeiten undt andern Ehrentagen, mit ein baar Violen oder Geigen aufwarten, undt der *Instrumental Music* sich in den Häusern gebrauchen möchten unterthänigst angelanget das befindet inliiegend. Wann wir dann der *Supplicanten* suchen, iedoch dergestalt daß darbey keine üppigkeit und tanzen fürgehe, gnedigst statt [...] geben [...]“ (SHStA, Loc. 2060/2: *Rescripte an das Consistorium Leipzig 1656–1667*, S. 106). Auf ein spezielles Ansuchen hin war es nun offenbar möglich, zu Hochzeiten oder anderen Ehrentagen, zumindest ab der Jahresmitte 1657, unter Mitwirkung von wenigen Instrumenten zu musizieren. Als Zeugnis einer solchen „stillen“ Musik liegt in der Ratsschulbibliothek Zwickau ein Leipziger Textdruck vor (Sign. 50.1.4. [35]): *Schuldige Bedienung/ welche Als Dem Hoch-Wolgebobrnen Herrn Hn. Johan Christoff von Scheiding/ Freyherrn auff Kegel/ Herrn zu Jackowal/ Packern und Waelckau/ u. Der gluckselige Tag/ darinnen Seines Namens Johan heiliges Andencken gefeyret wird/ wiederumb erfreulich erschiene/ leistet Bey einer stillen Nacht-Music Johannes Schroeder von Magdeburg*, Leipzig 1657.

22 Adam Krieger, *Arien*, hrsg. von Alfred Heuss, Leipzig 1905 (= DDT 19), Einleitung, S. VIII f. – Auch der Dresdner Vizekapellmeister Christoph Bernhard nutzte diese „musiklose“ Zeit, um eine ausgedehnte Studienreise nach Italien zu unternehmen; vgl. Werner Braun, Art. *Bernhard, Christoph*, in: MGG2, Personenteil 2 (1999), Sp. 1400.

ziger Rat²³. Etwa zeitgleich erschienen Fabricius' Streichersuiten *Deliciae harmonicae*²⁴, zugeeignet den beiden Ratsmitgliedern Friedrich Kühlewein, 1657 regierender Bürgermeister der Stadt, und dem Schütz-Schwiegersohn Christoph Pincker. Aus marktpolitischer Sicht sind diese Entscheidungen kaum nachvollziehbar, denn das veröffentlichte Repertoire war in Sachsen aktuell nicht aufführbar. Offensichtlich hatte sich aber der Gesundheitszustand des Thomaskantors Tobias Michael (er starb am 26. Juni 1657) schon zu Beginn der Landestrauer soweit verschlechtert, dass eine Vakanz absehbar wurde²⁵. Und so dürften vor allem taktische Erwägungen im Hinblick auf die anstehende Kantoratswahl und die Gunst der Ratsmitglieder maßgeblich für diese ungünstigen Veröffentlichungszeitpunkte gewesen sein.

Wie aus einer Bemerkung in der handschriftlichen Chronik des Universitätsensors Sebastian Dreuer hervorgeht, wurde erst vom 11. Oktober 1657 an in den Leipziger Hauptkirchen wieder regulär figural musiziert und auf den Orgeln gespielt²⁶. Zwei Wochen zuvor war schon die Erbhuldigung von Johann Georg II. mit prächtigen Musikaufführungen begangen worden, worüber Arnold Schering bereits aufschlussreiche Details mitteilte. Da seine Ausführungen in der *Musikgeschichte der Stadt Leipzig* aber – entsprechend der generellen Handhabung in diesem Band – mit keinerlei Quellenangaben versehen wurden²⁷, lässt sich nicht unterscheiden, wo er quellengestützt argumentiert und wo er frei interpretiert. Besonders rätselhaft erscheint dabei Scherings im Zusammenhang mit der Neubesetzung des Thomaskantorats geäußerte Bemerkung über Adam Kriegers musikalischen Anteil an dem Ereignis, der nach sei-

- 23 Dies geht aus einem bislang unbeachteten Eintrag in der Leipziger Ratsrechnung hervor (Stadtarchiv Leipzig, Jahresrechnung 1656/57, fol. 291): „11 [fl.] 9 [gr.] Adam Krieger Organisten zu St. Niclas alhier pro dedicatione seiner Arien Oder Musicalischen Sachen, den 20. Januarii Anno. 1657.“ Kriegers *ARIEN/ Von Einer/ Zwey und Drey Vocal=Stimmen/ benebenst ihren Ritornellen auff zwey Violinen und einem Violon/ samt dem Basso Continuo zu singen und spielen* (RISM A/1/5 K 2436) dürften demnach zwischen dem 1. und 20. Januar 1657 erschienen sein, da die beiden in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz erhaltenen Stimmbücher (Violone und II. & III. Voce) das Erscheinungsjahr 1657 vermerken.
- 24 Die einzelnen Stimmhefte des Druckes tragen verschiedene Erscheinungsjahre: Tenor und Bassus 1656, Cantus I/II sowie Altus 1657 (Angaben nach dem Exemplar der UB Freiburg, RISM A/1/3 F 30). Fabricius hat seine Vorbemerkungen mit „Leipzig, den letzten *Decembris Anno 1656*“ datiert.
- 25 Zu Michaels „über 30. Jahr“ andauernden Gichtbeschwerden siehe den Lebenslauf in der von Martin Geier gehaltenen Leichenpredigt (*Köstliches Aqua vitae Oder Lebens-Wassers [...] 1657*), abgedruckt bei Philipp Spitta, *Leichensermone auf Musiker des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, in: *MfM* 3 (1871), S. 30–41, speziell S. 33–34, sowie Michael Maul, *Scheidt-Dokumente aus der Lutherstadt Eisleben*, in: Konstanze Musketa u. a. (Hrsg.), *Samuel Scheidt (1587–1654). Werk und Wirkung. Bericht über die Internationale wissenschaftliche Konferenz in Halle*, Halle 2006 (= Schriften des Händel-Hauses in Halle 20), S. 201.
- 26 *Sebastiani Dreueri Senatoris Lipsiensis/ Annales Lipsienses 1643–1667*, Ms. in der UB Leipzig (ehemals Leipziger Stadtbibliothek, Nachlass Johann Jacob Vogel), Rep. IV. 64a, fol. 40^v: „es seindt auch der Trauerhabit in den Kirchen abgenommen undt den 11 Oktob. Sonbtages in der Kirchen die Orgeln wieder geschlagen undt *musiciret* worden.“ Zur Identifizierung von Dreuers Chronik als wichtigste zeitgenössische Quelle für die Dokumentation von Musikaufführungen nach dem Dreißigjährigen Krieg vgl. Maul (wie Anm. 1).
- 27 Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs von 1650 bis 1723*, Leipzig 1926. Schering hatte die Leipziger Musikgeschichtsschreibung (für die Zeit ab 1650) nach dem Tod von Rudolf Wustmann (1916) übernommen. Dabei griff er auf dessen hinterlassene Kollektaneen zurück. Auch wenn Schering behauptet, diese Materialien nur „nach abermaliger Prüfung der Urkunden“ herangezogen zu haben, dürfte das nahezu völlige Fehlen von Quellennachweisen und Scherings Entscheidung, „die Masse der Einzelheiten vor straffen Zusammenfassungen zurücktreten“ zu lassen (Vorwort, S. IX), ursächlich auf die Schwierigkeiten beim Umgang mit Wustmanns Exzerpten zurückzuführen sein.

ner erfolglosen Bewerbung um die Nachfolge Michaels anscheinend noch immer als Organist an St. Nikolai wirkte und dort erst am 15. März 1658 durch Werner Fabricius ersetzt wurde²⁸:

Er [Krieger] muß zur Zeit, da die Entscheidung [über die Kantoratsbesetzung am 17. Juli 1657] fiel, wieder in Leipzig gewesen sein und sich hier noch längere Zeit aufgehalten haben. Denn bei den Festlichkeiten, die bei der Erbhuldigung Johann Georgs II. im September des Jahres stattfanden, erfreut er den anwesenden Fürsten mit einer von den Studenten ausgeführten allegorischen Festmusik, was beweist, daß seine Beziehungen zur Leipziger Studentenschaft unerschüttert geblieben waren.

An anderer Stelle – im Kapitel über die akademischen Collegia musica – konkretisiert Schering seine Kenntnisse zu den musikalischen Ereignissen während der Erbhuldigung und speziell zur studentischen Festmusik²⁹:

Ähnlich [dem Singballett *Mars und Irene* von 1650³⁰], wenn auch minder großartig, verlief eine Studentenmusik bei Gelegenheit der Erbhuldigung Johann Georgs II. am 29. September 1657. In der Burgstraße hatte man eine Ehrenpforte in Gestalt eines Berges errichtet, auf dessen Gipfel Apollo mit der Harfe thronte, ihm zur Seite die Musen mit Instrumenten, alles aus Ton gebrannt. Auf beiden Seiten befanden sich Kammern für das Orchester der Studiosi, die, als der Kurfürst durchritt, aufs künstlichste und lieblichste musizierten. Gedicht und Musik, die aus Chören und Arien Apolls und der Musen bestand, hatten diesmal Adam Krieger zum Verfasser. Außer den Ritornellen kamen zwei Sinfonien vor, die eine mit Violen, die andere pleno choro instrumentali. Der Text fing an: „Wohl auf, wohl auf, der Prinz kömmt angezogen.“ Bei dem am 1. Oktober im Rathause stattfindenden Konvivialmahl wurden die Studiosi, die beim Einzuge im Musenberg musiziert hatten, auf Begehren des Kurfürsten in die Ratsstube gelassen und an einen Tisch zu dessen Rechten gestellt, wo sie das Stück vom Parnaß wiederholten und dann mit andern Kompositionen – Suiten vielleicht von Rosenmüller, Fabricius oder Horn, Liedern von Krieger – bis in die Nacht hinein fortfuhren.

Woher aber bezog Schering seine genauen Kenntnisse über den Aufbau von jener Ehrenpforten-Musik, ihrem Bühnenbild und ihrem Komponisten? Lagen ihm womöglich gar Noten vor? Obwohl dieses Werk auch in späteren Krieger-Publikationen besprochen wurde, bezogen sich die entsprechenden Autoren, speziell Helmuth Osthoff, stets auf Schering, der zu der „verschollenen“ „Festkantate größeren Stiles“ eine „Notiz“ gefunden habe, „welche sehr genaue Angaben über das Werk und die näheren Umstände der ganzen Veranstaltung enthält“³¹. Der Versuch, Scherings Quellen zu verifizieren, wurde freilich nicht unternommen, weshalb sich die folgende Auseinandersetzung mit der Erbhuldigung zunächst auf die Ehrenpforten-Musik konzentrieren wird.

28 Schering (wie Anm. 27), S. 134. Vgl. auch die wiederum ohne Quellenangaben erschienenen und nahezu gleichlautenden Bemerkungen im Vorwort zu Scherings Ausgabe *Sebastian Knüpfer, Johann Schelle, Johann Kubnau. Ausgewählte Kirchenkantaten*, Leipzig 1918 (= DDT 58/59), S. X. – Wann Krieger endgültig Leipzig verlassen hat und als Organist am Dresdner Hof angestellt wurde, bleibt nach gegenwärtiger Quellenlage unklar. Organistengehalt bezog er an St. Nikolai bis zum Ende des 1. Quartals 1658. Einen Anhaltspunkt für den Beginn seiner – freilich offiziellen – Anstellung in Dresden liefert lediglich der Vermerk in einer weiteren zeitgenössischen Leipziger Chronik: „29. Maj [1658] war Sonbt vor Pffingsten ist bost komm von Dreß. daß Adam Kriger sei Einstelt worden zu Dresden“ (*Andreas Höbels, Bürgers u. E.E. Rath's Burgkellerschreibers, ANNALES LIPSIENSIS*; Ms. in der UB Leipzig, Rep. VI. 4. 25., Vol. V [1657–1661 und 1663], fol. 126^v). – Da Fabricius jedoch schon im März zu Kriegers Nachfolger gewählt wurde, dürfte dieser schon in den Monaten zuvor nicht mehr in Leipzig gewesen sein.

29 Ebenda, S. 346.

30 Siehe Anm. 4.

31 Helmuth Osthoff, *Adam Krieger (1634–1666). Neue Beiträge zur Geschichte des deutschen Liedes im 17. Jahrhundert*, Faks.-Nachdr. der Erstausgabe 1929, Wiesbaden 1970, S. 14–15; Werner Braun, Art. *Krieger, Adam*, in: MGG2, Personenteil 10 (2003), Sp. 725.

II. Die Musik in der Leipziger Ehrenpforte

Nahezu alle Angaben Scherings finden sich in Johann Jacob Vogels Leipziger *Geschichts-Buch* wieder. Dort heißt es ausführlich über den festlichen Empfang des kurfürstlichen Paares am 29. September und die dabei erklangene Ehrenpforten-Musik³²:

Nach Mittag umb 4 Uhr kamen höchstermeldete Churfürstliche Durchlauchtigkeit sampt dero Churfürstl. Frau Gemahlin Fr. Magdalen Sibyllen [...] zum Grimmischen Thor ein in die Vestung Pleissenburg mit einer wohl-mundirten Reuterey von 120 Pferden/ welche der Obriste Neitzsch commandirte/ Ihre Churfürstliche Durchlauchtigkeit ritten auf einem Rappen/ vorher giengen die Heyducken schwartz bekleidet. Von Grimmischen Thore an/ biß an die Burgstrassen stunde auff beyden Seiten die Bürgerschaft in ihrem Gewehr mit 4 Fahnen/ die Officirer mit gelben Feldzeichen oder Charpen umb den Leib/ und mit schwartz= und gelben Federbüschchen auff den Hüten/ dergleichen auch ihre Leib=Schützen hatten/ die Bürger aber mit gelben Strümpffen/ gleichfarbigten Bändern/ Patron= Taschen und Hutschnüren. In der Burgstrassen stunden auff beyden Seiten anfangs die damahls also genannten Penale/ oder jungen Studenten/ so noch kein völliges Jahr auff der Universität gewesen/ hernach die Studenten biß an den *Parnassum* oder Ehren=Pforte/ so Sie vor dem Schlosse zwischen Hr. D. Francisci Romani/ P.P. Hause und dem Land=Hoffe in der Burgstrasse künstlich aufführen lassen. Diese Ehren=Pforte war 8 Ellen hoch/ 12 Ellen breit/ 16 Ellen lang und bedeckte mit seiner Breite die Gasse/ hatte die Gestalt eines Berges/ dieser hatte hohe Spitzen/ deren iede fast 12 Ellen hoch war/ das Sparrwerk war auswendig mit 1500 Ellen gewichster= Leinwand überzogen/ schwartzlicht gemahlet/ und mit Mooß/ Tannenbüschen und Blumenwerk besteeckt und gezieret. Zwischen beyden Spitzen saß der *Apollo* mit einer Harpffen und auff beyden Seiten die 9 Musen mit ihren Instrumenten/ alle von Thon gebrandt/ und theils vergüldet theils gemahlet. Dieser Berg hatte eine Durchfahrt 7 Ellen breit/ auff beyden Seiten der Durchfarth waren Kammern/ darinnen die *Studiosi*/ als Ihre Churfürstl. Durchl. durchritten/ auff's künst= und lieblichste musicireten/ so daß die Churf. Fr. Gemahlin mit ihrer Carrette sich daselbst in etwas auffhielt/ und mit gnädigsten Wohlgefallen zuhörte. Vorn an der Durchfarth stunden auff der rechten Seite die Gerechtigkeit/ auf der linken die Stärke/ in Manns=Grösse schön gezieret und bekleidet. In der Höhe zwischen denen Spitzen hieng ein grüner Rauten=Krantz/ und darunter ein Täffelein/ darauff diese Wort mit güldenen Buchstaben stunden. *Dedicit ingressis* [...] Über der Pforte stunden diese Wort übergüldet *Potentissimo Principum JOHANNI GEORGIO II. Elect. [...]* *Quum felicissimis auspiciis urbem ingrederetur/ dicarunt, consecrarunt, devota pietati Serenitatisq; ejus Apollinis & Musarum Filiti in Academia Lipsiensi A. E. C. M. DC. LVII. m. Sept. d. 29.* Auff den Hintertheil des *Parnassi* stand das Churfürstliche Sächsische Wappen gemahlet/ und an der Durchfarth die Mässigkeit und Klugheit. Zwischen diesem *Parnasso* und dem Stacket vor dem Schlosse *praesentirte* sich der gantze Rath auff beyden Seiten/ auff der Seite bey dem Landhoffe hielte die Cavallerie.

Offen bleibt nach Vogels bildhaftem Bericht allerdings, worauf Scherings Kenntnisse über den Ablauf der Musik und deren Verfasser beruhten. Den Fragen muss also weiter nachgegangen werden.

Erbhuldigungen gehörten zu den repräsentativsten Anlässen überhaupt. Schließlich mussten zu diesem Ereignis sowohl sämtliche Leipziger Ratspersonen als auch die adligen und politischen Würdenträger der Leipzig umgebenden Ämter und Rittergüter zugegen sein, um ihre Huldigung – also die Anerkennung des neuen Landesherrn – mit einem Eid zu leisten. Höhepunkt der Ereignisse war die symbolische Überreichung der Stadtschlüssel an den Kurfürsten. Die Planung der Erbhuldigung oblag sowohl dem Stadtrat als auch der Universität und

32 Johann Jacob Vogel, *Geschichts-Buch Oder ANNALES, Das ist: Jahr- und Tage-Bücher Der Weltberühmten Königl. und Churfürstlichen Sächsischen Kauff- und Handels-Stadt Leipzig* [...], Leipzig 1714, S. 683–684. Der Bericht geht auf die in Vogels Besitz befindliche Chronik Sebastian Dreuers zurück (Anm. 26; dort fol. 35^v-37^v); eine weitere, in den städtischen Archivalien überlieferte „Beschreibung Waß bey der Erbhuldigung, so dem Durchlauchtigsten Churfürsten zu Sachsen [...] am 30. *Septembris* Ao. 1657 in Leipzig geschehen, vorgegangen“ (Stadtarchiv Leipzig, Tit. XLVII-1a, *Acta Die Erbhuldigung betr. de anno 1586-1694* Vol. I, fol. 42^r-56^v) scheint ebenfalls von Dreuers Bericht abhängig zu sein und enthält nur unwesentliche Abweichungen.

von Dresdner Seite dem Oberhofmarschallamt. An allen betreffenden Stellen haben sich Dokumente erhalten, die es erlauben, den Ablauf der Feierlichkeiten zu präzisieren. Von besonderem Wert ist dabei eine umfangreiche Akte aus dem Oberhofmarschallamt, die über sämtliche Reisen des Kurfürsten, die im Zusammenhang mit der Huldigung standen, ausführlich informiert³³. Einem hier enthaltenen Reisezettel ist zu entnehmen, dass Johann Georg II. nach der ersten Erbhuldigung am 6. Juli in Dresden insgesamt sechs weitere Städte besucht hat. Zunächst waren dies im Juli die näher gelegenen Orte Freiberg, Bischofswerda und Bautzen. Am 21. September trat er eine zweite Reise nach Wittenberg, Torgau und Leipzig an³⁴.

Zu den Leipziger Ereignissen übermittelt die Dresdner Akte eine Korrespondenz zwischen Universität und Hofmarschallamt, die Einblicke in verschiedene Einzelheiten der Planung gewährt. So lässt sich an den Frage- und Antworttabellen des Vorgangs die anfängliche Diskussion über die Praktikabilität einer Musikaufführung in der aufgerichteten Ehrenpforte ablesen. Sie entzündete sich an den ungünstigen akustischen Bedingungen und an der Frage, ob während des Erbhuldigungsgottesdienstes die Aufführung von Figuralmusik schicklich sei. Dabei wünschte der Kurfürst ausdrücklich, dass die Predigt von Oberhofprediger Jacob Weller in der Thomaskirche gehalten werde. Gegen Figuralmusik hatte er – trotz noch herrschender Landestruer – nichts einzuwenden.

Anfragen des Universitätsrektors (vom 26. und 28. September 1657)

Ob S. Churfl. Durchl. geschehen laßen könnte, daß in der Kirchen allhier zu St. Niclas bey der Erbhuldigungs Predigt die Orgel geschlagen, wie auch vocaliter und instrumentaliter musiciret werden möchte.

Ob bey dem Churfl. Einzuge durch den Parnassum das Spiel so wohl von denen Bürgern auf dem Kirchhofe, als von der Guarnisson auf der Festung könne eingestellt werden, iedoch nur biß S. Churfl. Durchl. hindurch passiert, weilen sonst die Music nicht vernommen werden kann.

Weil nicht zuvermuthen, daß S. Churfl. Durchl. bey dem Parnasso halten und die Music anhören möchten, ob deroselben in Unterthänigkeit anzumuthen, daß Sie dieselbe bey der Nacht vor Dero Gemach gnädigst anhören möchten.

Ob bey der Tafel, wenn S. Churfl. Durchl. auf dem Rahthause Mahlzeit halten, die Music zubestallen³⁵

Antworten des Hofmarschallamtes

S. Churfl. Durchl. werden die Predigt in der St. Thomas Kirchen halten, und den Gottesdienst durch Dero OberhofPrediger bestallen laßen.

Ist dem Hl. GeneralWachtmeister Arnimb also anbefohlen.

Wofern die Studierenden die Music bey dem Panquet auf dem Rahthauße zu praesentiren sich anerbieten möchten, würden S. Churfl. Durchl. es in Gnaden vermerken.

Würde sich noch zur Zeit nicht schikken und soll gantz nachbleiben.³⁶

Ein weiteres aufschlussreiches Detail der Planungen wird in einem Brief des Leipziger Bürgermeisters Friedrich Kühlewein an den Kurfürsten vom 23. September 1657 überliefert.

33 SHStA, Oberhofmarschallamt, D Nr. 3 (*Erbhuldigung des Cburfürstens zu Sachsen Herrn Johann Georg des andern und Reise nacher Düben auf das Jagd=Lager 1657*).

34 Ebd., fol. 6.

35 Anfrage von Stadtkommandant Arnim am 15. September.

36 Erbhuldigung (wie Anm. 33), fol. 173 ff.

Dort berichtet Kühlewein, innerhalb der Studentenschaft sei ein Streit darüber ausgebrochen, welche Inschrift die Ehrenpforte tragen soll³⁷:

Die *studiosi* allhier seindt der *inscription* halber, so der EhrenPforte angefügt werden soll, biß dato unter einander sehr streitig, in dem etliche *praecise* darauff bestehen, daß Ihrer Churfürstl. Durchl. Herren Brüder zugleich darinnen gedacht werden soll, andere aber solches keines weges zugeben wollen, dahero dann auch der einige, welchen die *direction* dieses Werkes auffgetragen worden, sich hiervon gänzlich abgesondert, waß nun endlich vor ein Schluß hierinnen erfolgen wirdt, kann ich nicht berichten. [...]

P.S. [...] Gleich izo als ich mein Schreiben geschlossen, habe ich von etlichen *studiosis* beyderley *inscriptiones* erhalten welche gar höflich bitten, mein Hochgeehrter Herr wolle doch mit einem Bothen auff Ihre Kosten [...] berichten, waß bey einer oder der andern zuerinnern nöthig, weill wegen des Kupferstechers *periculum in mora*.

Fraglich war demnach, ob auch den drei Brüdern des Kurfürsten – also August, Moritz und Christian, die nach dem Testament Johann Georgs I. und dem „freundbrüderlichen Hauptvergleich“ nun die Sekundogenituren Merseburg, Weißenfels und Zeitz begründeten – gehuldigt werden müsse³⁸. Aufhorchen lässt Kühleweins Postscriptum, denn der Bürgermeister begründete die gebotene Eile bei der Entscheidung über die Inschrift mit dem Kupferstecher. Bedeutet dies, dass die Gestalt der Ehrenpforte, also das Bühnenbild für die Huldigungsmusik, in einem Druck festgehalten werden sollte?

Ein Textdruck auf die Leipziger Erbhuldigung, überreicht „Von denen sämptlichen daselbst studierenden“, liefert hier Klarheit³⁹. Er enthält jene Dichtung mit dem Beginn „Wohl auff! wohl auff! der Printz kömt angezogen!“⁴⁰, auf die sich Scherings Ausführungen beziehen⁴⁰. Auch die bei ihm wiedergegebenen Merkmale des Stückes – Ritornelle und eine „Symphonia mit Violen“ – werden im Textdruck explizit erwähnt, und man muss davon ausgehen, dass Schering ein Exemplar dieses Druckes vorlag. Die größte Überraschung liefert indes ein in manchen Exemplaren vorgeheftetes großformatiges Einzelblatt, das offensichtlich separat gedruckt wurde⁴¹. Darauf befindet sich jener Kupferstich, auf den Bürgermeister Kühlewein in seinem Brief anspielte und der die in der Burgstraße aufgebaute Ehrenpforte zeigt (Abbildung 3).

37 SHStA, Loc. 8723/4 (*Acta, die Erbhuldigung 1657 betreffend*), fol. 340 f.

38 Entsprechend dem Bericht Vogels (siehe weiter oben) hat man sich schließlich auf die alleinige Huldigung des neuen Kurfürsten geeinigt.

39 *Unterthänigste Ehren=Port, Dem Durchleuchtigstem, Hochgebohrnen Fürsten und Herrn, Hn. Johann=Georgen dem Andern, Hertzogen zu Sachsen [...] Bey Ihrer Churf. Durchl. zur Huldigung glücklichen Einkunfft in Leipzig, auffgerichtet Von denen sämptlichen daselbst studierenden, M. DC. LVJJ. XXXIX. Septembr.* Leipzig, Gedruckt bey Quirin Bauchen. Exemplare in SLUB, Hist. Sax. C. 158, 12. m, Hist. Sax. C. 124. m (9) und 1.B. 8339 (24); SHStA, Loc. 757 und Oberhofmarschallamt D Nr. 3; Ratsschulbibliothek Zwickau, 22.10.2. (7); Universitäts- und Landesbibliothek Halle, Pon Vc 4897; Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar, 2° XXXIX: 32 (22).

40 Ebd., S. 7 ff. Am Beginn des Druckes steht eine umfangreiche und in Versen verfasste Huldigungsrede, die offensichtlich nicht für eine musikalische Aufführung vorgesehen war („Seit unser Pleissenstrand dem kalten Volck von Norden Durch mißgerathne Schlacht zum Sichermahle worden [...]“).

41 Vorhanden in den Exemplaren SLUB, Hist. Sax. C. 124. m (8) und 1.B. 8339 (24), SHStA, Oberhofmarschallamt D Nr. 3, Ratsschulbibliothek Zwickau, 22.10.2. ([vor] 7); Universitäts- und Landesbibliothek Halle, Pon Vc 4897; Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar, 2° XXXIX: 32 ([vor] 22).

Abbildung 3: Die Leipziger Ehrenpforte. Abbildung nach dem Exemplar in der SLUB, Hist. Sax. C. 124. m (8)



Mit dem Stich gewinnen die zeitgenössischen Beschreibungen weiter an Konturen. Deutlich sind Apollo und die neun Musen zu erkennen. Auch die Kammern, in denen die Musiker saßen, lassen sich erahnen. Neben der Podiumsabbildung im Textdruck des Singspiels *Mars und Irene* aus dem Jahr 1650⁴² ist dies die zweite Leipziger Festmusik, die sich mit einem Bühnenbild veranschaulichen lässt – ein Umstand, der für viele weitere Jahre lokaler Musikgeschichte ohne Beispiel ist.

Aus dem Textdruck ergeben sich außerdem weitere Hinweise auf die formale Gestalt der Ehrenforten-Musik:

1. „Der gantze Parnaß.“ (16 Zeilen, unterschiedliche Reimschemata, verschiedene Versmaße und abwechslungsreiche Verfüße):

„Wohl auff! wohl auff! der Printz kömt angezogen!
 Der Hertzog ist schon hier!
 Der kluge Fürst dem keiner nicht zugleichen
 Betritt nun unsere Revier.
 O Himmel stimme mit uns ein!
 Ihr Winde
 Weht gelinde!
 Damit wir nicht verhindert seyn.
 Nun werden wir die Gnaden Hand erreichen;
 Zeug ein du tapffrer Held!
 Es frewt sich alle Welt!“
 Weil unser Helicon erschallet
 Und gantz hinauff biß an die Wolcken waltet.
 O grosser Churfürst bist du da?
 Ja! ja! ja! ja!
 Zeug ein! Zeug ein! und bleib uns doch gewogen.

2. „Symphonia mit Violen“
3. Apollo, Clio und der ganze Parnaß tragen jeweils einen Paarreim vor (zweite Zeile jeweils identisch; Versmaß immer 8/12):

Apollo: „So kömmt du nun O teurer Fürst
 Nach dessen Ankunfft uns so sehnlich hat gedürst.“
 Clio: „Er kömmt! Er kömmt der liebe Fürst! [...]“
 Der Gantze Parnaß: „So komm! so komm du werther Fürst! [...]“

4. [Aria:] Jeweils drei Musen singen insgesamt drei achtzeilige Strophen; dazwischen und abschließend erklingt ein „Ritornello“.
5. Apollo (vierzeilige Strophe im Paarreim)
6. „Der gantze Parnaß.“ (zehn Zeilen, unterschiedliche Reimschemata und Versmaße)

„Glück zu! Glück zu! dem gantzen Stamme Sachsen!
 Wir werden alle Morgen
 Für eure Wohlfart Sorgen/
 Damit Er möge ferner wachsen.
 Die Wolcken trieffen schon
 Von lauter Taw/ und Gnaden=Regen/
 Der gantze Helikon
 Schreyt überall noch Glück und Segen.
 Wo lauter gute Wüdsche seyn/
 Da schläget leicht kein Wetter ein.“

42 Siehe Anm. 4.

7. „Symphonia pleno Choro instrumentali“
8. [Aria:] Alle neun Musen singen nacheinander eine Strophe (jeweils sechs Zeilen, Reimschema aabccb, Versmaß 8-8-7-8-7; dazwischen und abschließend erklingt ein „Ritornello“).
9. Apollo singt eine vierzeilige Strophe (Kreuzreim; vielleicht Ähnlichkeit mit 5).
10. Wechselgesang zwischen Apollo und dem Musenchor (acht Verse in 16 Zeilen; Musenchor repetiert jeweils den Vers des Apollo)
11. „Hiermit beschleus der gantze Parnaß.“
 „Es lebe der Sachse! Gott gebe Gedeyen!
 Es müsse sich alles in allen erfrewen!
 Und daß wir die Himmlische Güte recht spüren/
 So soll Er noch lange noch lange Regieren.“

Im Zentrum der aus unterschiedlichen dichterischen Formen zusammengesetzten Komposition standen zwei strophische Arien, in denen die Musen zunächst im Trio (Abschnitt 4) und schließlich solistisch auftraten (Abschnitt 8); die einzelnen Strophen wurden mit einem „Ritornello“ verbunden. Arienhafte Züge könnte zudem Abschnitt 3 aufgewiesen haben, da die identische formale Gestaltung der drei Paarreime auf einheitliche musikalische Umsetzung hindeutet.

Beginn (Abschnitt 1) und Abschnitt 6 der Dichtung sind von uneinheitlichen Versmaßen und Reimformen geprägt und verschließen sich deshalb einer liedhaften Vertonung. Da sie in ihrem Aufbau den Charakteristika des Zieglerschen Madrigals gerecht werden⁴³ und zudem vom gesamten Parnass vorgetragen wurden, scheint eine Vertonung in Form eines Concertos mit wechselnden Besetzungen wahrscheinlich; nicht zuletzt, weil der ehemalige Leipziger Student und Initiator so mancher studentischer Huldigungsmusik, Caspar Ziegler, dieser freien Form nachsagte, in ihr lasse sich „ein Concert am allerbesten ausführen“⁴⁴.

Dem Schlussabschnitt liegen dem madrigalischen Prinzip völlig entgegenstehende Alexandriner zugrunde. Vielleicht deutet die Besetzungsangabe „der gantze Parnaß“ hier auf einen unisono vorgetragenen Chorsatz hin, etwa als eine Parodie auf ein bekanntes (Kirchen-)Lied. Bei dem anzunehmenden Lärm auf der Burgstraße hätte dies zumindest den Vorteil gehabt, dass das kurfürstliche Paar die Musik deutlich vernehmen und gegebenenfalls wiedererkennen konnte.

Lässt sich anhand des Textdruckes zumindest der Aufbau des Stückes erahnen, so findet sich doch auch hier kein Hinweis auf den von Schering genannten Komponisten Adam Krieger. Auch die Durchsicht weiterer relevanter Rechnungsbücher und Aktenfaszikel lieferte keine weiteren Informationen, weshalb gefragt werden muss, ob Scherings Bemerkung quellen-gestützt ist oder auf einer falsch interpretierten Notiz in Wustmanns Kollektaneen beruht⁴⁵. Zwar hat die Zuschreibung an Krieger durchaus ihren Reiz: Die beiden interpolierten Arien

43 Caspar Zieglers Definition des deutschen Madrigals erfüllen in beiden Abschnitten beispielsweise der elfsilbige Beginn, die abwechslungsreichen Versmaße und die unregelmäßigen Reimformen; siehe Caspar Ziegler, *Von den Madrigalen*. Mit einer Einführung und Anmerkungen von Dorothea Glodny-Wiercinski, Frankfurt/M. 1971 (= *Ars poetica* 12), S. 35–40.

44 Ebd., S. 41.

45 Siehe Anm. 27.

könnte man sich ohne weiteres als seine Vertonungen in „seiner“ Gattung vorstellen. Zudem wäre es auch nachvollziehbar, dass man ihn mit der Komposition beauftragt hatte, gerade weil er nunmehr als Clavierlehrer am Dresdner Hof dem Kurfürstenpaar nicht unbekannt war. Allerdings hatte die Universität – und die Studenten waren die Initiatoren der Ehrenpforte! – für die Ausgestaltung repräsentativer Anlässe seit zwei Jahren ihren Musikdirektor Werner Fabricius, der während des vergangenen Jahres – und im Unterschied zu Krieger! – in Leipzig präsent gewesen war und bereits verschiedentlich umfangreiche weltliche Huldigungsmusiken vorgelegt hatte. Zuletzt war er anlässlich des 71. Geburtstags von Kurfürst Johann Georg I. (5. März 1656) mit der Komposition einer großbesetzten Glückwunschkomposition für eine Feierstunde in der Paulinerkirche hervorgetreten. Der erhaltene Textdruck⁴⁶ mit präzisen Angaben zur Besetzung der einzelnen Abschnitte⁴⁷ lässt erkennen, dass hier eine ebenso reizvolle Kombination von an sich eigenständigen musikalischen Formen (Aria, Concerto, Dialog) und zugleich eine innovative Mischform aus alttestamentarischem Spruchtext und freier weltlicher Dichtung aufgeführt wurde⁴⁸.

Während also Scherings Behauptung über den Komponisten der Ehrenpforten-Musik derzeit weder grundsätzlich widerlegt noch vorbehaltlos bestätigt werden kann, führt der Rekonstruktionsversuch der Erbhuldigung zur Ermittlung weiterer musikalischer Details.

III. Die Antrittsmusik des neuen Thomaskantors Sebastian Knüpfer

Wie die beiden Stadtchronisten Dreuer und Vogel mitteilen, wurde während des Erbhuldigungsgottesdienstes am 30. September in der Thomaskirche „schön musicirt“ und das deutsche *Te Deum* „mit Trompeten, Instrumenten und Paucken“ abgesungen⁴⁹. Obwohl Dreuer den Ablauf des vierstündigen Gottesdienstes recht präzise schildert – über die Predigt des Oberhofpredigers Weller vermerkt er: „Ist angegangen als 10. Uhr hat geschlagen und 5 Vierthell Uhr gewehret“ –, beschreibt er die Anteile an Figuralmusik nur mit jenen allgemein gehaltenen Floskeln. Etwas genauere Hinweise liefert zunächst der Bericht eines Leipziger Stadtschreibers: „Vor und nach der Predigt wurde vom *Cantore* zu St. Thomas und andern hiesigen *Musicanten* schön *musiciret*.“⁵⁰

Bemerkenswert ist dies insofern, weil es sich bei den erklangenen Musikstücken um die ersten von Sebastian Knüpfer im Amt des Thomaskantors aufgeführten Werke gehandelt haben muss, denn Knüpfer war im Juli 1657, also während der Landestrauer, zum Nachfolger

46 *An oes Durchleuchtigsten [...] Herrn Johann Georgen/ Hertzogen zu Sachsen/ [...] Hochehrfreulichem Geburtstag/ [...] oen 5. Martii 1656. [...] Erschollener Frenoen=Text In aller Unterthänigkeit componiret uno bey oem actu panegyrico in oer Pauliner Kirchen auff unterschiedliche Chöre musiciret von Wernerero Fabricio, Acaoemiae Musico, Georuckt bey Johann Bauern.* Exemplare in Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar, 2° XXXIX: 32 (18), und Ratschulbibliothek Zwickau, 31.1.8. (128).

47 CCATB (Favorit), drei Chöre (Chorus Cæli, Chorus Terræ, Chorus uterque), zwei Cornetti, mindestens zwei Trompeten, drei Posaunen (A, T, B) und drei Violen. Dreuer (wie Anm. 26, fol. 25r) erwähnt in seiner Beschreibung der Aufführung außerdem Heerpauken.

48 Zu Fabricius' weltlichen Huldigungsmusiken der Jahre 1652–1660 siehe ausführlich Maul (wie Anm. 1) sowie ders., *Elias Nathusius. Ein Leipziger Komponist oes 17. Jabrbunerts*, in: JbMBM 2001, S. 93.

49 Dreuer (wie Anm. 26), fol. 37, und Vogel (wie Anm. 32), S. 683 f.

50 Stadtarchiv Leipzig, Tit. XLVII-1a (*Acta Die Erb-Huloigung betr. oe anno 1586-1694* Vol. I), fol. 52r.

von Michael gewählt worden⁵¹. Zur weiteren Präzisierung trägt nun die Dokumentation des Dresdner Oberhofmarschallamtes bei. Die Akte übermittelt die Abläufe sämtlicher Gottesdienste während der Erbhuldigungsreisen, und in diesen Protokollen wurden auch die Titel und Komponisten der aufgeführten Musikstücke festgehalten. Nicht erwähnt werden Musikaufführungen anlässlich der ersten Huldigungen in Dresden und Freiberg, weshalb davon auszugehen ist, dass dort noch, aus Rücksicht auf das laufende Trauerjahr, gänzlich auf Figuralmusik verzichtet wurde. Erstmals erklang anlässlich des Fürstenbesuchs in Bautzen am 15. Juli „ausnahmsweise“ großbesetzte Kirchenmusik.

Musikalische Bestandteile der sächsischen Erbhuldigungsgottesdienste 1657⁵²:

15. Juli in Bautzen	24. September in Wittenberg	27. September in Torgau	30. September in Leipzig
2. die Missa von Rauchen <i>figuraliter componiret</i> . ⁵³	2. <i>Missa Andrea Rauchen</i> ⁵⁷	2. <i>Missa</i>	2. <i>Missa Simonis Vesi</i> . ⁶³
5. das Concert Laßet uns Gott unsern Herrn mit Herr Schützens <i>Composition</i> . ⁵⁴	5. Concert Laudate Dominum. Rovetta ⁵⁸	5. Singet dem Herrn ein neues Lied. <i>Tob. Michaelis comp.</i> ⁶¹	7. Jauchzet dem Herrn alle Welt. <i>Seb. Knüpfers</i> . Predigt
8. das <i>Concert</i> , Nun danket alle Gott ⁵⁵ Predigt	8. Incipite Domino. Rauchs Compos. ⁵⁹ Predigt	8. Der Herr sprach zu meinem Herren, Heinrich Schütz. ⁶² Predigt	11. <i>Motetta. Laudate Dominum</i> ⁶⁴
12. darauf wurde der 150. Psalm <i>musiciret</i> . ⁵⁶	12. Lobet den Herren, Joh. Langen Compos. ⁶⁰	12. Jauchzet ihr Himmel. Werners <i>Fabricii</i>	

51 Siehe Vorwort zu DDT 58/59 (wie Anm. 28), S. IX–X.

52 Nach den Gottesdienstprotokollen in der Akte SHStA, Oberhofmarschallamt, D Nr. 3 (wie Anm. 33), fol. 100^r, 149^r und 161^r.

53 Andreas Rauch (1592–1656); die Messe stammt wahrscheinlich aus dem Druck *Newes Thymiatarium oder Rauchfässlein [...] eine vollkommene Meß wie auch unterschiedliche geistliche Concerten*, Wien und Luzern 1651 (RISM A/I/7 R 343), oder aus *Missa, Vespera et alii sacri concertus concertati*, Nürnberg 1641 (RISM A/I/7 R 341).

54 *Symphonia Sacrae* III, Nr. 10 (SWV 407).

55 Evtl. Heinrich Schütz, *Symphoniae Sacrae* III, Nr. 21 (SWV 418).

56 Vielleicht Heinrich Schütz, *Psalmen Davids*, Nr. 17 (SWV 38).

57 Siehe Anm. 53.

58 Giovanni Rovetta.

59 Andreas Rauch, „Incipite Domino tympanis“ à 12, in: *Currus triumphalis musicus [...]*, Wien 1648 (RISM A/I/7 R 342), Nr. 196.

60 Johann Lange aus Bautzen, Stadt- und Schlossorganist in Wittenberg von 1628 bis nach 1666. In der Bibliothek des Predigerseminars Wittenberg haben sich einige bislang unbeachtete gedruckte Gelegenheitskompositionen von Lange erhalten (Sammelband SW 370a, Nr. 55 und 441), darunter eine „in Stilo Oratorio“ (!): *Neues Jahr Geschencke von zweyen Weihnacht und Neuen Jahrs Liedern, als nemlich Eine [sic] Concert mit einer Tenor-Stimme/ in Stilo Oratorio und einer Sinfonia mit der Viol de Gamba O Brachio und einer Bas Viol zu spielen. das andere Eine anmuthige Aria, mit einen [sic!] schönen Weihnacht Text unterlegt [...] in die Music gesetzt Von JOHANN LANGEN/ Bud. Lus. der hochlöblichen und weiterberühmten Universitaet allhier in Wittenberg Incorporated, und der Schloß- und Pfarckirchen numebro zwey und vierzig Jahr/ bedienten Organisten daselbst in druck gegeben. den 1. Januarij Anno Gott gebe Vns Ingesampt ein fröhliches neVVes Iahr. Wittenberg [1666].*

61 Tobias Michael, *Motette Singet dem Herrn ein neues Lied* (1650?) à 7 („auf 2 Chöre“), nachgewiesen im Inventar des musikalischen Nachlasses von Andreas Unger, Naumburg 1658 (Arno Werner, *Die alte Musik-*

Die Ausgestaltungen der Gottesdienste offenbaren, dass das Ereignis mit der prächtigsten Musik sowohl italienischer als auch süddeutscher Provenienz ausgeschmückt wurde; zugleich durften die gedruckten Opera des kurfürstlichen Kapellmeisters Schütz nicht fehlen. Vor einer näheren Untersuchung des Leipziger Programms ist zunächst kurz auf das Torgauer einzugehen. Hier spiegelt sich die territoriale Lage zwischen Leipzig und Dresden auch in der Musikauswahl wieder. Besondere Beachtung verdient das Schlussstück „Jauchzet ihr Himmel“ von Werner Fabricius, denn die Darbietung liefert den entscheidenden Beleg dafür, dass sich eine andere Leipziger Festmusik der 1650er Jahre bis in die Gegenwart erhalten hat.

Exkurs: Werner Fabricius' „Musicalisches Jubelfest“ für den 100. Jahrestag des Augsburger Religionsfriedens (25. September 1655)

In dem historischen Notenbestand der Erfurter Michaeliskirche (heute in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz) ist der Stimmensatz zu einem Concert „Jauchzet ihr Himmel“ überliefert (Sign. Ms. 5755; Besetzung: CCATB Favoriti, CCATB Capella, 2 Violinen, 2 Trompeten, Basso continuo). Das Titelblatt vermerkt zu Entstehungsanlass, Besetzung und Autor: *Jubilum Evangelicum Lutheranorum | Ex Esai: 49 et Psalm 147 | a 7 è 14 [...] | Autore | Wenero Fabricio Holsato.*⁶⁵

Schering behauptet von dem Stück – ohne freilich Belege dafür zu liefern –, es sei 1674 als Festmusik anlässlich der „150. Wiederkehr des Jahrestages der Reformationseinführung in Leipzig“ entstanden⁶⁶. Da die Einführung der Reformation in Leipzig aber erst zu Pfingsten 1539 stattfand, dürfte ihn wohl nur das auf dem Titelblatt festgehaltene Datum „2. XII. ao. 1674“ (vermutlich der Zeitpunkt der Abschrift durch den Erfurter Michaeliskantor Georg Adam Strecker) zu dieser vorschnellen Datierung bewogen haben. Und auch wenn man tatsächlich im Jahr 1689 des Ereignisses in Leipzig gedacht haben sollte – was aus den einschlägigen Chroniken nicht hervorgeht –, hätte Fabricius nicht mehr daran mitwirken können, da er bereits am 9. Januar 1679 gestorben war. Dass jenes auf dem Titelblatt der Erfurter Abschrift genannte „Jubilum“ aber mit einer der drei großen Zentenarfeiern der Lutheraner in Verbindung zu bringen ist – und hier bleibt nach Fabricius' Lebensdaten (1633–1679) nur diejenige im Jahr 1655 anlässlich des 100. Jahrestags des Augsburger Religionsfriedens –, ergibt sich, neben dem obigen Beleg einer bereits 1657 erfolgten Wiederaufführung in Torgau,

bibliothek und die Instrumentensammlung an St. Wenzel in Naumburg a. d. S., in: AfMw 8 [1926], S. 410), und aus dessen Besitz stammend wohl bis 1945 erhalten in der Staats- und UB Königsberg, Sammlung Gottbold (Joseph Müller, *Die Musikalischen Schätze der Königlichen- und Universitäts-Bibliothek zu Königsberg in Preußen*, Bonn 1870 [Reprint Hildesheim 1971], S. 261, und Werner Braun, *Mitteldutsche Quellen der Musiksammlung Gottbold in Königsberg*, in: Musik des Ostens 5 [1969], S. 84–96); seither verschollen.

62 *Psalmen Davids*, Nr. 1 (SWV 22).

63 Wohl aus *Messa e Salmi* [...], Venedig 1646 (RISM A/I/9 V 1311).

64 Vielleicht identisch mit Knüpfers *Laudate dominum in Sanctis. à 24*, nachgewiesen in den Inventaren der Thomasschule (vgl. DDT 58/59 [wie Anm. 28], S. XIX).

65 Zur Quelle und zum Kontext der Erfurter Sammlung siehe Elisabeth Noack, *Die Bibliothek der Michaeliskirche zu Erfurt*, in: AfMw 7 (1924/25), S. 70 und 84.

66 Schering (wie Anm. 27), S. 321. Die Datierung wurde in die einschlägigen Fabricius-Artikel und -Monographien übernommen. Siehe etwa Hans-Joachim Buch, *Die Tänze, Lieder und Konzertstücke des Werner Fabricius*, Diss. phil. Bonn 1961, S. 131–133.

aus einem Vermerk in der Leipziger Ratsrechnung. Dort findet sich für den Rechnungszeitraum 1655/56 unter der Rubrik der außerordentlichen Ausgaben folgender Eintrag: „9[fl.] 3[gr.] *Wenero Fabricio pro dedicatione* seines Musicalischen Jubelfests den 2. *Novembris* [1655].“⁶⁷

Eindeutig haben wir hier den Beleg für einen anderweitig nicht nachweisbaren Musikdruck von Fabricius vor uns. Der Titel „Musicalisches Jubelfest“ lässt keinen anderen Schluss zu: Er bezieht sich auf eine Festmusik, die wenige Wochen zuvor anlässlich des Jubiläums des Augsburger Religionsfriedens erklingen war, die somit Fabricius komponiert und als Einzeldruck dem Leipziger Rat dediziert hatte. Es muss sich dabei um jene „herrliche“ bzw. „angenehme [...] *Music*“ handeln, die Vogel zufolge am 25. September 1655 im Festgottesdienst in der Paulinerkirche aufgeführt worden war⁶⁸ und wozu sich laut einem anderen Chronisten „die hier Studierenden häufig versammelt hatten“⁶⁹.

Ohne Zweifel ist diese Komposition identisch mit dem in der Erfurter Sammlung überlieferten *Jubilum Evangelicum Lutheranorum* „Jauchzet ihr Himmel“. Allem Anschein nach liegt hier eine Abschrift des verschollenen Einzeldrucks vor, zumal die Autorenangabe „Wenero Fabricio Holsato“ offensichtlich auf Fabricius selbst zurückgeht, der sich so bzw. als „Wenero Fabricio, Itzehöensi-Holsato“ nur bis 1655 bezeichnete. Nach seiner um den Jahreswechsel 1655/56 erfolgten Ernennung zum Universitätsmusikdirektor – vielleicht aufgrund der gelungenen musikalischen Empfehlung zur Jubiläumsfeier – unterschrieb er als „Wenero Fabricio, Academiae Musico“⁷⁰, ab 1658 schließlich als „Werner Fabricius Academiae & ad D. Nicolai Lipsiensium Musicus“⁷¹.

Die Identifizierung der Leipziger Festmusik auf das wichtigste kirchengeschichtliche Ereignis in der Mitte des 17. Jahrhunderts liefert nicht nur einen willkommenen stilistischen Fixpunkt für das früheste Vokalschaffen von Fabricius; zugleich markiert die Komposition – nach Schering etwas tendenziöser Charakterisierung ist sie „nicht sonderlich geistreich, mag aber mit der geschlossenen Wucht ihrer schlichten Dreiklangsharmonik dem Feste die gewünschte Vertiefung gegeben haben“⁷² – auch einen Wendepunkt in der Leipziger Musikgeschichte, speziell an der Paulinerkirche, wo nach dem plötzlichen Verlust der innovativen ‚Nachwuchskraft‘ Johann Rosenmüller⁷³ (seit Mai 1655) nun zwangsläufig eine Neuorientierung erfolgen musste.

67 Jahresrechnungen 1655/56, S. 297.

68 Vogel (wie Anm. 32), S. 673.

69 *Johann Eberhard Kappens* [...] *Freudiges Andencken/ des den 25 Sept. 1655/ im Churfürstenthum Sachsen/ und anderwärts gefeyerten/ ERSTEN/ Religions=Friedens=/ Jubel=Fests* [...], Leipzig 1754, S. 92. Zur Begehung des Jubiläums einhundert Jahre später und zu den landes- und kirchenpolitischen Hintergründen siehe ausführlich Michael Maul, *Der 200. Jahrestag des Augsburger Religionsfriedens (1755) und die Leipziger Bach-Pflege in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: BJ 2000, S. 101–118.

70 So erstmals in der weiter oben erwähnten Geburtstagsmusik für Johann Georg I. (siehe Anm. 47).

71 Vgl. die ausführliche Darstellung zur Thematik bei Maul (wie Anm. 1). Dort findet sich auch ein ausführliches Verzeichnis sämtlicher Noten- und Textdrucke mit Kompositionen von Werner Fabricius (bis 1662). Auch die altmodische Notationsweise der Erfurter Fabricius-Abschrift – Tripla notiert im 3/1 Takt – deutet den frühen Entstehungszeitpunkt der Komposition an.

72 Schering (wie Anm. 27), S. 321–322. Siehe die ausführliche Würdigung des Stückes bei Buch (wie Anm. 64), S. 131–133.

73 Zu Rosenmüllers Biographie und den von ihm und Caspar Ziegler initiierten Festtagsmusiken in der Paulinerkirche um 1650 vgl. Peter Wollny, Art. *Rosenmüller, Johann*, in: MGG2, Personenteil 14 (2005), Sp. 406–411.

Betrachten wir nun das Programm des vierstündigen Erbhuldigungsgottesdienstes am 30. September 1657 in der Leipziger Thomaskirche⁷⁴. Vor allem die Vertonung des 100. Psalms von Sebastian Knüpfer erweckt größeres Interesse, war es doch sein Antrittsstück im Thomaskantorat. Auch wenn der 100. Psalm zu den am häufigsten vertonten Texten des Psalters gehört, mithin der Versuch einer näheren Identifizierung des Stücks auf den ersten Blick aussichtslos erscheint, lässt sich nur an vier weiteren Stellen eine Vertonung Knüpfers nachweisen. Dabei kann eine während der Amtszeit Johann Schelles für die Thomasschule angekaufte Komposition aufgrund der Besetzungsangabe „à 6“ wohl kaum Anspruch darauf erheben, mit dem außergewöhnlichen Anlass in Verbindung gebracht zu werden⁷⁵. Hingegen überliefern Musikalieninventare aus Freyburg und Halle jeweils eine großbesetzte Knüpfersche Vertonung des Textes, wobei es sich trotz leicht abweichenden Besetzungsumfangs – in Freyburg „a. 14./19.“⁷⁶, in Halle „à 15./20.“⁷⁷ – um dasselbe Stück handeln dürfte. Die einzige musikalische Quelle bildet ein in der Musikaliensammlung der Grimmaer Fürstenschule überlieferter Stimmensatz mit dem Titel: *Psalm 100. | Jauchzet dem Herrn | alle Welt | à | 2 Clarini | 2 Violini | 3 Viole | Fagotto | 2 Cornettini | Cornetto. | 2 Tromboni. | CATB | CATB | Continuo à doppio | del. Sig. | Knüpfer*⁷⁸.

Man geht sicher nicht fehl in der Annahme, dass alle drei Nachweise das gleiche Werk betreffen, zumal sich die Grimmaer Besetzungstärke (à 22) ohne weiteres um zwei Stimmen reduzieren ließe, da etwa Fagott und Continuo sowie Zinken und Violinen colla parte geführt sind. Diplomatische Anhaltspunkte für den Entstehungszeitpunkt der Komposition liefert indessen keine der Quellen: Das Inventar der Ulrichskirche in Halle gibt eine Übersicht über den Nachlass des Organisten Adam Meißner im Jahr 1718, das Freyburger Inventar über den Musikalienbestand der Stadtschule im Jahr 1709; die Grimmaer Abschrift wurde von dem seit 1680 als Fürstenschulkantor wirkenden Samuel Jacobi angefertigt und verzeichnet die Auführungsdaten *Misericordias* 1696 und *Maria Heimsuchung* 1724, entstand mithin ebenfalls deutlich nach Knüpfers Tod (1676).

Dennoch spricht einiges für eine Gleichsetzung des in Grimma überlieferten Werks mit der Festmusik zum Leipziger Erbhuldigungsgottesdienst. So wird hinter der 171 Takte umfassenden Komposition wegen ihrer reichen Bläserbesetzung und dem aufwändigen doppelchörigen Aufbau sicherlich ein besonderer Entstehungsanlass gestanden haben, zumal die Vertonung dieses Psalms auch bei anderen Komponisten häufig mit einem außerordentlichen Jubelereignis verbunden war, denkt man etwa an die doppelchörige Vertonung von Heinrich Schütz (SWV 493) anlässlich der 1662 erfolgten Einweihung der umgebauten Dresdner Schlosskirche⁷⁹. Auch scheint der Umstand, dass keine Nachweise von großbesetzten Alternativvertonungen Knüpfers vorliegen, für die Richtigkeit einer Zuweisung an die Erbhuldigung zu sprechen.

74 SHStA, Oberhofmarschallamt, D Nr. 3 (wie Anm. 33), fol. 200r.

75 Ebd., S. XXI.

76 Werner Braun, *Die alten Musikbibliotheken der Stadt Freyburg (Unstrut)*, in: *Mf* 15 (1962), S. 131.

77 Walter Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle 2*, 1. Halbband, *Von Samuel Scheidt bis in die Zeit Georg Friedrich Händels und Johann Sebastian Bachs*, Musikbeilagen und Abhandlungen, Halle 1940, S. 80.

78 SLUB, Mus 1825 E-510.

79 Dazu Wolfram Steude, *Das wiederaufgefundene Opus ultimum von Heinrich Schütz. Bemerkungen zur Quelle und zum Werk*, in: *SJb* 4/5 (1982/83), S. 15–17.

Die stichhaltigsten Argumente könnte freilich nur die Komposition selbst liefern, obgleich das Gesamtschaffen Knüpfers weder als erschlossen gelten kann noch genauere Anhaltspunkte für eine Werkchronologie vorliegen und somit eine stilkritische Einordnung von *Jauchzet dem Herrn* kaum möglich ist⁸⁰. Dennoch lohnt der Blick auf das klangprächtige Werk. Zunächst eine Übersicht über den Aufbau:

Abschnitt	Taktart	Besetzung (Gestaltung)	Taktzahlen
1. <i>Sonata</i>	c	Alle Instrumente	1–6
2. Psalm 100, Vers 1	c	Alle Favoritstimmen, Capella und Instrumente	7–32
3. <i>Sonata</i> (= 1.)	c		33–38
4. Vers 2	6/4	AA (zwei Textdurchläufe, frei imitierend; instr. Nachspiel)	39–59
5. Vers 3	c	BB + Cornettino I-II (frei imitierend; instr. Nachspiel)	60–76
6. Vers 1 (verkürzte Variante von 2.)	c	Alle Favoritstimmen, Capella und Instrumente	77–85
7. <i>Sonata</i> (= 1.)	c		86–91
8. Vers 4a	6/4	TT + Va I-II (zwei Textdurchläufe, frei imitierend in den Gesangsstimmen, selbstständige Instrumentalbegleitung)	92–108
9. Vers 4b	c	Capella + Instrumente (doppelchörige Anlage)	109–119
10. <i>Sonata</i> (= 1.)	c		119–124
11. Vers 5	c	CC (imitierend; instr. Nachspiel)	125–144
12. Vers 1 (Variante von 2.)	c		145–173

Die planvoll angelegte Vertonung gliedert sich in zwölf Abschnitte. Zu Beginn, in der Mitte (6.) und am Schluss (12.) erklingt der erste Vers des Dankpsalms in voller Besetzung. Dazwischen sind abwechselnd im ungeraden und geraden Metrum Duette der beiden Favoritstimmen einer Stimmenlage geschaltet, die jeweils einen weiteren Vers des Psalms vortragen. Nur den textreichen vierten Vers spaltet Knüpfer in zwei Abschnitte auf und überlässt der Capella die Darbietung der Dankworte (9.). In seinem Aufbau ähnelt das Stück deutlich Fabricius' Concerto „Jauchzet ihr Himmel“ auf das Jubiläum des Augsburger Religionsfriedens (1655).

Was Knüpfers Werk aber grundsätzlich davon unterscheidet, ist der polyphon gearbeitete dichte Satz: Alle Duette wurden in einer frei imitierenden und gelegentlich ariose Züge aufweisenden Setzart komponiert. Eine bemerkenswerte Leistung stellt die Vertonung des wiederkehrenden ersten Verses, des Vokalritornells, dar. Auf Basis eines dreitaktigen Soggetto –

80 - Siehe dazu die neueren Beiträge von Peter Wolny, *Johann Rosenmüllers Dialog „Christus ist mein Leben“ als musikalisches Vorbild*, in: Bernd Sponheuer u. a. (Hrsg.), *Rezeption als Innovation. Untersuchungen zu einem Grundmodell der europäischen Kompositionsgeschichte. Festschrift für Friedhelm Krummacher zum 65. Geburtstag*, Kassel u. a. 2001 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 46), S. 17–35, hier S. 27–29, und *Zur Rezeption des stile nuovo in der Oberlausitz: Beobachtungen an der Handschrift Mus. LÖb 53 der Sächsischen Landesbibliothek Dresden*, in: JbMBM 2006, im Druck.

zusammengesetzt aus Dreiklangsbrechung („Jauchzet dem Herrn“), Melisma in Sekundschritten zur Quinte und Kadenzierung („alle Welt“) – gelingt es Knüpfer, ein kanonartig anmutendes Klanggebilde zu entwerfen, das das Jauchzen der ganzen Welt treffend versinnbildlicht. Dies wird außer durch die Funktionalität des schlichten Themas durch ein gleichsam in das Stück hineininstrumentiertes crescendo erreicht, das den polyphonen, vielhörigen Effekt noch verstärkt (Notenbeispiel 1). So tragen anfangs lediglich die beiden solistischen Bässe das Thema imitierend vor. Es folgt ein erneuter Durchlauf, nun aber in den sechs anderen Favoritstimmen (ab T. 12). Dabei wird in den Alt- und Tenorstimmen das Soggetto eingeführt vorgetragen, während die beiden Soprane von Beginn an das losgelöste „alle Welt“-Motiv textlich und musikalisch als Kontrapunkt entgegensetzen. Eine weitere Wiederholung der Thematik schließt sich an, jetzt von der Capella und unter Mitwirkung aller Instrumentalstimmen musiziert, woraus ein doppelchörig angelegter, real zwölfstimmiger Satz (mit B.c.) entsteht. Das Soggetto und die daraus abgeleiteten Gegenmotive (etwa ab T. 18 in Violine I und Cornettino I) gestatten dabei vielfältige Kombinationen der einzelnen Stimmen und die Möglichkeit, in jedem Takt alle Motive des Themas gleichzeitig erklingen zu lassen. Bei späteren Wiederaufnahmen des Eröffnungsverses (Abschnitt 6 und 12) findet Knüpfer immer neue Möglichkeiten, die Motive miteinander zu kombinieren und den Satz – auch durch eine Beschleunigung der Gruppenwechsel (vor allem am Schluss des Stücks, T. 166 ff.) – zusätzlich zu verdichten.

Knüpfers Vorliebe für kontrapunktische Verfahren verleitete Johann Mattheson zu dem Wortspiel⁸¹:

Die von ihm gesetzten Kirchenstücke sind gar gründlich ausgearbeitet, und haben mit seinem Nahmen darin viel gemeinschaftliches, dass sie, an geschickten Verknüpfungen und Bindungen, sehr reich sind.

Bei „Jauchzet dem Herrn“ unterscheidet sich die Setzweise hingegen deutlich von Knüpfers nachweislich späten Cantus-firmus-Bearbeitungen und Psalmvertonungen⁸², die von kontrapunktischer Dichte und harmonisch ausgefeilter Polyphonie geprägt sind. Gerühmt werden deren „Monumentalität wie Erhabenheit“, aber auch die kühnen vokalpolyphonen Experimente und komplizierten kanonischen Satzstrukturen⁸³. Von den Spätwerken unterscheidet sich „Jauchzet dem Herrn“ nicht nur textbedingt durch einfachere Gestaltung, sondern auch durch die harmonische Schlichtheit aller Themen und die insgesamt kleingliedrigere Anlage. Tatsächlich scheint das Stilmerkmal Kontrapunktik, nach den wenigen gedruckten Frühwerken zu urteilen, zunächst eine andere Ausprägung als in Knüpfers spätem Schaffen gehabt zu haben, obschon es auch hier bereits das hervorstechende Gestaltungselement ist. Dabei entsteht die Dichte des Satzes vor allem aus der freien Imitation heraus und – wie bei *Jauchzet dem Herrn* – aus der Funktionalität und Kompatibilität der Motive. Betrachtet man

81 Johann Mattheson, *Grundlage einer Ebrn-Pforte* [...], Hamburg 1740, Nachdr. der Ausgabe Berlin 1901, Kassel u. a. 1969, S. 143.

82 Etwa *Ach Herr, strafe mich nicht, Es spricht der Unweisen Mund, Was mein Gott will*; alle ediert in DDT 58/59 (wie Anm. 28).

83 Siehe Arnold Schering, *Über die Kirchenkantaten vorbachischer Thomaskantoren*, in: BJ 1912, S. 106–123, und Friedhelm Krummacher, *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach*, Kassel u. a. 1978 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 22), S. 258–284.

etwa Knüpfers 1661 gedruckte Begräbnismotette *Weichet von mir, ihr Boshaftigen*⁸⁴, so werden die Parallelen zu seiner Vertonung des 100. Psalms deutlich (Notenbeispiel 2). Eine konstruierte Anlage, die sich aus harmonisch kongruenten und aus Dreiklangsbrechungen entwickelten Motiven zusammensetzt, findet sich ebenso in den 1663 gedruckten *Lustigen Madrigalien und Canzonetten*, speziell in dem Madrigal „Rattenpulver, Mäusepulver“ (Notenbeispiel 3). In der Gesamtheit der Argumente deutet also vieles darauf hin, dass auch *Jauchzet dem Herrn* eher in die frühen Jahre von Knüpfers Schaffens zu datieren ist und wir in dem Stück mit guten Gründen seine Festmusik zur Leipziger Erbhuldigung, mithin sein Antrittsstück als Thomaskantor, vermuten dürfen.

IV. „Glück zu! Glück zu! dieweil der milde Sachse Euch wiederumb eröffnet Wald und Bahn“

Bei näherem Hinsehen lässt sich noch eine weitere Komposition Knüpfers in Zusammenhang mit der Erbhuldigung bringen. Schon Johann Gottfried Walther machte darauf aufmerksam, dass Knüpfer im Jahr 1657 ein Madrigal drucken ließ⁸⁵:

An 1657, als Churfürst Johann Georg II. zu Sachsen dem Magistrate der Stadt Leipzig seine vorhin gehabte Jagden gnädigst wiederum überlassen, ließ er ein von 4 Singstimmen, und 5. Instrumenten bestehendes Madrigal, dessen Anfang ist. Glück zu! Dieweil der milde Sachse Euch wiederum eröffnet Wald und Bahn u. s. f. daselbst in folio drucken.

Der lange Zeit als verschollen geltende Einzeldruck ließ sich im Zuge der Aufarbeitung durch RISM als ein Unikum in Walthers „Hausbibliothek“, der heutigen Herzogin Anna Amalia Bibliothek in Weimar, nachweisen⁸⁶. Dort findet er sich innerhalb eines Sammelbandes, der – in chronologischer Reihenfolge – überwiegend Leipziger Gelegenheitschriften aus den 1650er Jahren enthält und angesichts des vielfach auf den Titelblättern anzutreffenden Besitzervermerks „H. M[agister]. Preibisius“ (bzw. „H. M. Preibisio Senat. Fac. Phil. asesor.“) aus dem Besitz des Leipziger Universitätsassessors und Stadtrichters Johannes Preibisius (1610–1660) stammen dürfte⁸⁷. Der Titel vermerkt die Entstehungsumstände der Komposition, jedoch ohne genaues Aufführungsdatum:

Madrigal | Welches | als der Durchläuchtigste Hochgebohrne Fürst und Herr/ | Herr Johann George | der Ander/ Hertzog zu Sachsen [...] | Denen | Edlen/ WohlEhrenVesten/ Groß= und Vorachtbarn/ Hoch= und Wohlge= | labrten/ Hoch= und Wohlweisen | Herren Bürgermeistern und Rathmannen | der Stadt Leipzig/ | Ihre vorhin gehabte Jagten gnädigst wiederum | über lassen/ | In die Music übersetzt und Seinen Insonders Hochgeehrten | Herrn und vielmögenden Fördern glückwünschend | überreicht worden | Von | Sebastian Knüppfern/ Cantore und Chori Musici Directore | daselbst. | Leipzig/ Gedruckt bey Qvirin Bauchen/ 1657.

84 Auf die Beerdigung des Leipziger Superintendenten Johann Hülsemann: *Letzte Ehre so Weiland dem Hochwürdigen/ Magnifico und Hochgelahrten Hn. D. Johan Hülsemann/ der H. Schrifft Professori Publ. Primario [...] Am Tage seiner Beerdigung war der 16. Junii des 1661. Jahrs/ Erwiesen von Sebastian Knüppfern.* (RISM A/I/5 K 1001 und RISM A/I/12 KK 1001a).

85 WaltherL., S. 343.

86 Sign. 2° XXXIX: 32 (26), RISM A/I/1 K 1001a (hier mit fehlerhafter Jahreszahl „1658“). Dem Stimmensatz fehlt der Continuo.

87 Zu dessen Biographie siehe den Lebenslauf in der gedruckten Leichenpredigt (Martin Geier, *1. Gefährliche Entzündung/ 2. Und Heilsame Kühlung* [...], Leipzig 1660; Exemplar in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ee 700-2607).

Aufgrund des „wiederumb“ der Stadt Leipzig „über lassen[en]“ Jagdprivilegs habe der Thomaskantor demnach den Bürgermeistern und Ratsmitgliedern der Stadt das Werk überreicht. Der ursächliche Zusammenhang mit der Erbhuldigung ergibt sich daraus, dass die Städte bekanntermaßen nach geleistetem Erbhuldigungseid die nach dem Tod eines Regenten außer Kraft gesetzten landesherrlichen Privilegien zurückerhielten. Da Knüpfer das Madrigal ausdrücklich dem Leipziger Rat widmete, scheint es wohl vor allem als Danksagung für das ihm entgegengebrachte Vertrauen bei der Kantoratswahl gedacht gewesen zu sein, die auf musikalische Weise erst nach Ablauf der Landestrauer erfolgen konnte⁸⁸. Das Exemplar des Ratsmitglieds Preibisius (seit 1650) ist so gesehen als ein Widmungsexemplar anzusehen, und die anderweitig fehlende Überlieferung deutet an, dass der neue Thomaskantor überhaupt nur wenige Ausfertigungen drucken ließ.

Ein Blick auf die zugrundeliegende deftige Dichtung zeigt, dass Knüpfers Danksagung eine humorvolle sein sollte, zumal – freilich nur aus außermusikalischen Gesichtspunkten – nicht so recht einleuchten will, warum von den vielen existenziellen Privilegien ausgerechnet das zurückerhaltene Jagdrecht eigens besungen werden musste.

Glück zu! Glück zu! dieweil der milde Sachse
 Euch wiederumb eröffnet Wald und Bahn/
 Euch Häuptern/ die die Stadt
 In sorgen machet matt.
 Komm Leipzig schau die Fürsten-Lust mit an/
 Wie mann die Netze stellet/
 Und Hirsch' und Reh' und flucht-beherzte Hasen
 In weitem felde fället.
 Die Jagd wird außgeblasen.
 Es wäckt und schreckt schon
 Der frühe Jäger-thon
 Das Wild im Pusch und krufft.
 Wie schöne Spielt die Luft!
 Frisch auf zum fang! weil gleich die Landes=Sonne
 Durch heitres Strahlen=Tagen
 Gut wetter macht zum Jagen.

Die Gattungsbezeichnung „Madrigal“ bezieht sich hier in erster Linie auf die Dichtung, erfüllt diese doch Zieglers Kriterien⁸⁹. Ebenso bildhaft wie die Dichtung ist Knüpfers Vertonung. Streng am Wort orientiert, setzte er in augenzwinkernder Konsequenz den Text in Musik. Zu Beginn tragen Streicher, Posaunen und hohe Zinken ein Fanfarenthema vor, worauf die vier Vokalstimmen mit einem Dreiklangstusch auf „Glück zu“ einsetzen (Notenbeispiel 4). Im Zentrum des Stücks steht eine infolge von Textrepetitionen zweimal erklingende refrainartige Passage auf die Worte „Die Jagd wird ausgeblasen“. Sie wird stets durch ein längeres instrumentales Vorspiel vorbereitet, das vielleicht Bezug auf bekannte Jagdsignale nimmt, ohne dass eine konkrete Vorlage festgestellt werden konnte (T. 33–44 [Notenbeispiel 4] und

88 Die Nähe zur Erbhuldigung wird im übrigen auch anhand der Überlieferung im Sammelband von Preibisius bestätigt, wo der Druck innerhalb einer Reihe von Trauerschriften auf Johann Georg I. und Huldigungen von Johann Georg II. – der Text zur Ehrenpforten-Musik findet sich vier Nummern zuvor – eingeordnet wurde.

89 Siehe Anm. 43.

58–64). Auch hier besticht Knüpfers originelle Idee eines rhythmisch schwer zu bewältigenden Kombinationsmotivs in den Bläserstimmen (Notenbeispiel 4, T. 39–42).

Ebenso plastisch erfolgt die musikalische Realisierung der Jagd in der virtuosen und sicherlich von Knüpfer, dem ehemaligen „Bassisten“ der Hauptkirchen⁹⁰, selbst vorgetragenen Basspartie. Hier werden die Flucht und schließlich der Fall der Rehe und „fluchtbeherzten“ Hasen in weit ausgreifenden Melismen über einen Tonraum von *e'* bis *C* anschaulich symbolisiert (Notenbeispiel 4, T. 27–33).

Vielleicht wurde *Glück zu* noch im Beisein von Johann Georg II. aufgeführt. Dafür sprechen der optisch herausgestellte Name des Kurfürsten auf dem Titelblatt des Druckes ebenso wie die Textpassage „Komm Leipzig schau die Fürsten-Lust mit an“ und die Allegorie auf ihn: die „Landes=Sonne“. Als Aufführungstermin käme dann der letzte mit musikalischen Darbietungen verbundene Programmpunkt der Erbhuldigung in Betracht: das am 1. Oktober 1657 im Leipziger Rathaus abgehaltene Festessen. Darüber heißt es in einem für den Stadtrat verfassten Bericht⁹¹:

Auf Ihrer Churfl. Durchl. gnädigstes begehren wurden die jenigen *studiosi* so bey deroselben Einzuge im [...] *parnasso musiciret* hatten, in die Rathsstube gelassen, stunden Ihrer Churfl. Durchl. zur rechten Hand an einem Tische und musten anfänglich das einige stück, so sie im *parnasso musiciret vocaliter und instrumentaliter* wiederholten, hernach *continuirten* sie mit andern *musicalischen* stücken bis in die Nacht.

Wenn sich auch nicht genauer sagen lässt, was für Werke – neben der wiederholten Ehrenpforten-Musik⁹² – an diesem Abend in der Ratsstube erklangen (nur das beeindruckende und zwei „Sätze“ umfassende kulinarische Programm lässt sich sehr genau rekonstruieren⁹³), so hat die intensive Auseinandersetzung mit den vorhandenen Dokumenten zur Leipziger Erbhuldigung deutlich gezeigt, dass die ereignisbezogene Aufarbeitung von lokaler Musikgeschichte überraschend konkrete Momentaufnahmen liefern kann, die im speziellen Fall dazu beitragen, eine gewisse Gliederung in das überlieferte Gesamtschaffen von Sebastian Knüpfer und Werner Fabricius zu bringen. Allein aus der Beschäftigung mit den erhaltenen musikalischen Quellen ist dies kaum noch zu leisten.

90 Siehe DDT 58/59 (wie Anm. 28), S. IX f., und Schering (wie Anm. 27), S. 132 f.

91 Stadtarchiv Leipzig, Tit. XLVII-1^a (*Acta Die Erb-Huldigung betr. de anno 1586–1694*), fol. 52^v.

92 Bemerkenswert erscheinen in diesem Zusammenhang die Ähnlichkeiten einiger Textpassagen des Madrigals mit Abschnitt 6 der Ehrenpforten-Musik. Sollte mit dem Madrigal vielleicht ein an den Stadtrat gerichtetes Gegenstück auf die studentische Huldigungsmusik dargeboten werden?

93 *Küchenzettel* [...] *uf Ihr. Churfl. Durchl. Taffel Erster Tag* [1.10.1656] (Stadtarchiv Leipzig, wie Anm. 91, fol. 76 ff.).

Anhang

Notenbeispiel 1: Sebastian Knüpfer, *Jauchzet dem Herrn alle Welt*, T. 7–33

Chorus I

Cantus

Altus

Tenor

Basso

Chorus II

Cantus

Altus

Tenor

Basso

B. c.

Jauch-zet, jauch - zet dem Herrn al - - - - le, al - le Welt, al - le

Jauch-zet, jauch-zet dem Herrn al - - - - le, al - le Welt, al - - - - le, al - le

Al - - - - le, al - le Welt, jauch - zet, jauch-zet dem

Jauch - zet, jauch - zet dem Herrn al - le

Jauch - zet, jauch - zet dem Herrn al - le, al - le

Welt,

Al - - - - le Welt, al - le, al - le Welt, al - le

Jauch - zet, jauch - zet dem Herrn al - le, al - le

Jauch-zet, jauch - zet dem Herrn al - - - - le, al - le Welt, al - le

Welt,

5

4

6

4 3

Notenbeispiel 1 (Fortsetzung)

5

Clarino I

Clarino II

Cornettino I

Cornettino II

Cometto

Trombone I

Trombone II

Violine I

Violine II

Viola I

Viola II

Viola III

Chorus I Capella

Cantus
Herrn, jauch - zet, jauch - zet dem Herrn al - - -

Altus
Welt, al - - - le, al - - - le,

Tenor
8 Welt, jauch - zet, jauch - zet dem Herrn al - - - le,

Basso
jauch - zet, jauch - zet dem Herrn al - - -

Chorus II

Cantus
Welt, jauch - zet, jauch - zet dem Herrn

Altus
Welt, al - - - le,

Tenor
8 Welt, jauch - zet, jauch - zet dem Herrn

Basso
jauch - zet, jauch - zet dem Herrn

B. c. 6 6

Notenbeispiel 1 (Fortsetzung)

18

Concerto

- le, al - le Welt, al - le Welt, jauch - zet, jauch - zet dem Herrn al - le Welt.

al - le, al - le Welt, al - le Welt, jauch - zet, jauch - zet dem Herrn

8 al - le, al - le Welt, al - le Welt, al - - - le, al - le Welt, al - le Welt,

- le, al - le Welt, al - le Welt, al - - - le, al - le Welt,

al - - - le, al - le Welt, jauch - zet,

al - - le, al - le, al - le Welt,

8 al - - le, al - le, al - le Welt, al - - -

al - - - - le, al - le Welt,

6 4 3 6 4 3 # 6 4 #

Notenbeispiel 1 (Fortsetzung)

Musical score for instruments, including strings and woodwinds. The score consists of 12 staves. The top four staves are for woodwinds (flutes, oboes, and bassoons), and the bottom four staves are for strings (violins, violas, cellos, and double basses). The music features complex rhythmic patterns and melodic lines.

Capella
 al - le Welt, al - - - le, al - le Welt,
 al - le Welt, al - - - le, al - le, al - le Welt,
 al - le Welt, jauch - zet, jauch - zet, jauch - zet dem Herrn
 al - le Welt, jauch - zet, jauch - zet dem Herrn
 jauch - zet dem Herrn al - le Welt, al - - -
 jauch - zet, jauch - zet dem Herrn al - - - le, al -
 - le, al - le Welt, al - le Welt, jauch - zet, jauch - zet,
 al - - - le, al - le Welt, jauch - zet.

Notenbeispiel 1 (Fortsetzung)

The image shows a musical score for a choir and piano. It consists of two systems of staves. The first system has 10 staves: five for the vocal parts (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass) and five for the piano accompaniment. The second system has 10 staves: five for the vocal parts and five for the piano accompaniment. The vocal parts have lyrics in German. The piano accompaniment features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes.

26

al - - - le, al - le Welt, al - - - le, al - le Welt,

al - - le, al - le, al - le Welt, al - - le, al - le, al - le Welt,

al - - le, al - le, al - le Welt, al - - le, al - le, al - le Welt,

al - - - le, al - le Welt, al - - - le, al - le Welt,

le, al - le Welt, al - - - le, al - le Welt, al - le, al - le, al - le, al - le

le, al - le Welt, al - - le, al - le, al - le Welt, al - - le, al - le, al - le

8 jauch - zet dem Herrn al - - le, al - le, al - le Welt, al - - - le, al - le

jauch - zet dem Herrn al - - - le, al - le Welt, al - - - le, al - le

6 4 3 6 4 3 4 3

Notenbeispiel 1 (Schluss)

Sonata

30

jauch - zet, jauch - zet dem Herrn al - le, al - le Welt, al - le Welt.

jauch - zet, jauch - zet dem Herrn al - le, al - le Welt, al - le Welt.

8 jauch - zet, jauch - zet dem Herrn al - le, al - le Welt, al - le Welt.

jauch - zet, jauch - zet dem Herrn al - le, al - le Welt, al - le Welt.

Welt, jauch - zet, jauch - zet dem Herrn al - le Welt.

Welt, jauch - zet, jauch - zet dem Herrn al - le Welt.

8 Welt, jauch - zet, jauch - zet dem Herrn al - le Welt.

Welt, jauch - zet, jauch - zet dem Herrn al - le Welt.

6 6 4 3 6

Notenbeispiel 2: Sebastian Knüpfer, Motette *Weichet von mir, ihr Boshaftigen* (1661), T. 7–14

Cantus I
Weichet, weichet von mir, ihr Bos-haf-ti-gen, ihr

Cantus II
ihr Bos-haf-ti-gen, weichet, weichet von mir, ihr

Altus
Bos-haf-ti-gen, weichet,

Tenor I
8
weichet von mir, weichet, weichet von mir,

Tenor II
8
weichet von mir, ihr Bos-haf-ti-gen, ihr Bos-haf-ti-gen, weichet, weichet von mir,

Basso
Weichet, weichet von mir, ihr Bos-haf-ti-gen, ihr Bos-haf-ti-gen,

B. c.
6 5 6 6 5

11
Bos-haf-ti-gen, weichet, weichet von mir, weichet,

Bos-haf-ti-gen, ihr Bos-haf-ti-gen, weichet, weichet von mir, wei-

weichet von mir, ihr Bos-haf-ti-gen, ihr Bos-haf-ti-gen, weichet,

8
weichet, weichet von mir, ihr Bos-haf-ti-gen, ihr Bos-haf-ti-gen,

8
weichet, weichet von mir, ihr Bos-haf-ti-gen,

- chet von mir, weichet, weichet von mir, ihr

6 5 6 5 6 5

Notenbeispiel 3: Sebastian Knüpfer, Madrigal *Rattenpulver, Mäusepulver*, T. 17–29

17

Canto

Hier ist der Mann, der sie ver - trei - ben kann,

Alto

kauft, kauft, kauft, kauft Rat - ten - pul - ver!

Tenore

8

Hier ist der Mann, der sie ver-trei-ben kann,

Basso

kauft, kauft, kauft, kauft Rat - ten - pul-ver! Mäu - se -

B. c.

21

kauft, kauft, kauft, kauft, kauft, kauft, kauft, kauft, kauft, kauft Rat -

Mäu - se - pul - ver! Hier ist der Mann, der sie ver - trei - ben kann, kauft, kauft,

8

kauft, kauft, kauft, kauft, kauft, kauft Rat - ten -

pul-ver! Hier ist der Mann, der sie ver - trei - ben kann, kauft, kauft, kauft, kauft,

25

- ten - pul - ver! Mäu - se - pul-ver! Hier ist der Mann, der sie ver - trei - ben kann,

kauft, kauft, kauft, kauft Rat - ten - pul-ver! Mäu - se - pul - ver! Hier ist der Mann,

8

pul - ver! Mäu - se - pul-ver! Hier ist der Mann, der sie ver - trei - ben kann, kauft, kauft

hier ist der Mann, kauft, kauft Rat - ten - pul - ver! Hier ist der Mann, kauft

Notenbeispiel 4: Sebastian Knüpfer, Madrigal *Glück zu! Glück zu! dieweil der milde Sachse*, T. 1–8 und 27–43

Viol. 1 ò vero Cornettin.

Viol. 2 ò vero Cornettin.

Viola da Brazio 1 ò vero Trombone.

Viola da Brazio 2 ò vero Trombone.

Basso è Violone ò vero Trombone.

Canto.

Alto.

Tenore.

Basso Voce.

Glück zu! glück zu!

Glück zu! glück zu! glück zu!

Glück zu! glück zu!

Glück zu! glück zu! glück zu!

glück zu! glück zu!

die-weil der mil - de Sach - se

glück zu! glück zu! die-weil der mil - de Sach - se

Euch

glück zu! glück zu! die-weil der mil - de Sach - se

Euch wie-der-umb er - öf - net Wald und

glück zu! glück zu!

Euch wie-der-umb er - öf - net Wald und Bahn, die-weil der mil - de

Notenbeispiel 4 (Schluss)

27 und Hirsch' und Reh' und flucht-be-herzte Ha- sen in wei - - - - - tem Fel-de fäl - - - - -

33
let.

39
Die Jagd wird auß - ge - bla - - - - - sen.
Die Jagd wird auß - ge - bla - - - - - sen.
Die Jagd wird auß - ge - bla - - - - - sen.
die Jagd wird auß - ge - bla - - - - - sen.

Detailed description: The image shows a musical score for a piece titled 'Notenbeispiel 4 (Schluss)'. It consists of several systems of staves. The first system (measures 27-32) features a vocal line in bass clef with lyrics: 'und Hirsch' und Reh' und flucht-be-herzte Ha- sen in wei - - - - - tem Fel-de fäl - - - - -'. Below the vocal line are four instrumental staves (two treble and two bass clefs). The second system (measures 33-38) continues the instrumental accompaniment. The third system (measures 39-44) features a vocal line in treble clef with lyrics: 'Die Jagd wird auß - ge - bla - - - - - sen.' repeated four times across the staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and clefs.

Schütz-Miscellanea

WOLFRAM STEUDE

Der Historischen Musikwissenschaft steht es immer gut zu Gesichte, neben detaillierten Werkuntersuchungen, neben systematischen und biographischen Studien und dergleichen, so notwendig und – recht betrieben – erhellend sie sind, in ebenso intensiver Weise den Weg „ad fontes“ zu suchen, zu finden und zu gehen. Im folgenden befasse ich mich mit sieben kleineren Komplexen. Dabei handelt es sich um die Berufung Schützens nach Dresden, um den Komplex der Pirnaer Notenhandschriften aus der Mitte der 1620er Jahre, um Schütz und den Orgelbauer Gottfried Fritzsche, um den *Dialogo per la Pascua*, um *Dafne*, um die *Sieben Worte* und schließlich um die liturgische Verwendung von Werken Schützens in seiner Zeit, die keine liturgische Bestimmung erkennen lassen.

1. Heinrich Schütz' Berufung nach Dresden

Werner Dane hat den Briefwechsel zwischen dem landgräfllich hessischen und dem kurfürstlich sächsischen Hof um Heinrich Schütz mitgeteilt¹. Die Publikation dieser Korrespondenz – sie ist nicht ganz frei von Lesefehlern – geschah nach Quellen des hessischen Staatsarchivs Marburg und nach bereits erschienenen Abdrucken und vermittelt ein lebendiges Bild vom Interessenkonflikt zweier deutscher Territorialfürsten des 17. Jahrhunderts, eines mächtigen und eines weniger mächtigen. Landgraf Moritz von Hessen-Kassel wollte Schütz unbedingt behalten, Kurfürst Johann Georg I. von Sachsen wollte ihn unbedingt haben. Das Verhältnis beider war ohnehin sehr gespannt durch Moritz' radikalen Versuch, seinem Land die calvinistische Glaubens- und Kirchenverfassung zu diktieren, wobei ihm der Marburger Theologieprofessor und ehemalige kryptocalvinistische Dresdner Superintendent Gregor Schönfeld behilflich war – für Johann Georg, den Hüter des „reinen Luthertums“, ein „rotes Tuch“. Wir wissen, wie das Ringen um den von beiden Fürsten als höchst begehrenswert eingeschätzten Organisten und Komponisten ausging: Heinrich Schütz blieb in Dresden.

Drei im Sächsischen Hauptstaatsarchiv Dresden befindliche Schriftstücke, die Dane nicht bekannt geworden waren, enthalten den Entwurf zu einem nicht abgeschickten Brief Johann Georgs an Landgraf Moritz und die Konzepte zu zwei Schreiben des Kurfürsten an seinen Geheimen Rat, den „Reichspfennigmeister“ und in allen Fragen des Geisteslebens und der Kunst zuständigen Berater Christoph vom Loß (1574–1620), dessen Verdienst es schon gewesen war, Hans Leo Hassler 1608 und Michael Praetorius 1614 nach Dresden zu ziehen. Das erste Schreiben stammt aus dem Jahre 1615, die beiden anderen sind von 1616.

Loß entwarf 1615 folgenden Brief des Kurfürsten an den hessischen Landgrafen²:

1 Werner Dane, *Briefwechsel zwischen dem landgräfllich hessischen und dem kurfürstlich sächsischen Hof um Heinrich Schütz (1614–1619)*, in: ZfMw 17 (1935/36), S. 343–355.

2 SHStA, Loc. 7323, *Cammer Sachen Anno 1615, Erster Theil*, Vorgang 50.

Hochgeborner Fürst, freundlicher lieber vetter, vater und Gevatter, Wir mögen Euer Liebden freundvetterlich nicht bergen, daß Wir derselben Organisten Heinrich Schützen, als wir erfahren, daß er in seinem patria zu Weißenfels und also in der Nähe sey, anhero beschreiben laßen. Wiewohl wir uns nun freundlich verstehen, Euer Liebden werden uns dasselbe vetterlich zugut halten, Haben wir doch nicht unterlaßen mögen, Euer Liebden davon bericht zu thun, Freundlich bittende, Sie wolle Ir solche beschehene abforderung nicht laßen zuwider sein. Er solle zu rechter Zeit von uns dimittirt werden und sich wider in seinen dinst einstellen. Das verdienen wir umb Euer Liebden, Dero Wir ohne das alles liebs und guts zu erzeigen geneigt, ieder zeit willig.

Datum Dreßden am 20. Martij Anno 1615 Johann Georg

Dieses ganz auf Freundlichkeit abgestimmte Schreiben ist nicht abgesandt worden, Dane hätte es sonst mitgeteilt.

Zur Situation: Schütz, seit seiner Rückkehr aus Venedig 1613 Zweiter Hoforganist in Kassel, war schon einmal, 1614 anlässlich der Taufe des nachmaligen Administrators des Erzstifts Magdeburg, Augustus, nach Dresden gekommen und also dort bekannt. Er weilte im März 1615 quasi auf Urlaub in seiner Heimat Weißenfels. Der Kurfürst beorderte seinen Untertanen nach Dresden – wohl auf die Benachrichtigung des Weißenfelser Kreishauptmanns Gottfried von Wolfersdorf hin, eines musikalischen Herrn, bei dem Johann Hermann Schein kurz angestellt war, ehe er nach Weimar ging –, und Schütz blieb nichts anderes, als zu gehorchen. Erst im Nachhinein bat Johann Georg den Dienstherrn Schützens Moritz um Verzeihung für diesen Eingriff in dessen Recht – und schickte das nicht einmal ab. Dass Johann Georg bzw. Loß Heinrich Schütz gegen den Willen Moritzens nicht wieder wegließen, geht zunächst aus dem Anstellungsvertrag Schütz' als „Organist und Director der Musica“ zum Termin Trinitatis 1615³, sodann aber aus allen folgenden Schreiben der hessisch-sächsischen Korrespondenz deutlich hervor. Der von Dane mitgeteilte folgende Brief Johann Georgs an Moritz vom 25. April 1615⁴ geht über eine freundlich gehaltene Entschuldigung weit hinaus und artikuliert des Kurfürsten bzw. Loß' feste Absicht, Schütz wenigstens „ein paar Jahre“ in Dresden zu behalten, bis man einen geeigneten Musiker für die Hoforganistenstelle habe, nachdem man ihn in Italien hat ausbilden lassen. Das hatte man ernstlich nicht vor, denn Schütz war von vornherein der Wunschkandidat.

Die beiden Schreiben an Christoph vom Loß aus dem Jahre 1616 gewähren einen interessanten Einblick in die Schaltzentrale des Dresdner Hofes und sind Reaktionen des Kurfürsten auf den von Dane mitgeteilten Brief Loß' an den Kurfürsten vom 11. Dezember 1616, der seit Fürstenaus Mitteilung 1849 mehrfach abgedruckt wurde⁵. In ihm macht Loß klar, dass man Schütz unbedingt brauchet, nicht nur als Organist, sondern für alle andere Musik auch. Beide Schreiben vom 12. Dezember, also dem folgenden Tag, haben ähnliche Inhalte.

Das eine ist ein persönlich gehaltenes Anschreiben des Kurfürsten an Loß⁶:

Johann George etc.

Vester Rath und lieber getreuer, Wir haben euer schreiben empfangen und darauß ablesend verstanden, was an Uns Landgraf Moritz zu Heßen Liebden des musici Heinrich Schützen und seiner abforderung halber gelangen

3 SHStA, Loc 32439, *Churfürstlich Sechß: HoffBuch* Anno 1615: „400 fl. Heinrich Schütz Organist und director inclusis eines knobens unterhalt. Trin. 1615 an zu rechnen.“

4 Dane (wie Anm. 1), S. 344.

5 Moritz Fürstenau, *Beiträge zur Geschichte der Königlich Sächsischen musikalischen Kapelle*, Dresden 1849, S. 54; Wilhelm Schäfer, *Sachsen-Chronik für Vergangenheit und Gegenwart*, Erste Serie, Dresden 1854, S. 509 f.; Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk*, Kassel 1936, S. 80 f.

6 SHStA, Loc. 7324, *Commer Sachen Anno 1616, Ander Theil*, Vorgang 323, fol. 474^v.

laßen. Auch wie Ir vermeinet, das hochgedachten Landgrafen Liebden zu beantworten sein möchte, und demnach das begrifne schreiben underzeichnet, thun euch solches hierneben volzogen übersenden, gnedigst begehrende Ir wollet solches durch der Postreuter einen, Veit Forcheim oder Christian Pirnern fortschicken.

Nachdem Ir aber in dem schreiben darneben andeutet, das Ir vermeinet, des Landgrafen Liebden sollte zu gantzlicher erleubnüß sein, Heinrich Schützens, zu bewegen sein und das Otto von Starschedel hierunder gute servitia proponiren könnte, Alß thun Wir Euch über das ein ander schreiben zusenden, Und sind gnedigst zufrieden, das Ir euch zu ermeltem von Starschedel begehrt, von diesen sachen mit Ime redet, und das neben Unserm schreiben, er ebner maßen das seinige mit abgehen laßen möchte. Wir euch in antwort und zur nachrichtung nicht bergen. [...]

Datum Sitzenroda am 12. Decembris Anno 1616.

Otto von Starschedel war hessischer Kanzler, zugleich aber kursächsischer Untertan und sollte nach dem Willen des Kurfürsten mit gleicher Zielsetzung an Landgraf Moritz einen Brief absenden. Das Schreiben, das Johann Georg als von ihm „unterschrieben und vollzogen“ zitiert, ist dasjenige vom 13. Dezember 1616, das als Ausfertigung im Marburger Archiv erhalten und bei Dane abgedruckt ist⁷.

Zugleich erhielt Loß einen zweiten Brief des Kurfürsten als Legitimation für das Gespräch mit Otto von Starschedel, der sich gerade auf seinem Gut Rödern bei Radeburg in der Nähe Dresdens befand. Der Wortlaut dieses Legitimationsschreibens⁸ ist folgender:

An Christoff vom Loß Johann George etc.

Vester Rath und lieber getreuer, Wir mögen euch nicht bergen, das Unnser fr[undlicher]. lieber vetter, vater und gevatter, Herr Moritz, Landgraf zu Heßen uns unlangsten zugeschrieben, und darbey gesucht, damit Seiner Liebden musicus, Heinrich Schütz, welchen Sie Uns vor anderthalb Jarn, auß freundschaft bißher gelaßen, wiederumb nach Cassel abzureisen erleubet werden möchte.

Nun haben Wir Uns zwar gegen Seine Liebden zu bedancken, das Sie bemelten Iren musicum bey Uns zu zeit über ufwarten laßen, dieweil uns aber seine exercitia musica nicht wenig belieben, so möchten wir denselben noch gern ein Zeitlang oder [ganz und] gar, do es sein könnte bey Uns behalten. Und thun euch Unnser antwort uf Seiner Liebden schreiben hiermit übersenden, welches Ir ferner fortzuschicken wißen werdet. Dieweil Wir aber vermercken, das der Veste Unser lieber getreuer Otto von Starschedel zu Rödern und Gotha noch in dieser landart sich ufhelth, Alß begeren Wir gnedigst, Ir wöllet euch zu Ime Starschedel begeben, Unnsern gnedigsten groß Ime anmelden, Und darneben euch bemuehen, das er Starschedel ein schreiben an mehr hochgedachtes Landgraf Moritz zu Heßen Liebden abgehen laßen, Und darin sovil motiven anfüren damit gedachter Heinrich Schütz gar bey uns gelaßen werden könnte, Das weren Wir gegen Ime Starschedeln in ander wege in gnaden zuerkennen geneigt Und Wir haben es euch, dem Wir ohne das mit gnaden wol gewogen, nicht bergen wollen, Ir volbringt auch hieran Unsere gefellige meinung.

Datum Sitzenroda am 12. Decembris Anno 1616.

Die Ausfertigungen beider Schreiben sind höchstwahrscheinlich nicht erhalten geblieben, denn das gesamte Inventar des Loß-Schlusses Schleinitz bei Lommatzsch in der Nähe Meißens existiert nicht mehr. Lediglich einige Gutsakten zusamt dem interessanten Bibliotheksinventar haben sich erhalten⁹. Dane teilt das Schreiben Starschedels vom 16. Dezember 1616 an Moritz von Hessen mit und den am selben Tag abgeschickten Brief Schützens an seinen Kasseler Dienstherrn¹⁰, aus dem hervorgeht, wie peinlich der ganze Vorgang für Schütz selbst war.

Der Fortgang ist bekannt: Moritz verzichtete vorerst ganz auf Schütz, der Anfang 1617 seine Sachen aus Kassel abholte. Im Januar 1619 machte Moritz nach dem Tode des Kasseler

7 Dane (wie Anm. 1), S. 348 f.

8 SHStA, Loc 7324, *Cammer Sachen Anno 1616, Ander Theil*, Vorgang 323, fol. 473^{r-v}.

9 SHStA, Gutsarchiv Schleinitz-Petzschwitz, Nr. 1366, *Inventar Schleinitz und Loßsches Haus Dresden 1664*.

10 Dane (wie Anm. 1), S. 349.

Hofkapellmeisters Georg Otto (um 1550–1618) noch einen letzten, wiederum vergeblichen Versuch, Schütz nach Kassel zurückzuholen. Um 1617 muss die Ernennung Schützens zum Hofkapellmeister erfolgt sein – wann genau, wissen wir nicht. Rein formal war ihm bis zu dessen Tod 1621 der „Capellmeister von Hauß aus“, Michael Praetorius, vorgesetzt, der in den Gehaltslisten stets vor Schütz rangiert¹¹. Schützens Dresdner Dienstzeit wird 1672, am Ende seines Lebens, mit 57 Jahren angegeben, d. h. seine Anstellung Trinitatis 1615 stellte für ihn und seine Umgebung im Nachhinein den definitiven Beginn seiner Anstellung am kur-sächsischen Hof in Dresden dar¹².

2. Die Pirnaer Musikhandschriften und Schütz

In den Musikhandschriften des Depositums Pirna der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden¹³ haben sich eine Reihe von Frühfassungen Schützscher Werke erhalten, dazu Arbeiten des Dresdner Hoforganisten und Veters von Schütz, Anton Colander, und Stücke, die sich als Vorlagen für Schütz- und Colanderkompositionen erwiesen¹⁴. Es ist vorgesehen, einen der Supplementbände der Neuen Schütz-Ausgabe für diesen ganzen Komplex und andere damals oder seitdem neu aufgefundene Werke zu reservieren. Im Vorgriff auf diesen Band möchte ich hier nur ein Problem herausgreifen: Anton Colander als Schütz-Schüler. Der 1590 in Weißenfels geborene und schon 1621 in Dresden verstorbene Colander war der Sohn des zeitweiligen Weißenfelser Bürgermeisters und Organisten Heinrich Colander, der in zweiter Ehe Euphemia verwitwete Schütz geheiratet hat; ihr erster Mann Matthes Schütz war ein Bruder von Heinrichs Vater Christoph¹⁵.

Arno Werner nannte 1911¹⁶ einen Rechnungsbeleg der Weißenfelser Stadtkasse aus dem Jahre 1616 über einen ungenannten Betrag „Hofforganisten Anton Colander zu Dresden auff dessen Wissenschaft vorehret“. Ihm entspricht ein anderer Eintrag (jetzt mit Angabe der Summe), demzufolge die Stadtväter 1 Schock 24 Groschen „einem guten Freunde uf Dresden in bewußter Sache pro honorario“ bezahlten.

In welchem Fach war Anton Colander Schüler von Heinrich Schütz? War er Orgelschüler oder Kompositionsschüler? Ersteres scheidet wohl aus, denn für die Bestallung als Organist am Kurfürstenhof dürfte die abgeschlossene Ausbildung zum Orgelspieler die Mindestvoraussetzung gewesen sein. Dennoch sei in Erinnerung gerufen, dass Schütz zunächst als

11 Vgl. etwa SHStA, Rentkammer-Rechnungen, Nr. 187, 1620–1621, Quartal Crucis 1620, Bl. 141b:

„Den Instrumentisten vff ¼ Jahr Crucis A° 1620:

50 fl Michael Praetorio Capellmeistern vnd Directorn der Musica von Hauß aus

100 fl Heinrich Schützen Capellmeistern – 18 fl 15 gr 9 pf Idem uf seinen Jungen Michel Grundt vf 2 ½ Monat vom 3. Decembris Anno 1619 biß vfm 15. Februarij Anno 1620 Erstmals.“

12 Vgl. das Ende des *Lebens-Lauff* im Anhang zu Martin Geiers Leichenpredigt, Dresden 1672 „Nachdem er in die 57 Jahr Churfürstlicher Sächsischer Capellmeister gewesen [...]“. Vgl. Moser (wie Anm. 5), S. 198.

13 Wolfram Steude, *Die Musik-Sammelhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden*, Wilhelmshaven 1974 (= Quellenkataloge zur Musikgeschichte 6), Nr. 85 (S. 180–183), 92 (S. 188–192), 94 (S. 194–198).

14 Wolfram Steude, *Neue Schütz-Ermittlungen*, in: DJbMw 12 (1968), S. 40–74, hier vor allem S. 40–58.

15 Eberhard Stimmel, *Herkunft und Abstammung von Heinrich Schütz – Zum gegenwärtigen Stand der Schütz-Genalogie*, in: Schütz-Konferenz Dresden, Tl. 1, S. 99–111, besonders S. 105.

16 Arno Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1911, S. 46.

Organist an den Dresdner Hof berufen wurde, quasi als später Nachfolger des 1612 gestorbenen Hans Leo Hassler. Er muss sich in seiner ersten Dresdner Zeit vor allem organistisch betätigt haben. Es liegt nahe, dass er Orgelschüler gehabt hat. Aber wir wissen auch, dass Schützens eigene Lehre bei Giovanni Gabrieli sowohl das Orgelspiel als auch die Komposition umfasste. Das Hauptgewicht des Unterrichts, den Colander durch Schütz erhielt, hat sicher auf dem Komponieren gelegen. Nun erhebt sich auch hier die Frage, wie denn solcher Unterricht ausgesehen hat. Am Beispiel von Gabriel Möllich und seinen geistlichen Madrigalen ist Werner Braun ihr bereits nachgegangen¹⁷ und auch Wolfgang Horn hat sie erörtert¹⁸.

Nach meinen Beobachtungen an den Stücken in Mus. Pi 8 und Mus. Pi 57¹⁹ ergibt sich für solchen Unterricht eine andere Facette: Neben der unumgänglichen theoretischen Grundlegung, vielleicht anhand eines Lehrwerks – ich habe nachweisen können, dass Christoph Bernhard im Besitz der *Istitutioni harmoniche* des Gioseffo Zarlino in der Auflage Venedig 1573 gewesen ist²⁰; vielleicht hat auch Schütz danach unterrichtet – muss ein wichtiges Element des Unterrichts der Vorgang des Abschreibens fremder Werke gewesen sein, die dann umzuformen waren. Das vorhandene Werk, das man bei der langsamen Arbeit des Kopierens gründlich kennenlernt, wird zum Rohmaterial für ein neues.

Ich meine, folgende sieben Umarbeitungsschritte aus den geistlichen Konzerten in den Pirnaer Handschriften erkennen zu können²¹:

1. Aus einem lateinischen geistlichen Konzert wird ein anderes lateinisches geformt: Anton Colanders *Magnificat sexti toni* geht auf Orazio Scalettas *Magnificat sexti toni* zurück (Mus. Pi 8 und Pi 57).
2. Aus einem lateinischen geistlichen Konzert entsteht ein deutsches: Das anonym in Mus. Pi 8 und Mus. Pi 57 überlieferte *Magnificat a due* dient als Ausgangsmaterial für Colanders Hohelied-Dialog *Wo ist denn dein Freund hingangen*.
3. Aus einem deutschen geistlichen Konzert wird ein motettisch-madrigalischer Satz auf deutschen Text: Das geistliche Konzert *Aller Augen warten auf dich* von Johann Wagner (ein sonst unbekanntes Dresdner Kapellmitglied bis 1620) für zwei hohe Stimmen und Generalbass wird zu dem dreistimmigen Satz umgearbeitet und mit dem Namen Schützens versehen; es ist als SWV 429a–430a bekannt. Da diese Stücke durch Schütz' Hand einem zweifachen weiteren Verwandlungsprozess unterlagen – ich meine die dreiteilige Motette „Oculi omnium“ in den *Cantiones sacrae* 1625 SWV 88–90 und die deutschen Stücke „Das Benedicite vor dem Essen“ bzw. „Das Gratias nach dem Essen“ in den *Zwölf Geistlichen Gesängen* 1657 SWV 429 und 430 –, können wir eine spannende Werkgenese verfolgen, zu der im angekündigten Supplementband Stellung genommen werden soll²².

17 Werner Braun, *Schütz als Kompositionslehrer: Die „Geistlichen Madrigale“ (1619) von Gabriel Möllich*, in: SJB 7/8 (1985/86), S. 69–92.

18 Wolfgang Horn, *Die Kompositionslehre Christoph Bernhards in ihrer Bedeutung für einen Schüler*, in: SJB 17 (1995), S. 97–118.

19 Steude (wie Anm. 13), Nr. 85 und 94.

20 Wolfram Steude, „...vndt ohngeschicket werde, in die junge Welt vnd Neueste Manir der Music mich einzurichten.“ *Heinrich Schütz und die jungen Italiener am Dresdner Hof*, in: SJB 21 (1999), S. 63–76, besonders S. 74.

21 Zu den im folgenden unter a) bis g) zitierten Werken vgl. Steude (wie Anm. 14), S. 42–55.

22 Zu diesem Komplex hat sich jüngst auch Heide Volckmar-Waschk geäußert: *Die „Cantiones sacrae“ von Heinrich Schütz, Entstehung, Texte, Analysen*, Kassel u. a. 2001, S. 258–266.

4. Ein motettisch-madrigalischer Satz wird zu einem geistlichen Konzert umgearbeitet: Luca Marenzios Madrigal „Deh poi ch'era ne' fati“ (7. Madrigalbuch, 2. Auflage 1600) dient als Ausgangsmaterial zu dem unter Schützens Namen laufenden *Ach Herr, du Schöpfer aller Ding* SWV 450a (Mus. Pi 8 und Pi 57), aus dem dann wieder ein deutsches geistliches Madrigal (SWV 450) wird.
5. Aus einem italienischen konzertierenden Generalbass-Madrigal wird ein deutsches madrigalartiges Gebilde: Claudio Monteverdis „Una donna fra l'altre honesta e bella“ (6. Madrigalbuch 1614) dient in gewisser Weise zum Ausgangsmaterial für *Wie ein Rubin in feinem Golde leuchtet* zu vier Stimmen, anonym in Mus. Pi 8.
6. Aus einem doppelchörigen deutschen Konzert wird ein kleines geistliches Konzert zu zwei Stimmen und Generalbass. In Mus. Pi 57 steht, mit der Autorangabe Schützens versehen, *Ein Kind ist uns geboren* für zwei Tenöre und Basso continuo, aus dessen einer erhaltener Singstimme deutlich abzulesen ist, dass es sich dabei um die Oberstimme eines mehrstimmigen Satzes handelt. Das Ganze lässt den Rückschluss auf ein doppelchöriges Konzert Schützens zu. Dieses Reduktionsverfahren entspricht bekanntlich Viadanas Begründung, kleine geistliche Konzerte zu schreiben, wie sie in der Vorrede zu seinen *Cento concerti ecclesiastici* 1602 nachzulesen ist, die durch die Nachdrucke durch Nikolaus Stein in Frankfurt auch hierzulande bekannt waren.
7. Schließlich geht es um die Verarbeitung von Kirchenliedern zu kleinen geistlichen Konzerten, die Colanders kompositorische Hauptleistung darstellen. Eine Reihe von in den Pirnaer Handschriften anonym überlieferten Konzerten lässt sich ohne Risiko den mit seinem Namen verbundenen Arbeiten zuordnen. Neben den Pirnaer Quellen sind es die lange nach Colanders Tod 1643 in Dresden erschienenen kleinen geistlichen Konzerte *Varii variorum [...] excellentissimorum musicorum Concertus*²³ mit insgesamt 25 Stücken (darin zwölf von Colander), die nach Schützens Unterricht fragen lassen. Vermutlich hat dieser erst später den Gedanken gehabt, die Kompositionslehre seiner Schüler mit einem Opus geistlicher Madrigale abschließen zu lassen, wie es bei Gabriel Mölich und Johann Klemm geschah, wohl in Erinnerung an Gabrielis Praxis. Hier geht es um eine Sammlung von kleinen geistlichen Konzerten, die etwa gleichzeitig mit denen Scheins, den *Opella nova* 1. Teil von 1618, entstanden sein müssen. Von Colanders etwa gleichzeitigem Mitschüler bei Schütz, Johann Vierdanck, dessen Unterricht 1616²⁴ bezeugt ist, ist allerdings derartige nicht bekannt geworden.

Der angekündigte Supplementband wird außerdem die Frühfassungen von drei Schützkonzerten bringen. Diejenigen von „Anima mea liquefacta est“ SWV 263/64, jenem Konzert, das sich in gewandelter Form im 1. Teil der *Symphoniae sacrae* (Venedig 1629) wiederfindet, werfen die spannendsten Fragen auf. Konrad Küsters Diskussionsbeitrag²⁵ wird hier eine wichtige Rolle spielen. (Die zwölf Colanderkonzerte sind es wert, in einem Einzelheft publiziert zu werden: Es handelt sich um zwei einstimmige lateinische, zwei zweistimmige lateinische Konzerte, fünf deutsche Choralkonzerte zu zwei, eines zu drei Stimmen, ein Magnificat zu drei Stimmen und um den erwähnten vierstimmigen Hohelied-Dialog.)

23 RISM 16437. Laut RISM enthält der Druck allerdings nur zehn Stücke von Colander.

24 Schütz GBr, Nr. 2, besonders S. 40 und Anm. 9 (S. 320).

25 Konrad Küster, *Opus primum in Venedig. Traditionen des Vokalsatzes 1590–1650*, Laaber 1995 (= Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft 4), S. 260–267.

3. Der Dresdner Hoforgelbauer Gottfried Fritzsche und Heinrich Schütz

Die Frage nach dem Organisten Heinrich Schütz ist schon mehrfach angeklungen. Wenn man den Blick über auf die Dresdner Hofkünstlerschaft insgesamt wandern lässt, dann muss man feststellen: Nicht nur Schütz und seine z. T. herausragenden Hofmusiker sind unsere Beachtung wert, sondern auch Künstler wie Giovanni Maria Nosseni und Sebastian Walther als Hofarchitekten und -bildhauer, zugleich als Verantwortliche für die Festinszenierung, Wilhelm Dilich, ehemals im Dienst Moritz von Hessens, in Dresden vor allem als Innenarchitekt tätig, später Wolf Caspar von Klengel – alle diese waren zu unterschiedlichen Zeiten Kollegen von Schütz am Hofe und erlebten genauso wie er Höhepunkte des Schaffens und nahezu unverwindbare Tiefschläge. Zu diesen künstlerischen Kollegen – wir nennen noch aus der dichtenden Zunft Johann Seussius, Christian Brehme, David Schirmer und Constantin Christian Dedekind –, ist unbedingt der „Churfürstlich sächsische Hof-Organmacher“ Gottfried Fritzsche (1578–1638) zu rechnen, von dessen höchst bedeutsamen Orgeln in Sachsen, Franken, Thüringen und Niedersachsen heute fast nichts mehr erhalten ist. Wir wollen hier Fritzsches Lebensgang und Werk nicht im Detail ausbreiten, sondern weisen nur auf ein paar Berührungspunkte hin, die sich zwischen ihm und Schütz zwischen 1614/15 und etwa 1630 ergeben hatten.

Hans Leo Hassler, 1608 aus Ulm nach Dresden gekommen, verstarb 1612 in Frankfurt, wo er sich zusammen mit den sächsischen Hofmusikern aufhielt, als die deutschen Kurfürsten den Habsburger Matthias zum Kaiser wählten. Ich konnte wahrscheinlich machen, dass Hassler vor allem wegen eines neu zu errichtenden Orgelwerks in der Schlosskapelle nach Dresden berufen worden war²⁶. Die treibende Kraft war auch hier Christoph vom Loß. Hasslers Disposition modifizierte der Hoforgelbauer Gottfried Fritzsche etwas, als er das Orgelwerk vier Jahre nach Hasslers Tod endlich in Angriff nahm. Bei der Suche nach einem Hassler ebenbürtigen Organisten kam ab 1612 zuerst der Nürnberger Johann Staden ins Gespräch²⁷ – August Nörmiger, der das Amt 1612 versah, wurde von Loß als „baufällig“ beurteilt²⁸ und starb 1613. Michael Praetorius übernahm im selben Jahr Kapellmeisterpflichten, da Rogier Michael seit 1612 nicht mehr diensttauglich war, fungierte demnach nicht als Organist. Man besaß nun eine wunderbare neue Orgel neben der alten kleinen Orgel von 1553²⁹, nur keinen entsprechenden Organisten, bis, wie schon erwähnt, der zweite Kasseler Hoforganist Schütz 1614 zum ersten Male nach Dresden kam und im Jahr darauf mehr oder weniger gegen seinen Willen hier festgehalten wurde. Schützens Berufung war zunächst diejenige an die Fritzsche-Orgel, zugleich aber auch eine in die Kapell-Leitung, als Praetorius 1615 keine Mienne machte, endgültig in Dresden zu bleiben, was ihm allem Anschein nach angeboten worden war. Seit etwa 1616 fungierte dann als neu berufener Organist Anton Colander.

26 Wolfram Steude, *Beobachtungen zur Funktion der Dresdner Fritzsche-Orgel im 17. Jahrhundert*, in: ders. u. Hans Günter Ottenberg (Hrsg.), *Theatrum Instrumentorum Dresdense. Bericht über die Tagungen zu Historischen Musikinstrumenten Dresden 1996, 1998 und 1999*, Schneverdingen 2003 (= Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte 11), S. 163–169.

27 Von Fürstenau (wie Anm. 5, S. 47) irrtümlich als „Johann Stader“ zitiert.

28 SHStA, Loc. 7331 *Cammer Sachen 1612*, Schreiben des Christoph vom Loß an Kurfürst Johann Georg I. vom 8. Juli 1612: „[...] So machet sich auch Augustus ziemlich baufällig [...]“

29 Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Orgelbaukunst in Sachsen. Vortrag*, Dresden 1861, S. 3–19, bes. S. 10–14.

Weshalb die Fritzsche-Orgel keinen der ersten an ihr wirkenden Organisten animiert hat, Orgelmusik zu komponieren, wissen wir nicht³⁰. Weder von Schütz und Colander noch von Praetorius aus dessen Dresdner Jahren gibt es solche. Später hat lediglich der Schützschüler Johann Klemm für die Orgel komponiert³¹, auch nicht nach der Mitte des Jahrhunderts Adam Krieger. Ein Grund dafür dürfte die strenge Anweisung des Hofes gewesen sein, die Orgel möglichst zu schonen – das falscheste, was man damals hat machen können. Bei alledem muss man freilich in Rechnung stellen, dass möglicherweise beim Brand des Hofnotenarchivs 1760 im damaligen Prinzenpalais neben zahllosen anderen Werken auch handschriftlich vorhandene Orgelkompositionen Dresdner Hoforganisten vernichtet wurden.

Für das Stimmen und die Reparaturen war Fritzsche selbstverständlich zuständig. Verbesserungen an seinem Dresdner Werk hat er mit Sicherheit nur in Absprache mit Schütz vornehmen können. Wir hören noch davon.

Fritzsche baute etliche Orgeln außerhalb Dresdens, so 1619 in der Bayreuther Stadt- und Hofkirche. Bekanntlich wurde dieses Werk durch Johann Staden, Heinrich Schütz, Michael Praetorius, Samuel Scheidt und – es ist der einzige Musikdilettant unter ihnen – Heinrich Posthumus Reuß eingeweiht. Der lateinische Bericht Scheidts von dieser Bayreuther Orgelweihe in der Vorrede zu seiner *Prima pars Concertuum sacrorum* (Hamburg 1622) – der Druck ist Herzog Friedrich Ulrich von Braunschweig-Lüneburg und Heinrich Posthumus Reuß gewidmet – ist lesenswert, besonders deshalb, weil die Musiker die Leitung der Figuralmusik dem Reußen überlassen hatten, der eine solche Aufgabe augenscheinlich gut bewältigen konnte³². Schütz und Fritzsche dürften die Hin- und Rückreise zusammen gemacht haben.

Von 1622 existiert ein autographes Schützschreiben, das bislang nicht bekannt war³³. Es ist eines der vielen, manchmal „Memorial“ genannten Erinnerungsschreiben Schützens, die

30 Diese Frage stellte sich mir bereits 1996 in dem in Anm. 26 genannten Aufsatz.

31 Vgl. Johann Klemm, *Partitura seu Tabulatura*, Dresden 1631; außerdem Wolfram Steude, Artikel *Klemm, Johann* in: MGG2, Personenteil 10 (2003), Sp. 258–260.

32 SSWV 71–84. Aus der Dedikationsvorrede (*Concertus sacri* I–VI, hrsg. v. Hans Grüss, Leipzig 1971 [Samuel Scheidts Werke 14]): „Ego in DN. RUTENO meo (ignosce affectui, & patere) admiror summam erga Musicos benevolentiam, non verbis tantum significatam, sed re ipsa probatam. Memini, & ut quam diutissime de vivo prædicare possim, Tu DEUS annue, certe quam diu vivam, meminero, quanta animi voluptate beatam illam animam Michaelæm Prætorium, Henricum Schuzium, & me, non tamquam Orpheos exilio desolatos inter bestias, sylvas saxa & canentes, aut inter Delphinas, tanquam Arionas navigio præcipitandos, sed in aula Illustri BIRUTHINA, in consessu Principum & Magnatum DEI summi laudes concinnentes audieris, quanta cura & singulari dexteritate chorum Musicum IPSE adornaris, instruxeris, quanto amore nos immerentes prosecutus fueris, adeo, ut TE MUSICORUM omnium non fautorem, non Patronum vel Mæcenatem, sed SUMMUM DIRECTOREM ultro & sponte professus & pollicitus sis.“ („Ich bewundere an meinem Herrn Reuß – verzeihen Sie die Bewegung meines Gemüts und dieses Lobopfer – sein sehr großes Wohlwollen den Musikern gegenüber, das sich nicht so sehr in Worten zu erkennen gibt, als vielmehr durch die Sache selbst erprobt ist. Eingedenk dessen könnte ich lang und breit, solange ich lebe, erzählen – du geneigter Gott – und ich werde mich sicherlich, solange ich lebe, erinnern, mit welchem Vergnügen des Gemüts Sie [...] Michael Praetorius, Heinrich Schütz und mich das Lob Gottes des Allerhöchsten singen hörten, nicht wie Orpheuse, in der Fremde verlassen zwischen wilden Tieren in Wald und Steinwüste singend oder wie Arionen zwischen den Delphinen, als sie vom Schiff hinabgestürzt werden sollten, sondern am Hofe des Erlauchten Markgrafen von Bayreuth, in Gesellschaft von Fürsten und Herren. Ich erinnere mich, mit welcher Sorgfalt und einzigartigen Gewandtheit Sie selbst den Chorus musicus zierten und anleiteten, mit welcher Liebe Sie uns, die wir es nicht verdienen, begleitet haben, so weit gehend, dass Sie unaufgefordert und freiwillig von allen Musikern nicht (nur) als Gönner, Patron und Mäzen, sondern als Oberleiter anerkannt und geachtet werden [...].“)

33 SHStA, Loc. 7327/2, *Commer Sachen 1622*, Bl. 154a. Eine Unterschrift fehlt, die Schrift ist jedoch eindeutig diejenige Schützens.

gedacht waren für den Vortrag des Oberhofmarschalls, des Hausmarschalls oder eines anderen hohen Hofbeamten beim Kurfürsten. Es betrifft den gerade in Wolfenbüttel bzw. in der Braunschweiger Gegend weilenden Gottfried Fritzsche und lautet:

Wegen des Orgelbawes in der Chur. S. [ächsischen] Schloskirchen zu Torga.
An Vnsers gnedigsten Herrn Orgelmacher, genandt Gottfried fritzsch, soll ein befehl gemacht werden, das nach schleuniger verfertigung seiner zu Wolffbüttel vndt im landt zu Braunschweig unter handen habender arbeit, Er sich förderlichst zu Dresden einstellen, bey unserm gned(igen) h(ern) anmelden, vndt gnedigster ordinantz wegen erbauung eines newen Orgelwercks auf dem Churf(ürstlichen) haus Torga, gewertig sein soll. Dieser befehl soll durch Henrich Schützen Capellm(eister) zu Dresden, dem Orgelmacher sicherlich zugeschicket werden.

Schütz fungiert hier auch in Orgelbau-Angelegenheiten als verantwortlicher Kapellmeister, dessen Anregung dann unmittelbar in folgenden kurfürstlichen Befehl an Fritzsche mündete. Das Konzept³⁴ lautet:

An den Orgelmacher Gotfried Fritzschen Johann Georg etc.
Getreuer, Wir haben dir vor deßen zu verfertigung etlicher orgelwerckh, in das land zu Braunschweig Vnd nach Wolfenbüttel zu reißen erlaubet, Wann wir dann nunmehr deiner Person selber bedörffen, So bevelen Wir dir, du wollest dich solcher gestalt in deiner arbeit fort fordern, das du so balden so geschehen möglich, alhier wieder anlangest, vnd was Wir dir anmelden laßen werden, gepürlich verfertigen mögest. Daran geschicht etc. (Unsere gnädige Meinung.) Datum Dreßden am 10. Aprilis 1622.

Fritzsche hatte in den Jahren zwischen 1620 und 1623 die Orgeln in Wolfenbüttel (BMV), Braunschweig (St. Katharinen), Harbke (bei Helmstedt) und Wolfenbüttel (Schlosskapelle) zu bauen – ein Riesenprogramm³⁵. Die Torgauer Orgel in der Schlosskirche wurde erbaut, aber wesentlich später, was eine um 1629 geschriebene Bestellung von Material (Holz, Zinn etc.) durch Fritzsche besagt³⁶. Sicherlich hatten die Mängel an der Vorgängerorgel während der berühmten Torgauer Hochzeit 1627 den Neubau unausweichlich gemacht.

Herzog Christian von Braunschweig, „erwählter Bischof des Stifts Minden“, richtete am 11. September 1628 ein Schreiben an Kurfürst Johann Georg I., in dem er um Entschuldigung bittet wegen der verspäteten Heimreise Gottfried Fritzsches aus Celle nach Dresden. Schütz' nähere Verbindung mit der Braunschweigisch-Lüneburgischen Nebenresidenz Celle datiert erst aus dem Ende der 1640er Jahre, als er dort einen Vertrag als Kapellmeister „von Haus aus“ besaß³⁷. Fritzsches rege Orgelbautätigkeit im Bereich der Welfenhöfe von Dresden aus besagt jedoch, dass Kursachsen und die Höfe Wolfenbüttel, Hannover und Celle zumindest in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in enger Verbindung standen, was sich deutlich auch in der Biographie Schützens niederschlug.

Im Dresdner Aktenstück *Die Renovirung der Schloß-Capelle zu Dreßden*³⁸ finden sich weitere Orgelbau-Belege: Vom 18. Januar 1629 datiert ein Bericht Fritzsches an den Kurfürsten über die Reinigung beider Orgeln in der Schlosskirche und den Einbau von vier neuen Stimmen „nach der Niederländischen Arth“, der zugleich die Klage enthält, er sei sechs Jahre lang nicht mehr bezahlt worden und habe alles, was er besaß, verpfänden müssen. Am 23. April

34 Ebd., Bl 152a (Befehl des Kurfürsten an Fritzsche).

35 Wolfram Hackel, Art. *Fritzsche, Gottfried* in: MGG2, Personenteil 7 (2002), Sp. 167–169.

36 SHStA, Loc. 4452, *Die Renovirung der Schloß-Capelle zu Dreßden betr. 1628–1661*.

37 Jost Harro Schmidt, *Heinrich Schützens Beziehungen zu Celle. Ein Beitrag zur Schütz-Biographie*, in: Sagittarius 2 (1969), S. 36–38.

38 Siehe Anm. 36.

1629 erläutert er in einem weiteren Schreiben, er habe bei der Renovierung der Schlosskirchenorgeln

ein Trommeten werck von pergamen pfeiffen beneben einer zimbel drinnen verfertigett, so gantz bequem von einem gemach in das andere kann gebracht werden, daran auff's wenigste dreißigk taler verdienet worden.

Offenbar war das „Trommetenwerck“ aus Pergamentpfeifen nicht identisch mit den vier neuen Stimmen nach niederländischer Art. Das Portativ mit den Pergamentpfeifen dürfte – ähnlich dem Portativ aus der Fritzsche-Werkstatt im Londoner Victoria-and-Albert-Museum³⁹ – vor allem für das private Musizieren in den Wohnräumen des Schlosses gedacht gewesen sein. All diese orgelbaulichen Unternehmungen Fritzsches können nicht ohne Schützens Willen und Wissen erfolgt sein.

4. *Dialogo per la Pascua* SWV 443

Ute Omonsky (Jena) machte mir vor längerer Zeit die Generalbassstimme eines Werkes zugänglich, die die Angaben enthält „a. 5 H. Schüz“ und ein Textincipit „Wir dancken dir“. Diese Noten gehören zum Schlusssatz des Schützschen *Dialogo per la Pascua* (SWV 443). Die instrumentale Bassstimme dieses Schlusses des Auferstehungs-Dialogs ist in nicht weniger als fünf Exemplaren vorhanden: Drei davon befinden sich in Kassel, wo auch die lange Zeit für ein Notenautograph Schützens gehaltene Partitur überliefert ist⁴⁰, eine weitere habe ich in ehemals Grimmaer Musikalien des 17. Jahrhunderts entdeckt⁴¹, und die fünfte ist die erwähnte aus den Kantoreimusikalien Neustadt an der Orla in Thüringen. Drei von ihnen sind für einen Vergleich miteinander relevant: die Stimme, die wahrscheinlich von einer Kasseler Hand unter die Partitur gesetzt wurde – die beiden anderen dort sind Kopien dieser Stimme –, und die beiden aus Grimma und Neustadt. Hinzu zu nehmen ist ein Pirnaer Inventarhinweis, wonach das Werk für „5 et 10 voc.“ geschrieben worden ist.

Die von Johann Klemm geschriebene Partitur – ich habe darüber unlängst berichtet⁴² – trägt die Angabe „à 4“, die Grimmaer Stimme den Vermerk „à 10“, das Pirnaer Inventar „5 et 10“ und die Stimme aus Neustadt „à 5“. Wir haben es demnach bei der Kasseler, unter den Augen Schützens entstandenen Partitur – die Textschrift stammt von ihm – offenkundig mit einer um mehrere Stimmen reduzierten Variante zu tun. Eine höherstimmige Erstfassung wird demnach in ihrem ersten Teil, dem eigentlichen Dialog, fünf Stimmen besessen haben. Die fünfte Stimme, der Bass, ist leicht aus dem obligaten Instrumentalbass der Kasseler Partitur herauszuentwickeln. Dass in der Partitur der Singbass fehlt und der Tenor nicht identisch ist mit dem Orgelbass, legt diese Möglichkeit ganz nahe. Der Pirnaer Inventarvermerk „à 5 et 10“ indes wirft eine Frage auf: Was bedeutet „et 10“? Joshua Rifkin meinte während eines Gesprächs vor vielen Jahren, es ginge dabei lediglich um Duplierstimmen. Allein: Bei fakultativ hinzugefügten Duplierstimmen müsste korrekterweise die Stimmenzahlangabe „à 5 vel

39 Freundlicher Hinweis vom Kollegen Frank-Harald Greß.

40 Landesbibliothek Kassel, Mus. Ms.2° 49 x.

41 SLUB, Mus. 1479-E-502.

42 Wolfram Steude, *Ein Schütz-Fragment und Anmerkungen zu Kasseler Schützquellen*, in: Ulrich Konrad u. a. (Hrsg.), *Musikalische Quellen – Quellen zur Musikgeschichte. Festschrift für Martin Staehelin zum 65. Geburtstag*, Göttingen 2002, S. 219–233.

10“ lauten. Das „et“ scheint mir auf einen zehnstimmigen Schlusssatz hinzuweisen, vermutlich in doppelchöriger Anlage zu je fünf Stimmen. Da von diesem Schlusssatz nur die Generalbassstimme in mehreren Exemplaren überliefert ist, ist man darauf angewiesen, sie allein befragen zu müssen. Das aber lässt sich gut machen, indem wir nunmehr drei voneinander abweichende Fassungen des Schlusssatzes besitzen. Eng verwandt sind die Stimmen Grimma und Neustadt. Von ihnen weicht die Kasseler Stimme deutlich ab. In dieser wird der Orgelbass an bestimmten Stellen hoch notiert, wo die beiden anderen eine Oktave tiefere Töne bringen (vgl. Notenbeispiel 1). Das möchte ich als ein Indiz dafür nehmen, dass die Kasseler Stimme den Instrumentalbass des ersten, höheren Chores bietet und die beiden anderen den des zweiten, tieferen Chores.

Notenbeispiel 1: Synopse der Generalbassstimmen zur Osterhistorie (T. 17–28)

The image displays a musical synopsis of three general bass parts for the Easter history, measures 17 to 28. The three parts are arranged vertically: Kassel (top), Grimma (middle), and Neustadt/Orla (bottom). Each part is written in a single bass clef on a five-line staff. The Kassel part features a higher melodic line, often with notes on the top line of the staff, while the Grimma and Neustadt/Orla parts are lower, generally staying within the middle of the staff. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and bar lines. The text 'Kassel', 'Grimma', and 'Neustadt/Orla' is printed to the left of their respective staves.

Die Stimme aus Neustadt weist etwas wichtiges Neues auf: eine Textmarke. Mit „Wir danken dir“ dürfte mit hoher Wahrscheinlichkeit die 1. Strophe des Osterliedes von Nikolaus Herman gemeint sein: „Wir danken dir, Herr Jesu Christ, daß du vom Tod erstanden bist und hast dem Tod zerstört sein Macht und uns zum Leben wiederbracht. Halleluja.“ Schütz wird, wie in anderen Werken auch, nicht die Liedmelodie, sondern nur den Liedtext benutzt haben. Sollte die Annahme richtig sein, dass der *Dialogo per la Pascua* ursprünglich für zwei Soprane, Alt, Tenor und Bass geschrieben wurde und mit einem strahlenden Doppelchor zu je fünf Stimmen auf den Hermans Text schließt, dann ergibt sich ein neues Bild des Werkes. Seit Philipp Spitta und Hans Joachim Moser⁴³ wird dieser Osterdialog quasi als Substrat der Schützischen Auferstehungshistorie angesehen. Nun aber kristallisiert sich heraus, dass wir es mit einem Werk desselben Dialog-Typs zu tun, wie „Mein Sohn, warum hast du uns das getan?“ aus den *Symphoniae sacrae* III SWV 401 bzw. 401a, *Es gingen zweene Menschen hinauf in den Tempel* SWV 444, „Ave Maria, gratia plena“ bzw. „Sei begrüßet, Maria“ SWV 333 bzw. 334 aus dem 2. Teil der *Kleinen Geistlichen Konzerte* und besonders SWV Anhang 6 *Freuet euch mit mir* mit dem abschließenden Doppelchor⁴⁴. In allen vier Szenen schließt der eigentliche Dialog mit einem Tutti-Satz derselben oder einer anderen Textprovenienz.

43 Moser (wie Anm. 5), S. 428: „Denn diese [...] Schöpfung ist nichts anderes als ein Konzert über die schönsten Motive aus dem ersten Teil von Schützens Auferstehungshistorie!“

44 Mehrere gewichtige Argumente sprechen für die Richtigkeit der Zuschreibung des Werkes an Schütz durch Hans Engel.

5. *Dafne*

Jörg-Ulrich Fechner schrieb⁴⁵ 1988 zu *Dafne*:

Wenn überdies aus den Übereinstimmungen der in der Forschung benutzten Quellendokumente geschlossen werden darf, daß die „*Dafne*“ am Freitag, dem 13. April 1627, zur Aufführung kam, so vermittelt der Darmstädter Hofbericht einen weiteren Grund dafür, warum von einer höfischen Auftragsarbeit bei dieser Oper keine Rede sein kann: Bereits tags zuvor waren die fremden Fürsten von Torgau abgereist. Darunter war auch der kaiserliche Gesandte, der Herzog von Sachsen Altenburg. Bei allen im Bericht erwähnten offiziellen Anlässen wird dieser Gesandte stets deutlich als anwesend und an hervorgehobener Stelle in der Abfolge der fürstlichen Teilnehmer genannt. [...] Eine Aufführung der Oper im Rahmen des offiziellen Festes, wie sie aus einer höfischen Auftragsarbeit zu schließen wäre, hätte die Teilnahme des kaiserlichen Gesandten und der weiteren fürstlichen Gäste zweifelsohne erfordert, ja: zur Voraussetzung gehabt. Ihre Abwesenheit beweist, daß die Opernaufführung zwar vom sächsischen Hof genehmigt gewesen sein muß, unter dem Aspekt der Festplanung jedoch nur zum weiteren Beiwerk gehörte und eben keinen offiziellen Charakter hatte.

Abgesehen von dem Terminus „Oper“, der *Dafne* abzusprechen ist, ist dazu zu bemerken, dass die An- oder Abwesenheit einzelner Fürsten bei einer Hochzeit nicht allzu viel zu besagen hat. König Christian IV. von Dänemark war 1634 beim Gottesdienst zur Trauung seines Sohnes mit der sächsischen Prinzessin Magdalena Sibylle nicht anwesend. Dass die Aufführung von *Dafne* in Torgau trotz der Abreise des Altenburger Herzogs ein hochoffizielle Angelegenheit war – etwas anderes ist nicht denkbar –, besagen folgende Rechnungsbelege im Sächsischen Hauptstaatsarchiv Dresden. Außer einem Beleg über die Transportkosten der zu *Dafne* benötigten Kulissen per Schiff von Dresden nach Torgau und zurück, die nach dem Genehmigungsvermerk des Kurfürsten dem Schiffseigentümer beglichen wurden, gibt es zwei andere⁴⁶:

12 Gulden Jacob Balderman von ezlichen Kleidern so der Capellmeister zue seiner Sing Comedia braucht macherlohn, uff des Churf.[ürsten] zue Sachßen Sr Churf.[ürstlichen] Durchl.[aucht] vnterschriftt zahlt.

10 Gulden Caspar Meißnern, Bürgern und Kürschnern zu Torgaw von 5 Coßacken von Beltzwerck so zue der gehaltenen Instrumentisten Comoedie braucht, vnnndt uff Churf.[ürstlicher] Durchlaucht vnterschriftt zahlt.

Alle drei Rechnungen hatte der Kurfürst selbst bestätigt – offizieller ging es nicht. Dass das Ganze dennoch eine szenische Aufführung war, die sich als Sprechtheater mit Musikeinlagen kaum von den vielen anderen bei Hofe in diesen Jahrzehnten unterschied, sei auch hier noch einmal bekräftigt.

45 Jörg-Ulrich Fechner, *Zur literaturgeschichtlichen Situation in Dresden um 1627. Überlegungen im Hinblick auf die „Dafne“-Oper Schütz und Opitz*, in: SJB 10 (1988), S. 5–29, hier S. 17.

46 Beide Dokumente im SHStA, Geheimes Archiv, Loc. 8674/11, *Fürstl. Landgräfl. Beylager 1627* (ohne Follierung und Paginierung). Unter den „Coßacken von Beltzwerck“ sind Pelzjacken zu verstehen.

6. Die Sieben Worte SWV 478

In seinem Geleitwort zum zweiten Band der Neuen Schütz-Ausgabe 1957 schrieb Kurt Gudewill mit Bezug auf die dort abgedruckten drei Passionen und die *Sieben Worte*:

Die in einer Kasseler Handschrift des 17. Jahrhunderts überlieferten „Sieben Worte“ sind ohne Zweifel das älteste Werk, wenn auch die Entstehung im Jahre 1645 nicht sicher bezeugt ist. Von der verschiedenartigen Behandlung der Solostimmen abgesehen besteht ein wesentlicher Unterschied gegenüber den Passionen darin, daß Schütz sich in den „Sieben Worten“ des Generalbasses und der Instrumentalbegleitung bedient; in den Passionen fällt dagegen beides fort. Darin unterscheiden sich diese drei Historien auch von den übrigen.

Die Datierung der *Sieben Worte* auf „1645“ erfolgte ohne jede Begründung durch Erich H. Müller⁴⁷. Sie wurde schon von Moser in Frage gestellt, ist aber in das SWV durch Werner Bittinger übernommen worden. Mehrere Beobachtungen geben Anlass zu einer Neudatierung:

1. Aus der Besetzung der *Sieben Worte* mit Generalbass und Melodieinstrumenten ist die Folgerung zu ziehen, dass diese Passionsmusik nicht für Dresden komponiert wurde, denn in der Passionszeit ab Aschermittwoch, spätestens ab dem Sonntag Invokavit, schwiegen alle Instrumente im Hofgottesdienst. Ausgenommen waren die Gottesdienste zum Fest Mariae Verkündigung am oder um den 25. März, das bis ins 18. Jahrhundert hinein im lutherischen Gottesdienst festlich begangen wurde und die Liturgie der Fastenzeit unterbrach.

2. Die erzählenden Worte aus den benutzten Evangelien außer den wörtlichen Reden Jesu weisen einen hochmodernen Rezitativstil auf, der direkt aus der sich in Dresden gerade etablierenden Oper kam. Er ist dem der Weihnachtshistorie eng verwandt, deren erste Aufführung zu Weihnachten 1660⁴⁸ in den Hoftagebüchern (ohne Nennung des Komponisten) notiert wurde. Es liegt ganz nahe, anzunehmen, dass die *Sieben Worte* nicht früher als 1660 komponiert wurden.

3. Für die Kasseler Quelle der *Sieben Worte*⁴⁹ gibt es keinerlei Hinweis, wann und auf welchem Wege die Abschrift dorthin gelangte. Dank der freundlichen Hilfeleistung Hartmut Broszinski konnte ich ermitteln, aus welcher Gegend Deutschlands das Papier der Stimmen stammt. Die in Varianten auftretenden Wasserzeichen, eine „Torburg“ nach der von Wisso Weiss vorgeschlagenen Charakterisierung des Bildes⁵⁰, sind sehr ähnlich dem bei Charles M. Briquet⁵¹ unter der Nr. 15934 wiedergegebenen und lokalisierten Wasserzeichen. Die häufigsten Fundorte dieses Papiers sind fränkische: Bamberg, Würzburg, Münnerstadt, Hallstadt. Sie liegen alle früher, als unser Werk anzusetzen ist. Wahrscheinlich ist aber, dass man es mit Papieren derselben Papiermühle zu tun hat, die über Generationen hinweg prinzipiell dasselbe Wasserzeichen benutzt hat, nur eben mit Varianten.

47 Schütz GBr, S. 30.

48 Die Frühfassung der Weihnachtshistorie SWV 435a in der Dübensammlung ist höchstwahrscheinlich identisch mit jener 1660 in Dresden erstmals aufgeführten Fassung. Das sollte Anlass sein, einem möglichen Besuch Gustaf Dübens in Dresden zwischen 1660 und 1664, dem Druckjahr der Zweitfassung, nachzugehen.

49 Universitätsbibliothek Kassel – Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, Mus. ms. 2° 48.

50 Wisso Weiss, *Historische Wasserzeichen*, Leipzig 1986, S. 41.

51 Vgl. Charles M. Briquet, *Les Filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, Band II, S. 803 u. die Abbildungen in Band IV, Paris 1907 (Neudruck Amsterdam 1968).

4. Wenn wir aufgrund des Wasserzeichenbefundes Franken näher ins Visier nehmen und die Jahre ab 1660 für die Abschrift der *Sieben Worte* hypothetisch annehmen, dann drängt sich sofort ein großes Dresdner Hofereignis dem Gedächtnis des Betrachters auf: Die Hochzeit der sächsischen Prinzessin Erdmuth Sophie, der Tochter Kurfürst Johann Georgs II., mit Markgraf Christian Ernst von Brandenburg-Bayreuth im Jahre 1662. Diese Hochzeit wurde auch musikalisch sowohl in Dresden wie in Bayreuth groß gefeiert. *Il Paride* von Giovanni Andrea Bontempi war, als erste Volloper in Dresden überhaupt, für diesen Anlass komponiert und aufgeführt worden. Die Beziehungen beider Höfe, ohnehin stets eng, da die Gemahlin Johann Georgs I., Magdalena Sibylle, eine geborene Prinzessin von Brandenburg-Bayreuth war, gestalteten sich um diese Zeit besonders intensiv. Aufgrund der aufgezeigten vier Indizien schlage ich für die *Sieben Worte* als Entstehungszeit „um 1662“ vor und als Bestimmungsort den Bayreuther Markgrafenhof.

Zur Textgrundlage des Werkes ist bisher schon manche Beobachtung geäußert worden. Hier sei folgendes hinzugefügt: Zeitlich vor den sieben Predigten des Dresdner Oberhofpredigers Matthias Hoe von Hoeneegg *Die heilige Creutz Sieben/ Das ist: Die sieben güldnen auferlesene und Hertzbrechende Valetwörtlein unsers Herren und Heylandes Jesu Christi* [...], Leipzig 1624⁵², kommt außer dem von Otto Brodde auf seine Textgrundlage untersuchten Lied *Da Jesus an dem Creuze stund*⁵³ – Schütz verwendet daraus die erste und letzte Strophe – die Sammlung von sieben Predigten des Dresdner Hofpredigers Daniel Hänichen *Christi Schwanengesang/ Das ist Christliche und Schriftmäßige Auslegung der Sieben Wort* [...], Leipzig 1618⁵⁴, als Quelle in Frage. Bemerkenswert daran ist, dass die Reihenfolge der Worte I bis VI bei Schütz mit derjenigen bei Hänichen völlig übereinstimmt, inklusive der unsinnigen Textversion im 6. Wort „Und einer aus den Kriegesknechten lief bald hin, nahm einen Schwamm, füllet ihn mit Essig und Ysopen und stecket ihn auf ein Rohr.“ Das 7. Wort entspricht allerdings nicht der Version Hänichens, wohl aber derjenigen von Hoe von Hoeneegg. Insgesamt haben wir es im Blick auf die Textgrundlage Schützens mit einander sehr ähnlichen Reihen zu tun, die in derselben lutherisch-orthodoxen Tradition standen. Leider ist das in einem Aktenstück des Dresdner Oberhofmarschallamtes erwähnte, wohl handschriftliche „Historienbüchlein“ nicht mehr erhalten⁵⁵. Vermutlich stammte es noch aus dem 16. Jahrhundert und war die Quelle aller derjenigen Historien-Texte, die seit Antonio Scandello bis hin zu Nikolaus Adam Strungks Auferstehungshistorie für den Dresdner Hof in Musik gesetzt wurden⁵⁶.

Eine letzte Bemerkung beschließe diesen Abschnitt: Die Lukaspassion, singular und anonym überliefert in der Leipziger Passionenhandschrift des Johann Zacharias Grundig nach

52 SLUB, Th. ev. asc. 910.

53 Otto Brodde, *Heinrich Schütz. Weg und Werk*, Berlin 1985, S. 179 f.

54 SLUB, Th. ev. asc. 257.

55 SHStA, Loc. 8687, *Inventaria über die zur Churfürstl. Sächsischen Hoff-Kirche allhier zu Dresden gehörige Pretiosa*, Bl. 27 ff.: „Inventarium des Kirchen-Ornats. Auff dem grünen Pult über den verschloßnen dreyen Schränkchen: [...] In 8^{vo} et 12^{vo}: Handbüchlein von der Empfängnis, gebuhrt, Leiden und Aufferstehung Jesu Christi, in schwarz Leder gebunden.“ Unterschrieben wurden die Inventarverzeichnisse am 13. April 1666 von den drei Hofpredigern D. Martin Geier, Valentin Heerbrandt und Mag. Johann Andreas Lucius.

56 Wolfram Steude, *Die Markuspassion in der Leipziger Passionen-Handschrift des Johann Zacharias Grundig*, in: DJbMw 14 (1970), S. 96–116, hier die Tabelle S. 101 f. (Wiederabdruck des Artikels in: W. Steude, *Annäherung durch Distanz. Texte zur älteren mitteldeutschen Musik und Musikgeschichte*, hrsg. v. Matthias Herrmann, Altenburg 2001, S. 166–183).

1697 und als von Schütz stammend durch Einträge in die Hoftagebücher bezeugt, bedarf einer erneuten Untersuchung. Die Verschiedenheit des Umgangs mit dem exponierten Motivmaterial springt beim Vergleich des Schlusschors der *Sieben Worte* auf den Text „Wer Gottes Marter in Ehren hat“ mit dem Schlusschor der Lukaspassion auf denselben Text deutlich ins Auge. Auch die Textvarianten in zwei zeitlich so nahe beieinander liegenden Vertonungen dieser Liedstrophe machen stutzig.

Die Sieben Worte (um 1662)

Wer Gottes Marter in Ehren hat
und oft gedenkt der sieben Wort,
des will Gott gar eben pflegen
wohl hie auf Erden mit seiner Gnad
und dort in dem ewigen Leben.

Lukaspassion (1665)

Wer Gottes Marter in Ehren hat
und oft betrachtet sein bitterm Tod,
des will er eben pflegen
wohl hie auf Erd mit seiner Gnad
und dort in dem ewigen Leben.

Die herkömmliche Datierung der Passion bei Bittinger (SWV 480) auf „um 1653“, dem Erscheinungsjahr der Lukaspassion des Christoph Schulze, ist fragwürdig⁵⁷. Die Hoftagebücher zeigen die Lukaspassion erstmalig für das Jahr 1665 an.

Eines sei aber jetzt schon gesagt: Die Schützpassionen insgesamt, relativ tief notiert, sind nur für Männerstimmen komponiert, nicht für die Beteiligung von Knaben- oder gar von Frauenstimmen. Das klanglich unbefriedigende Ergebnis bei konventionellen Aufführungen liegt nicht nur an unserer heute gebräuchlichen, für das 17. Jahrhundert zu tiefen Kammer-ton-Stimmung, sondern vor allem an der falschen Besetzung, am allerwenigsten an den Werken selbst!

7. Zur liturgischen Verwendung von geistlichen Konzerten Heinrich Schütz'

Carl von Winterfeld hat in seinem *Gabrieli-Buch* 1834 bei der Betrachtung des geradezu von antiker Tragik gezeichneten „Fili mi Absalon“ (SWV 269) aus den *Symphoniae sacrae* I (Venedig 1629) bemerkt⁵⁸:

[...] ob Schütz seine Tondichtung der Anwendung bei dem Gottesdienste bestimmt, oder nur der gebrauchten Schriftworte halber sie mit in seine *symphoniae sacrae* aufgenommen habe, möchte schwer zu bestimmen sein.

Eine Möglichkeit, liturgisch undefinierte geistliche Musik am Dresdner Hofe des 17. Jahrhunderts zu musizieren, war die Tafelmusik. Das muss immer wieder betont werden, denn im allgemeinen Bewusstsein heute hat die fürstliche Tafelmusik als Frühform des Hofkonzerts noch immer nicht den ihr zukommenden Stellenwert erhalten. Zur „öffentlichen“ Tafel wurde weltliche und geistliche Musik sowie reine Instrumentalmusik geboten. Leider verschweigen die Hoftagebücher konsequent, welche Stücke jeweils musiziert wurden⁵⁹. Aus Schütz' Schreiben an den Zeitzer Stiftssuperintendenten Salzmann um 1667 und weiteren Belegen⁶⁰

57 Dazu auch Moser (wie Anm. 5), S. 566 ff.

58 Carl von Winterfeld, *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, Bd. 2, Berlin 1834, S. 178 f.

59 Dazu jetzt Mary E. Frandsen, *Crossing Confessional Boundaries. The Patronage of Italian Sacred Music in Seventeenth-Century Dresden*, Oxford u. a. 2006, S. 19 u. 360.

60 Schütz Gbr, S. 295, außerdem etwa S. 156 (Brief Schütz' vom April 1645?).

geht aber eindeutig die Verwendung von geistlicher Musik bei der fürstlichen Tafel hervor. Wir wenden uns nun aber einer zweiten Möglichkeit zu.

Die Frage, ob und wann Schütz und seine Zeitgenossen seine Konzerte bzw. konzertierenden Motetten gottesdienstlich verwendeten, ist in doppelter Hinsicht wichtig. Ihre Beantwortung gibt Aufschluss über die liturgische Gebundenheit, zumindest aber Verwendbarkeit der konzertierenden geistlichen Musik, die ja keineswegs in jedem Falle als selbstverständlich vorauszusetzen ist. Außerdem vermittelte uns die nähere Kenntnis der liturgischen Einordnung bestimmter Werke in bestimmte Gottesdienste (Staatsmusiken und Festkompositionen ausgenommen) einen Einblick nicht nur in den allgemein üblichen liturgischen Gebrauch in Kursachsen, sondern auch in Schütz' eigenes Textverständnis. Die Drucke der *Psalmen Davids* 1619, der *Symphoniae sacrae* 1629, 1647 und 1650 und der *Kleinen geistlichen Konzerte* 1636 und 1639 enthalten keine Hinweise auf eine liturgische Einordnung der in ihnen enthaltenen Stücke, so dass wir heute für den Hauptteil der Schützkonzerte auf Vermutungen angewiesen sind. Diesen Sachverhalt spiegeln auch die Angaben zu der liturgischen Stellung der Kompositionen wider, die Otto Brodde der Kleinen Ausgabe des SWV beige-steuert hat⁶¹. Sie gehen von neuzeitlichen Gegebenheiten bzw. Vorstellungen aus und besagen wenig oder gar nichts über den historischen Ort der Kompositionen im damaligen Gottesdienst.

Uns ist jedoch ein gedrucktes Verzeichnis überliefert, dessen Überschrift genau das Prinzip anzeigt, nach dem die Einordnung der Musik in den liturgischen Ablauf erfolgte. Die dritte Auflage des *Becker-Psalters* (Dresden 1661) enthält ein „Concordantz-Register/ Wie die Psalmen mit denen Sonn- und Festtages Evangelien concordiren [...]“⁶² Dieses Prinzip der Zuordnung auf das jeweilige Evangelium wird klar bestätigt durch eine Handschrift aus dem Jahre 1662, die offenbar in Freiberg entstanden ist und heute dort aufbewahrt wird⁶³. Sie enthält neben Werken anderer Autoren 16 Stücke aus Schütz' *Symphoniae sacrae* I (Nr. 5, 6, 10–14, 41–49 der Freiburger Sammlung) und fünf aus *Symphoniae sacrae* III (Nr. 73–75, 97–98), denen, wie auch anderen Stücken, de tempore-Angaben beige-fügt sind. Aus ihnen geht eindeutig hervor, dass das lutherische Auslegungsprinzip der Bibel uneingeschränkt gültig war, jene exegetische Grundentscheidung lutherischer Theologie, der man auch im Zusammenhang mit den kontroverstheologischen Voraussetzungen des Beckerpsalters begegnet: der Kritik des Cornelius Becker an Ambrosius Lobwasser. Die Aussagen der gesamten Bibel, also auch des Alten Testaments, verstanden als verbalinspiriertes Buch, werden ausnahmslos – mehr oder weniger schlüssig, mehr oder weniger gewaltsam – auf das Evangelium bezogen, wenigstens aber auf Einzelaussagen und Bildreden im Neuen Testament. Solche uns heute zuweilen überraschenden Bezugnahmen zeigen zumindest die Richtung an, in der nach der gottesdienstlichen Verwendung seiner Werke durch Schütz und seine Zeitgenossen grund-

61 Vgl. im SWV auch Broddes Vorbemerkung *Zum Stichwort „Liturgische Stellung“*, S. XIII f.

62 Vgl. die in NSA 6 (1955) S. XIII f. abgedruckte Übersicht *Die Psalmen im Kirchenjahr nach der Evangelischen Bibellese*.

63 Vier Stimmbücher (Secunda vox, Bassus, Violono, Bassus contin.[uus]), ehemals Bibliothek des Altertumsvereins Freiberg, jetzt Stadtbibliothek Freiberg, Signatur Bn 21 3–6. Vgl. Otto Kade, *Die älteren Musikalien der Stadt Freiberg in Sachsen. Zum ersten Male vollst. bearbeitet und mit einer Einleitung versehen* (hrsg. v. Reinhard Kade), Leipzig 1888 (= MfM, 20. Beilage), S. 26–29.

sätzlich zu suchen wäre⁶⁴. Psalmkonzerte beispielsweise, ob als Introitus verwendet oder nicht, sind demnach prinzipiell als Evangelienmusiken konzipiert und aufgeführt worden, entweder am Gottesdienstbeginn oder in der Nähe der Evangeliumslesung. Die Bibelstellenangaben in der auf der folgenden Seite abgedruckten Tabelle (sie enthält nur diejenigen Werke mit de-tempore-Angaben) sind der kursächsischen *Biblia*, Wittenberg 1670, Register der Episteln und Evangelien, entnommen, die als die vom sächsischen Kurfürsten privilegierte Lutherbibel zu ihrer Zeit maßgeblich war.

In der Freiburger Handschrift blieben ohne de-tempore-Angaben offensichtlich alle Kompositionen auf Lob- und Preis-Texte, die zu vielerlei Gelegenheit verwendbar waren sowie solche, deren liturgischer Platz dem Kantor von damals ohnehin klar war: Psalm 23 (SWV 33 und 398) gehört auch heute noch zum Sonntag Misericordias Domini mit dem Evangelium vom „guten Hirten“ (Johannes 10, 12–16). Die drei Kompositionen über deutsche Übertragungen des *Jubilus Sancti Bernhardi* mit dem Textbeginn „Jesu dulcis memoria“ (SWV 406, 405, 427) sind quasi selbstverständlich für den Neujahrstag mit der Evangeliumslesung Lukas 2,21 von der Beschneidung und Namensgebung Jesu vorgesehen.

Dass bei den „Applizierungen“ der jeweils vertonten Texte auf das Evangelium neben den unmittelbar einsichtigen auch heute noch kaum verständliche Bezüge postuliert werden, wird aus der Tabelle unmittelbar einsichtig. Das Konzert Johann Vierdancks *Es stehe Gott auf*, dessen Text es auch bei Schütz gibt (SWV 356), bezieht man in Freiberg auf das Evangelium des 23. Sonntags nach Trinitatis (Mt 22, 15–22), die Erzählung vom Zinsgroschen. Wahrscheinlich besteht der Bezug lediglich in der Identifikation „unserer Feinde“ des Psalms mit den „reißenden Wölfen“ des Evangeliumstextes. Ganz und gar abwegig erscheint zunächst die Zuordnung des 127. Psalms „Wo der Herr nicht das Haus baut“ (SWV 400, 473) auf das Evangelium des 5. Sonntags nach Trinitatis (Lk 5, 1–11), die Erzählung vom reichen Fischzug und der Berufung des Petrus. Der Psalm, als klassischer Traupsalm eine Art Hausseggen, reimt sich allenfalls auf das Evangelium, wenn er beispielsweise zur Trauung eines Pfarrers, also eines „Menschenfischers“ musiziert wurde. Lediglich in solch einem Falle wäre der Bezug zwischen beiden Texten plausibel.

Ohne Zweifel hat Heinrich Schütz selbst noch in der uralten theologischen Tradition gestanden, das Bibelwort, so wie es war, als unmittelbar verbalinspiriert zu verstehen, wobei die Lutherübertragung beinahe selbst kanonischen Rang bekam. Das Zeitalter der Bibelkritik war noch nicht angebrochen. Die außerliturgische war neben der liturgischen Verwendung seiner Konzerte in gleicher Weise durch die Würde des vertonten Verbum Domini legitim. Von diesem Verständnis des Bibelwortes her fällt ein erhellendes Licht auf das „Wie“ der Schütz-schen Vertonung biblischer Texte.

64 Dazu Eberhard Schmidt, *Der Gottesdienst am Kurfürstlichen Hofe zu Dresden. Ein Beitrag zur liturgischen Traditionsgeschichte von Johann Walter bis zu Heinrich Schütz*, Göttingen 1961 (= Veröffentlichungen der Evangelischen Gesellschaft für Liturgieforschung 12), S. 194 ff.

Nr.	ggf. Komponist/ SWV-Nr.	Textbeginn	Textquelle u. -aussage	de-tempore-Angabe	zugehöriges Evangelium
10 11	267 268	Benedicam Dominum 2. pars Exquisivi Dominum	Ps 34, 2–6. Lobtext nach Gebetsanhörung	Vocem jucunditatis (Rogate)	Joh 16, 23–30 „So ihr den Vater etwas bitten werdet“
12	270	Attendite, popule meus	Ps 78, 1–3. Aufforderung, auf die Lehre zu hören	„Vom Sämann bösen und guthen“ (5. nach Trinitatis)	Mt 13, 24–30. Gleichnis vom Unkraut unter dem Weizen
13	271	Domine, labia mea	Ps 51,17 (Herr, tue meine Lippen auf)	„Vom Tauben und stummen“ (12. nach Trinitatis)	Mk 7, 31–37. Heilung des Taubstummen
14	274	Veni dilecte mi	Hoheslied 5,1. Hochzeitsfreuden	20. nach Trinitatis	Mt 22, 1–14. Gleichnis der königlichen Hochzeit
41	257	Paratum cor meum	Ps 108, 2–4. Bereitschaft zum Lobe Gottes		
46 47	263 264	Anima mea liquefacta 2. pars Adjuro vos	Hoheslied 5,6; 2,14; 5,3; 5,8 Liebe zwischen Freundin und Freund	18. nach Trinitatis	Mt 22, 34–46. Das vornehmste Gebot: Liebe zu Gott und dem Nächsten
48 49	265 266	O quam tu pulchra 2. pars Veni de Libano	Hoheslied 4,1–5. Loblied auf die Braut	20. nach Trinitatis	Mt 22, 1–14. Gleichnis von der königlichen Hochzeit
50	Joh. Vierdanck/ 356	Es stehe Gott auf	Ps 68, 2–4. Vertreibung der Feinde	23. nach Trinitatis	Mt 22, 15–22. Zinsgroschen-Erzählung
52	Joh. Vierdanck/ 341	Mein Herz ist bereit	Ps 57, 8–11. Bereitschaft zum Lob Gottes	12. nach Trinitatis	Mk 7, 31–37. Heilung des Taubstummen
53	Joh. Vierdanck/ 321	Herr, wenn ich nur dich	Ps 73, 25–26. Vertrauen auf Gott	13. nach Trinitatis	Lk 10, 23–37. Gleichnis vom barmherzigen Samariter
54	Joh. Vierdanck 49	Wo der Herr nicht bei uns wäre	Ps 124. Vertrauen auf Gottes Hilfe	8. nach Trinitatis	Mt 7, 15–23. Warnung vor den falschen Propheten, den Wölfen in Schafsklei- dern; Bäume und ihre Früchte; falsche Jünger
63	Giov. Rovetta/ 26	Laetatus sum in his	Ps 122. Freude am Tempel	1. nach Epiphania	Lk 2, 42–52. Der zwölfjährige Jesus im Tempel
68	S. Seidel/ 24	Domine ne in furore	Ps 6. Bußpsalm	11. nach Trinitatis	Lk 18, 9–14. Gleichnis vom Pharisäer und Zöllner
74	400, 473	Wo der Herr nicht das Haus baut	Ps. 127. Haussegen	5. nach Trinitatis	Lk 5, 1–11. Der reiche Fischzug; Beru- fung des Petrus
98	407	Lasset uns doch den Herren	Jesus Sirach 15,24; Ps 103, 22 u. a. („Nun danket alle Gott“)	7. nach Trinitatis	Mk 8, 1–8. Die Speisung der Viertau- send

Christoph Kittels Bearbeitung von Schütz' „O süßer Jesu Christ“ (SWV 427) – Funktion und Anspruch

MARKUS RATHEY

Gilt die *Geistliche Chormusik* unbestritten als ein Paradigma Schütz'schen Komponierens¹, so bilden die *Zwölf Geistlichen Gesänge* das entsprechende Antiparadigma. Die 1657 von Christoph Kittel edierte Sammlung fügt sich weder in ein teleologisch geprägtes Schütz-Bild ein, das in der *Geistlichen Chormusik* und dem dritten Band der *Symphoniae Sacrae* den Höhepunkt und die Summe des Werkes von Heinrich Schütz sieht, noch mag der geringe technische und kompositorische Anspruch der geläufigen Vorstellung vom Spätschaffen des Dresdner Kapellmeisters genügen.

Die Versuche, die Sammlung trotzdem organisch in das Schütz-Bild zu integrieren, sind vielfältig. So sieht Otto Brodde² in den *Geistlichen Gesängen* eine

Ergänzung der *Geistlichen Chormusik*. Bringt diese in der Hauptsache motettische Chormusik für das Kirchenjahr, so bringen die *Zwölf geistlichen Gesänge* die motettische Chormusik für das Ordinarium der Gottesdienste und der Hauskirche.

Problematisch wird dies jedoch, vergleicht man den musiktheoretischen und -ästhetischen Anspruch der *Chormusik* – als Exempel für das Spektrum kontrapunktischen Komponierens – mit der deutlich simpleren Gestaltung der *Gesänge*. Hinzu kommt ein weiteres Problem: Während tatsächlich die Ordinariumssätze der späteren Sammlung (einschließlich der Einsetzungsworte und des Magnificats) eine willkommene Ergänzung an liturgischer Musik zu der am Proprium orientierten *Chormusik* sind, so ist der Rest der Sammlung vom deutschen *Gratias* bis zur deutschen Fassung des Hymnus *Jesu dulcis memoria* zu heterogen, als dass man annehmen könnte, Kittel oder Schütz hätten bewusst ein Pendant zur *Geistlichen Chormusik* intendiert. Weniger eine bestimmte liturgische Verwendung einigt die in den *Gesängen* zusammengefassten Kompositionen als vielmehr lediglich der geringe technische Anspruch und die damit verbundene Bestimmung für, wie es auf dem Titelblatt heißt, „kleine Cantoreyen zum Chor“³.

Michael Heinemann hat versucht, die Sammlung mit der Biographie Schützens in einen kausalen Zusammenhang zu bringen⁴. Zunächst weist er darauf hin, dass nach dem Regie-

1 Dazu Jutta Schmoll-Barthel, *Sammlung oder Zyklus? Die Disposition der „Geistlichen Chormusik“ von Heinrich Schütz*, in: *Mf* 45 (1992), S. 233. Exemplarisch sei etwa Thrasylbulos Georgiades genannt, der der *Geistlichen Chormusik* eine herausragende Stellung in seinem Konzept von Musik und Sprache einräumt, da diese erstmals vom deutschen Text und damit dem deutschen Sprachduktus her konzipiert sei (*Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*, Berlin u. a. 1954, S. 62–70, und ders., *Schubert. Musik und Lyrik*, Göttingen 1967, S. 183–193). Noch einen Schritt weiter geht Walter Blankenburg: In der Musik Schütz' – und insbesondere der *Geistlichen Chormusik* – erkennt er eine „Interpretin des Wortes“ und „subjektiv [...] durchglüht“, ja „geradezu prophetische“ Züge (*Zum Verständnis von Heinrich Schütz*, in: *MuK* 31 [1961], S. 230 f.).

2 Otto Brodde, *Heinrich Schütz, Weg und Werk*, Kassel u. a. 2/1979, S. 236.

3 Faks. des Titels in Heinrich Schütz, *Zwölf Geistliche Gesänge*, SWV 420–431, hrsg. v. Konrad Ameln, Kassel u. a. 1988 (= NSA 7), S. XII.

4 Michael Heinemann, *Heinrich Schütz und seine Zeit*, Laaber 1993, S. 96. Dort auch das folgende Zitat.

rungsantritt Johann Georgs II. die seit langem anstehende Neuorganisation der Dresdner Hofkapelle durchgeführt wurde:

Der neue Regent entließ Schütz, versehen mit dem Titel eines Ober-Kapellmeisters, behielt sich jedoch vor, ihn gelegentlich mit der Komposition kirchenmusikalischer Werke zu beauftragen. Damit wurde die stilistische Differenzierung der Musik auch personell unterstrichen: Für italienische Opernmusik hatte Johann Georg II. mehrere junge Spezialisten engagiert; der mehr und mehr von einem ‚Stylus gravis‘ geprägte Bereich der Kirchenmusik, auf dem man Neuerungen weder erwartete noch erwünschte, konnte dagegen einem Musiker überlassen werden, der kaum mehr als die Grundlagen des kompositorischen Handwerks hätte beherrschen müssen. Entsprechend waren die Aufträge, die Johann Georg II. in den nächsten Jahren an Schütz herantrug, oft nicht sonderlich anspruchsvoll, boten vergleichsweise geringe Möglichkeiten, größere Kunstfertigkeit zu entfalten.

In einem zweiten Schritt verknüpft er dies mit der Entstehung der *Geistlichen Gesänge*:

Schon die erste Publikation Schütz' nach der Entlassung, die sein Schüler Christoph Kittel herausgab, dürfte die Erwartungen, die man nunmehr gegenüber Kirchenmusik erhob, recht genau spiegeln. Die *12 Geistlichen Gesänge* enthalten liturgische Repertoirestücke in schlichtem, vierstimmigen Satz, nur selten polyphon gelockert und nur geringfügig mit ausdrucksbetonten chromatischen Wendungen durchsetzt.

Heinemanns Überlegungen haben einiges für sich, vermögen aber besser die Revision des Beckerschen Psalters (SWV 97–256, Dresden 1661) zu erklären, die tatsächlich vom Kurfürsten in Auftrag gegeben worden ist. Für die *Geistlichen Gesänge* jedoch fehlt sowohl ein Dresdner Auftrag, noch hätte ein Großteil der deutschsprachigen Stücke überhaupt im Dresdner Gottesdienst verwendet werden können⁵. Hinzu kommt, dass, wie Kittel betont, die Kompositionen in den „Nebenstunden“ von Schütz, mithin außerhalb seiner üblichen Amtsgeschäfte, entstanden sind. Kittel legt vielmehr mit seiner Beschreibung des Zustandekommens der Sammlung nahe, dass er auf ältere Werke zurückgreifen konnte. Die *Gesänge* sind somit eine über längere Zeit gewachsene Sammlung, die zwar nach Schütz' Entlassung gedruckt wurde, kaum aber erst dann komponiert worden ist⁶.

Problematisch wird die werkgeschichtliche – und damit verbunden die ästhetische – Einordnung der Sammlung dadurch, dass Schütz zwar als Autor genannt ist, selbst aber nicht die Herausgabe übernommen hat, sondern Christoph Kittel. Könnte dies einerseits zu einer gewissen Abwertung der Sammlung führen, da sie mangelnd autorisiert erscheint, ist sie andererseits aber in die von Schütz seit dem zweiten Teil der *Symphoniae Sacrae* vorgenommene Opuszählung eingegliedert. Schütz nimmt in diese Zählung nur seine Hauptwerke auf und lässt die Gelegenheitswerke bewusst aus. Michael Heinemann weist zu Recht darauf hin, dass es sich um ein zu dieser Zeit seltenes Verfahren der Autorisierung gehandelt hat⁷:

5 Klaus Hofmann, Vorwort zu: Heinrich Schütz, *Zwölf geistliche Gesänge für kleine Kantoreien*, hrsg. v. Günter Graulich, Neuhausen-Stuttgart 1971 (= SSA 15), S. XIII.

6 Zur Frage der Frühfassungen der Sätze in den *Geistlichen Gesängen* ist noch keine Einigkeit erzielt worden. So sieht Friedrich Blume (*Geschichte der Evangelischen Kirchenmusik*, Kassel u. a. 2/1965, S. 144) in der Sammlung ein retrospektives Spätwerk und hält daher eine Zusammenstellung älterer Stücke für unwahrscheinlich: „In diesen Kompositionen wird die persönliche Deutung weit zurückgedrängt, der Eindruck liturgischer Darstellung herrscht vor. Der Kontrapunkt ersetzt die freie Deklamation wie das lockere Konzertieren der Stimmen. Der Kontrast erlischt fast völlig.“ Jedoch konnte Klaus Hofmann auf verschiedene Frühfassungen hinweisen (wie Anm. 5, S. IX), und auch das Vorwort Kittels lässt kaum einen anderen Schluss zu, als dass er auf ältere Stücke zurückgegriffen hat.

7 Heinemann (wie Anm. 4), S. 151; der Verf. verweist ebd. S. 163 auf einen ähnlichen Fall bei Viadana.

Werke seien es, im emphatischen Sinne des Wortes, abgeschlossen und vollendet, nicht mehr nur zum Gebrauch der Gegenwart, sondern über ihre Zeit hinausweisend und ihrem Autor zu bleibendem Angedenken und Ruhm.

Allerdings war Schütz' Vorgehen auch nicht einmalig. Ähnlich verfuhr sein thüringischer Zeitgenosse Johann Rudolph Ahle, der 1665 ein Werkverzeichnis erstellte, mit dem er alle vor 1657 entstandenen Kompositionen verwarf, die ab 1657 erschienen Werke einer konsistenten Opuszählung eingliederte und damit ebenfalls ein autorisiertes Werkkorpus definierte⁸. Es fällt daher schwer zu glauben, dass die *Geistlichen Gesänge* nur unzureichend autorisiert waren. Kittel fungierte als Herausgeber, jedoch heißt dies keinesfalls, dass damit Schütz' Autorisierung beeinträchtigt wäre.

Was war also der Zweck der Sammlung? Heinemann hat vermutet, dass die schlichte kontrapunktische Gestaltung als Gegenmodell zu dem in Dresden immer einflussreicheren italienischen Stil etabliert werden sollte: „Eher scheint es, als mühten sich Schüler und Adepten um die bewusste Ausprägung eines Stils, der den italienischen Kontrapunktieren könnte.“⁹ Dies wäre überzeugend, handelte es sich um eine Sammlung, die sich an den Dresdner Hof richtet. Indem als Klientel aber gerade die kleineren Kantoreien ins Auge gefasst werden, ist eine solche musikpolitische Zielrichtung eher zweifelhaft.

II

Die Entstehung der *Geistlichen Gesänge* ist, dies hat der knappe Forschungsüberblick gezeigt, ein Problem. Es ist daher ratsam, sich zunächst an die Fakten, das heißt, an den Druck selbst, das Vorwort aus der Feder Kittels und den erhaltenen Quellenbestand zu halten. Daraus ergibt sich: Christoph Kittel, unter Schütz für die Erziehung der Kapellknaben verantwortlich, hat zu diesem Zweck Kompositionen von Schütz gesammelt¹⁰. Unter diesen befanden sich auch die zwölf abgedruckten, die er nun, mit Zustimmung des Autors, der Öffentlichkeit zugänglich macht. Diese „Öffentlichkeit“ sind vor allem die kleineren Kantoreien, die als Käufer angesprochen werden sollen. Bezeichnend ist, was Kittel nicht sagt – was von der Forschung aber gern einmal hineingelesen worden ist: Er sagt nicht, dass die Stücke für die Kapellknaben komponiert worden sind; die ursprünglichen Kompositionsanlässe bleiben offen.

Dieser Befund lässt sich noch durch einige sekundäre Quellen ergänzen. So hat Schütz selbst auf die umfangreiche Musikaliensammlung Kittels hingewiesen und sie in seinen Briefen anerkennend erwähnt¹¹. Wenn Kittel also die *Geistlichen Gesänge* aus seiner Sammlung kompiliert, so wird ihm vermutlich ein größeres Corpus auch an Schützschen Werken zur Verfügung gestanden haben, aus denen er die passenden Stücke zusammengestellt hat.

8 Markus Rathey, *Johann Rudolph Ahle. 1625–1673. Lebensweg und Schaffen*, Eisenach 1999, S. 143.

9 Michael Heinemann, *Heinrich Schütz*, Reinbek bei Hamburg 1994, S. 110.

10 Kittel scheint bereits seit seinem Eintritt in die Hofkapelle als Knabenerzieher fungiert zu haben; 1645 wurde er dann zum Hoforganisten ernannt. Vgl. Eberhard Schmidt, *Der Gottesdienst am Kurfürstlichen Hofe zu Dresden. Ein Beitrag zur liturgischen Traditionsgeschichte von Johann Walter bis zu Heinrich Schütz*, Göttingen 1961 (= Veröffentlichungen der Evangelischen Gesellschaft für Liturgieforschung 12), S. 177–180.

11 Schütz GBr, Nr. 58, S. 166, und Nr. 90, S. 248.

Zudem erwähnt Schütz¹² in der Vorrede zur zweiten Ausgabe des Becker-Psalters von 1661, dass er sich der Überarbeitung nur ungerne stellte:

der Ich sonst (die Warheit zu bekennen/) meine übrige kurtze Lebens-zeit/ lieber mit Revidirung und complirung etlicher/ von diesem unterschiedlich von mir angefangenen andern/ und mehr Sinnreichen Inventionen/ hätte anwenden wollen.

Diese Äußerung lässt sich im Hinblick auf die *Geistlichen Gesänge* in zweifacher Hinsicht interpretieren: Entweder die Arbeit am Becker-Psalter hat ihn daran gehindert, selbst eine Edition der dann von Kittel herausgegebenen Stücke zu veranstalten, oder aber die Sätze in den *Geistlichen Gesängen* gehören zu jener unattraktiven Werkgruppe, um die er sich nicht selbst kümmern wollte, im Falle des Becker-Psalters aber von Seiten des Kurfürsten gezwungen war. Dies wird letztlich nicht zu entscheiden sein. Auch der Einfluss, den Schütz dann schließlich auf die Zusammenstellung der Stücke genommen hat, ist nicht bezifferbar. Im Großen und Ganzen dürfte aber Kittel allein dafür verantwortlich zeichnen¹³.

Auch wenn, wie oben festgestellt wurde, die *Geistlichen Gesänge* nicht vollständig aus dem für die Chorknaben komponierten Bestand hervorgegangen sind, so ist dies doch für einen Teil zu vermuten. Bereits bei der ersten Ausgabe des Becker-Psalters hatte Schütz darauf hingewiesen, dass er aus einer Nebenstundenarbeit für die Kapellknaben entstanden sei. In der Vorrede heißt es¹⁴:

Im betracht dessen/ hab ich hiebevorn für meine HaußMusic vnd zu deren mir vntergebenen CapellKnaben frühe und AbendGebet/ etliche wenige newe Weisen über [...] D. Beckers Psalmen auffgesetzt.

Zumindest das deutsche *Benedicite vor dem Essen* (SWV 429) sowie das deutsche *Deo gratias nach dem Essen* (SWV 430) dürften ebenfalls für die Chorknaben im Hause von Schütz komponiert worden sein¹⁵. Die Entstehung der übrigen Sätze bleibt jedoch weiterhin im Dunkeln.

III

Davon unberührt ist allerdings die Frage, warum Kittel die Sammlung zusammengestellt hat. Aus welchem Grund hat Kittel sein Notenarchiv nach leicht ausführbaren Werken von Schütz durchsucht, diese zusammengefasst und ediert? Dazu nochmals Heinemann¹⁶: Die *Geistlichen Gesänge*

wäre man geneigt, als erste Frucht des endlich errungenen Ruhestands zu werten, doch publizierte Schütz diese vierstimmigen Chorgesänge nicht selbst. Christoph Kittel [...] besorgte die Ausgabe möglicherweise auch in der Absicht, mit diesen satztechnisch strengen, oft noch Cantus-firmus-gebundenen Stücken eine Tradition ‚seriöser Musik‘ zu wahren.

12 Ebd., S. 270.

13 Zweifelhaft ist Otto Broddes These (wie Anm. 2, S. 243), Altersgründe hätten Schütz veranlasst, die Edition der Sammlung an Kittel zu delegieren: „Daß er sie von seinem Schüler Christoph Kittel herausgeben ließ, wird an seinem Alter gelegen haben: nach den Zwölf geistlichen Gesängen erschien im Druck nur noch die Weihnachtshistorie.“ Dies ist schon deshalb ausgeschlossen, da nicht nur die Weihnachtshistorie, sondern auch die zweite Fassung des Becker-Psalters später erschienen ist.

14 Zitiert nach Hofmann (wie Anm. 5), S. VIII.

15 Ebd.

16 Heinemann (wie Anm. 9), S. 109–110.

Also doch ein „Muster“ seriösen Komponierens, ein Seitenstück zur *Geistlichen Chormusik*? Warum wird aber dann darauf in der Vorrede nicht verwiesen? Gerade wenn die Sammlung eine exemplarische Funktion hätte erfüllen sollen, wäre es ratsam gewesen – wie in der *Chormusik* geschehen –, dies im Vorwort auszuführen.

Eine ganz andere Überlegung hat Klaus Hofmann angestellt¹⁷. Er verweist auf die Beigabe einer eigenen Komposition Kittels in dem Druck und zieht eine Verbindung zu ähnlichen Praktiken von Schütz, der als Referenz an seine Vorbilder Bearbeitungen von deren Werken in seine Sammlungen aufgenommen habe. Hierzu zähle etwa die Übernahme einer Canzone Giovanni Gabriellis in die 1619 erschienenen *Psalmen Davids* (SWV 34).

Mit der Aufnahme der Komposition in dasjenige Druckwerk, welches wohl am deutlichsten Gabriellischen Geist atmet, weist Schütz ‚expressis notis‘ zurück auf den, dem er seine Kunst verdankt – ein Bekenntnis zur Schule Gabriellis, Ausdruck der Verehrung Schützens für seinen Lehrer. Zugleich ist diese Gabrielli-Bearbeitung Zeugnis und Beispiel des Lernens durch Imitation, durch das ‚Nachkomponieren‘ und ‚Umkomponieren‘, wie es Schütz auch in späteren Jahren noch pflegte und als Lehrmethode in seinen Schülerkreis übernommen haben mag.

Hofmann vermutet daher, dass es sich bei den *Geistlichen Gesängen* um eine „Ehrengabe des Herausgebers an seinen Lehrer“¹⁸ gehandelt haben mag. Allerdings trägt der Vergleich mit Schütz. Hatte dieser eine Komposition seines Lehrers in eine eigene Sammlung aufgenommen, so ist hier genau das Gegenteil der Fall: Ein „Schüler“ ediert Werke seines „Lehrers“ und fügt eine eigene Komposition hinzu. Zudem eine Komposition, die, wie unsere späteren Überlegungen noch zeigen werden, das Vorbild signifikant verändert.

Sollte es sich also nicht um eine „Festschrift“ für Schütz gehandelt haben, so ist weiter nach dem Zweck des Druckes zu fragen. Und hier erweist sich ein Blick auf die zeitgenössische Druckproduktion geistlicher Musik in Deutschland als nützlich. Genannt seien im folgenden nur die entsprechenden Publikationen von drei der populärsten und am weitesten verbreiteten Komponisten der Zeit:

Andreas Hammerschmidt

- *Chormusic auff Madrigal Manier: fünffter Theil Musicalischer Andachten*, Freiberg und Leipzig, 1652–1653
- *Musicalische Gespräche über die Evangelia*, Dresden, 1655
- *Ander Theil geistlicher Gespräche über die Evangelia*, Dresden, 1656

Johann Rudolph Ahle

- *Neu-gepflanzter thüringischer Lustgarten, in welchen XXVI. neue geistliche musicalische Gewächse [...] auf unterschiedliche Arten [...] versetzt*, Mühlhausen 1657
- *Ander Theil*, Mühlhausen, 1658
- *Neu-gepflanzten [...] Lustgartens Nebengang*, Mühlhausen 1663
- *Dritter und letzter Theil*, Mühlhausen 1665

17 Hofmann (wie Anm. 5), S. VII. Zur Beziehung zwischen Schütz und Gabrieli vgl. Andreas Eichhorn, *Heinrich Schütz und Giovanni Gabrieli*, in: Ingeborg Stein u. Ute Omonsky (Hrsg.), *Rezeption alter Musik. Kolloquium anlässlich des 325. Todestages von Heinrich Schütz*, Bad Köstritz 1997, S. 73–98, sowie Siegfried Schmalzriedt, *Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabriellis. Studien zu ihren Madrigalen*, Neuhausen-Stuttgart 1972 (= Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 1). Zu Schütz' Bearbeitung zweier Kompositionen Monteverdis vgl. Gerald Drebes, *Schütz, Monteverdi und die „Vollkommenheit der Musik“* – Es steh Gott auf aus den *Symphoniae sacrae II (1647)*, in: SJB 14 (1992), S. 25–55.

18 Hofmann (wie Anm. 5), S. VIII.

- *Neuverfassete Chor-Music, in welcher XIV geistliche Moteten enthalten [...] in einem leichten und anmuthigen stylo gesetzt*, Mühlhausen 1668

Wolfgang Carl Briegel

- *Geistlicher musikalischer Rosengarten*, Gotha, 1658
- *Evangelische Gespräche I–III*, Mühlhausen und Darmstadt, 1660–1681

Gemeinsam ist diesen im Umkreis der *Geistlichen Gesänge* publizierten Drucken, dass sie den Anspruch an die Ausführenden möglichst gering halten. Sie enthalten motettische Sätze, konzertante Sätze und Kompositionen für die unterschiedlichsten Anlässe¹⁹. Hinzu kommen zur gleichen Zeit zahlreiche Ariensammlungen, geistliche Lieder, die als Generalbasslied oder vierstimmiger Satz publiziert wurden, und die nochmals eine Vereinfachung geistlicher Musik darstellten. Wenn Hans Joachim Moser die oben genannte Gruppe mitteldeutscher Komponisten dem „Popularbarock“ zurechnet, so ist dies terminologisch sicherlich problematisch, erfasst jedoch ein Charakteristikum dieser vor allem zwischen den 40er und 60er Jahren des 17. Jahrhunderts publizierenden Tonsetzer: Sie schreiben in einem eingängigen Stil, der technisch geringere Ansprüche stellt als etwa die großen Sammlungen von Schütz. Und sie tun dies mit Erfolg. Während der deutsche Musikalienmarkt im Bereich geistlicher Vokalmusik in dieser Zeit rückläufig war, wie Friedhelm Krummacher nachweisen konnte²⁰, vermochten Hammerschmidt, Ahle und Briegel ihre Sammlungen mit Erfolg zu vermarkten.

Zurück zu Schütz und Kittel. Wenn Kittel um 1657, also in jener Zeit, in der einfachere, technisch leicht zugängliche Musik den Musikalienmarkt bestimmte, eine Sammlung für „kleine Cantoreyen“ herausgibt, und in ihrer thematischen Breite so weit wie möglich anlegt, dass sowohl das Messordinarium, das Magnificat als auch Gebete zum Essen vertreten sind, dann kann dies kaum nur als zufällige Übereinstimmung interpretiert werden. Kittel kompiliert in den *Geistlichen Gesängen* jene Werke von Schütz, die sich in diesem populären Marktsegment platzieren ließen.

IV

Doch Kittel tat mehr als das. Er nahm nicht nur Werke von Schütz in den Druck auf, sondern ergänzte diese noch um eine eigene Komposition, und zwar um eine Konzertsfassung von Schütz' „O süßer Jesu Christ, wer an dich recht gedenket“ (SWV 427), das ebenfalls in die Sammlung integriert wurde. Klaus Hofmanns Interpretation dieses Vorgangs wurde schon oben zurückgewiesen. Eine Referenz an Schütz durch Kittel – als Analogon zu Schütz' Kompositionen nach Werken seiner Vorbilder – hätte seinen Platz in einer eigenen Sammlung Kittels gehabt, nicht aber als Appendix zu Schütz' Werken gedient.

19 Dass Schütz durchaus auch Kontakt zu diesen Komponisten auf „mittlerer Leistungshöhe“ hatte, belegt seine Widmung in der *Chormusik* von Andreas Hammerschmidt. Vgl. Michael Heinemann, „Wer dieses nimbt in acht!“ *Heinrich Schütz und die „Chor Music“ von Andreas Hammerschmidt*, in: *Mf* 47 (1994), S. 2–17.

20 Friedhelm Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate. Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik im späten 17. und beginnenden 18. Jahrhundert*, Berlin 1965 (= *Berliner Studien zur Musikwissenschaft* 10), S. 60.

Es ist kein Zufall, dass Kittel gerade die deutsche Fassung des pseudobernhardinischen Hymnus *Jesu dulcis memoria*²¹ für seine Bearbeitung wählt. Es handelte sich bei diesem Text und seinen verschiedenen deutschen Übersetzungen²² im 17. Jahrhundert um einen der beliebtesten Andachtstexte, der sowohl von der lutherischen Orthodoxie wie auch dem aufkommenden Pietismus ausgesprochen geschätzt wurde²³. Schütz selbst hat im dritten Teil der *Symphoniae Sacrae* gleich zwei unterschiedliche Übersetzungen des Hymnus vertont: „O süßer Jesu Christ, wer an dich recht gedenket“ (SWV 405), sowie „O Jesu süß, wer dein gedenket“ (SWV 406). Ähnliche Kompositionen sind von zahlreichen Zeitgenossen, von Samuel Scheidt über Matthias Weckmann, Johann Rudolph Ahle bis hin zu Dietrich Buxtehude, belegt²⁴. Wie kaum ein anderer Text sprach der pseudobernhardinische Hymnus die Frömmigkeitshaltung des 17. Jahrhunderts aus, die die ihr typische Sinnlichkeit und Herzensfrömmigkeit in ihm exemplarisch ausgedrückt fand. Beeinflusst wurde dieses Denken vor allem durch Johann Arndt, einen der wichtigsten Vermittler zwischen der *Devotio moderna* und der protestantischen Frömmigkeit des 17. Jahrhunderts²⁵. Dass der mittelalterliche Hymnus mühelos (trotz einiger Widersprüche) in die lutherische Theologie integriert wurde zeigt etwa ein 1636 von Martin Rinckart veröffentlichtes Buch mit dem Titel *Herz-Jesu-Büchlein, darinnen lauter Bernhardinische und Christ-Lutherische Jubel-Herz-Freuden gesammelt*.

Dass also gerade dieser Gesang in zwei Fassungen in der von Kittel edierten Sammlung erscheint, erklärt sich aus seiner Popularität. Jedoch gehen die Parallelen zu zeitgenössischen Vertonungen noch weiter. Im vierten Teil seiner *Geistlichen Concerte* (1640) veröffentlichte Samuel Scheidt zwei Kompositionen über den Text „O Jesu süß, wer dein gedenket“, und zwar in Gestalt eines Liedsatzes für zwei Tenöre und Bass, dem alle 18 von ihm mitgeteilten Strophen unterlegt sind, und eines dreistimmigen Konzerts für Sopran, Tenor und Bass, das nur mit dem Text der ersten Strophe versehen ist. Die beiden folgenden Notenbeispiele mit den Anfängen beider Sätze machen deutlich, dass das Konzert (Beispiel 2) auf dem melodischen Material des Liedsatzes fußt.

21 Entgegen der bis heute vielfach perpetuierten Ansicht handelt es sich nicht um einen originalen Text Bernhards von Clairvaux, wohl aber weist er große Parallelen zu dessen Gedanken- und Affektgut auf. Zur Textgeschichte vgl. Heinrich Lausberg, *Hymnologische und hagiographische Studien* (I): *Der Hymnus 'Jesu dulcis memoria'*, München 1967; zu den deutschen Übersetzungen Wilhelm Bremme, *Der Hymnus Jesu dulcis memoria in seinen lateinischen Handschriften und Nachahmungen, sowie deutschen Übersetzungen*, Mainz 1899.

22 Bremme allein zählt 22 deutsche Übersetzungen von Protestanten sowie fünf freiere Nachdichtungen.

23 Vgl. zu den Kompositionen über Andachtstexte auch Walter Blankenburg, *Zur Bedeutung der Andachtstexte im Werk von Heinrich Schütz*, in: SJB 6 (1984), S. 62–71. Zur Beliebtheit des Hymnus *Jesu dulcis memoria* im 17. Jahrhundert auch Martin Geck, *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus*, Kassel u. a. 1965 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 15), S. 25.

24 Vgl. dazu Rathey (wie Anm. 8), S. 356–357.

25 Vgl. Johannes Wallmann, *Johann Arndt und die protestantische Frömmigkeit. Zur Rezeption der mittelalterlichen Mystik im Luthertum*, in: ders., *Theologie und Frömmigkeit im Zeitalter des Barock. Gesammelte Aufsätze*, Tübingen 1995, S. 1–19, sowie Ferdinand van Ingen, *Die Wiederaufnahme der Devotio Moderna bei Johann Arndt und Philipp von Zesen*, in: Dieter Breuer (Hrsg.), *Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock*, Wiesbaden 1995 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 25), S. 467–475.

Notenbeispiel 1: Samuel Scheidt, Liedsatz „O Jesu süß“ (*Geistliche Concerte IV*, Nr. 1)

Musical score for 'O Jesu süß' by Samuel Scheidt. The score is in G major and 4/4 time. It features four parts: Tenor 1, Tenor 2, Bassus, and B.c. (Bass continuo). The lyrics are: "O Je-su süß, wer dein ge - denkt, sein Herz mit Freud wird". The B.c. part includes figured bass notation: 6 #, 7 #, 6 4 5 #, #, 6 #, 6.

Notenbeispiel 2: Samuel Scheidt, Konzert „O Jesu süß“ (*Geistliche Concerte IV*, Nr. 2)

Musical score for 'O Jesu süß' by Samuel Scheidt. The score is in G major and 4/4 time. It features four parts: Cantus, Tenor, Bassus, and B.c. (Bass continuo). The lyrics are: "O Je-su süß, o Je-su süß, o Je-su süß, o". The B.c. part includes figured bass notation: 6, 6, b, 6.

Johann Rudolph Ahle ließ sich wenig später möglicherweise durch diesen Druck zu einer umfangreicheren Komposition anregen, bei der er in zehn Sätzen die 18 Strophen der Vorlage vertont. Auch hier sind jeweils ein Liedsatz und eine konzertante Vertonung einander zugeordnet²⁶.

Notenbeispiel 3: Joh. Rudolph Ahle, Liedsatz *Himmel-süße Jesus-Freude* (1648), Nr. 1 (Beginn)

Musical score for 'Himmel-süße Jesus-Freude' by Johann Rudolph Ahle. The score is in G major and 4/4 time. It features three vocal parts: Vox prima, Vox secunda, and Vox tertia. The lyrics are: "O Je - su süß, wer dein ge - denkt, O Je - su süß, wer dein ge - denkt, O Je - su süß, wer dein ge - denkt,".

26 Rathey (wie Anm. 8), S. 357.

Notenbeispiel 3 (Fortsetzung)

o Je - su süß, wer dein ge - denkt,
o Je - su süß, wer dein ge - denkt
o Je - su süß, wer dein ge - denkt,

Notenbeispiel 4: Joh. Rudolph Ahle, Konzert *Himmel-süße Jesus-Freude* (1648), Nr. 2

Vox prima
Je - su du Her - zen Freud und Wonn, des Le - bens Brunn,
Vox secunda
Je - su du Her - zen Freud und Wonn, des Le - bens Brunn
Vox tertia
Je - su du Her - zen Freud und Wonn, des Le - bens Brunn,
du wah - re Sonn, des Le - bens Brunn, du wah - re Sonn.
—, du wah - re Sonn, des Le - bens Brunn, du wah - re Sonn.
du wah - re Sonn, des Le - bens Brunn, du wah - re Sonn.

In beiden Fällen basieren Liedsatz und Konzert auf demselben musikalischen Material. Wenn Kittel also dem Satz aus der Feder von Schütz eine konzertante Bearbeitung hinzufügt, so entspricht dies einer Tendenz, die auch bei anderen zeitgenössischen Komponisten zu beobachten ist. Die Quellenbasis ist zu gering, um zweifelsfrei auf eine Beeinflussung durch die genannten Werke zu schließen oder gar von einer „Tradition“ zu sprechen, doch belegt diese Tendenz unzweifelhaft die Popularität des Gesanges, der zeitgenössische Sammlungen mit einer möglichst vielfältigen Bearbeitung Rechnung getragen haben.

V

Der Satz von Schütz besteht aus fünf Abschnitten, denen jeweils eine Strophe des Hymnus' zugewiesen ist. Die Strophen werden abwechselnd von zwei Chören gesungen, die sich jeweils in der fünften Strophe vereinen. Beschlossen wird das Stück mit einer Doxologie. Zur Ausführung der Komposition schreibt Kittel²⁷:

Erinnerung. DIeweil die Teutzsche Poesi dieses Jubili sehr lang und in 50. Strophen verfasset gewesen/ alß ist zuwissen/ daß der Author dieselbigen in 10. Sätze und unter jeden Satz 5 Strophen gebracht/ auch 5. Arien darüber auffgesetzt hat/ worunter die in Sesquialtera' die letzte ist/ nachwelcher dann das Signum Repetitionis verzeichnet worden/ daß man so denn von vorn an einen neuen Satz wieder anfahen/ und nach Beliebung also continuiren solle/ Demnach aber nichts minder auch alle 10. Sätze auff einmahl zu musiciren allzu lang fallen möchte/ alß wird einen jeglichen frey gestellet seiner Beliebung nach zu continuiren, oder nach zulassen/ ja auch nach anleitung der Kirchen Festen und Zeiten Einen oder mehr Sätze alleine heraus zu nehmen und zu gebrauchen. Die hinden nachgesetzte Strophe: Nu sey dem Vater Danck etc. dienet dem Beschluß/ wann man enden wil/ gleich wie die Psalmen mit dem Gloria pflegen beschlossen zu werden.

Bei seiner Bearbeitung hat Kittel diese fünfteilige Struktur der Vorlage in sein Konzert übernommen, dabei jedoch die einzelnen Teile zusätzlich durch eingeschobene Instrumentalsinfonien separiert. Hofmann hat Kittels Bearbeitung als „freie Umarbeitung des Schützchen *Jubilus S. Bernardi* [...] zum solistischen Vokalkonzert“²⁸ charakterisiert. Die Bearbeitung ist allerdings keineswegs frei, sondern folgt der Vorlage sehr getreu und transferiert sie nach nachvollziehbaren Prinzipien in ein Konzert.

In seiner Grundsubstanz ist das Kittelsche Konzert eine Reduktion des Schützchen Spruchsatzes auf das Bassfundament und die Oberstimme. Beide Stimmen werden mit nur wenigen Änderungen – die dadurch allerdings umso signifikanter sind – in die Konzertsfassung übernommen. Diese Form der Reduktion ist an sich nicht ungewöhnlich und wird als Praxis etwa bereits von Lodovico Viadana in seiner Vorrede zu den *Cento Concerti Ecclesiastici* (1602) beschrieben. Während jedoch Viadana das Singen von Motetten „in die Orgel“ aufgrund deren polyphoner Struktur als Problem sehen musste (und entsprechend reagierte), kann die Reduktion auf die Oberstimme bei dem weitgehend homorhythmischen Satz von Schütz ohne größere Verluste der Substanz vorgenommen werden²⁹.

Diesem aus dem Modell gewonnenen Gerüstsatz fügt Kittel einen Instrumentalsatz für zwei Violinen hinzu. Sie alternieren auf weite Strecken als eingeschobene Sinfoniae mit dem Vokalsatz, so dass durch sie das Schützische Urbild unangetastet bleibt. Erst im Schlussteil des Konzerts, der durch einen Mensurwechsel in einen Tripeltakt herausgehoben ist, vereinigen sich die Violinen im homorhythmischen Satz mit der Vokalstimme. Die Instrumentalstimmen sind hier weitgehend aus dem Tenor bzw. Alt des Schützchen Satzes abgeleitet, so dass auch hier die Nähe gewahrt wird.

In den neu komponierten Sinfonien greift Kittel ebenfalls auf das vorgegebene Material zurück. Die von ihm verwendeten Motive sind aus denen der Schützchen Oberstimme ab-

27 Vgl. die Edition in Anm. 5, S. IXX f. (sic!).

28 Ebd., S. VII.

29 In anderen zeitgenössischen Drucken finden sich ähnliche Anweisungen, einen mehrstimmigen Satz auf die Außenstimmen zu reduzieren, etwa bei Ahle im Nachwort seiner 1660 in Mühlhausen erschienenen Ariensammlung *Erstes Zehn neuer Geistlicher Arien*, op. 3. Vgl. auch Rathey (wie Anm. 8), S. 486.

geleitet und verweisen jeweils auf den folgenden Vokalteil, wie der Beginn unmittelbar deutlich macht (Notenbeispiele 5 und 6).

Daneben hat Kittel einige Änderungen vorgenommen, die über ein simples „Arrangement“ hinausgehen und den Satz substantiell betreffen. Auffällig ist bereits zu Beginn, dass er den Dreiklang, mit dem Schütz die Worte „O süßer“ vertont hat (Notenbeispiel 7), in eine fließende Bewegung von Zweiermelismen ausgelöst hat (Notenbeispiel 6), die bei ihm auf dem Ton *e'* (statt *a'* bei Schütz) zur Ruhe kommt:

Notenbeispiel 5: Christoph Kittel, „O süßer Jesu Christ“, T. 1–4

Sinfonia

Notenbeispiel 6: Christoph Kittel, „O süßer Jesu Christ“, T. 10–13

Notenbeispiel 7: Heinrich Schütz, „O süßer Jesu Christ“, Cantus, T. 1–4

Ähnlich verfährt Kittel später zu den Worten „O Jesu süßer Held“ (T. 77–78) und „o du Brunn“ (T. 81). Man könnte dies unschwer als einfache melodische Variation interpretieren, wie sie das zeitgenössische Formelrepertoire parat hielt. Jedoch wäre dies zu voreilig und übersähe, zu welchen Textstellen Kittel diese melodischen Varianten anbringt. In zwei Fällen geht es um die „Süße“, um die „dulcedo“ Jesu und im dritten Fall ebenfalls um eine Anrufung Jesu. Nun war gerade der Gedanke der „dulcedo“ ein zentraler Aspekt der Jesus-Fröm-

migkeit des 17. Jahrhunderts und zugleich ein Kernbegriff des gesamten pseudobernhardini-schen Hymnus³⁰. Durch die melismatische Auszierung wird somit ein zentraler Gedanke des Textes akzentuiert. Aber auch die Interpretation als Betonungsmelisma reicht nicht aus. Martin Geck hat herausgestellt, dass die Zweiermelismen ein beliebtes Stilmittel der Musik des Frühpietismus gewesen sind³¹. Indem Kittel seine Vorlage mit ihnen anreichert, rekurriert er auf eine populäre Form der Melodiebildung, die frömmigkeitsgeschichtlich mit dem Text korrespondiert. Gesteigert findet sich dieses Vorgehen in T. 21–23 des Konzerts. Die originale Melodiefassung wird rhythmisiert, in ihrer Bewegungshaltung umgekehrt, mit Zweiermelismen ausgeziert und mündet schließlich in ein längeres Melisma auf dem Wort „Süßigkeit“:

Notenbeispiel 8: Heinrich Schütz,
„O süßer Jesu Christ“, T. 12–15



Notenbeispiel 9: Christoph Kittel,
„O süßer Jesu Christ“, T. 21–23



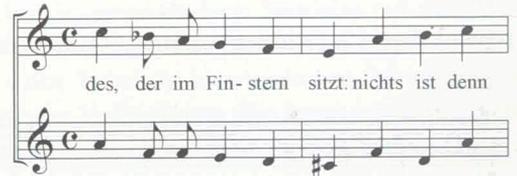
Eine ähnliche Auszierung erfährt aus naheliegenden textlichen Gründen auch das Wort „klingen“ in T. 37–38. Dasselbe gilt für die melismatische Ausweitung des Wortes „begehret“ in T. 58–59.

Im Sinne einer intensivierten Textkorrespondenz ist Kittels Änderung in den Takten 84/85 zu interpretieren. Die Stelle erweckt den Anschein einer völligen Neukomposition und symbolisiert durch den Abstieg zum tiefsten Ton des gesamten Stückes die Finsternis. Allerdings sind die beiden Takte nicht gänzlich neu. Vielmehr greift Kittel hier ausnahmsweise nicht auf den Sopran, sondern auf die Altstimme der Schütz'schen Vorlage zurück, die er behutsam modifiziert:

Notenbeispiel 10: Christoph Kittel,
„O süßer Jesu Christ“, T. 84–85



Notenbeispiel 11: Heinrich Schütz,
„O süßer Jesu Christ“, T. 24–25



Eine weitere Annäherung an die „moderne“ Musik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist die Einfügung zahlreicher Antizipationen, die bei Schütz eine vergleichsweise geringe

30 Vgl. zum frömmigkeits- und sprachhistorischen Hintergrund des dulcedo-Gedankens Friedrich Ohly, *Süße Nägel der Passion. Ein Beitrag zur theologischen Semantik*, Baden-Baden 1989.

31 Vgl. Martin Geck, *Bach und der Pietismus*, in: ders., „Denn alles findet bei Bach statt“. *Erforshtes und Erfabrenes*, Stuttgart/Weimar 2000, S. 100–101; s. auch Geck (wie Anm. 23), S. 158–159.

Rolle spielen, in der zeitgenössischen Konzert- und Arienliteratur aber um so häufiger anzutreffen sind. Im folgenden seien daher ein Beispiel auf dem Kittelschen Konzert und ein Ausschnitt aus einem Konzert Ahles einander gegenübergestellt, das überdies auch die bereits oben genannte Zweiermelismatik aufweist:

Notenbeispiel 12: Christoph Kittel, „O süßer Jesu Christ“, T. 17–18

S./T. Wer dich schon hat in sich,

B.c.

Notenbeispiel 13: Joh. Rudolph Ahle, „Es sey denn“ (1648)³², T. 9–13

Tenor sei - ne Sei - ten_, will ichs nicht glau - ben, will ichs nicht glau - ben

B.c.

Im Schlussteil seines Konzerts übernimmt Kittel zunächst ohne Änderungen die Vorlage, schiebt dann aber in T. 111–116 einen neuen Abschnitt ein, der sich als terzversetzte Variante des Schützschen Schlusses erweist, bevor dieser dann in seiner originalen Gestalt zitiert wird. Neu ist ebenfalls eine drei Takte umfassende Schlusskadenz, die mit einer Hemiole und einem Quartvorhalt auf dem Akkord der V. Stufe die Schlusswirkung noch erhöht.

Orientiert sich Kittel bei der Bearbeitung des Schützschen Satzes zumeist an den harmonischen Vorgaben des Urbilds, so nimmt er an anderen Stellen Änderungen der Harmonik vor. Besonders auffällig ist dies in T. 10–11: Hatte Schütz die Akkordfolge d-g-g-A (über der Bassfolge d-g-b-a) komponiert, wobei besonders die phrygische Wendung g-A markant hervorsteht, glättet Kittel diese Stelle zur Akkordfolge D-g-d-A.

Ebenfalls einen tiefen Eingriff in die Harmonik stellen Kittels Takte 36–38 dar. Durch die Verwendung des *fis'* bei Schütz bekommt die Stelle einen plagalen Charakter, da der abschließende Dreiklang auf C eher als IV. Stufe zu G wahrgenommen wird. Kittel dagegen eliminiert das *fis'* und stellt zugleich durch die Kadenzfolge IV-V-I die harmonischen Verhältnisse klar, was durch den Quartvorhalt auf der V. Stufe noch verstärkt und bestätigt wird.

All diese Änderungen durch Kittel werden sehr behutsam vorgenommen, jedoch ist augenfällig, dass er bemüht ist, die Komposition von Schütz motivisch und harmonisch zu „modernisieren“. Vor diesem Hintergrund erscheint es mehr als zweifelhaft, dass Kittel der

32 Nr. 1 aus Ahles *Erster Teil geistlichen Dialogen*, Erfurt 1648. Vgl. Rathey (wie Anm. 8), S. 335–337.

Veröffentlichung der *Geistlichen Gesänge* Modellcharakter für die Kirchenmusik im „alten Stil“ – ähnlich der *Geistlichen Chormusik* – bemaß.

Notenbeispiel 14: Heinrich Schütz, „O süßer Jesu Christ“, T. 9–10

Cantus Altus
 nichts kann so an-ge-nehm an un-sern Oh-ren klin-gen

Tenor Bassus

B.c.

Notenbeispiel 15: Christoph Kittel, „O süßer Jesu Christ“, T. 36–38

S./T.
 nichts kann so an-ge-nehm in un-sern Oh-ren klin-gen,

B.c.

6 3 4 4 3

VI

Damit stellt sich wieder die Frage nach der Funktion der Kittelschen Bearbeitung wie der Sammlung als ganzer. Der Blick auf die zeitgenössische Druckproduktion einerseits wie die Bestimmung der Schützenschen Sammlung für „kleine Cantoreyen“ lässt kaum einen anderen Schluss zu, als dass die Herausgabe jene Klientel ansprechen wollte, die sonst ihr Repertoire aus den Drucken Hammerschmidts und seiner Zeitgenossen bezog. Auch die zumeist einfache Faktur der Stücke legt dies nahe. Hinzu kommt, dass auch Kittel in seiner Bearbeitung dem Idiom dieser populären Kirchenmusik nahe kommt, indem er die Melodieführung der Vorlage arioser gestaltet sowie in harmonischer Hinsicht ‚modernisiert‘. Es ist daher zweifelhaft, dass Kittels Konzertfassung als „Referenz“ an Schütz in einem ähnlichen Sinne wie dessen Bearbeitungen von älteren Werken seiner Vorbilder intendiert war. Schütz transferiert seine Modellkompositionen stets in eine andere textliche und teilweise auch in eine neue gattungsmäßige Sphäre. Kittel hingegen behält Text, Struktur, „Melodie“ und harmonisches Gerüst der Vorlage bei und modifiziert nur einige kleinere Passagen. Dies ist keine Referenz, aber wohl auch keine Kritik an Schütz, sondern die Angleichung an einen eingängigeren, populäreren Stil, jenen Stil, den die kleineren Kantoreien jener Zeit häufig bevorzugten.

Die *Geistlichen Gesänge* sind der Versuch, ein Marktsegment zu bedienen, das mit den großformatigen Sammlungen des Dresdner Kapellmeisters kaum angesprochen werden konnte. Es ist müßig, danach zu fragen, ob dies als „Gegenmodell“ zu der dort gängigen Musik intendiert war, oder ob nur der Nachfrage mit dem zur Verfügung stehenden Angebot (sprich: unveröffentlichten Kompositionen von Schütz in Notenschrank von Kittel) begegnet werden sollte. Diese Frage wird nicht zu beantworten sein. Fest steht allerdings, dass die Sammlung in Anlage, technischem Anspruch wie auch Diktion des Kittelschen Appendix der beabsichtigten Klientel entspricht. Die Wahl eines der populärsten Andachtstexte des 17. Jahrhunderts für die Konzertbearbeitung tat dabei ein Übriges, um eine breite Käuferschicht anzusprechen.

Johann Ulrich Steigleders „*Ricercar Tabulatura*“ (1624) als Kunstbuch

Eine Einführung in Formprinzipien imitatorischer Tastenmusik

ULRICH SIEGELE

Überblick

1. Das Kunstbuch: Absicht und Aufbau
2. Architektonische Rahmenform: Die sechs Stücke des großen Typus
 - 2.1 Kontrapunktische Definition als Norm: Jan Pieterszoon Sweelinck
 - 2.2 Beibehaltenes thematisches Material in allen Teilen der Rahmenform: Die Ricercare Nr. 11 in a, Nr. 4 in G und Nr. 1 in d
 - 2.3 Thematisch abweichender Mittelteil: Die Ricercare Nr. 3 in F und Nr. 2 in e
 - 2.4 Sukzessive thematische Variation: Die Ausnahme des Ricercars Nr. 5 in a
3. Kompositionstechnische Fragen: Die sechs Stücke des kleinen Typus
 - 3.1 Nichtthematische Zeit I: Das Ricercar Nr. 6 in C
 - 3.2 Akkordbrechung: Das Ricercar Nr. 7 in d
 - 3.3 Engführung: Das Ricercar Nr. 8 in e
 - 3.4 Proportionale Verkürzung des Themas: Das Ricercar Nr. 9 in F
 - 3.5 Nichtthematische Zeit II, doppelter Kontrapunkt und Ordnung der Kadenzstufen: Das Ricercar Nr. 10 in G
 - 3.6 Integral proportionierte Rahmenform: Die Ausnahme des Ricercars Nr. 12 in C
4. Der Werkplan als Komposition

1 Das Kunstbuch: Absicht und Aufbau

Die *Ricercar Tabulatura* (1624) des Stuttgarter Stifts- und späteren Hoforganisten Johann Ulrich Steigleder (1593–1635) kann zwei Besonderheiten für sich in Anspruch nehmen, eine herstellungstechnische und eine inhaltliche: Herstellungstechnisch ist sie der erste Notendruck in Deutschland, der sich für ein umfangreiches Musikwerk des Kupferstichs bedient, überdies vom Autor eigenhändig gestochen und ausgedruckt; inhaltlich bietet sie, in zwei tonartige Reihen und nach der Stimmenzahl geordnet, eine Sammlung von zwölf imitatorischen Stücken für ein Tasteninstrument und somit innerhalb Deutschlands ein frühes gedrucktes Zeugnis für die Form des Kunstbuchs in praktischen Beispielen, hier für eine Kunstlehre des Ricercars. Über den Originaldruck, der die Stücke auf einem modifizierten Zehnliniensystem notiert, unterrichtet das Vorwort der neuen Ausgabe¹. Hier stehen das Kunstbuch und seine Eigenart im Mittelpunkt. Die Betrachtung der ganzen Sammlung und der einzelnen Stücke erschließt Formprinzipien imitatorischer Tastenmusik.

¹ Johann Ulrich Steigleder, *Sämtliche Orgel- und Clavierwerke, I: Ricercar Tabulatura* (1624), hrsg. von Ulrich Siegele, Kassel u. a. 2007 (in Vorbereitung).

Wie Steigleder in der Widmung an Herzog Johann Friedrich von Württemberg schreibt, hat er für die erste Publikation eigener Werke „etliche Fantasia oder Ricercar zusammen gesucht“. Dass er tatsächlich auf einen Fundus ausgearbeiteter und niedergeschriebener Musik, wohl in erster Linie Tastenstücke zurückgreifen konnte, verdeutlicht er selbst:

Nachdem ich in meiner Iugent, neben erlernung deß Inst[r]uments vnd Orgel Schlagens, von meinem lieben Vattern, auch zu Organistischer Composition was zu fantasirendem schlagen in die handt füglich, insonderheit angehalten worden, Habe ich von Erster zeit an, biß hiehero, solcher Kunst souil mir möglich nach gesetzt wie ich dan jñner etlich laren allerhand Maniren von Gaistlich vnd weltlichen Stucken ein zimbliche anhzal vffs papyr gebracht.

Von außen bestätigt das Vorhandensein des Fundus der Superintendent Chunrad Diete- rich, wenn er in der Widmung seiner *Vlmischen OrgelPredigt* (Ulm 1624) an Johann Ulrich Steig- leder schreibt, dieser habe „allerhand schöne, liebliche, kunstreiche compositiones“ bei sich. Die Äußerungen legen nahe, dass die zwölf Ricercare der *Ricercar Tabulatura* nicht eigens für die Publikation als Zyklus komponiert, sondern, jedenfalls überwiegend, aus einem bereits vorliegenden Repertoire ausgewählt worden sind.

In der Tat gibt es drei Hinweise, dass die Stücke zu unterschiedlicher Zeit und für unter- schiedliche Gelegenheiten geschaffen wurden: (1) Acht Stücke sind auf die obere Grenze *a''* (davon eines auf *g''*) beschränkt, vier jedoch überschreiten diese Grenze, eines bis *b''*, die an- deren bis *c'''*. (2) Die Tonqualität, die aus dem Zusammenhang als *dis* zu verstehen ist, wird in einem der Stücke orthographisch als erhöhtes *d*, in zwei Stücken dagegen mitteltönig als er- niedrigtes *e* notiert, überdies in einem dieser beiden Stücke entsprechend der Ton *aïs* durch *b* vertreten. (3) Die Schlussnoten sind in fünf Stücken als Brevis, in sieben Stücken als gedop- pelte Longa notiert, außerdem zwei der Breven und vier der Longen durch die Hinzufügung einer Fermate ausgezeichnet, der Rest dagegen nicht.

Obwohl es sich also nicht um einen Zyklus, sondern um eine Sammlung handelt, folgte die Auswahl einem Plan. Das belegen (1) die imitatorische Anlage aller zwölf Stücke, (2) ihre Anordnung in zwei steigenden Reihen von sechs Tonarten *d*, *e*, *F*, *G*, *a*, *C*, die zweimal drei Tonarten mit kleiner Terz zweimal drei Tonarten mit großer Terz gegenüberstellt, (3) die Gruppierung nach der Stimmenzahl, die auf fünf vierstimmige sieben dreistimmige Stücke folgen lässt. Diese drei Merkmale weisen die Sammlung als Kunstbuch aus, das auch den drei von Friedrich Wilhelm Riedel formulierten Kriterien der Gattung entspricht, nämlich als „ge- lehrte“ Repräsentationswerke (die sich auf den Rang des Widmungsträgers stützen), als Lehr- bücher der Fugenkomposition und als Spielstücke auf Tasteninstrumenten².

Allerdings schließt Riedel Steigleder ausdrücklich von dieser Traditionslinie aus, weil er zwei Bedingungen nicht erfüllt: Er verfehlt den Typus der Fuga major (der instrumentalen Form des *Stilus gravis*) und er verfehlt die Notation in Partitur. Jedoch waren am Ort und zur Zeit, als Steigleder seine *Ricercar Tabulatura* zusammenstellte, weder die Fuga major noch die Notation in Partitur derart als Norm fixiert, dass nicht noch andere Möglichkeiten des Kunst- buchs offen gestanden hätten; auch Hartmut Schick betont die Eigenständigkeit des Werks in

2 Vgl. Friedrich Wilhelm Riedel, *Die zyklische Fugen-Komposition von Froberger bis Albrechtsberger*, in: Walter Salmen (Hrsg.), *Die süddeutsch-österreichische Orgelmusik im 17. und 18. Jahrhundert. Tagungsbericht*, Innsbruck 1980 (= Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft 6), S. 154–167, besonders S. 163, zu Steigleder S. 155; außerdem Werner Braun, Art. *Kunstbuch*, in: MGG2, Sachteil 5 (1996), Sp. 817–820.

der Entwicklungsgeschichte des Ricercars³. Außerdem führten die Folgen des Dreißigjährigen Kriegs zum Tod Steigleders und zum Zusammenbruch des Stuttgarter Hofes und seiner Musikpflege. Deshalb blieb der Lösung, die Steigleder entwickelt hatte, die Wirkung versagt. Ihm ging es nicht darum, einen einzigen Typus der Fuge zu kultivieren; ihm ging es vielmehr darum, unter dem Titel des Ricercars die vielfältigen Möglichkeiten imitatorischer Formen der Tastenmusik darzulegen. Die Spannweite seines Kunstbuchs ist markiert durch das erste und das letzte Stück, eine Fantasia im Stile Sweelincks und eine Canzona italienischer Prägung. Der Eigenart dieses Konzepts gilt es gerecht zu werden.

Schließlich ist die Notation auf einem modifizierten Zehnliniensystem einerseits in der Faktur der Stücke, andererseits im Entstehungsvorgang des Drucks begründet. Denn sie entspricht allgemein der Kontinuität des klavieristischen Klangraums wie im Besonderen der Stimmdisposition und Satzstruktur der Stücke. Diese Notationsweise, die vermutlich Steigleders autographe Vorlage abbildet, konnte damals technisch nur im Kupferstich reproduziert werden, ein Verfahren, das sich seinerseits für die Herstellung durch den Autor selbst anbot. Übrigens aber gibt der Druck einen erstaunlich korrekten Notentext und in aller Regel zuverlässige Auskunft über den kontrapunktischen Sachverhalt.

Nicht nur der äußere, ebenso der innere Aufbau und die Verknüpfung beider weisen die planvolle Anlage des Kunstbuchs aus (Tabelle 1 auf der folgenden Seite⁴). Die Sammlung umfasst sechs große und sechs kleine Stücke, einerseits die Ricercare Nr. 1–5 und 11, andererseits die Ricercare Nr. 6–10 und 12, also im Wechsel zwei Fünfergruppen und abschließend zwei einzelne Stücke. Aus dieser Gruppierung erklärt sich auch, warum die Dreistimmigkeit nicht erst mit Nr. 7, sondern bereits mit Nr. 6 beginnt; sie richtet sich nicht nach den beiden hälftigen Reihen der Tonstufen, sondern nach dem Typus und setzt mit dem ersten kleinen Stück ein, ohne bei der großen Nr. 11 der Vierstimmigkeit noch einmal Raum zu geben. Die große Form ist zwar in erster Linie der Vierstimmigkeit verbunden, kann jedoch auch in der Dreistimmigkeit realisiert werden. Der umgekehrte Beleg dagegen, dass die kleine Form auch in der Vierstimmigkeit realisiert werden kann, unterbleibt; sie ist allein der Dreistimmigkeit verbunden.

Zunächst zeigt sich, dass eine Verwandtschaft besteht zwischen dem Typus und dem Notenwert der Schlussnote, nämlich einerseits zwischen der großen Form und der Brevis, andererseits zwischen der kleinen Form und der gedoppelten Longa. Nur Nr. 4 macht eine Ausnahme; obwohl sie der großen Form angehört, endet sie mit einer gedoppelten Longa. Die Dauer der Themen nach Takten ist kein eindeutiges Merkmal, weil über die Abgrenzung der Themen diskutiert werden kann⁵. Nach der hier gewählten Lesart summieren sich die Dauern der Themen aller zwölf Stücke auf 60 Takte; das ergibt einen Durchschnitt von 5 Takten. Die

3 Hartmut Schick, Art. *Ricercar*, in: MGG2, Sachteil 8 (1998), Sp. 318–331, hier Sp. 328.

4 Die Notenwerte des Themas sind abgekürzt, und zwar die weißen als G=Ganze und H=Halbe, die schwarzen als V=Viertel und A=Achtel; bevorzugte Notenwerte sind fett hervorgehoben. In der Spalte der Schlussnoten bedeutet B=Brevis und L=(gedoppelte) Longa.

5 In Nr. 5 spricht das kanonische Modell in der Unterquint zwischen Sopran und Alt dafür, das Thema bis zum Eintritt der Finalis in T. 10 zu rechnen, umso mehr, als sich diese Form des Themas noch dreimal wiederholt (T. 11–20 im Tenor, T. 22–31 im Alt mit Kanon im Tenor, T. 31–40 im Alt mit Kanon im Sopran). Nr. 9 beginnt mit der augmentierten Form des Themas; deshalb wird es mit den 4 Takten seiner zu vermutenden Grundform (zum ersten Mal T. 45–48) in die Rechnung eingebracht. Nr. 12 kombiniert in verschiedener Weise eintaktige Floskeln, wodurch die Länge des Themas gegeben ist.

Tabelle 1: Die zwölf Ricercare der *Ricercar Tabulatura*

Zählung	Tonstufe mit Terz	Stimmenzahl	Typus	Dauer des Stücks in Takten	Dauer des Themas in Takten	Notenwerte des Themas	Schlussnote
1	d	4	groß	240	4	G, H	B
2	e	4	groß	251	6	G, H	B
3	F	4	groß	233	11	G, H – V	B
4	G	4	groß	160	3	G, H	L
5	a	4	groß	147	10	G, H – V, A	B
6	C	3	klein	144	2	H – V, A	L
7	d	3	klein	113	3	H – V	L
8	e	3	klein	112	5	G, H	L
9	F	3	klein	98	(4)	(H)	L
10	G	3	klein	101	3	H – V	L
11	a	3	groß	220	8	G, H – V	B
12	C	3	klein	72	1	H – V	L
				1891	60		

Themen der sechs Stücke des großen Typus summieren sich auf 42 Takte mit einem Durchschnitt von 7 oder 5+2 Takten, die Themen der sechs Stücke des kleinen Typus auf 18 Takte mit einem Durchschnitt von 3 oder 5–2 Takten. Ähnlich unterscheiden sich die Themen der beiden Typen nach den Notenwerten, die dominieren. Der große Typus bevorzugt in drei Stücken (Nr. 1, 2, 4) die Halben, in drei Stücken (Nr. 3, 5, 11) Halbe und Viertel, der kleine Typus in zwei Stücken (Nr. 8, 9) die Halben, was mit deren besonderer Faktur zusammenhängt, in drei Stücken (Nr. 7, 10, 12) die Viertel, in einem Stück (Nr. 6) Viertel und Achtel. Die Themen des großen Typus tendieren also eher zu weißen, die Themen des kleinen Typus eher zu schwarzen Noten, ohne dass eine strikte Trennung vorläge.

Hauptsächlich aber unterscheiden sich die beiden Typen in der Dauer der Stücke nach Takten. Allerdings ist dieser Unterschied nicht in jedem Fall am einzelnen Stück einer Gruppe erkennbar, wie ja auch Nr. 5, das kürzeste Stück des großen, und Nr. 6, das längste Stück des kleinen Typus, nur um 3 Takte differieren. Der Unterschied bezieht sich vielmehr auf die Summen. Die Addition der Taktzahlen aller zwölf Stücke ergibt 1891, die Addition der Taktzahlen der sechs großen Stücke 1251, der sechs kleinen Stücke 640. Wird die Summe der sechs großen Stücke auf 1250 (und demzufolge die Summe aller zwölf Stücke auf 1890) begründet, dann ist es möglich, die beiden Teilsummen als 1260–10 und 630+10 zu verstehen. Demnach beträgt die durchschnittliche Dauer der großen Stücke 210, der kleinen Stücke 105 Takte.

Diese beiden Richtwerte wurden im Lauf der späteren Entwicklung gemäß dem Zwölfer-system auf $18 \times 12 = 216$ und $9 \times 12 = 108$ aufgerundet, wie ja bereits hier das längste und das kürzeste Stück des kleinen Typus, die Nummern 6 und 12, mit 144 und 72 Takten den Mittelwert

108 ergeben. In jedem Fall bilden die Richtwerte des großen und des kleinen Typus das Verhältnis 2:1. Gemessen an den diesen Werten, bieten die sechs großen Stücke die doppelte Dauer der sechs kleinen, die sechs kleinen die halbe Dauer der sechs großen Stücke. Unter diesem Gesichtspunkt stehen die beiden Typen in einer definierten Beziehung. Sie stellen zwei Grundmuster von Steigleders Komponieren und Improvisieren dar⁶.

2 Architektonische Rahmenform: Die sechs Stücke des großen Typus

2.1 Kontrapunktische Definition als Norm: Jan Pieterszoon Sweelinck

Um die eigentümlichen Lösungen, die Steigleder für die Stücke des großen Typus wählte, präzisieren zu können, ist es hilfreich, zunächst eine Gruppe von sechs Fantasien Sweelincks zu betrachten, nämlich die Fantasien 1 bis 4, 6 und 7 in der Ausgabe Gustav Leonhardts⁷; sie verwenden vier Stimmen, sind imitatorisch über ein einziges Thema gearbeitet und unterstehen, ungeachtet aller Unterschiede der Gliederung und der Ausarbeitung im einzelnen, einem übergeordneten Schema. Dieses Schema ist durch die Form des Themas, nämlich die Reihenfolge Grundform – Augmentation – Diminution, gegeben. Fakultativ kann auf die einfache die doppelte Diminution, überdies auf die einfache die doppelte Augmentation folgen und am Ende eine kurze Rückkehr zur Grundform stehen (Tabelle 2).

Tabelle 2: Sechs Fantasien von Sweelinck

Form des Themas	3	6	1	4	2	7
Grundform	+	+	+	+	+	+
Augmentation einfach doppelt	+	+	+	+	+	+
Diminution einfach doppelt	+	+	+	+	+	+
Grundform		+		+	+	+

6 Zu den zwölf Ricercaren der *Ricerca Tabulatura* vgl. Max Seiffert, *Geschichte der Klaviermusik*, I: *Die ältere Geschichte bis um 1750*, Leipzig 1899, S. 103–108; Ernst Emsheimer, *Johann Ulrich Steigleder. Sein Leben und seine Werke. Ein Beitrag zur Geschichte der süddeutschen Orgelkomposition*, Kassel 1928, S. 28–59; Willi Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel 1967 (hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Siegbert Rampe, ebenda 2004), S. 390–394; Arnfried Edler, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente*, I: *Von den Anfängen bis 1750*, Laaber 1997 (= Handbuch der musikalischen Gattungen 7,1), S. 332.

7 Jan Pieterszoon Sweelinck, *Opera omnia*, I.1: *Keyboard Works. Fantasias and Toccatas*, hrsg. von Gustav Leonhardt, Amsterdam 2/1974 (reissued with corrections by Gustav Leonhardt and Pieter Dirksen, 1999). Nach der Nomenklatur von Pieter Dirksen (*The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck. Its Style, Significance and Influence*, Utrecht 1997) handelt es sich um die Fantasien d1 (dort S. 384), d2 (S. 428), g1 (S. 419), a1 (S. 378), G1 (S. 400) und das Ricercar a1 (S. 435). Vgl. außerdem Apel (wie Anm. 6), besonders S. 322f.

Die Versetzung des Themas in die verschiedenen Augmentations- und Diminutionsgrade ist ein kontrapunktisches Verfahren. Dieses Verfahren bestimmt die oberste Ebene der Gliederung; die Formteile der Fantasien sind kontrapunktisch definiert. Kadenzen spielen demgegenüber eine abgeleitete Rolle. Das Prinzip der kontrapunktischen Definition kann in die Untergliederungen der Formteile hinein verfolgt werden. Zwar geht es hier nicht um die Augmentations- und Diminutionsgrade des Themas, aber stets um kontrapunktische Verfahren, etwa um die Zahl der jeweils am Satz beteiligten Stimmen, um Techniken der Kontrapunktierung, um Bewegungsgrade der kontrapunktierenden Stimmen. Gegenthemen sind Kontrapunktierungen des Themas, also darauf bezogen. Die Wiederkehr der Grundform stellt keinen eigenen Formteil her; sie ist eher schließendes Zitat. Die Reihung kontrapunktisch definierter Formteile und Formglieder ergibt die Form einer jeden Fantasie.

Allerdings scheint Sweelinck die Reihung der Formteile mithilfe eines proportionalen Gerüsts stabilisiert zu haben; jedenfalls lässt sich das an einigen Fantasien beobachten. In der Fantasia 3 zeigen die drei Durchführungen der Grund-, der augmentierten und der diminuierten Form das Verhältnis $(80+3):80:80$, in der Fantasia 6 die Durchführung der Grundform zu den beiden Durchführungen der augmentierten und der diminuierten Form mit dem schließenden Zitat der Grundform das Verhältnis $131:131$, in der Fantasia 2 die drei Durchführungen der Grundform, der beiden augmentierten und der beiden diminuierten Formen das Verhältnis $120:120:(60+1)$, woran noch 15 (nämlich 60 geteilt durch 4) Takte einer Durchführung der Grundform anschließen⁸.

Das Verhältnis $(108-1):(84+4):(108-4)$ der drei Durchführungen der Grundform, der beiden augmentierten Formen und der beiden diminuierten Formen nebst der Coda des Ricercars 7 kann für die beiden äußeren Durchführungen auf je $(8+1)12$, für die innere Durchführung auf $(8-1)12$, für das ganze Stück somit auf $(3 \times 8 + 1)12$ zurückgeführt werden; die internen Gliederungen lauten für die Durchführung der Grundform $(5+1)12+1$, unterteilt in $3 \times 12 - 1$ und $3 \times 12 + 2$, und $(3 \pm 0)12 - 2$, für die Durchführung der einfach und der doppelt augmentierten Form $(3-1)12$ und $(5 \pm 0)12 + 4$, für die Durchführung der beiden diminuierten Formen und der Coda entsprechend der Durchführung der Grundform $(5+1)12 - 4$ und $(3 \pm 0)12$, wobei 5 als $8:2+1$ und 3 als $8:2-1$ zu verstehen sind: eine kunstvoll balancierte formale Disposition.

2.2 Beibehaltenes thematisches Material in allen Teilen der Rahmenform: Die Ricercare Nr. 11 in a, Nr. 4 in G und Nr. 1 in d

Auch Steigleder bedient sich des Prinzips der kontrapunktischen Definition. Er belässt es jedoch nicht bei der Reihung kontrapunktisch definierter Formteile und Formglieder, sondern stellt bei den Stücken des großen Typus eine dreiteilige Rahmenform her: Ein Mittelteil steht zwischen einem eröffnenden und einem schließenden Rahmenteil, die sich aufeinander beziehen. Diese architektonische Verstrebung groß angelegter Ricercare ist eine herausragende Leistung Steigleders. Nur die Nr. 5 begnügt sich aus einem speziellen Grund mit zwei Teilen.

⁸ Nach Dirksen (wie Anm. 7), S. 431, Anm. 174, ist T. 224 als versehentliche Doppelschreibung des vorhergehenden Takts zu tilgen; die obige Zählung folgt diesem Vorschlag, obwohl die unmittelbar vorhergehende Wiederholung des Soprans des Takts 221 im folgenden Takt dagegen angeführt werden kann.

Im *Ricerca* Nr. 11 in a sind der vordere und der hintere Rahmen je zweifach, der Mittelteil dreifach unterteilt. Das Thema hält sich an den plagalen, seine Antwort in der Unterquint folglich an den authentischen Oktavrahmen. Es schließt mit dem Eintritt des achten Takts und zeigt nach der ersten Hälfte des fünften Takts eine Zäsur. Sein erster Absatz beschränkt sich auf die Quint vom oberen Quintton bis zum Grundton; erst sein zweiter Absatz erfüllt den Oktavraum, indem er auf den unteren Quintton ausgreift und von dort stufenweise bis zum oberen Quintton aufsteigt. Der erste Absatz bewegt sich vornehmlich in Halben, der zweite in Vierteln. Allerdings zeigen die Einsätze plagalen Umfangs die Tendenz, eine Dominante zu repräsentieren; jedenfalls steht die Hervorhebung des Tons *b'* während des ersten Absatzes zum plagalen Oktavrahmen ebenso quer wie die Erhöhung des Tons *f'* zu *fis'* während des zweiten Absatzes (die im Mittelteil aus kontrapunktischen Gründen unterbleibt). Demgegenüber sind die Einsätze authentischen Umfangs widerspruchsfrei der Tonart verpflichtet.

In der ersten Unterteilung des vorderen Rahmens (T. 1–39) erscheint das Thema fünfmal in der Grundform, in seiner zweiten Unterteilung (T. 40–55) zweimal in abgewandelter Form. Und zwar wird der zweite Absatz gegenüber dem ersten diastematisch versetzt, beim ersten Mal, einem Einsatz des Basses auf dem Quintton, in dieser Stimme vom tieferen Quintton um eine Quart aufwärts zum Grundton. Das ergibt, zugleich mit einem authentischen Oktavrahmen, die Möglichkeit, trotz der Basslage über dem Endton den nächsten Einsatz, einen Einsatz des Soprans auf dem Grundton, eintreten zu lassen. Hier wird der zweite Absatz einer anderen Stimme, nämlich erneut dem Bass, überwiesen und vom tieferen Grundton um eine Terz aufwärts versetzt. Dem Eintritt auf der Terz gehen der Grundton und die Sekund voraus, sodass zunächst der Eindruck entstehen könnte, er träte gleichzeitig mit dem Schlusston des ersten Absatzes auf der ursprünglichen Stufe ein; das Ziel ist die höhere Terz, die zum Ende der Unterteilung auf die Quart angehoben wird.

Die erste Unterteilung des Mittelteils (T. 56–96) bringt das Thema dreimal augmentiert; da jedoch der erste und der letzte Ton von der Augmentation ausgenommen bleiben (der erste sogar auf eine Halbe gekürzt wird), umfasst die Dauer dieser Form des Themas nicht das Doppelte der ursprünglichen acht, sondern nur 14 Takte. Die zweite und die dritte Unterteilung des Mittelteils (T. 97–127 und 128–160) bieten, ebenfalls je dreimal, eine gemischte Form des Themas. Sein erster Absatz ist diminuiert, abgesehen von dessen letzter Note, die augmentiert ist; die ersten sechs Töne seines zweiten Absatzes sind doppelt augmentiert, der Rest schließt in der Grundform. Diese Form des Themas umfasst elf Takte.

Die erste Unterteilung des hinteren Rahmens (T. 161–186) wird von zwei Einsätzen der Grundform des Themas eröffnet; sie nehmen dieselbe Lage ein wie die beiden ersten Einsätze des Stücks. Entsprechend greift der dritte Einsatz dieser Unterteilung auf die Lage des dritten Einsatzes des Stücks zurück, versetzt ihn allerdings – das einzige Mal, dass das geschieht – von der V. auf die IV. Stufe (der zwei Takte früher eintretende Einsatz des ersten Absatzes im Sopran, mit dem dieser Einsatz eine Engführung bildet, zählt nicht eigens). Ebenso wie dieser dritte Einsatz der ersten werden die vier Einsätze der zweiten Unterteilung des hinteren Rahmens (T. 187–220) unterschiedlichen Veränderungen unterzogen, die jedoch ihre Gültigkeit als Grundform nicht beeinträchtigen können.

Das eine Moment, wodurch die Bezugnahme des dritten auf den ersten Teil und damit die Rahmenform konstituiert wird, ist die Wiederkehr der Grundform des Themas. Mindestens

von gleichem Gewicht jedoch ist die Bewegungsform des Satzes. In der ersten Unterteilung des vorderen Rahmens dominiert die Bewegung in Vierteln. Mit dem Beginn der zweiten Unterteilung, der zur Zweistimmigkeit zurückkehrt, übernehmen die Achtel die Führung; zu ihnen treten in den beiden ersten Unterteilungen des Mittelteils gelegentlich Sechzehntel hinzu. In der dritten Unterteilung des Mittelteils schließlich drängt die Konfiguration eines Achtels und zweier Sechzehntel in den Vordergrund; sie dient der Kontrapunktierung des doppelt augmentierten Abschnitts des Themas (bei der Vertauschung der Lage zwischen thematischen und kontrapunktierenden Bestandteilen wird die eine der kontrapunktierenden Stimmen im doppelten Kontrapunkt der Oktave, die andere im doppelten Kontrapunkt der Duodezime versetzt). Gegenüber dieser zunehmenden Beschleunigung der Bewegungsform kehrt der hintere Rahmen zu der anfänglichen Bewegung in Vierteln zurück; ihr werden erst im weiteren Verlauf gelegentlich Achtel und Sechzehntel untermischt.

Auch hier sind die Formteile und ihre Unterteilungen kontrapunktisch definiert. Doch sind sie nicht einfach aneinander gereiht. Vielmehr dienen die verschiedenen Formen des einen Themas und die Bewegungsformen des Satzes dazu, eine Bezugnahme des dritten auf den ersten Teil herzustellen und auf diese Weise einen Rahmen zu konstituieren, von dem sich der Mittelteil abhebt. Auf der gültigen Grundlage der kontrapunktischen Definition wird die Reihung der Teile in eine architektonische Form überführt.

Das vorliegende Stück zeigt eine Besonderheit: Das Produkt aus der Anzahl der Einsätze und der jeweiligen Dauer des Themas scheint unmittelbar die Dauer der Formteile und ihrer Unterteilungen zu bestimmen (Tabelle 3 auf der folgenden Seite). In den beiden Rahmenteilen rechnet das Thema zu acht Takten. Im Mittelteil ist der Bezugswert der beiden Formen des Themas zwölf Takte. Die eine Form des Themas überschreitet diesen Bezugswert um 2, die andere unterschreitet ihn um 1. Die Form, die ihn um 2 überschreitet, setzt dreimal, die Form, die ihn um 1 unterschreitet, setzt sechsmal ein; der Überschuss von 3×2 und der Mangel von 6×1 Takten gleichen sich ebenso aus wie, aufs ganze Stück gesehen, die Abweichungen der tatsächlichen Dauern von den Dauern des Plans. Die beiden Rahmentteile zusammen verhalten sich zum Mittelteil wie 28:27.

Das *Ricercar* Nr. 4 in G steht hinsichtlich der Abfolge der Themaformen Sweelinck nahe, unterscheidet sich andererseits grundsätzlich von ihm; denn es verarbeitet drei Themen. Sie werden nacheinander im Tenor exponiert und bewegen sich hier alle im Rahmen des Hexachordum durum, ohne dessen ut-Stufe zu berühren; jedes dauert drei Takte. Nach dem Eintritt des ersten Themas auf der I. Stufe im Tenor (T. 1–3) erscheinen erstes und zweites Thema, beide Male das erste oben und das zweite unten, zunächst auf der IV. Stufe in den Mittelstimmen (T. 4–6), dann, um eine Oktave geweitet, auf der I. Stufe in den Außenstimmen; der Tenor tritt mit dem dritten Thema, der Alt mit einer Füllstimme hinzu, sodass hier bereits alle drei Themen kombiniert sind (T. 7–9), ehe diese Eröffnung auf der I. Stufe kadenziiert (T. 11). Die Vertauschung der Themen 1 und 3 im doppelten Kontrapunkt der Oktave und der Themen 1 und 2 im doppelten Kontrapunkt der Duodezime kann ohne weiteres erfolgen (T. 11–13 und 30–32), während die Vertauschung der Themen 2 und 3 im doppelten Kontrapunkt der Oktave einer tieferen dritten Stimme bedarf (T. 16–18).

Im Grundsatz gehört der vordere Rahmen (T. 1–71) der Grundform, der Mittelteil (T. 72–107) der Augmentation, der hintere Rahmen (T. 108–160) der Diminution, allerdings

Tabelle 3: Riccercar Nr. 11 in a

Formteil	Anzahl mal Dauer der Einsätze	Summen	Tatsächliche Dauern	Summen
Vorderer Rahmen	$5 \times 8 = 40$	$7 \times 8 = 56 = 14 \times 4$	$40 - 1$	$56 - 1$
	$2 \times 8 = 16$		16	
Mittelteil	$3(12+2) = 36+6$	$9 \times 12 = 108 = 27 \times 4$	$42 - 1$	$108 - 3$
	$3(12-1) = 36-3$		$33 - 2$	
	$3(12-1) = 36-3$		33	
Hinterer Rahmen	$3 \times 8 = 24$	$7 \times 8 = 56 = 14 \times 4$	$24 + 2$	$56 + 4$
	$4 \times 8 = 32$		$32 + 2$	
Summen		55×4		220

mit Modifikationen. Schon während des vorderen Rahmens, dessen zweite Unterteilung (von T. 45 an) erneut zweistimmig beginnt, treten einfache Diminutionen, ja eine doppelte Diminution auf; sie beherrschen dann den hinteren Rahmen, in dessen zweiter Unterteilung (von T. 126 an) ausschließlich als doppelte Diminutionen. Im Mittelteil folgen, zunächst im Sopran, dann im Tenor, die augmentierte Form des ersten und die Grundformen des dritten und des zweiten Themas, schließlich (von T. 94 an) im Alt die augmentierte Form des ersten, die Grundform des zweiten und die augmentierte Form des dritten Themas aufeinander. Die Rahmenteile bilden eine Verbindung zum Mittelteil; der vordere Rahmen stellt an sein Ende im Sopran, der hintere Rahmen an seinen Beginn im Bass die augmentierte Form des ersten Themas (im vorderen Rahmen gefolgt von der Grundform des zweiten Themas).

Die Rahmenform wird hier dadurch hergestellt, dass sich der Mittelteil satztechnisch von den Rahmenteilen abhebt. Der Bass pausiert durchgängig (allerdings nimmt der Tenor seine Lage in Anspruch). Der Mittelteil beginnt als Bicinium von Sopran und Tenor; erst nachdem die thematischen Einsätze vom Sopran in den Tenor gewechselt haben, tritt gegen Ende der ersten Unterteilung der Alt als freie Stimme hinzu. In der zweiten Unterteilung, während der thematischen Einsätze des Alts, sind Sopran und Tenor weitgehend in Dezimen aneinander gebunden. Die Themaformen folgen, aufs Ganze gesehen, von Teil zu Teil der Reihung Grundform – Augmentation – Diminution. Die kontrapunktische Faktur indessen verleiht dem Mittelteil sein eigenes Gepräge. Das schließt die Rahmenteile zusammen, umso mehr als die kontrapunktische Faktur der zweiten Unterteilung des vorderen und der ersten Unterteilung des hinteren Rahmens aufeinander bezogen sind.

Die Dauer der Teile und Unterteilungen ist hier nicht unmittelbar von der Zahl der Einsätze bestimmt; doch liegt der zeitlichen Organisation die Dauer der Themen von drei Takten zugrunde (Tabelle 4). Der Basiswert eines jeden Teils beträgt $18 \times 3 = 54$ Takte; ein Drittel dieses Basiswerts wird dem Mittelteil genommen und dem vorderen Rahmen übergeben. Der hintere Rahmen scheint nicht nur den ursprünglichen Basiswert, sondern auch das ursprüngliche Verhältnis der beiden Unterteilungen, nämlich $6:12=1:2$, zu wahren. Demnach wären die

Multiplikatanden des vorderen Rahmens als 16-1 und 8+1, die Multiplikatanden des Mittelteils als 8-1 und 4+1 zu lesen.

Tabelle 4: Ricercar Nr. 4 in G

Formteil	Tatsächliche Dauern	Tatsächliche Summen	Analyse der Summen	
Vorderer Rahmen	$15 \times 3 - 1 = 45 - 1$	$24 \times 3 - 1 = 72 - 1$	$(18+6)3-1$	$(3+1)18-1$
	$9 \times 3 = 27$			
Mittelteil	$7 \times 3 + 1 = 21 + 1$	$12 \times 3 = 36$	$(18-6)3$	$(3-1)18$
	$5 \times 3 - 1 = 15 - 1$			
Hinterer Rahmen	$6 \times 3 = 18$	$18 \times 3 - 1 = 54 - 1$	$(18 \pm 0)3 - 1$	$(3 \pm 0)18 - 1$
	$12 \times 3 - 1 = 36 - 1$			
Summen		$54 \times 3 - 2 = 162 - 2$		$9 \times 18 - 2$

Das Ricercar Nr. 1 in d steht dem eben besprochenen Ricercar darin nahe, dass es zwei Themen, also mehr als ein Thema, verarbeitet. Das erste Thema setzt auf der I. Stufe im Sopran ein; es steigt vom wiederholten Grundton stufenweise bis zur Quint auf und umfasst vier Takte. Zum folgenden Einsatz des ersten Themas auf der V. Stufe im Alt schließt im Sopran das zweite Thema an; die beiden Themen können im doppelten Kontrapunkt der Duodezime vertauscht werden (T. 25–28). Während sich das erste Thema an den Quintrahmen der Tonart hält, zielt das zweite Thema auf ihren Oktavrahmen.

Als dispositionelles Grundmuster scheint eine Vertauschung der an zweiter und dritter Stelle stehenden Themaformen durch: Die Grundform gehört dem vorderen Rahmen, die Diminution dem Mittelteil, die Augmentation dem hinteren Rahmen. Die Rahmenform ist reich ausgestaltet. Denn sowohl der vordere als auch der hintere Rahmen sind in einen äußeren und einen inneren Rahmen verdoppelt, überdies die Formteile in sich vielfältig gegliedert. Die folgende Übersicht skizziert die kontrapunktischen Definitionen der einzelnen Formglieder.

Vorderer äußerer Rahmen, erste Unterteilung (T. 1–40): Zehn Einsätze des einen oder des anderen oder beider Themen; das Produkt aus der Zahl der Einsätze und der thematischen Dauer ergibt unmittelbar die Dauer der Unterteilung. – Zweite Unterteilung (T. 41–55): Rückgang zur Zweistimmigkeit; drei Einsätze des ersten Themas, die beiden ersten begleitet von einer variierten Form des zweiten Themas.

Vorderer innerer Rahmen, erste Unterteilung (T. 56–87): Einsatz des ersten Themas in der bisher ausgesparten tiefsten Lage, gefolgt von einer augmentierten Form des zweiten Themas und einem Einsatz beider Themen, die hier vertauscht, um einen Takt und folglich auch intervallisch gegeneinander verschoben sind (das zweite Thema setzt vor dem ersten ein, das zweite auf der II., das erste auf der I. Stufe). Durch Rückgang zur Zweistimmigkeit markiert, korrespondierender Einsatz des ersten und anschließend des zweiten Themas in der bisher ausgesparten höchsten Lage (wobei das zweite Thema abbricht, da es sonst den Umfang des Instruments überschritten hätte), gefolgt von einem ebenfalls abbrechenden Einsatz des zweiten Themas. – Zweite Unterteilung (T. 88–105): Figurativer Abschluss des vorderen Rahmens mit Verarbeitung der doppelten Diminution des ersten Themas, gefolgt von einem Epilog der einfach diminuierten Form des ersten Themas (unter dessen Finalis noch einmal die doppelt diminuierte Form).

Mittelteil, erste Unterteilung (T. 106–136): Nachdem der vordere innere Rahmen mit Diminutionen des ersten Themas geschlossen und so auf den Mittelteil vorausgewiesen hat, dominieren nun drei unterschiedliche Diminutionen des zweiten Themas. Zunächst werden nur sein Kopf, dann das ganze Thema einfach, schließlich sein Kopf doppelt diminuiert (die ungleichmäßig diminuierten Formen brechen wie in der ersten Unterteilung

des vorderen inneren Rahmens ab; im 6. Achtel des Taktes 117 vertritt das ϵ des Basses aus kontrapunktischen Gründen das thematisch erwartete f . Zur einfach diminuierten Form des ganzen zweiten Themas tritt die einfach diminuierte Form des ersten Themas hinzu, infolge der Vertauschung im doppelten Kontrapunkt der Duodezime auf der II. Stufe; darauf antwortet ein Einsatz dieser Form des ersten Themas auf der VI. Stufe. – Zweite Unterteilung (T. 137–153): Frei figurativer Abschluss des Mittelteils.

Hinterer innerer Rahmen, erste Unterteilung (T. 154–183): Nach der äußeren und inneren Bewegtheit des Mittelteils Rückkehr zu ruhigeren Bewegungsformen, nach den Diminutionen im Mittelteil nun Augmentation der Themen (der Schluss des zweiten Themas in der Grundform). Durchgängig auf der I. Stufe zunächst das erste Thema allein im Sopran, dann gemeinsam das zweite Thema im Sopran und das erste Thema im Bass, schließlich das zweite Thema allein im Bass; die beiden Einsätze des ersten Themas im Abstand einer, die beiden Einsätze des zweiten Themas im Abstand zweier Oktaven. Freier Abschluss. – Zweite Unterteilung (T. 184–199): Dreifache Engführung des ersten Themas in der Grundform, ebenfalls auf der I. Stufe, Tenor in der kleinen, Alt in der eingestrichenen, Bass in der großen Oktave; dadurch Bewegung in Halben. Hierauf bestätigender Einsatz des Soprans in der zweigestrichenen Oktave (der vierten möglichen Einsatzlage), erneut auf der I. Stufe, sein erster Ton im Abstand einer Oktave unterlegt mit der doppelten Diminution des ersten Themas; schließender und überleitender Einsatz auf der V. Stufe im Tenor.

Hinterer äußerer Rahmen, erste Unterteilung (T. 200–229): Zunächst charakterisiert durch eine chromatisierte Parallelstimme zum ersten Thema in der tieferen Dezime oder höheren Sext; drei Einsätze des ersten Themas auf der V. Stufe von Sopran, Bass und Tenor in den drei möglichen Einsatzlagen, dazu Einsatz des Alts auf der I. Stufe (die chromatisierte Parallelstimme hier in der tieferen Sext, also im doppelten Kontrapunkt der Duodezime), gefolgt von einem einfach diminuierten Einsatz, ebenfalls im Alt, nun ohne die chromatisierte Parallelstimme. Schließender Einsatz beider Themen im Sopran (das erste Thema auf der V., das zweite Thema auf der I. Stufe; der erste Ton des ersten Themas im Abstand einer Duodezime unterlegt mit dessen doppelter Diminution, das zweite Thema gemischt aus Grundform, Augmentation und Diminution). – Zweite Unterteilung (T. 230–240): Als Coda doppelte Diminution des ersten Themas, zunächst in den vier möglichen Einsatzlagen der I., dann in den drei möglichen Einsatzlagen der IV. Stufe.

Die Disposition der kontrapunktischen Definitionen hat eine formale Disposition von ausgesuchter Ebenmäßigkeit zur Grundlage (Tabelle 5). Der Basiswert eines jeden der fünf Formteile beträgt zwölfmal die Dauer des Themas, also $12 \times 4 = 48$ Takte; das ergibt als Dauer des ganzen Stücks $5 \times 48 = 240$ Takte, also 60mal die Dauer des Themas. Die Erweiterung des vorderen äußeren Rahmens um $2 \times 4 = 8$ Takte ist durch die Kürzung des hinteren äußeren Rahmens um denselben Betrag ausgeglichen. Intern werden die 12×4 Takte eines Formteils in 8×4 und 4×4 unterteilt; die Erweiterung des vorderen äußeren Rahmens wird insgesamt seiner ersten Unterteilung zugeschlagen, die entsprechende Kürzung des hinteren äußeren Rahmens je zur Hälfte seinen beiden Unterteilungen genommen. Der vordere äußere Rahmen ist um den einen Takt vermindert, um den der hintere äußere Rahmen vermehrt ist, der vordere innere Rahmen um die zwei Takte vermehrt, um die der hintere innere Rahmen vermindert ist; dazwischen wahrt der Mittelteil den unveränderten Wert.

Die Stärke des Stücks liegt jedoch in der Disposition der kontrapunktischen Definitionen, in der Dramaturgie ihrer Abfolge. Ihre Vielfalt wird durch die Beziehung auf das variierte Grundmuster zusammengehalten. Die beiden vorderen Rahmen umschließen die Grundform der Themen, der Mittelteil ihre Diminution, die beiden hinteren Rahmen ihre Augmentation, wenn nämlich nicht nur die Verdoppelung der Notenwerte, sondern in einem erweiterten Sinn auch Engführung und Hinzufügung einer chromatisierten Parallelstimme diesem Begriff subsumiert werden. Unter dem leitenden Gesichtspunkt der architektonischen Rahmenform erweist sich die Vertauschung der Reihenfolge von Augmentation und Diminution als weitsichtige Maßnahme, insbesondere wenn, wie hier, der Mitte und somit der Diminution nur ein einziger Teil, den beiden Rahmen und somit der Grundform und zumal der Augmentation je zwei Teile zugeordnet werden. Ein figurativer Abschluss markiert das Ende einer jeden der drei

Tabelle 5: Ricercar Nr. 1 in d

Formteil	Tatsächliche Dauern	Tatsächliche Summen	Analyse der Summen
Vorderer äußerer Rahmen	$10 \times 4 = 40$	$14 \times 4 - 1 = 56 - 1$	$(12 + 2)4 - 1$
	$4 \times 4 - 1 = 16 - 1$		
Vorderer innerer Rahmen	$8 \times 4 = 32$	$12 \times 4 + 2 = 48 + 2$	$(12 \pm 0)4 + 2$
	$4 \times 4 + 2 = 16 + 2$		
Mittel- teil	$8 \times 4 - 1 = 32 - 1$	$12 \times 4 = 48$	$(12 \pm 0)4$
	$4 \times 4 + 1 = 16 + 1$		
Hinterer innerer Rahmen	$8 \times 4 - 2 = 32 - 2$	$12 \times 4 - 2 = 48 - 2$	$(12 \pm 0)4 - 2$
	$4 \times 4 = 16$		
Hinterer äußerer Rahmen	$7 \times 4 + 2 = 28 + 2$	$10 \times 4 + 1 = 40 + 1$	$(12 - 2)4 + 1$
	$3 \times 4 - 1 = 12 - 1$		
Summen		240	60×4

Regionen des Grundmusters. Die zweiten Unterteilungen des vorderen inneren und des hinteren äußeren Rahmens sind durch die doppelte Diminution des ersten Themas aufeinander bezogen; die zweite Unterteilung des Mittelteils ist demgegenüber frei. Eine ungewöhnliche Klarheit der formalen Disposition und kontrapunktischen Definition zeichnet das Stück, mit dem Steigleder seine Sammlung eröffnet, aus.

2.3 Thematisch abweichender Mittelteil: Die Ricercare Nr. 3 in F und Nr. 2 in e

Die drei bisher besprochenen Ricercare des großen Typus verarbeiten eine unterschiedliche Zahl von Themen, nämlich eines, zwei und drei (Nr. 11, 1, 4). Doch sind auch die beiden Ricercare, die mehr als ein einziges Thema verarbeiten, in dem Sinn monothematisch, dass sie sich für alle Teile des Stücks an die einmal gegebenen Themen binden. Allerdings lässt die Entscheidung für die Rahmenform noch eine andere Lösung zu, die die thematische Einheit aufgibt, ohne dadurch die Einheit des Stücks zu gefährden. Unter der Voraussetzung, dass sich die beiden Rahmenteile an das gegebene Thema binden, kann sich der Mittelteil davon lösen, sei es, dass er in sich einheitlich oder aber vielfältig ist. Die kontrapunktische Definition der Formteile wird nun durch ihre thematische Definition ergänzt. Da jedoch in diesem Fall der Mittelteil für eine der Formen des Themas ausfällt, müssen, solange der vordere Rahmen für die Grundform reserviert bleibt, sowohl Augmentation wie Diminution im hinteren Rahmen untergebracht werden – eine Konsequenz, die nicht unproblematisch ist. Offenkundig indessen galt keine der beiden Formen als entbehrlich.

Das Ricercar Nr. 3 in F wählt die Einheitlichkeit des Mittelteils. Das Thema hat die Dauer von elf Takten mit einer Zäsur nach der ersten Halben des fünften Takts. Der erste Absatz hält sich an das Hexachordum molle, von dem er nur die re-Stufe auslässt; sein An-

fang und Ende sind an der Quint der Tonart orientiert. Der zweite Absatz greift sogleich auf die obere Oktave aus und endet auf dem Grundton; sein Anfang und Ende sind am authentischen Oktavrahmen orientiert. Der erste Absatz hält sich, abgesehen von der eröffnenden Ganzen, an die Bewegung in Halben; der zweite Absatz führt außerdem Viertel ein.

Der vordere Rahmen (T. 1–93) bringt zunächst fünf Einsätze des vollständigen Themas (den Alt zum Abschluss doppelt), wobei jedoch die beiden letzten Einsätze ihrer Kadenz beraubt sind. Diese erste Unterteilung rechnet bis T. 51. Die anschließende zweite Unterteilung ist dadurch charakterisiert, dass die beiden Absätze des Themas getrennt einsetzen, der erste Absatz in jeder Stimme einmal, der zweite Absatz als Kontrapunkt, meist diminuiert oder sonst rhythmisch verändert, zudem weiter fragmentiert: ein Verfahren, dem auch der erste Absatz unterzogen wird, und zwar bereits in vier Takten, die in die erste Unterteilung vorgreifen, vor allem aber später in einem Anhang der zweiten Unterteilung, der von der IV. zur I. Stufe zurückleitet.

Der Mittelteil (T. 94–156) kontrastiert thematisch; er verarbeitet jedoch streng genommen nicht ein neues Thema, sondern ein neues Motiv, nämlich die zwei Viertel einer fallenden Terz, und ist dadurch extrem vereinheitlicht. Dieser Konzentration auf zwei Töne, oder genauer: auf ein einziges Intervall, ist es zuzuschreiben, dass hier ausnahmsweise ganze Satzkomplexe wiederholt werden, und zwar die Takte 94–99 von der Zwei- zur Dreistimmigkeit erweitert und in die tiefere Quart versetzt in den Takten 116–121, hierauf die Takte 94–96 von der Zwei- zur Vierstimmigkeit erweitert am Beginn der zweiten Unterteilung in den Takten 123–125, unmittelbar anschließend der gesamte Komplex der Takte 94–102 in die höhere Quart versetzt in den Takten 126–134.

Der hintere Rahmen (T. 157–233) vereinigt Augmentation und Diminution in der tradierten Reihenfolge. Seine erste Unterteilung (T. 157–208) hebt mit einer Engführung in tiefer Lage an (bis T. 163); sie stellt dem höchsten Ton *c'''* am Ende des Mittelteils alsbald den tiefsten Ton *C* gegenüber. Der führende Bass beschränkt sich auf den ersten Absatz des Themas. Der Tenor folgt nach zwei Halben in der höheren Duodezime; er bringt zwar das vollständige Thema, geht jedoch (vermutlich veranlasst durch sonst entstehende parallele Oktaven zum Bass) zunächst in eine Synkopierung, dann in eine unregelmäßige Diminution über. Die Augmentation, die auf diese Eröffnung folgt, ist zweigeteilt; zunächst führt sie (bis T. 183) das vollständige Thema im Alt, hierauf seinen ersten Absatz in den drei anderen Stimmen ein.

Die zweite Unterteilung (von T. 209 an) bietet zunächst die einfache Diminution des vollständigen Themas, dann zweimal seines ersten Absatzes, schließlich noch einmal des vollständigen Themas, jedoch zwischen den Stimmen springend. Dabei erscheint als sporadische Wiederholung bereits die doppelte Diminution, die dann mit dem diastematisch unterschiedlich variierten Beginn des zweiten Absatzes (von T. 225 an) die abschließende Spielfigur der Coda bildet. Die Grundbewegung des Stücks verläuft in Vierteln; nur gegen Ende der zweiten Unterteilung des Mittelteils, im Verlauf der Augmentation, weniger während der einfachen Diminution, zuletzt aber in der Coda treten in erheblichem Umfang Achtel und gelegentlich Sechzehntel hinzu.

Obwohl das Thema elf Takte umfasst, scheint die Gliederung nach der Einheit von sieben Takten vollzogen zu sein. Da jedoch die Basiseinheit eines Teils in 11x7 Takten besteht, kommt auf diese Weise auch die Dauer des Themas zur Geltung (Tabelle 6). Zum leichteren Verständnis sind diesmal in der Übersicht auch Abschnitte der Unterteilungen aufgeführt.

Der vordere Rahmen ist um 2×7 Takte erweitert, der Mittelteil entsprechend gekürzt, während der hintere Rahmen die Basiseinheit wahrt. Ungeachtet seines Charmes hinterlässt das Stück sowohl hinsichtlich der formalen Disposition wie hinsichtlich der thematischen Arbeit den Eindruck eines Experiments.

Tabelle 6: Ricercar Nr. 3 in F

Formteil	Tatsächliche Dauern	Tatsächliche Summen		Analyse der Summen
Vorderer Rahmen	$7 \times 7 + 2 = 49 + 2$	49+2	91+2	$(11+2)7+2$
	$4 \times 7 + 2 = 28 + 2$ $2 \times 7 - 2 = 14 - 2$	42		
Mittelteil	$4 \times 7 + 1 = 28 + 1$	28+1	63	$(11-2)7$
	$5 \times 7 - 1 = 35 - 1$	35-1		
Hinterer Rahmen	$1 \times 7 = 7$ $3 \times 7 - 1 = 21 - 1$ $4 \times 7 - 3 = 28 - 3$	56-4	77	$(11 \pm 0)7$
	$2 \times 7 + 2 = 14 + 2$ $1 \times 7 + 2 = 7 + 2$	21+4		
Summen			231+2	$3 \times 11 \times 7 + 2$

Auch das Ricercar Nr. 2 in e befreit sich während des Mittelteils von dem für die beiden Rahmenteile gegebenen Thema; doch wählt es dafür gegenüber der thematischen Einheitlichkeit die thematische Vielfalt. Außerdem löst es das Problem der Disposition der augmentierten und diminuierten Formen des Themas innerhalb des hinteren Rahmens in überzeugender Weise und bietet eine konsistente formale Disposition. Das für die beiden Rahmenteile gültige Thema reicht vom Grundton bis zur Sext, ohne sich in eines der drei Hexachorde zu fügen, und spart den kritischen Sekundton, der eine Entscheidung zwischen dem dritten Kirchenton und e-Moll träge, aus; die Dauer seiner Grundform beträgt sechs Takte.

Die erste Unterteilung des vorderen Rahmens (T. 1-48) bietet acht Einsätze des Themas, fünf auf der I. und drei auf der IV. Stufe (die Takte 18-23 wiederholen die Takte 7-12 in der höheren Oktave); das Produkt aus der Zahl der Einsätze und der thematischen Dauer ergibt unmittelbar die Dauer der Unterteilung. Die zweite Unterteilung (T. 49-87) hebt mit einem Rückgang zur Zweistimmigkeit an. Sie bietet fünf Einsätze, zunächst noch einmal je einen auf der I. und der IV. Stufe, dann zwei Einsätze auf der V. Stufe, zwischen denen ein diastematisch variiertes Einsatz auf der I. Stufe steht. Die nichtthematischen Abschnitte nach diesem und dem folgenden Einsatz (T. 72-76 und 82-86) entsprechen sich in der Unterquart.

Der Mittelteil setzt sich aus einer Folge kurzer Abschnitte, die wechselnde Motive verarbeiten, zusammen. Während im vorderen Rahmen Viertel und Achtel dominieren, mehren sich in der ersten Unterteilung des Mittelteils (T. 88-133) die Achtel, treten in seiner zweiten Unterteilung (T. 134-185) zu den Achteln Sechzehntel hinzu. Bemerkenswert ist während der zweiten Unterteilung eine fünffache Periodisierung in drei Vierteln (T. 139, 8. Achtel, bis T. 143, 5. Achtel). Der hintere Rahmen nimmt das Problem der Vereinigung von Diminution

und Augmentation dadurch in den Griff, dass er selbst wieder eine Rahmenform in sich schließt, deren vorderer und hinterer Rahmen (T. 186–201 und 237–251) der Diminution und deren Mittelteil (T. 202–236) der Augmentation gehört. Während der Diminution mischen sich, wie im vorderen Rahmen, Viertel und Achtel, während der Augmentation herrschen Achtel, die sich gelegentlich zu Sechzehnteln steigern, vor.

Der Basiswert eines jeden der drei Teile des Stücks beträgt 14mal die Dauer des Themas, also $14 \times 6 = 84$ Takte (Tabelle 7). Der vordere Rahmen wahrt diesen Basiswert und wird in 8×6 und 6×6 Takte unterteilt. Der Mittelteil ist um 2×6 Takte erweitert und wird in 8×6 und 8×6 Takte unterteilt. Der hintere Rahmen ist entsprechend um 2×6 Takte gekürzt und wird gemäß seiner internen Rahmenform in 3×6 , 6×6 und 3×6 Takte unterteilt. Demnach überträgt der dispositionelle Ansatz den beiden internen Rahmenteilern zusammen dieselbe Dauer wie dem internen Mittelteil oder der Diminution dieselbe Dauer wie der Augmentation.

Rechnerisch kommen, ausgehend von den sechs Takten der Grundform des Themas, der einfachen Diminution die Hälfte, also drei Takte, der einfachen Augmentation das Doppelte, also zwölf Takte, zu. Der Mittelteil des hinteren Rahmens bietet drei Einsätze der zwölftaktigen Augmentation, sein vorderer Rahmen sechs Einsätze der dreitaktigen Diminution. Auch wenn sein hinterer Rahmen nur fünf Einsätze der Diminution bringt, von denen zudem der letzte doppelt diminuiert ist, bleibt doch das Bestreben erkennbar, die beiden internen Rahmenteilern und den internen Mittelteil nicht nur formal, sondern auch material ins Gleichgewicht zu setzen, nämlich die drei Einsätze der zwölftaktigen Augmentation mit zweimal sechs gleich zwölf Einsätzen der dreitaktigen Diminution zu umrahmen. Die geringfügigen Abweichungen der Ausarbeitung in der Taktzahl und der Zahl der diminuierten Einsätze können die konstruktive Balance nicht ernsthaft in Frage stellen.

Tabelle 7: Ricercar Nr. 2 in e

Formteil	Tatsächliche Dauern		Tatsächliche Summen	Analyse der Summen
Vorderer Rahmen	8×6	$= 48 \pm 0$	84+3	$(14 \pm 0)6 + 3$
	$6 \times 6 + 3$	$= 36 + 3$		
Mittel- teil	$8 \times 6 - 2$	$= 48 - 2$	96+2	$(14 + 2)6 + 2$
	$8 \times 6 + 4$	$= 48 + 4$		
Hinterer Rahmen	$6 \times 3 - 2 = 3 \times 6 - 2$	$= 18 - 2$	72-6	$(14 - 2)6 - 6$
	$3 \times 12 - 1 = 6 \times 6 - 1$	$= 36 - 1$		
	$6 \times 3 - 3 = 3 \times 6 - 3$	$= 18 - 3$		
Summen			252-1	$3 \times 14 \times 6 - 1$

2.4 Sukzessive thematische Variation: Die Ausnahme des Ricercars Nr. 5 in a

Das Ricercar Nr. 5 in a zählt trotz seiner reduzierten Dauer von 147 Takten, die nur um drei Takte über der Dauer des längsten Stücks des kleinen Typus Nr. 6 liegt, zum großen Typus, und zwar aufgrund seiner klaren Gliederung in zwei Teile (T. 1–75 und 76–147). Das

Thema bewegt sich durchaus im Rahmen des Hexachordum durum und kadenziert mit dem zehnten Takt, vom dritten Takt an durch eine kanonische Stimme in der tieferen Quint begleitet. Nach dieser Eröffnung treten zunächst das Thema, dann das kanonische Modell ein, von unterschiedlich umfangreichen und unterschiedlich rhythmisierten Einsätzen des thematischen Anfangs kontrapunktiert. Den Beschluss der ersten Unterteilung des ersten Teils macht das kanonische Modell, hier im doppelten Kontrapunkt der Oktave auf die Quintstufe versetzt, eine Vertauschung, die allerdings einer tieferen dritten Stimme bedarf.

In der zweiten Unterteilung des ersten Teils (von T. 42 an) tritt zum vierten Takt des Themas ein Gegenthema; es beginnt mit den auf Viertel diminuierten und gegenüber dem Einsatz in die Oberquint versetzten Tönen des vierten und fünften Takts des Themas selbst und führt alsbald gegenüber den Vierteln der ersten Unterteilung durchgehende Achtelbewegung ein. Das dadurch konstituierte Satzmodell der Takte 45–49 wird in den Takten 53–57 eine Oktave höher wiederholt, nachdem wie zuvor die ersten drei Takte des Themas vorhergegangen waren. Das Satzmodell geht in eine imitatorische Verarbeitung der beiden ersten Takte des Gegenthemas über, bis eine Figuration der Oberstimme in Sechzehnteln, die aus der Diminution des Gegenthemas hervorgeht, über den von den Unterstimmen gegebenen Harmonien den ersten Teil beschließt. Die Kadenz dieses figurativen Abschlusses des ersten Teils, nämlich die *clausula altizans* der Oberstimme, bezieht sich in der höheren Oktave auf die Kadenz, die seinem Eintritt vorhergeht.

Der zweite Teil setzt die sukzessive thematische Variation fort. In seinem ersten Abschnitt (T. 76–87) entsteht aus dem Beginn des Gegenthemas ein eintaktiges Motiv, das auch die erste Hälfte des sechsten Takts des Themas selbst einbezieht und zunächst von oben nach unten, dann von unten nach oben durch die Stimmen imitiert wird. Der zweite Abschnitt (T. 88–108) verarbeitet zuerst in gerader, dann in Gegenbewegung das konventionelle halbtaktige Motiv zweier auftaktiger Achtel, die stufenweise zum Zielton auf- und später absteigen. Die Konvention indessen ist hier mit individuellem Sinn erfüllt; denn sie bezieht sich auf die beiden letzten Achtel des achten und die erste Halbe des neunten thematischen Takts, deren Lage der erste Auftritt des Motivs aufgreift.

Die motivische Grundlage des dritten Abschnitts (T. 109–134) besteht in auftaktig stufenweise um eine Quart, auch um eine Quint steigenden Vierteln; sie sind am ehesten auf das Motiv des vorhergehenden Abschnitts als dessen *Augmentation* und Erweiterung zu beziehen, zumal der erste Eintritt in dessen Lage anhebt. Der Abschnitt läuft aus in eine Verarbeitung des in seinem Verlauf eingeführten synkopischen Kontrapunkts. Hierauf greift der vierte Abschnitt (T. 135–147) den zweiten Abschnitt auf (T. 135 f. wiederholt T. 88 f. in der höheren Quart) und geht nach sechs Takten in eine Coda über. Die Wiederaufnahme des zweiten durch den vierten Abschnitt ist vermutlich als verkürzter Endreim zu verstehen; dadurch sind erster und zweiter Abschnitt zur ersten Unterteilung, dritter und vierter Abschnitt zur zweiten Unterteilung des zweiten Teils zusammengeschlossen.

Das Stück umfasst $18 \times 8 + 3$ Takte; es ist hälftig geteilt in $9 \times 8 + 3$ und 9×8 Takte, der erste Teil unterteilt in $5 \times 8 + 1$ und $4 \times 8 + 2$, der zweite Teil gegenläufig in $4 \times 8 + 1$ und $5 \times 8 - 1$ Takte. Die formale Disposition basiert also nicht auf Vielfachen der Dauer des vollständigen Themas von zehn Takten, obwohl die Dauer der ersten Unterteilung des ersten Teils als Produkt seiner vier vollständigen Einsätze und der thematischen Dauer, vermehrt um 1, verstanden werden könnte. Ungeachtet einiger Korrespondenzbildungen verfolgt das Stück eine beson-

dere Konzeption. Auf dem Weg von der Weiträumigkeit zur Kleingliedrigkeit entfaltet sich sein Zusammenhang vornehmlich in der fortgesetzten, zunehmend subtileren thematischen Variation. Dieser gerichteten Anlage im thematischen Bereich widerspricht die Rückbezüglichkeit der architektonischen Rahmenform. Dementsprechend wird sie aufgegeben. Unter den Stücken des großen Typus bildet das Ricercar eine Ausnahme.

3 Kompositionstechnische Fragen: Die sechs Stücke des kleinen Typus

Die sechs Stücke des großen Typus diskutieren aufs Ganze gesehen formale Fragen. Sie dokumentieren ein praxisbezogenes Forschungsprojekt über die Form, die umfangreichen imitatorischen Stücken gegeben werden kann. Eindeutig ist die Bevorzugung der architektonischen Rahmenform, auf die allein das Ricercar Nr. 5 im Hinblick auf die Konzeption der fortgesetzten thematischen Variation verzichtet. Demgegenüber bevorzugen die Stücke des kleinen Typus andere formale Modelle, ebenfalls mit einer Ausnahme; denn das Ricercar Nr. 12 zeigt die dreiteilige Rahmenform, wenngleich es das kürzeste Stück des kleinen Typus ist. Die beiden Ausnahmen gleichen sich gegenseitig aus. Infolgedessen fügen sich zum Ganzen der Sammlung nicht nur sechs Stücke des großen und sechs Stücke des kleinen Typus, sondern auch, damit bis auf je eine Ausnahme übereinstimmend, sechs Stücke in architektonischer Rahmenform und sechs Stücke, die sich anderer formaler Modelle bedienen. Der architektonischen Rahmenform gehört die Mehrzahl der Stücke des großen Typus, den anderen formalen Modellen die Mehrzahl der Stücke des kleinen Typus an. Dort stehen formale Fragen, hier dagegen kontrapunktische oder im weiteren Sinn kompositionstechnische Fragen im Vordergrund.

3.1 Nichtthematische Zeit I: Das Ricercar Nr. 6 in C

Das Ricercar Nr. 6 in C fällt sogleich durch die vorherrschende Achtelbewegung auf. Sie hat hier eine besondere Qualität; denn sie ist mit dem zweiten Takt des Themas gegeben, ist also, im Gegensatz zu allen anderen Stücken, von Anfang an thematisch begründet. Die steigende Oktavskala, die als Nebenthema in T. 105–128 verarbeitet und unmittelbar anschließend in T. 129–130 mit dem Hauptthema kombiniert wird, hebt sich durch Viertelbewegung ab. Die drei eröffnenden Einsätze dieses Abschnitts belegen die tiefste authentische, die mittlere plagale und die höchste authentische Oktave, sodass sich zwischen dem ersten Ton des ersten und dem letzten Ton des dritten Einsatzes der gesamte Umfang von vier Oktaven spannt. Abgesehen von dem rhythmisch unregelmäßig veränderten Einsatz des Nebenthemas T. 115 f. ist nur sein letzter, elfter Einsatz T. 126 auf Achtel diminuiert. Der Rücknahme des Bewegungsgrads des Nebenthemas auf Viertel steht in drei Einsätzen die Steigerung seiner Kontrapunktierung auf Sechzehntel gegenüber. Der Abschnitt hebt sich also nicht nur thematisch, sondern auch bewegungsmäßig vom Rest des Stückes ab.

Als Einsatzstufen dienen die I., die IV. und die V. Stufe; während das Nebenthema auf der I. und der V. Stufe eintritt, wählt das Hauptthema außer der I. seltener die V., eher die IV. Stufe. Das Hauptthema wird keinen Veränderungen unterzogen. Neben den thematischen Einsätzen stehen ausgedehnte Abschnitte, in denen das Thema abwesend ist. Orientierungs-

punkte liefern die Kadenzen auf der I. Stufe in den Takten 20, 54, 104, 129 und 144. Wenn die beiden ersten und die beiden letzten Abschnitte zusammengefasst werden, ergibt sich eine Dreigliedrigkeit von 54, 50 und 40, zusammen 144 Takten.

Die Disposition des Stücks berücksichtigt nicht nur die Dauer der Formglieder und ihrer Abschnitte, sondern ebenso die thematische Struktur, nämlich die Verteilung thematischer und nichtthematischer Zeit. Ausgangspunkt ist die Gleichverteilung der 144 Takte des Stücks auf drei Formglieder zu je 48 Takten, jedes Formglied zu 24 thematischen und 24 nichtthematischen Takten, zusammen 72 thematische und 72 nichtthematische Takte (Tabelle 8).

Tabelle 8: Ricercar Nr. 6 in C

	Thematisch	Nichtthematisch	Summen
Erstes Formglied	24-4	24+ 8 +2	48+4+2
Zweites Formglied	24-4	24+ 8 -2	48+4-2
Drittes Formglied	24+8 -4	24- 16 +4	48-8
Summen	72 -4	72 +4	144

Diese gleichverteilte und somit unspezifische Disposition wird individualisiert; die Individualisierung vollzieht sich auf zwei Ebenen, zunächst auf der übergeordneten Ebene der Formglieder, dann auf der untergeordneten Ebene der Abschnitte der Formglieder. Auf der übergeordneten Ebene der Formglieder werden in einem ersten Bearbeitungsschritt dem thematischen Bereich des ersten und des zweiten Formglieds je 4 Takte genommen, ihrem nichtthematischen Bereich je 8 Takte gegeben, ausgleichend dem thematischen Bereich des dritten Formglieds 8 Takte gegeben, seinem nichtthematischen Bereich 16 Takte genommen. Dieses Verfahren verwandelt die formale Gleichverteilung in eine formale Entwicklung, die gegenüber dem ersten und zweiten im dritten Formglied zu einer zeitlichen und thematischen Konzentration führt: Es vermehrt das erste und zweite Formglied um je 4 Takte und vermindert das dritte Formglied um 8 Takte; zugleich schafft es im ersten und zweiten Formglied ein gleichlautendes Übergewicht der nichtthematischen über die thematische Zeit im Verhältnis $(24+8):(24-4)=32:20$, im dritten Formglied ein Übergewicht der thematischen über die nichtthematische Zeit im Verhältnis $(24+8):(24-16)=32:8$.

Ein zweiter Bearbeitungsschritt bringt Übergänge. Er leitet die zeitliche und thematische Konzentration bereits mit einem leichten Gefälle vom ersten zum zweiten Formglied ein. Indem er die nichtthematische Zeit des ersten Formglieds um 2 Takte vermehrt, des zweiten Formglieds um ebenso viele Takte vermindert, modifiziert er das gleichverteilte Dauerverhältnis der beiden Formglieder von 52:52 in $(52+2):(52-2)$ und das übereinstimmende Übergewicht der nichtthematischen über die thematische Zeit innerhalb der beiden Formglieder von 32:20 in $(32+2):20$ und $(32-2):20$. Außerdem mildert er im dritten Formglied, dem Ziel der Konzentration, das Übergewicht des thematischen über den nichtthematischen Bereich, indem er jenem 4 Takte nimmt, diesem ebenso viele Takte gibt, also das Verhältnis 32:8 auf das Verhältnis $(32-4):(8+4)$ ermäßigt; dieser Austausch schlägt auf die Summen des thematischen und des nichtthematischen Bereichs durch.

Auf der untergeordneten Ebene wird sowohl im thematischen wie im nichtthematischen Bereich der Grundbestand von 24 Takten jeweils zu gleichen Teilen von 12 Takten den zwei Abschnitten eines jeden der drei Formglieder zugewiesen (Tabelle 9). Sonst aber setzt sich hier die unterschiedliche Behandlung der beiden ersten Formglieder gegenüber dem dritten Formglied fort. Die Subtraktionen von 4 Takten im thematischen und die Additionen von 8 Takten im nichtthematischen Bereich fallen als Ganze im ersten Formglied dem zweiten Abschnitt, im zweiten Formglied umgekehrt dem ersten Abschnitt zu.

Tabelle 9: Ricercar Nr. 6 in C

	Thematisch	Nichtthematisch	Summen
Erstes Formglied			
Erster Abschnitt	12	12 -4- 1	24 -4-1
Zweiter Abschnitt	12-4	12+8+4+3	24+8+3
Summen	24-4	24+8 +2	48+4+2
Zweites Formglied			
Erster Abschnitt	12-4	12+8+4- 5	24+8-5
Zweiter Abschnitt	12	12 -4+3	24-4+3
Summen	24-4	24+8 -2	48+4-2
Drittes Formglied			
Erster Abschnitt	12+8 +2	12- 8 -2	24
Zweiter Abschnitt	12 -4-2	12- 8+4+2	24-8
Summen	24+8-4	24-16+4	48-8

Überdies wird im nichtthematischen Bereich die Differenz zwischen den unveränderten und den durch Additionen erweiterten Abschnitten übersteigert, indem dem ersten Abschnitt des ersten Formglieds 4 Takte genommen, seinem zweiten Abschnitt 4 Takte gegeben, umgekehrt dem ersten Abschnitt des zweiten Formglieds 4 Takte gegeben, seinem zweiten Abschnitt 4 Takte genommen werden. Diese Maßnahme schlägt auf die Summen der Abschnitte durch und führt dazu, dass im ersten Formglied die thematische Zeit so groß wie die Dauer des ersten Abschnitts, die nichtthematische Zeit so groß wie die Dauer des zweiten Abschnitts, im zweiten Formglied umgekehrt die thematische Zeit so groß wie die Dauer des zweiten Abschnitts, die nichtthematische Zeit so groß wie die Dauer des ersten Abschnitts ist.

Schließlich erweist sich, dass die Vermehrung des ersten und die Verminderung des zweiten Formglieds um 2 Takte des nichtthematischen Bereichs intern differenziert sind. Sie setzen sich aus unterschiedlichen und im Hinblick auf die zuvor vorgenommenen Additionen und Subtraktionen gegenläufig positionierten Additionen und Subtraktionen zusammen; so werden im ersten Formglied dem ersten, verminderten Abschnitt 1 Takt genommen und dem zweiten, vermehrten Abschnitt 3 Takte gegeben, im zweiten Formglied dem ersten, vermehrten Abschnitt 5 Takte genommen und dem zweiten, verminderten Abschnitt 3 Takte gegeben. Auch diese Werte schlagen auf die Summen der Abschnitte durch.

Im dritten Formglied werden die Addition von 8 Takten im thematischen Bereich vollständig dem ersten Abschnitt, die Subtraktion von 16 Takten im nichtthematischen Bereich

häufig dem ersten und dem zweiten Abschnitt, die Übertragung von 4 Takten des thematischen Bereichs an den nichtthematischen Bereich vollständig dem zweiten Abschnitt zugewiesen. Außerdem erfolgt eine ausgleichende Addition und Subtraktion von 2 Takten, die im thematischen Bereich dem ersten Abschnitt gegeben und dem zweiten Abschnitt genommen, im nichtthematischen Bereich umgekehrt dem ersten Abschnitt genommen und dem zweiten Abschnitt gegeben werden.

Die Einheit der Dauer eines jeden der beiden Themen beträgt 2 Takte. In der Regel bewegen sich die Additionen und Subtraktionen im Rahmen dieser thematischen Einheit oder ihrer mit 2, 4 und 8 (oder 2^1 , 2^2 und 2^3) multiplizierten Vielfachen. Nur die interne Differenzierung der Vermehrung des ersten und der Verminderung des zweiten Formglieds um 2 Takte des nichtthematischen Bereichs verlässt diese geraden Zahlen und wendet sich ungeraden Zahlen zu, in denen die thematische Einheit nicht aufgeht.

Die Verfahren, nach denen die dispositionelle Individualisierung vollzogen wird, üben einerseits eine strenge Kontrolle sowohl über die wechselnde Dauer der Formglieder und ihrer Abschnitte wie über das wechselnde Verhältnis von thematischer und nichtthematischer Zeit aus, lassen jedoch andererseits den Spielraum, dessen die Ausarbeitung im einzelnen bedarf. Innerhalb des ersten Formglieds zeigen die beiden Untergliederungen des ersten und die erste Untergliederung des zweiten Abschnitts (T. 1–11, 12–19, 20–29) eine ähnliche Dauer und ein ähnliches Verhältnis von thematischer und nichtthematischer Zeit, während sich beides in der zweiten Untergliederung des zweiten Abschnitts (T. 30–54) grundlegend ändert.

Auf dieser formalen Grundlage beruht die materiale Beziehung zwischen den ersten Untergliederungen der beiden Abschnitte dieses Formglieds. Die Takte 20–25 wiederholen die Takte 1–6 in der höheren Oktave, anschließend der Bass der Takte 26–29 den Sopran der Takte 7–10 in der tieferen Oktave (wobei schon der Sopran der Takte 7–10 sich auf den Tenor der Takte 1–4 und dann auch der Bass der Takte 26–29 sich auf den Sopran der Takte 20–23 bezieht). So folgen im ersten Formglied ein konstruktiv gebundener und ein freier Teil annähernd gleichen Umfangs aufeinander.

Danach geht im Verlauf des zweiten Formglieds der Anteil der nichtthematischen gegenüber der thematischen Zeit wieder zurück (nichtthematisches Material des ersten Abschnitts dieses Formglieds bezieht sich in Umkehrung auf nichtthematisches Material des zweiten Abschnitts des vorhergehenden Formglieds), bis der erste Abschnitt des dritten Formglieds das Nebenthema fast ohne nichtthematische Zeit durchführt. Dessen zweiter Abschnitt beschließt mit einem ausgeglichenen Wechsel zwischen dem Hauptthema und nichtthematischer Zeit, die auf die Kadenz hin gedehnt wird, das Stück. Seine Dramaturgie besteht also in erster Linie in der ausdifferenzierten Beziehung thematischer und nichtthematischer Zeit, dann auch in der Einführung des Nebenthemas und der besonderen Bewegungsstruktur seines Abschnitts, die sich von der sonst vorherrschenden thematischen Achtelbewegung abhebt.

3.2 Akkordbrechung: Das Ricercar Nr. 7 in d

Das Ricercar Nr. 7 in d untersucht satztechnische Bedingungen und Möglichkeiten der Akkordbrechung, also des Lagenwechsels von Akkordtönen. Es ist durch kurzgliedrige Korrespondenzbildungen charakterisiert und verwendet ein reichhaltiges Arsenal kontrapunktischer Definitionen: Engführung, Augmentation und Diminution, Fragmentierung des The-

mas und seine Variation durch Wechsel des Hexachords. Das Stück zeigt vier Formglieder etwa gleicher Dauer: eine „Exposition“ (T. 1–29), zwei Verarbeitungsphasen (T. 30–61 und 62–87) und eine „Reprise“ (T. 88–113).

Im ersten Abschnitt des ersten Formglieds treten die drei Stimmen mit dem dreitaktigen Thema von oben nach unten auf den Stufen I, I und V ein. Die beiden Einsätze des zweiten Abschnitts kehren die Stufenfolge zu V und I um. Während die Einsätze des ersten Abschnitts unmittelbar aneinander anschließen, geht hier zumal der zweite Einsatz in eine nichtthematische Fortspinnung über. Der dritte Abschnitt beginnt mit einem Einsatz auf der I. Stufe in der tiefsten möglichen Lage. Hierauf folgt ein Fragment des Themas (sein zweiter und dritter Takt), das bereits im Sopran der Takte 6 und 7 angeklungen war; nach der Einführung dieses Themaendes, zunächst zweimal auf der I., dann zweimal auf der IV. Stufe, beschließt eine Kadenz auf der I. Stufe das Formglied.

Der erste Abschnitt der ersten Verarbeitungsphase bringt zwei Engführungen auf der I. und der V. Stufe, beide Male gefolgt vom Themaende, dieses umgekehrt auf der V. und der I. Stufe; daran schließt eine nichtthematische Fortspinnung an. Die Engführung im Abstand einer Oktave und zweier Viertel misslingt beim ersten Mal; denn die führende Stimme scheitert an der folgenden. Deshalb wird beim zweiten Mal die folgende Stimme verändert, indem der aufwärts gerichtete Oktavsprung vom dritten zum vierten Ton auf eine Quint reduziert wird. Der wie hier, bei einem Einsatz auf der V. Stufe, von *a* aus angesprungene Ton ist so oder so eine *la*-Stufe, im Fall des Oktavsprungs des Hexachordum naturale, im Fall des Quintsprungs des Hexachordum durum (aber auch bei einem Einsatz auf der I. Stufe von *d* aus im Fall des Oktavsprungs des Hexachordum molle, im Fall des Quintsprungs des Hexachordum naturale). Der zweite Abschnitt führt nach einem Einsatz auf der I. Stufe nichtthematisch zu einer Kadenz auf der III. Stufe, also auf einer Stufe mit großer Terz. Schon das ist ungewöhnlich genug, ungewöhnlicher freilich, dass sich hieran im dritten Abschnitt ein Einsatz des etablierten Engführungsmodells auf dieser Stufe anschließt. Nach kurzem nichtthematischem Einschub beendet ein Einsatz nebst Kadenz auf der I. Stufe das Formglied; die zum Einsatz eingeführte Stimme bricht nach ihrem dritten Ton ab.

Nachdem die erste Verarbeitungsphase die Möglichkeit der Engführung erkundet hat, wendet sich die zweite Verarbeitungsphase der Augmentation zu. Diese Form des Themas besteht aus seinen ersten vier Tönen gemäß der folgenden Stimme des Engführungsmodells, also mit einem aufwärts gerichteten Quintsprung vom dritten zum vierten Ton, in ganzen Noten. Den fünf Einsätzen auf V, I, V, I und IV geht eine Verarbeitung von Akkordbrechungen in Vierteln voraus; aus dem Themakopf gewonnen, werden sie in umgekehrter und gerader Bewegung enggeführt und später auch teilweise zur Kontrapunktierung der augmentierten Einsätze herangezogen. Der erste Abschnitt des letzten Formglieds bringt drei thematische Einsätze, wie im ersten Abschnitt des ersten Formglieds zweimal auf I und dann auf V. Bereits während des ersten Einsatzes und später vom dritten Einsatz an tritt durchgehende Achtelbewegung ein, in die während der Coda des zweiten Abschnitts ein diminuierter Einsatz auf der IV. Stufe eingewoben ist.

Die formale Disposition scheint auf Einheiten von 7 Takten zu beruhen, die in vier Formglieder zu je $4 \times 7 = 28$ Takten zusammengefasst sind (Tabelle 10). Unter der Voraussetzung, dass der dritte Abschnitt des ersten Formglieds (T. 23–29) als völlig thematisch betrachtet wird, sind in den ungeraden Formgliedern 3×7 Takte thematisch und 1×7 Takte

nichtthematisch, umgekehrt in den geraden Formgliedern 1x7 Takte thematisch und 3x7 Takte nichtthematisch, so dass zweimal ein Wechsel von vorwiegend thematischen zu vorwiegend nichtthematischen Formgliedern stattfindet, also „Exposition“ und Augmentation vorwiegend thematisch, Einführung und „Reprise“ vorwiegend nichtthematisch auftreten. Allerdings werden im zweiten Formglied, das der Einführung gewidmet ist, 7 Takte vom nichtthematischen an den thematischen Bereich übergeben. Insgesamt bleibt ein Überschuss von einem Takt, der wohl aufs Konto des ersten Abschnitts des ersten Formglieds geht; sonst gleichen sich die Additionen und Subtraktionen aus. Daraus ergibt sich der Verlauf des Stücks.

Tabelle 10: Ricercar Nr. 7 in d

	Abschnitte		Formglieder		
	Thematisch	Nichtthematisch	Thematisch	Nichtthematisch	Insgesamt
Erstes Formglied	7+2 7-1 7	7	21+1	7	28+1
Zweites Formglied	7-1 7+2	7+4 7-1	7+7+1	21-7+3	28+4
Drittes Formglied	7-3 14	7+1	21-3	7+1	28-2
Viertes Formglied	7+2	7-3 14-1	7+2	21-4	28-2
Summen			56+7+1	56-7	112+1

3.3 Einführung: Das Ricercar Nr. 8 in e

Das Ricercar Nr. 8 in e ist ein außerordentliches Stück, am ehesten als Capriccio zu verstehen. Es notiert den Ton *dis* als *es* und den Ton *ais* als *b*, verweist also auf die mitteltönige Temperatur, die die für ein Ricercar ungewöhnliche affektive Gespanntheit klanglich verschärft. Entsprechend ist die Bewegung gemessen. Etwa die Hälfte aller Takte verläuft in Halben; Achtel treten selten auf, Sechzehntel nur in der Paenultima. Das Thema



steht, mit der Erhöhung der zweiten Stufe, dem Subsemitonium und der Endung auf der Quintstufe, e-Moll näher als einem auf mi fundierten Modus. Es wird real in der Oberquint beantwortet, tritt auch in der Unterquint und deren Unterquint, also auf der IV. und der VII. Stufe, ein. Wo es auf der VII. Stufe eintritt, würde für den vorletzten Ton ein wirkliches *b* (also nicht die mitteltönig notierte Vertretung für *ais*) verlangt; um diese indirekte enharmoni-

sche Überschneidung zu vermeiden, sind in diesem Fall der vorletzte und der letzte Ton von $b-a$ eine Quint aufwärts nach $f-e$ (also $fa-mi$ vom Hexachordum molle ins Hexachordum naturale) versetzt.

Die Dichte der thematischen Einsätze und der kontrapunktischen Arbeit lässt nur sporadisch Raum für nichtthematische Zeit. Das Stück umfasst 28mal die thematische Einheit, die 4 Takte zählt, also $28 \times 4 = 112$ Takte, und ist in zwei Hälften gegliedert, die sich genau entsprechen (Tabelle 11). Jede Hälfte umfasst drei Formglieder. Der Ansatz der ersten und der zweiten Formglieder beträgt jeweils 5×4 Takte, die bei den ersten in 3×4 und 2×4 , bei den zweiten umgekehrt in 2×4 und 3×4 untergliedert sind. Das letzte, dritte Formglied wird in der ersten Hälfte auf $(4-1)4$ Takte gerafft, in der zweiten Hälfte ausgleichend auf $(4+1)4$ Takte gedehnt, sodass insgesamt sich die erste Hälfte auf $(14-1)4$, die zweite Hälfte auf $(14+1)4$ Takte bemessen. Die Mitte ist nach T. 53 durch den einzigen Eintritt der für die Tonart konventionellen Kadenz auf der IV. Stufe markiert.

Tabelle 11: Ricercar Nr. 8 in e

	Erste Hälfte		Zweite Hälfte	
	Abschnitte	Formglieder	Abschnitte	Formglieder
Erstes Formglied	$3 \times 4 + 1$ $2 \times 4 + 1$	$5 \times 4 + 2$	$3 \times 4 + 1$ 2×4	$5 \times 4 + 1$
Zweites Formglied	2×4 $3 \times 4 - 1$	$5 \times 4 - 1$	2×4 3×4	5×4
Drittes Formglied	3×4	$(4-1)4$	$5 \times 4 - 2$	$(4+1)4 - 2$
Summen		$(14-1)4 + 1$		$(14+1)4 - 1$

Das Stück ist ein Musterbeispiel für die kontrapunktische Definition der Formglieder und ihrer Abschnitte. In der ersten Hälfte exponiert der erste Abschnitt des ersten Formglieds das Thema in den drei Stimmen auf den Stufen I, V und I. Der zweite Abschnitt etabliert sogleich ein Engführungsmodell im Abstand der höheren Oktave und zweier Halben, für das die führende Stimme rhythmisch verändert wird. Die Engführung steht, wie der folgende einfache Einsatz, auf der V. Stufe.

Das zweite Formglied ist weitgehend parallel gebaut. Sein erster Abschnitt greift mit zwei einfachen Einsätzen auf die I. Stufe zurück; der Kontrapunkt des ersten dieser Einsätze ist auf Achtel diminuiert, die die zugrunde liegenden Halben durchscheinen lassen. Der zweite Abschnitt wiederholt das Engführungsmodell, diesmal auf der IV. Stufe, also um eine Stufe abgesenkt, außerdem vermehrt um einen dritten, rhythmisch neu variierten Einsatz auf der VII. Stufe, der jedoch erst nach dem Ende der führenden Stimme eintritt; ein einfacher Einsatz auf der I. Stufe folgt.

Das dritte Formglied bringt zwei dreifache Engführungen, die, wie stets, durch rhythmische Veränderungen der Themen ermöglicht werden, allerdings auch jedesmal eine diastematische Änderung erfordern. In der ersten Engführung bricht der zweite Einsatz ab; seine beiden letzten Töne werden sozusagen von den beiden letzten Tönen des ersten Einsatzes mit

übernommen. In der zweiten Engführung ist der fünfte Ton des zweiten Einsatzes genötigt, auf die Hochalteration zu verzichten. In der ersten Engführung folgen die Einsätze nach zwei, in der zweiten nach einer Halben aufeinander, in der ersten auf IV, VII und VII, nämlich in der Unterquint und deren Oberoktav, in der zweiten auf I, V und I, nämlich in der höheren Duodezime und deren Unterquint; die Einsatzstufen der zweiten Engführung sind also gegenüber der ersten um eine Stufe angehoben, die Reihenfolge des ersten und des zweiten Einsatzes vertauscht.

Die erste Hälfte vollzieht somit eine genau kalkulierte Steigerung der kontrapunktischen Mittel, die in zwei Ansätzen dem Höhepunkt zustrebt. Die beiden Abschnitte des ersten und des zweiten Formglieds führen von einfachen Einsätzen zu doppelten Engführungen nebst einfachem Einsatz, worauf das dritte Formglied mit zwei dreifachen Engführungen, zunächst im Einsatzabstand der doppelten Engführungen, dann in halbiertem Einsatzabstand, die Hälfte krönt. Diese Steigerung ist in die formale Vorgabe eingepasst. Der erste Abschnitt des ersten Formglieds mit 3x4 Takten bringt drei, der erste Abschnitt des zweiten Formglieds mit 2x4 Takten zwei einfache Einsätze. Der zweite Abschnitt des ersten Formglieds füllt seine 2x4 Takte mit dem Engführungsmodell und einem einfachen Einsatz; der zweite Abschnitt des zweiten Formglieds mit 3x4 Takten fügt dem Engführungsmodell nach dem Ende des führenden Einsatzes einen dritten Einsatz an, der den Eintritt des einfachen Einsatzes hinauszögert. Das dritte Formglied schließlich bringt in seinen 3x4 Takten zwei dreifache Engführungen, je zu 6 Takten, unter.

Nachdem der Steigerungsprozess seinen Höhepunkt erreicht hat, setzt die zweite Hälfte der Zielstrebigkeit der ersten Hälfte ein gelockertes Ausschwingen entgegen, das sich einerseits auf die erste Hälfte rückbezieht, andererseits durch neue Momente überrascht. Der erste Abschnitt des ersten Formglieds der zweiten Hälfte greift auf den zweiten Abschnitt des zweiten Formglieds der ersten Hälfte zurück, umschließt also den kontrapunktischen Höhepunkt des dritten Formglieds der ersten Hälfte. Er versetzt dessen Einsätze in die Unterquint, die doppelte Engführung der IV. auf die VII. Stufe, den einfachen Einsatz der I. auf die IV. Stufe. Obwohl sein Ansatz ebenfalls 3x4 Takte umfasst, verzichtet er darauf, der Engführung einen dritten Einsatz anzufügen; stattdessen dehnt er die Engführung und den einfachen Einsatz selbst. Im zweiten Abschnitt dieses Formglieds wird eine unregelmäßig diminuierte Form des Themas nach vier Vierteln in der tieferen Oktave beantwortet; dieses neue Engführungsmodell tritt in den 2x4 Takten des Abschnitts zunächst auf der I., dann unmittelbar anschließend eine Quint höher auf der V. Stufe ein.

Hierauf präsentiert das zweite Formglied ein neues Thema; es erscheint an entsprechender Stelle wie das Nebenthema des Ricercars Nr. 6 in C, nämlich zu Beginn des dritten Drittels des Stücks, und kann als freie Umkehrung des Hauptthemas betrachtet werden. Seine Durchführung realisiert in beiden Abschnitten das bekannte Muster, das auf eine doppelte Engführung einen einfachen Einsatz folgen lässt. Im ersten Abschnitt, der 2x4 Takte umfasst, stehen der führende Einsatz der Engführung und der einfache Einsatz auf der I. Stufe; der folgende Einsatz der Engführung antwortet nach zwei Halben in der höheren Quint. Im zweiten Abschnitt steht der führende Einsatz der Engführung auf der V. Stufe; der folgende Einsatz antwortet nach zwei Halben in der höheren Oktave. Um diese Engführung zu ermöglichen, wird der führende Einsatz nach seinem vierten Ton in die höhere Quart versetzt, so, als ob er auf der I. Stufe begonnen hätte. Der einfache Einsatz steht, wie im ersten Ab-

schnitt, auf der I. Stufe, wird aber von einer parallel geführten Stimme in der oberen Dezime überhöht. Dieser zweite Abschnitt entspricht in seinem thematischen Bestand dem ersten Abschnitt, verfügt jedoch über 3x4 Takte. Die längere Dauer zieht hier keine reichere thematische Ausstattung, sondern eine nichtthematische Füllung nach sich.

Danach bildet das dritte Formglied, das die zweite Hälfte und das Stück beschließt, eine Reprise in doppeltem Sinn; es kehrt zum Hauptthema zurück und bezieht sich in seinem thematischen Bestand durchaus auf die erste Hälfte, zunächst auf den zweiten Abschnitt des ersten Formglieds der ersten Hälfte. Wie dort folgt auf eine doppelte Engführung im Abstand der höheren Oktave und zweier Halben ein einfacher Einsatz, wobei die Lagen zwischen Engführung und einfachem Einsatz, alle auf der V. Stufe, variativ vertauscht sind. Die nächste Engführung auf der I. Stufe bezieht sich auf die zweite Engführung des dritten Formglieds der ersten Hälfte. Allerdings übergeht sie den zweiten Einsatz der dreifachen Engführung und beschränkt sich auf deren ersten und dritten Einsatz, sodass hier ebenfalls eine doppelte Engführung im Abstand der höheren Oktave und zweier Halben vorliegt. Wie das dritte Formglied der ersten umfasst das dritte Formglied der zweiten Hälfte zwei Engführungskomplexe, ohne jedoch dem dritten Formglied der ersten Hälfte die dreifache Engführung und damit seine ausgezeichnete Stellung als kontrapunktischer Höhepunkt vor der Mitte des Stücks streitig zu machen.

Ursprünglich sind den dritten Formgliedern der beiden Hälften je 4x4 Takte zugedacht; doch wird das dritte Formglied der ersten Hälfte um eine Einheit von 4 Takten verkürzt, um das dritte Formglied der zweiten Hälfte im Sinn eines schließenden Ritardandos entsprechend verlängern zu können. Infolgedessen umfasst das dritte Formglied der ersten Hälfte 3x4 Takte, die in zweimal 6 Takte unterteilt sind, das dritte Formglied der zweiten Hälfte 5x4 Takte, von denen als letzter Ausgleich innerhalb des Stücks 2 Takte abzuziehen sind; das führt zu einer Unterteilung in zweimal 9 Takte. Die Erweiterung um die Hälfte wird dadurch erfüllt, dass der ersten Engführung ein einfacher Einsatz angefügt und der folgende Einsatz der zweiten Engführung gedehnt ist.

Jede Hälfte bietet unter der Voraussetzung, dass die Einsätze einer Engführung einzeln gezählt werden, 18 thematische Einsätze. Jedem der zweimal drei Formglieder sind sechs Einsätze zugewiesen, von denen auf jeden der beiden Abschnitte des ersten wie des zweiten Formglieds und jeden der beiden Engführungskomplexe des dritten Formglieds einer jeden Hälfte drei Einsätze entfallen. Von diesem Ansatz gibt es nur zwei Ausnahmen. Innerhalb des zweiten Formglieds der ersten Hälfte ist ein Einsatz vom ersten an den zweiten Abschnitt übergeben; in der zweiten Hälfte nimmt sich der zweite Abschnitt des ersten Formglieds einen Einsatz, der später dem zweiten Engführungskomplex des dritten Formglieds entgeht.

Vermutlich sollte entsprechend jede der drei Stimmen in jedem Formglied zweimal und in jedem Abschnitt einmal das Thema (oder, in der zweiten Hälfte, das Nebenthema) übernehmen, eine Verteilung, die zwar ansatzweise noch erkennbar ist, allerdings im Zuge der Ausarbeitung modifiziert wurde. Ausschließlich einfache Einsätze finden sich überhaupt nur in zwei Abschnitten, außer selbstverständlich im ersten Abschnitt des Stücks nur noch im ersten Abschnitt des zweiten Formglieds der ersten Hälfte. An allen anderen Formgliedern und Abschnitten sind in irgendeiner Weise Engführungen beteiligt. Tatsächlich hat das Riccercar das Kapitel von den Engführungen zum Gegenstand.

Die I. und die V. Stufe beanspruchen als Hauptstufen neun der zwölf Dreiergruppen von Einsätzen, nämlich in der ersten Hälfte die beiden Abschnitte des ersten Formglieds, den ersten Abschnitt des zweiten Formglieds (wozu der an seinen zweiten Abschnitt übergebene einfache Einsatz rechnet) und den zweiten Engführungskomplex des dritten Formglieds, in der zweiten Hälfte den zweiten Abschnitt des ersten Formglieds (der einen Einsatz des zweiten Engführungskomplexes des dritten Formglieds an sich zieht), die beiden Abschnitte des zweiten Formglieds und die beiden Engführungskomplexe des dritten Formglieds, also vier Dreiergruppen in der ersten und fünf Dreiergruppen in der zweiten Hälfte.

Die IV. und die VII. Stufe, gegenüber den Hauptstufen um eine Stufe abgesenkt, sind als Nebenstufen auf drei Dreiergruppen beschränkt, nämlich in der ersten Hälfte auf die genuinen Einsätze des zweiten Abschnitts des zweiten Formglieds und den ersten Engführungskomplex des dritten Formglieds, in der zweiten Hälfte auf den ersten Abschnitt des ersten Formglieds. Diese drei Dreiergruppen mit Einsätzen auf den Nebenstufen stehen in drei aufeinander folgenden Formgliedern, von denen zwei noch in der ersten, eines schon in der zweiten Hälfte zu Hause sind, so die zentrale Kadenz auf der IV. Stufe umschließend. Die Nebenstufen der drei Dreiergruppen sind durch Rückgriffe auf die Hauptstufen unterbrochen, und zwar im zweiten Formglied der ersten Hälfte durch den vom ersten an den zweiten Abschnitt übergebenen einfachen Einsatz, in ihrem dritten Formglied durch den zweiten Engführungskomplex. Neben der ausgeprägten kontrapunktischen Definition der Formglieder und ihrer Unterteilungen beginnt deren harmonische Definition, hier nach Haupt- und Nebenstufen der thematischen Einsätze, Gestalt zu gewinnen.

Der Gebrauch der IV. Stufe als Nebenstufe der V. für die thematischen Einsätze tritt allerdings in Konkurrenz zum Gebrauch der IV. Stufe als ursprünglicher Kadenzstufe der Tonart in der zentralen Kadenz des Stücks. Dieser Zwiespalt, ebenso wie die oben benannten Eigenschaften des Themas und – angesichts der Fundierung auf e – seine reale Beantwortung in der Oberquint, können als Indizien dafür gelten, dass das modale System der Kirchentonarten keine fraglose Gültigkeit mehr besitzt, ohne deshalb aufgehoben und bereits von einem funktionalen System abgelöst zu sein⁹.

3.4 Proportionale Verkürzung des Themas: Das Ricercar Nr. 9 in F

Das Ricercar Nr. 9 in F beruht auf der proportionalen Verkürzung des Themas. Der Diminutionsvorgang setzt ein mit ganzen Noten, die als augmentierte Form zu verstehen sind, und führt über Halbe und Viertel bis auf Achtel, zu denen gegen Schluss noch Sechzehntel in den kontrapunktierenden Stimmen treten. Zwischen Halbe und Viertel tritt ein Dreiertakt, der einzige des ganzen Werks (T. 64–74). Sein proportionales Verhältnis zu dem ihn umgebenden geraden Takt ist eigens zu diskutieren. Zunächst liegt es nahe, zwei Halbe des geraden Takts mit drei Halben des Dreiertakts, also Takt mit Takt gleichzusetzen. Doch scheint die Konsequenz des Diminutionsvorgangs dem zu widersprechen.

⁹ Allgemein deutet in diese Richtung die Disposition der Stimmumfänge, die die Unterscheidung zwischen authentischen und plagalen Tonarten der Grundlage in der Sache beraubt; folgerichtig nennt Steigleder allein den Grundton eines jeden Stücks (vgl. in der Einführung zu der in Anm. 1 zitierten Ausgabe den Abschnitt „Der Klangraum und seine Gliederung“).

Der Deutlichkeit halber sind in diesem Zusammenhang die Finalis des Themas, sein siebter Ton, beiseite zu lassen und nur seine ersten sechs Töne zu betrachten, außerdem der synkopische Einsatz, der dem Thema von den Halben an gegeben wird, auf die Normalform zu reduzieren. Dann umfasst das Thema in Ganzen 24 Viertel, in Halben 12 Viertel, in Vierteln 6 Viertel und in Achteln 3 Viertel. Im Dreiertakt wird das Thema, abgesehen von weiteren Veränderungen im Zuge der Ausarbeitung, inäqual mensuriert, also innerhalb eines Takts stets als eine Ganze und eine Halbe. Auf diese Weise füllen seine sechs Töne drei Takte. Wird nun Takt gleich Takt gesetzt, so dauert das Thema im Dreiertakt genauso lang wie die Form der Halben im geraden Takt, deren 12 Viertel ebenfalls drei Takte beanspruchen. Der Dreiertakt führte also nicht zu einer Fortsetzung des Diminutionsvorgangs, sondern nur bei gleichbleibender Dauer von der äqualen zur inäqualen Mensurierung des Themas. Das ist unwahrscheinlich. Werden jedoch die Halben des Dreiertakts mit den Vierteln des geraden Takts gleichgesetzt, so dauert das Thema, bezogen auf den geraden Takt, 9 Viertel, fügt sich also konsequent zwischen die Diminutionsstufen der Halben mit 12 und der Viertel mit 6 Vierteln ein. Somit ergibt sich, um 3 gekürzt, diese Reihe der Diminutionsstufen: 8 – 4 – 3 – 2 – 1. Der Dreiertakt unterbricht dann die fortgesetzte Halbierung des vorhergehenden Werts, indem er in der genauen Mitte des Diminutionsvorgangs das Verhältnis 4:2 in 4:3 und 3:2 (also die Oktave in Quart und Quint) unterteilt.

Diese konstruktive Grundlage verfügt über eine derartige Dominanz, dass sie nichtthematische Zeit nur als Folge der Ausarbeitung duldet. Das Produkt aus der Zahl der Einsätze des Themas und seiner jeweiligen Dauer in Takten (nun unter Einschluss der Finalis) ergibt die Richtzahl für die Dauer der einzelnen Formglieder (Tabelle 12). Diese Produkte sind auf Vielfache von 7 zu reduzieren – eine Zahl, die als Ausgangspunkt von der Dauer des Themas im eröffnenden Formglied gegeben ist. Das dritte, vierte und fünfte Formglied summieren sich auf die Dauer der 5x7 Takte des ersten Formglieds; dieses und jene umgreifen das zweite Formglied, das mit 4x7 Takten um eine Einheit zurücksteht. Nur im dritten Formglied, dem Dreiertakt, enthält weder die Zahl der Einsätze noch deren Dauer die Sieben. Im zweiten Formglied zeigt der erste Einsatz weiterhin die Proportionierung des ersten Formglieds in Ganzen. Auf diese Weise wird die Zeit aufgewogen, die durch Überschneidungen anderer Einsätze verloren geht, weil sonst die mit der Zahl und Dauer der Einsätze gegebene Dauer des Formglieds thematisch nicht erfüllt werden könnte. Der letzte Einsatz des fünften Formglieds, der dritte in einer Folge von Einsätzen des Basses, ist auf den Schluss hin zunehmend gedehnt – offenkundig der Anlass, die hierfür erforderliche Zeit zuvor im dritten und vierten Formglied einzusparen.

Das Ricercar Nr. 8 in e verfügt über die Hauptstufen I und V; seine Nebenstufen sind demgegenüber um eine Stufe abgesenkt, I auf VII und V auf IV. Das vorliegende Ricercar Nr. 9 in F verfügt über die Hauptstufen I und IV; seine Nebenstufen sind demgegenüber um eine Stufe angehoben, I auf II und IV auf V. Von seinen 30 thematischen Einsätzen entfallen je die Hälfte auf jede der Hauptstufen mit ihrer zugehörigen Nebenstufe, 14 auf I und 1 auf II, 10 auf IV und 5 auf V. Im Ricercar Nr. 8 beträgt das Verhältnis der beiden Haupt- zu den beiden Nebenstufen 27:9 oder 3:1, im vorliegenden Ricercar 24:6 oder 4:1.

Tabelle 12: Ricercar Nr. 9 in F

	Produkt aus Zahl und Dauer der Einsätze	Reduktion auf Vielfache von 7	Summen
Erstes Formglied	$5x7+1$	$5x7+1$	$5x7+1 = 35+1$
Zweites Formglied	$7x4-1$	$4x7-1$	$4x7-1 = 28-1$
Drittes Formglied	$4x3-1$	$2x7-3$	$5x7 = 35$
Viertes Formglied	$7x2-1$	$2x7-1$	
Fünftes Formglied	$7x1+4$	$1x7+4$	
Summe			$14x7 = 98$

Die 30 Einsätze verteilen sich auf drei Stimmen, fünf Formglieder und sechs Einsatzorte (nämlich f und c der zweigestrichenen, der eingestrichenen und der kleinen Oktave). Das führt zu der Vermutung, dass der Ansatz hier jeder der drei Stimmen die beiden Einsatzorte einer der drei Oktavlagen zuweist und jedem der fünf Formglieder sechs Einsätze zuteilt, von denen jede Stimme zwei Einsätze, einen auf jedem ihrer beiden Einsatzorte, übernimmt. Daraus folgt, dass jeder der drei Stimmen insgesamt zehn Einsätze zukommen, fünf auf jedem ihrer beiden Einsatzorte (Tabelle 13 ohne die Additionen und Subtraktionen).

Tabelle 13: Ricercar Nr. 9 in F

Einsatzorte	Sopran	Tenor	Bass	Summen
f''	$5-1[-1]$			$5-1[-1]$
c''	5			5
f'	$0+1[+1]$	5		$5+1[+1]$
c'		$5[-1]$	$0+1[+1]$	$5+1$
f			5	5
c			$5-1$	$5-1$
Summen	10	$10[-1]$	$10[+1]$	30

Diese ebene Verteilung wird in zwei Schritten modifiziert. Ein erster Schritt verlegt einerseits einen Einsatz des höheren Einsatzorts des Soprans um eine Oktave abwärts in den Bereich des Tenors, andererseits einen Einsatz des tieferen Einsatzorts des Basses um eine Oktave aufwärts ebenfalls in den Bereich des Tenors (Tabelle 13 mit den Additionen und Subtraktionen außerhalb der Klammern). Dadurch findet ein Austausch je eines Einsatzes von den äußeren zu den inneren Einsatzorten einer jeden Hälfte des Klangraums statt. Dieser Austausch lässt die Gesamtzahl der Einsätze auf den Einsatzorten jeder Hälfte ebenso unberührt wie die Zuweisung an die f - und die c -Orte; in beiderlei Hinsicht bleibt es bei der Gleichverteilung von 15 und 15 Einsätzen.

Ein zweiter Schritt verlegt einen weiteren Einsatz des höheren Einsatzorts des Soprans eine Oktave abwärts in den Bereich des Tenors (Tabelle 13 einschließlich der Additionen und Subtraktionen in Klammern). Dadurch findet ein weiterer Austausch eines Einsatzes vom äußeren zum inneren Einsatzort der oberen Hälfte des Klangraums statt, der ebenfalls die Gleichverteilung der Einsätze auf die beiden Hälften und die beiden Klassen der Einsatzorte unberührt lässt. Der zweite Schritt überträgt außerdem einen Einsatz auf dem tieferen Einsatzort des Tenors von dieser Stimme an den Bass. Dadurch vermindert sich die Zahl der Einsätze des Tenors und vermehrt sich die Zahl der Einsätze des Basses jeweils um 1, ohne dass sich an den Summen der Einsatzorte etwas änderte.

Diese Modifikationen liegen derart auf der Hand, dass sie Einsatz für Einsatz nachvollzogen werden können (Tabelle 14 auf der folgenden Seite¹⁰). Dabei zeigt sich, dass der Ausgleich einerseits zwischen den Formgliedern 1 und 2, andererseits zwischen den Formgliedern 3, 4 und 5 stattfindet. Das erste Formglied verzichtet auf den tieferen Einsatz des Tenors; an seine Stelle tritt der tiefere Einsatz des Basses, der, aufwärts oktaviert, das Stück eröffnet. Im zweiten Formglied wird der höhere Einsatz des Soprans abwärts oktaviert und der tiefere Einsatz des Tenors, auf den das erste Formglied verzichtet hatte, nachgeholt, und zwar in diesem Fall unter Wahrung der ursprünglichen Proportionierung. Die Versetzung dieses Einsatzes vom ersten ins zweite Formglied erfolgte, wie jetzt hervortritt, aus Gründen der Dauer. Denn einerseits hätte mit sechs Einsätzen der ersten Proportionsstufe das erste Formglied die Dauer von 6x7 Takten erfordert, was die Entsprechung zur Dauer der Formglieder 3, 4 und 5 verhindert und eine völlig veränderte Disposition des Stücks nach sich gezogen hätte. Andererseits war gerade im Hinblick auf die vorliegende Disposition für das zweite Formglied die Erhöhung der Zahl der Einsätze auf sieben willkommen. Unter diesem Gesichtspunkt sind die Überschneidungen anderer Einsätze des Formglieds hier als Methode zu verstehen, um im vorgegebenen Rahmen die Übernahme des Einsatzes in der augmentierten Form zu ermöglichen.

Das dritte Formglied verzichtet auf zwei Einsätze; der höhere Einsatz des Basses geht ans vierte, der höhere Einsatz des Tenors ans fünfte Formglied. Auf diese Weise wird zwar das dritte Formglied, der Dreiertakt, auf vier Einsätze reduziert; doch erhalten im Ausgleich das vierte und das fünfte Formglied, wie das zweite, sieben Einsätze. Aus diesem Verfahren ergibt sich der merkwürdige Umstand, dass im dritten Formglied weder die Zahl der Einsätze noch deren Dauer die Sieben enthält. Außerdem wird im vierten Formglied der höhere Einsatz des Soprans abwärts oktaviert, im fünften Formglied der tiefere Einsatz des Tenors vom Bass übernommen, ohne dass dafür ein Ausgleich erfolgte. Die Übergabe dieses Einsatzes vom Tenor an den Bass markiert die Stelle, an der in den kontrapunktierenden Stimmen die Sechzehntel eintreten, und schafft die Voraussetzung dafür, dass vom drittletzten zum vorletzten Einsatz nicht nur der thematische Bass, sondern der gesamte Satzverband um eine Quint fällt. Der Abstieg des Basses vom tieferen Einsatzort des Tenors zum höheren Einsatzort seiner eigenen Stimme setzt sich fort in seinem letzten Einsatz, der vom tieferen Einsatzort der Stim-

10 In dieser Tabelle bedeuten die Buchstaben S, T und B die drei Stimmen Sopran, Tenor und Bass, die angefügten Zahlen die Takte, in denen die Stimme jeweils einsetzt. In der ersten Zeile jeder Zelle stehen die Einsätze der ursprünglichen Disposition, in einer zweiten Zeile gegebenenfalls die Einsätze, die durch eine der Modifikationen an diesen Ort gelangt sind. Ein langer Strich hinter der Abkürzung einer Stimme vermerkt, dass der ursprünglich hier beheimatete Einsatz durch die Modifikationen von diesem Ort entfernt wurde.

Tabelle 14: Ricercar Nr. 9 in F

Einsatzorte	Formglieder					Summen
	1	2	3	4	5	
f''	S23	S—	S69	S—	S90	5-1-1
c''	S08	S51	S64	S75	S88	5
f'	T16	T45 S58	T—	T76 S84	T89 T91	5+1+1
c'	T— B01	T54 T38	T67	T80	T— B92	5+1
f	B31	B49	B—	B78 B82	B93	5
c	B—	B61	B72	B86	B94	5-1
Summen	6-1	6+1	6-2	6+1	6+1	30

me aus zunehmend gedehnt das Stück beschließt. Auch im Bereich der Anordnung der Einsatzlagen vollzieht sich also, ausgehend von der Gleichverteilung, ein Prozess der Individualisierung.

3.5 Nichtthematische Zeit II, doppelter Kontrapunkt und Ordnung der Kadenzstufen: Das Ricercar Nr. 10 in G

Das Ricercar Nr. 10 in G bietet drei Besonderheiten. Es bestimmt das Verhältnis von thematischer und nichtthematischer Zeit in einer eigenwilligen, beinahe manieristischen Weise, indem es in einem ersten Teil die nichtthematische Zeit ins Gleichgewicht, sogar in ein geringes Übergewicht zur thematischen Zeit setzt und diesem ersten einen zweiten Teil gegenüberstellt, dessen Entsprechung um einen erheblichen Betrag seiner nichtthematischen Zeit gekürzt ist; somit folgt hier auf einen ersten Teil mit ausgedehnten nichtthematischen Partien ein kürzerer und vorwiegend auf thematische Einsätze konzentrierter zweiter Teil. Außerdem stellt das Stück eine Abhandlung über den doppelten Kontrapunkt dar. Schließlich erhält die Ordnung der Kadenzstufen formbildende Funktion.

Das Ricercar dokumentiert eine avancierte Kompositionstechnik. Die Ausarbeitung stellt ein Netz vielfältiger Beziehungen her und legt zugleich ein Kompendium unterschiedlicher satztechnischer Verfahrensweisen vor. In merkwürdigem Gegensatz dazu steht die sequenzierende Schlichtheit, ja Banalität des Themas, die die Sequenzbildung ebenfalls zu einem Gegenstand des Stücks macht. Doch die thematische Gestalt ist im Hinblick auf den satztechnischen Zweck gewählt und mit Absicht minimiert. Da sie kaum Interesse weckt, bleibt die Aufmerksamkeit frei für die kompositorischen Verfahren, die auf diese Weise in den Vordergrund rücken. Das Ricercar fordert in besonderer Weise die Betrachtung als Lehrstück.

Seine Gliederung basiert auf der Einheit von der Dauer des Themas, auf der Einheit von drei Takten. Der Ansatz des ersten Teils besteht aus drei Formgliedern (Tabelle 15; vorerst bleiben hier und in der nächsten Tabelle die Additionen und Subtraktionen um eine Einheit

außer Betracht). Von diesen drei Formgliedern umfassen das erste und das zweite je 3 thematische und 4 nichtthematische, zusammen 7 Einheiten, das dritte 4 thematische und 2 nichtthematische, zusammen 6 Einheiten; insgesamt zeigt der erste Teil eine Gleichverteilung von 10 thematischen und 10 nichtthematischen, zusammen 20 Einheiten.

Tabelle 15: Ricercar Nr. 10 in G

Erster Teil	Thematisch	Nichtthematisch	Summen
Erstes Formglied	3x3	4x3	7x3
Zweites Formglied	(3-1)3	(4+1)3	7x3
Drittes Formglied	4x3	2x3	6x3
Summen	(10-1)3	(10+1)3	20x3

Dem zweiten Teil liegt das gleiche Schema zugrunde (Tabelle 16). Jedoch werden hier das erste und das zweite Formglied zusammengeschlossen und ihre gemeinsame nichtthematische Zeit von 2×4 Einheiten um 7 Einheiten, nämlich um die ursprüngliche Dauer eines der beiden Formglieder, vermindert. Infolgedessen umfassen die beiden zusammengeschlossenen Formglieder zwar die volle Zahl von 2×3 thematischen Einheiten; dagegen ist die Zahl ihrer nichtthematischen Einheiten von 2×4 auf 1 Einheit, ihre gesamte Dauer von 2×7 auf 1×7 Einheiten, also auf die Hälfte, verkürzt. Der Ansatz des dritten Formglieds bleibt bei 4 thematischen und 2 nichtthematischen, zusammen 6 Einheiten, sodass sich der zweite Teil zwar wie der erste auf 10 thematische Einheiten, dagegen nur auf $10 - 7 = 3$ nichtthematische, zusammen auf $20 - 7 = 13$ Einheiten bemisst.

Tabelle 16: Ricercar Nr. 10 in G

Zweiter Teil	Thematisch	Nichtthematisch	Summen
Erstes Formglied	$2 \times 3 \times 3$	$(2 \times 4 - 7) \times 3$	$(2 \times 7 - 7) \times 3$
Zweites Formglied			
Drittes Formglied	$(4+1) \times 3$	$(2-1) \times 3$	6×3
Summen	$(10+1) \times 3$	$(10-7-1) \times 3$	$(20-7) \times 3$

Dem ersten und dem zweiten Teil ist die gleiche thematische Zeit von 10 Einheiten zu Eigen; jedoch steht dem Gleichgewicht thematischer und nichtthematischer Zeit im ersten Teil im zweiten Teil eine Rücknahme der nichtthematischen Zeit auf drei Zehntel der thematischen Zeit gegenüber. Diese Tendenz wird dadurch verstärkt, dass im zweiten Formglied des ersten Teils eine Einheit vom thematischen an den nichtthematischen Bereich übergeben wird, sodass hier nun ein leichtes Übergewicht des nichtthematischen über den thematischen Bereich von 9:11 besteht, während im dritten Formglied des zweiten Teils eine Einheit vom

nichtthematischen an den thematischen Bereich übergeben wird, wodurch sich hier das Übergewicht des thematischen über den nichtthematischen Bereich auf 11:2 steigert.

Indessen haben diese Additionen und Subtraktionen um eine Einheit noch ein anderes Ziel (Tabelle 17). Als Ergebnis verfügen der nichtthematische Bereich des ersten und der thematische Bereich des zweiten Teils jeweils über $10+1=11$ Einheiten. Eine Zusammenfassung des thematischen Bereichs des ersten und des nichtthematischen Bereichs des zweiten Teils führt auf anderem Weg zur selben Zahl von $20-9=11$ Einheiten. So gesehen, beläuft sich das Stück insgesamt auf $3 \times 11 = 33$ Einheiten. Im Übrigen verhalten sich der ganze erste zum ganzen zweiten Teil wie der ganze thematische zum ganzen nichtthematischen Bereich, nämlich wie 20:13. Die Dauer und die thematische Struktur sind konform proportioniert.

Tabelle 17: Ricercar Nr. 10 in G

	Thematisch	Nichtthematisch	Summen
Erster Teil	$(10-1)3$	$(10+1)3$	20×3
Zweiter Teil	$(10+1)3$	$(10-7-1)3$	$(20-7)3$
Summen	20×3	$(20-7)3$	$(40-7)3$

Auf dieser Grundlage erfolgt die Gliederung des Stücks in seine einzelnen Abschnitte (Tabelle 18 auf der folgenden Seite). Sie nimmt sich die Freiheit, im nichtthematischen Bereich des zweiten Formglieds des ersten und des dritten Formglieds des zweiten Teils je einen einzelnen Takt hinzuzufügen; demgegenüber gleichen sich die Additionen und Subtraktionen einzelner Takte im nichtthematischen Bereich des dritten Formglieds des ersten und des ersten und zweiten Formglieds des zweiten Teils jeweils gegenseitig aus. Im thematischen Bereich zählt jeder einfache Einsatz, auch wenn er durch einen synkopischen Eintritt oder am Ende verkürzt ist, eine Einheit von drei vollen Takten. Das gilt auch für die leicht überschießende doppelte Engführung zu Beginn des zweiten Formglieds des ersten Teils, während die beiden ineinander verschränkten doppelten Engführungen im zweiten Abschnitt des ersten und zweiten Formglieds des zweiten Teils ebenso mit zwei Einheiten von zusammen sechs Takten in die Rechnung eingehen wie die dreifache Engführung im zweiten Abschnitt des dritten Formglieds des zweiten Teils.

Die thematischen Einsätze, an denen der doppelte Kontrapunkt demonstriert wird, können auf einen Kernsatz zurückgeführt werden¹¹. Er geht aus von einem zweistimmigen Satz, in dem das Thema A oben liegt (Tabelle 19 auf der nächsten Seite). Der tiefere Kontrapunkt

11 In den folgenden Tabellen, die die Struktur des Kernsatzes verdeutlichen, bedeuten A, B, C und D die thematischen Bestandteile des Kernsatzes, im besonderen A das Thema im engeren Sinn, ferner O die Originalgestalt, in der das Thema A oben liegt, U die Umkehrung oder Vertauschung der Stimmen, in der das Thema A unten liegt. Die drei Takte des thematischen Kernsatzes zu je vier Vierteln sind in Einheiten zu zwei Vierteln unterteilt, einerseits in Entsprechung zur Länge der Sequenzglieder, andererseits, weil die thematischen Einsätze sowohl in der ersten wie in der zweiten Hälfte eines Takts zu vier Vierteln erfolgen (weshalb im Text den Taktzahlen der Einsätze jeweils ein a für die erste und ein b für die zweite Hälfte beigefügt ist). Die Zählung der obersten Zeile schließlich bezieht sich auf die Positionen im Ablauf des Kernsatzes.

Tabelle 18: Ricercar Nr. 10 in G

	Abschnitte		Formglieder		
	Thematisch	Nichtthematisch	Thematisch	Nichtthematisch	Summen
Erster Teil					
Erstes Formglied	3x3	2x3 2x3	3x3	4x3	7x3
Zweites Formglied	(3-1)3	(0+1)3 2x3 2x3+1	(3-1)3	(4+1)3+1	7x3+1
Drittes Formglied	2x3 2x3	0x3+1 2x3-1	4x3	2x3	6x3
Summen			(10-1)3	(10+1)3+1	20x3+1
Zweiter Teil					
Erstes und zweites Formglied	2x3 2x3 2x3	0x3+1 1x3-1	2x3x3	(2x4-7)3	(2x7-7)3
Drittes Formglied	2x3 2x3 (0+1)3	0x3+1 (2-1)3	(4+1)3	(2-1)3+1	6x3+1
Summen			(10+1)3	(10-7-1)3+1	(20-7)3+1
Erster und zweiter Teil			20x3	(20-7)3+2	(40-7)3+2

B bildet auf den ungeraden Positionen eine Quint, auf den geraden Positionen eine Oktave zum Thema A. Diese beiden Stimmen der Originalform können im doppelten Kontrapunkt der Duodezime vertauscht werden, sodass das Thema A unten liegt. In der Vertauschungsform bildet der höhere Kontrapunkt B umgekehrt auf den ungeraden Positionen eine Oktave, auf den geraden Positionen eine Quint zum Thema A.

Tabelle 19: Ricercar Nr. 10 in G

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
O	A	g''	-	-	a''	f''	g''	e''	f''	d''	e''	c''	d''
				5	8	5	8	5	8	5	8	5	8
	B			c'	a	b	g	a	f	g	e	f	d
U	B			g''	e''	f''	d''	e''	c''	d''	b'	c''	a'
				8	5	8	5	8	5	8	5	8	5
	A	g	-	-	a	f	g	e	f	d	e	c	d

Der zweistimmige wird zu einem vierstimmigen Satz erweitert, indem sowohl in der Original- wie in der Vertauschungsform der jeweils oberen Stimme die parallele tiefere, der jeweils unteren Stimme die parallele höhere Terz hinzugefügt werden; die Parallelstimme zu A ist als C, die Parallelstimme zu B als D bezeichnet (Tabelle 20). Aufgrund dieses Verfahrens sind gegenüber der Originalform in der Vertauschungsform A und D in die tiefere oder höhere Oktave, B und C in die höhere Duodezime oder entsprechend in die tiefere Undezime versetzt (wobei hinsichtlich der Akzidenzien Angleichungen erforderlich sind). Das Modell tritt nicht nur auf der I., sondern auch auf der V. Stufe ein (Tabelle 21).

Das Verfahren, nach dem dieser Kernsatz entworfen ist, entspricht kategorial den Regeln, die gegen Ende des Jahrhunderts in Johann Theiles Abhandlung vom doppelten Kontrapunkt dokumentiert sind, nämlich Herstellung eines zweistimmigen Satzes nach bestimmten Vorgaben, Hinzufügung von parallelen Terzen zu jeder der beiden Stimmen, Vertauschung der Lage der einzelnen Stimmen im doppelten Kontrapunkt teils der Oktave, teils der Duodezime¹²; in Einzelheiten der Ausführung allerdings ging Steigleder andere Wege.

Der Kernsatz wird auf verschiedene Weise variiert, zunächst von vornherein dadurch, dass er selbst vierstimmig entworfen, das Stück jedoch dreistimmig ausgeführt ist¹³. Da die

- 12 Vgl. vorläufig Hermann Gehrmann (Hrsg.), „*Composition Regeln Herrn M. Johan Peterssen Sweling*“, 's-Gravenhage und Leipzig 1901 (= Jan Pietersen Sweelinck, *Werken* X), S. 86–104, hier S. 97 ff.; dazu Ulf Grapenthin, 'Sweelincks Kompositionsregeln' aus dem Nachlass Johann Adam Reinckens, in: Hans Joachim Marx (Hrsg.), *Beiträge zur Musikgeschichte Hamburgs vom Mittelalter bis in die Neuzeit*, Frankfurt a. M. 2001 (= Hamburger Jb für Musikwissenschaft 18), S. 71–110, bes. S. 100–107: „V. Der Traktat Johann Theiles“.
- 13 Der Kernsatz mit allen vier Stimmen bildet die Basis der Takte 106 und 107 des Ricercars Nr. 5 in a, die Stimmen A und B wie vorgegeben in Sopran und Bass, D und C vertauscht in Alt und Tenor (nach Tabelle 20, Originalform, beginnend im Niederschlag von T. 106 mit Position 2). Während dort jedoch nur momentan auf das Modell zurückgegriffen wird, stellt in dem oben besprochenen Ricercar die Untersuchung seiner Eigenschaften den Gegenstand des Stücks überhaupt dar. Auf die Verwandtschaft dieses Modells mit einem Modell in Hans Buchners *Fundamentum* sei wenigstens hingewiesen: „Tabula fugandi artem complectens“ (Tafel 10), „Fugandi tabula in choralis cantus descensu“, Zeile „Ad Tertiam“, Spalte 2 (Hans Buchner, *Sämtliche Orgelwerke*, I: *Fundamentum und Kompositionen der Handschrift Basel Fl 8^a*, hrsg. von Jost Harro Schmidt, Frankfurt a. M. 1974 [= EdM 54], S. 34 unten, T. 60–63), nämlich (nach Tabelle 21, Vertauschungsform, beginnend mit Position 5) B in der Ober-, C in der Mittel-, D in der Unterstimme (A bleibt unberücksichtigt). Die Stimmen treten imitatorisch von oben nach unten im Abstand von Halben in das Modell ein:

B	c''	a'	b'	g'	a'	f'	g'	e'
C	[e']	f'	d'	e'	c'	d'	b	c'
D	[a]	[f]	g	e	f	d	e	c
[A]	[c]	[d]	[H]	[c]	[A]	[B]	[G]	[A]

Weit zurückreichender Traditionsbezug äußert sich auch an anderer Stelle des Ricercars Nr. 10: Die Takte 56, 2. Hälfte, bis 61, 1. Hälfte, greifen, zwei Notenwerte kleiner, ein Modell auf, das in Josquins Motette *Ave Maria* [...] *virgo serena* (Josquin des Prés, *Werken*, hrsg. von Albert Smijers, *Motetten* I, Amsterdam u. Leipzig 1926, Nr. 1, S. 1–4) bezeugt ist, dort in den Takten 44, 2. Hälfte, bis 50, Niederschlag. Zu dieser Motette vgl. Ludwig Finscher, *Zum Verhältnis von Imitationstechnik und Textbehandlung im Zeitalter Josquins*, in: ders. (Hrsg.), *Renaissance-Studien, Helmuth Osthoff zum 80. Geburtstag*, Tutzing 1979 (= Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 11), S. 57–72, besonders S. 69–72, zur Stelle S. 70: „vollstimmige aufsteigende Sequenz mit Dezimenparallelen der Außenstimmen und als fuga ad minimam dazu versetztem Tenor.“ Zum Modell in Superius, Bassus und Tenor tritt hier der Altus als freie Füllstimme.

Tabelle 20: Ricercar Nr. 10 in G

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
O	A	<i>g''</i>	–	–	<i>a''</i>	<i>f''</i>	<i>g''</i>	<i>e''</i>	<i>f''</i>	<i>d''</i>	<i>e''</i>	<i>c''</i>	<i>d''</i>
	C	<i>e''</i>	–	–	<i>f''</i>	<i>d''</i>	<i>e''</i>	<i>c''</i>	<i>d''</i>	<i>b'</i>	<i>c''</i>	<i>a'</i>	<i>b'</i>
	D			<i>e'</i>	<i>c'</i>	<i>d'</i>	<i>b</i>	<i>c'</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>f</i>
	B			<i>c'</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>d</i>
U	B			<i>g''</i>	<i>e''</i>	<i>f''</i>	<i>d''</i>	<i>e''</i>	<i>c''</i>	<i>d''</i>	<i>b'</i>	<i>c''</i>	<i>a'</i>
	D			<i>e''</i>	<i>c''</i>	<i>d''</i>	<i>b'</i>	<i>c''</i>	<i>a'</i>	<i>b'</i>	<i>g'</i>	<i>a'</i>	<i>fis'</i>
	C	<i>b</i>	–	–	<i>c'</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>fis</i>	<i>g</i>	<i>e</i>	<i>fis</i>
	A	<i>g</i>	–	–	<i>a</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>c</i>	<i>d</i>

Tabelle 21: Ricercar Nr. 10 in G

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
O	A	<i>d''</i>	–	–	<i>e''</i>	<i>c''</i>	<i>d''</i>	<i>b'</i>	<i>c''</i>	<i>a'</i>	<i>b'</i>	<i>g'</i>	<i>a'</i>
	C	<i>b'</i>	–	–	<i>c''</i>	<i>a'</i>	<i>b'</i>	<i>g'</i>	<i>a'</i>	<i>fis'</i>	<i>g'</i>	<i>e'</i>	<i>fis'</i>
	D			<i>b</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>fis</i>	<i>g</i>	<i>e</i>	<i>fis</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>c</i>
	B			<i>g</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>H</i>	<i>c</i>	<i>A</i>
U	B			<i>d''</i>	<i>b'</i>	<i>c''</i>	<i>a'</i>	<i>b'</i>	<i>g'</i>	<i>a'</i>	<i>fis'</i>	<i>g'</i>	<i>e'</i>
	D			<i>b'</i>	<i>g'</i>	<i>a'</i>	<i>f'</i>	<i>g'</i>	<i>e'</i>	<i>f'</i>	<i>d'</i>	<i>e'</i>	<i>c'</i>
	C	<i>fis</i>	–	–	<i>g</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>H</i>	<i>c</i>
	A	<i>d</i>	–	–	<i>e</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>H</i>	<i>c</i>	<i>A</i>	<i>H</i>	<i>G</i>	<i>A</i>

Zahl der Stimmen des Kernsatzes die Zahl der Stimmen des Stücks um eine übertrifft, ist jeder Einsatz von vornherein genötigt, eine Auswahl aus den vier Stimmen des Kernsatzes zu treffen. Der Kernsatz liegt den Einsätzen zwar als Vorstellung zugrunde, vermag sich selbst aber nie konkret darzustellen; er hat überhaupt nur die Möglichkeit, als Variation in Erscheinung zu treten. Dieser intelligente Mechanismus ist ein Gegenkonzept zu dem weit verbreiteteren Verfahren, einem vierstimmigen Stück einen dreistimmigen Kernsatz zugrunde zu legen und dann die Variation durch die Hinzufügung einer freien vierten Stimme zu bewerkstelligen. Die Auswahl wird überdies strukturell eingesetzt. Denn soweit Dreistimmigkeit vorliegt und es sich nicht um eine Engführung handelt, treten die Einsätze der I. Stufe stets ohne den Kontrapunkt B, die Einsätze außerhalb der I. Stufe nie ohne ihn ein. Die notwendige Auswahl aus den vier Stimmen des virtuellen Kernsatzes ist also das erste Moment der Variation. Außerdem können die oberen Stimmen sowohl der Original- wie der Vertauschungsform untereinander vertauscht, schließlich eine oder zwei Stimmen verziert oder vereinfacht werden.

Das Stück entfaltet den formalen Entwurf und die kontrapunktischen Voraussetzungen.

Drei Einsätze auf der I., der V. und der I. Stufe eröffnen das erste Formglied des ersten Teils (T. 1–21). Der tiefere Kontrapunkt zum zweiten Einsatz ist frei gebildet; er fasst je zwei Sequenzglieder, die Positionen 5–8 und 9–12, zusammen, indem er auf den jeweils zweiten ungeraden Positionen 7 und 11 seine Sextenkette durch eine Terz unterbricht. Der dritte Einsatz folgt dem Modell der Vertauschungsform und wählt daraus (wie stets auch im Folgenden von oben nach unten bezeichnet) die Stimmen D, C und A aus; dabei sind D und C vereinfacht, und zwar indem bei D von Position 5 an jeweils die Töne der ungeraden Positionen auf Halbe gedehnt, bei C von Position 4 an jeweils die Töne der geraden Positionen in die nächste ungerade Position übergebunden, D und C also in das Verhältnis einer Vorhaltskette gesetzt werden.

Das anschließende zweistimmige Zwischenspiel wiederholt seine ersten sechs Takte in der höheren Oktave. Seinem Modell liegt in der höheren Stimme die genannte Form von D, auf das Doppelte augmentiert und dann umspielt, zugrunde; die tiefere Stimme kann als eine entsprechend vereinfachte, augmentierte und komplementär umspielte Form von A verstanden werden.

Das Einsatzpaar des zweiten Formglieds des ersten Teils (T. 22–43) besteht aus einer doppelten Engführung und einem einfachen Einsatz. Das gültige Engführungsmodell lässt die folgende gegenüber der führenden Stimme im Abstand von vier Vierteln und einer Oktave eintreten, in der Engführung auf der V. Stufe, die das Formglied eröffnet, den Bass gegenüber dem Tenor in der tieferen Oktave; der Sopran ergänzt, bezogen auf die führende Stimme, die vereinfachte Form von C nach der Vertauschungsform des Kernsatzes. Der nächste Einsatz, ebenfalls auf der V. Stufe, folgt dem Modell der Originalform in der Auswahl A–D–B (D ersetzt in Position 10 das *d'* des Modells durch *g'*, das den vorhergehenden Leitton *fis'* weiterführt).

Dem ersten Abschnitt, nämlich den ersten drei Taktpaaren des anschließenden, nun dreistimmigen Zwischenspiels liegt im Sopran die auf das Doppelte augmentierte Form des Kontrapunkts zugrunde, der dem zweiten Einsatz des ersten Formglieds in den Positionen 5–8 und 9–12 beigegeben ist (und der in der oberen Stimme der letzten Takte der beiden Abschnitte des ersten Zwischenspiels diminuiert angeklungen war); er wird, im Gegensatz zur stufenweise fallenden Sequenzierung des Themas, des Kernsatzes und daraus folgend auch des ersten Zwischenspiels, steigend sequenziert. Im zweiten Abschnitt, der gegenüber dem ersten um einen Takt erweitert ist, folgen zwei Takte einer fallenden Sequenzierung der zweiten Hälfte des vorhergehenden Motivs, hierauf zunächst im Tenor, dann im Bass die vereinfachte Form der Stimme D des dritten Einsatzes des ersten Formglieds. Die nicht unmittelbar thematisch gebundenen Stimmen ergänzen die thematische Stimme zu Sextakkorden, die in Vierteln synkopisch versetzt sind, und zwar zunächst vorgreifend, dann vom Eintritt der vereinfachten Form von D an nachschlagend, bis sich diese Bindung im Zusammenhang mit dem Übergang von D an den Bass auflöst. In der oberen Stimme des letzten Takts klingt noch einmal, wie in den letzten Takten der beiden Abschnitte des ersten Zwischenspiels, diminuiert das Motiv an, das augmentiert dem ersten Abschnitt dieses Zwischenspiels zugrunde liegt.

Das erste Einsatzpaar des dritten Formglieds des ersten Teils (T. 44–61) steht auf der V. Stufe. Es wählt im ersten Einsatz die Vertauschungsform mit der Auswahl B–A–D, im zweiten die Originalform mit der Auswahl A–C–B; hier werden die fallenden Terzen der beiden tieferen Stimmen C und B komplementär mit Durchgängen versehen. Der erste Einsatz, der einzige auf der V. Stufe in der Vertauschungsform, kann mit dem zweiten Einsatz des zweiten Formglieds (T. 26b) verglichen werden; die beiden oberen Stimmen dort sind hier in die tiefere Oktave, der Bass mit dem Kontrapunkt B dort ist hier in den Sopran und die höhere Duodezime versetzt.

Das zweite Einsatzpaar steht auf der II. Stufe. Sein erster Einsatz führt zur Zweistimmigkeit zurück. Das Thema A liegt im Bass; der Kontrapunkt des Tenors ist von Position 4 an durch Umspielung aus C, nach der Originalform unter Vertauschung der Stimmen, entwickelt (im zweiten Achtel der Position 7 mit Rücksicht auf das *fis* des Basses *a* anstelle des thematischen *c'*). Im zweiten Einsatz tritt das Thema in dem während des vorigen Einsatzes pausierenden Sopran ein, ebenfalls auf der II. Stufe. Die Betrachtung der kontrapunktischen Grundlage offenbart jedoch eine überraschende Möglichkeit der Variation. Denn den drei Stimmen des Einsatzes liegt die auf die IV. Stufe versetzte Originalform des Kernsatzes in der Auswahl C–A–B zugrunde. Was als Einsatz des Themas A auf der II. Stufe erscheint, ist die Parallelstimme C, die zum wirklichen Thema A der IV. Stufe in der tieferen Terz und aufgrund dieser Abhängigkeit auf der II. Stufe steht. Dieser Einsatz kann mit dem zweiten Einsatz des ersten Einsatzpaares (T. 47a) verglichen werden, dort bezogen auf die V. Stufe die Auswahl A–C–B, hier bezogen auf die IV. Stufe, also eine Stufe tiefer, unter Vertauschung der oberen Stimmen die Auswahl C–A–B. Auch in diesem Einsatz sind die fallenden Terzen der beiden tieferen Stimmen komplementär mit Durchgängen versehen.

Die Töne der beiden letzten Positionen des Themas im Sopran werden unmittelbar anschließend eine Terz höher wiederholt. Die so entstandene steigende Viertongruppe bildet, als stufenweise steigende Sequenz fünfmal gesetzt, den Sopran des dritten Zwischenspiels. Dazu treten parallel der Bass in der tieferen Dezime und der Tenor, der zu Grundton des Basses und Terz des Soprans die Quint einführt, durchgängig synkopisch vorgreifend; gegenüber dem zweiten Zwischenspiel sind die Synkopen auf Achtel beschleunigt.

Jedes der drei Formglieder des ersten Teils wird von einem Zwischenspiel beschlossen, das stets sequenzierend angelegt ist und sich in der einen oder anderen Weise auf die thematischen Einsätze bezieht. Diese drei Zwischenspiele sind also nicht frei gesetzt, sondern thematisch integriert. Sie erreichen mit 12, 13 und 5, zusammen somit 30 Takten fast die Hälfte der Dauer des ersten Teils von 61 Takten und lassen nur 4 freie nichtthematische Takte (nämlich T. 25a–26a, 29b–30b und 50) übrig, die einzige Form nichtthematischer Zeit, über die gegenüber dem ersten der zweite Teil überhaupt verfügt. Die thematisch integrierten Zwischenspiele, die den Einsätzen gleichberechtigt zur Seite treten, sind Eigentum des ersten Teils.

Das zusammengefasste erste und zweite Formglied des zweiten Teils (T. 62–82) verfügt über drei Einsatzpaare. Die beiden Einsätze des ersten Paares stehen auf der I. Stufe, der erste Einsatz in der Vertauschungsform mit der Auswahl C–D–A. Gegenüber dem ersten dreistimmig ausgearbeiteten Einsatz des Stücks, dem dritten Einsatz des ersten Formglieds des ersten Teils (T. 7a), sind die beiden oberen Stimmen dieses ersten Einsatzes des zweiten Teils vertauscht, außerdem nicht nur nicht vereinfacht, sondern im Gegenteil bereichert; denn auch hier sind ihre fallenden Terzen mit Durchgängen versehen. Der zweite Einsatz des Paares geht zur Zweistimmigkeit zurück und bezieht sich derart auf den vorletzten Einsatz des ersten Teils. Der Kontrapunkt des Tenors liegt dort über, hier unter dem Thema A, das dort der Bass, hier der Sopran übernimmt, und besteht ebenfalls aus einer Umspielung von C, und zwar bis Position 7 nach der Originalform, von Position 8 an nach der Vertauschungsform des Kernsatzes.

Das zweite Einsatzpaar besteht aus zwei doppelten Engführungen nach dem gültigen Modell, die erste auf der V., die zweite auf der I. Stufe; die beiden Engführungen sind so miteinander verschränkt, dass der führende Einsatz der zweiten selbst wieder mit dem folgenden Einsatz der ersten enggeführt ist und der ganze Komplex als vierfache Engführung erscheint. Die beiden Einsätze des dritten Einsatzpaares stehen auf der V. Stufe, jeder nach der Originalform, der erste mit der Auswahl D–A–B, der zweite mit der Auswahl A–C–B. Der erste vertauscht gegenüber dem zweiten Einsatz des zweiten Formglieds des ersten Teils (T. 26b) die beiden oberen Stimmen. Der zweite zeigt die gleiche Auswahl wie der zweite Einsatz des ersten Paares des dritten Formglieds des ersten Teils (T. 47a). Während aber dort C des Tenors lagenmäßig und spieltechnisch mit B des Basses zusammengefasst ist, geht es hier eine Oktave höher mit A des Soprans zusammen und verzichtet folglich auf die Durchgänge, die dort seine fallenden Terzen vermitteln. Der Bass hingegen behält diese Durchgänge bei, verschiebt sie aber vom unbetonten Achtel nach dem Ausgangston der fallenden Terz auf das betonte Achtel vor dem Zielton, der deshalb auf das folgende unbetonte Achtel verlagert ist; der „Transitus“ wird in einen „Quasi-Transitus“ überführt¹⁴.

Das dritte Formglied des zweiten Teils (T. 83–101) enthält ein Einsatzpaar, eine dreifache Engführung, die ebenfalls als Einsatzpaar zählt, und einen einzelnen Einsatz zum Beschluss. Der erste Einsatz des ersten Paares auf der I. Stufe ist unmittelbar durch Stimmtausch aus dem dritten Einsatz des ersten Formglieds des ersten Teils (T. 7a) hergeleitet. Auf diesen ersten dreistimmig ausgearbeiteten Einsatz des Stücks bezieht sich auch der erste Einsatz des ersten Einsatzpaares des ersten und zweiten Formglieds des zweiten Teils (T. 62a), der somit ebenfalls ein Bezugspunkt des vorliegenden Einsatzes ist; am Anfang und vor dem Ende steht eine vereinfachte, in der Mitte eine bereicherte Form. Im einzelnen wird das Thema A vom Bass eine Oktave höher in den Sopran, das vereinfachte D vom Sopran eine Oktave tiefer in den Tenor, das vereinfachte C unter Beibehaltung seiner Lage vom Tenor in den Bass versetzt.

Der zweite Einsatz des Paares steht in Verbindung mit dem zweiten Einsatz des zweiten Paares des dritten Formglieds des ersten Teils (T. 54a), also dessen letztem Einsatz. Wie dort erscheint zwar das Thema auf der II. Stufe; kontrapunktisch liegt indessen die Originalform des Kernsatzes auf der IV. Stufe zugrunde, hier in der Auswahl A–C–B. Die beiden oberen Stimmen sind also vertauscht, die das Thema darstellende Stimme C vom Sopran eine Oktave tiefer in den Tenor, die Stimme A umgekehrt vom Tenor eine Oktave höher in den Sopran versetzt, während die Stimme B am Ort verbleibt. Die Durchgänge, die dort die fallenden Terzen vermitteln, sind hier getilgt, die Stimme A überdies in der bekannten Weise vereinfacht (denn in ihrer Grundform zöge sie die Darstellung des Themas an sich); allerdings werden, veranlasst vom kontrapunktischen Verhältnis zur vereinfachten Oberstimme A, die Unterstimme B und, als Folge, die mit ihr nach Lage und Griff verbundene, das Thema darstellende Mittelstimme C durch Punktierung rhythmisch geschärft.

14 Vgl. beispielsweise Joseph Müller-Blattau (Hrsg.), *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel 2/1963, S. 65–67.

Die dreifache Engführung steht auf der V. Stufe und folgt dem gültigen Modell. Der einzelne Einsatz auf der I. Stufe, formal eine ausgleichende Addition für die Subtraktion eines Einsatzes im zweiten Formglied des ersten Teils (T. 22–43), zeigt noch einmal eine neue, freiere Möglichkeit der Variation. Im Sopran liegt das Thema A, im Bass das vereinfachte C. Der Tenor folgt bis zur Position 6 dem Sopran in der tieferen Sext (so, als ob er dem Thema A die höhere Terz, die dann abwärts oktaviert ist, hinzufügte); auf Position 7 springt er in das unveränderte C, das nun gleichzeitig mit seiner vereinfachten Form auftritt. Die Sequenz dieses Einsatzes wird um zwei Glieder, also einen Takt, in die nichtthematische Zeit hinein weitergeführt und mündet in die schließende Kadenz des Stücks.

Die 20 thematischen Einheiten, die der Entwurf bereitstellt, ergeben 20 Einsätze und somit auch 20 Stufen, unter der Voraussetzung, dass die doppelten Engführungen als ein Einsatz und eine Stufe, die dreifache Engführung als zwei Einsätze und zwei Stufen gerechnet werden. Von diesen 20 Stufen entfallen 7 auf die I., 3 auf die II. und 10 auf die V. Stufe. Wenn die II. Stufe als Nebenstufe der I. betrachtet wird, ist das Verhältnis ausgeglichen; denn dann entsprechen den 10 Einsätzen auf der V. Stufe 10 Einsätze auf der I. und ihrer Nebenstufe. Die Einsätze der V. Stufe verteilen sich mit 5 und 5 gleichmäßig, die Einsätze der I. und ihrer Nebenstufe dagegen mit 5–1 und 5+1, ebenso wie die Einsätze insgesamt, ungleichmäßig auf die beiden Teile. Der Mangel des ersten Teils liegt in dem Einsatz, der seinem zweiten Formglied abgezogen, der Überschuss des zweiten Teils in dem Einsatz, der seinem dritten Formglied hinzugefügt ist.

Der Ausgleich der beiden Klassen der Stufen wird sukzessive hergestellt und kontrolliert. Im ersten Teil entsprechen den zwei I. und der einen V. Stufe des ersten Formglieds zwei V. und eine I. Stufe des zweiten Formglieds, wenn nicht ein Einsatz und mit ihm die I. Stufe abgezogen wären; ihr Ausgleich bleibt von nun an zu erwarten. Das dritte Formglied bietet zwei V. und zwei II. Stufen. Von der genannten Ausnahme abgesehen, ist also der erste Teil in sich ausgeglichen. Im zweiten Teil zeigt das zusammengefasste erste und zweite Formglied drei I. und drei V. Stufen, das zweite Formglied zunächst eine I. und eine II., dazu mit der dreifachen Engführung zwei V. Stufen. Bis hierher ist auch der zweite Teil in sich ausgeglichen. Erst der letzte, formal hinzugefügte Einsatz erstattet den Einsatz und mit diesem Einsatz die I. Stufe, die dem ersten Teil und dort seinem zweiten Formglied abgehen; erst dieser Einsatz stellt, aufs ganze Stück gesehen, die erwartete Balance hinsichtlich der Zahl und der Stufen der Einsätze her.

Die kontrapunktische Definition der thematischen Einsätze ist vorwiegend auf den Kernsatz, gegebenenfalls auf das Engführungsmodell bezogen. Dem Ricercar Nr. 8 in E vergleichbar, tritt die harmonische Definition hinzu, die hier allerdings in erster Linie den Kadenzstufen übertragen ist; deren Ordnung trägt entscheidend zur Formbildung bei (Tabelle 22¹⁵). Zunächst wird mehrfach die Grundstufe gefestigt, nicht nur am Ende des ersten und des zweiten Formglieds des ersten Teils, sondern schon zuvor sogleich am Ende der drei eröffnenden Einsätze und dann des ersten Abschnitts des anschließenden Zwischenspiels des ersten Formglieds. Das Ende des dritten Formglieds und des ersten Teils ist durch die einzige Kadenz auf der V. Stufe markiert; ihr geht zwischen den beiden Einsatzpaaren des dritten Formglieds eine Kadenz auf der II. Stufe voraus.

15 Die beigelegten Taktzahlen nennen aus systematischen Gründen die Paenultima, also den Takt vor der Finalis einer Kadenz.

Tabelle 22: Ricercar Nr. 10 in G

Formglieder	Erster Teil				Zweiter Teil			
	Takt	Intern	Formglied	Teil	Intern	Formglied	Teil	Takt
Erstes	9	I			I			74
	15	I			I			77
	21		I			–		
Zweites	43		I			IV		82
Drittes	50			II			II	89
	61			V			I	95
							I	100

Von der zentralen V. Stufe aus führt der Weg zurück zur Grundstufe über die ebenfalls singuläre IV. Stufe am Ende des zusammengefassten ersten und zweiten Formglieds des zweiten Teils; nur zwischen der V. und der IV. Stufe vermittelnd, noch nicht endgültig, tritt nach dem zweiten Einsatzpaar und nach dem ersten Einsatz des dritten Einsatzpaares die I. Stufe ein. Die endgültige Rückkehr zur Grundstufe ist mit der Kadenz nach der dreifachen Engführung des dritten Formglieds vollzogen. Auch hier geht, zwischen dem ersten Einsatzpaar dieses Formglieds und seiner doppelt zählenden dreifachen Engführung, eine Kadenz auf der II. Stufe voraus; sie steht hier nach dem einen Einsatz, im ersten Teil dagegen vor den beiden Einsätzen dieser Stufe. Der formal hinzugefügte Einsatz dient nicht nur der Herstellung der Balance, sondern mit der auf ihn folgenden Kadenz auch der abschließenden Bestätigung der Grundstufe. Da die kadenzierenden Takte überdies die nichtthematische Zeit ausgleichen, entfaltet der Zusatz seine schließende Wirkung in dreifacher Hinsicht.

Die Kadenzen sind in den beiden Teilen parallel angeordnet. Im ersten Teil folgen auf zwei interne Kadenzen des ersten Formglieds die beiden schließenden Kadenzen des ersten und zweiten Formglieds, die motivisch aneinander gebunden sind; alle diese Kadenzen stehen auf der I. Stufe. Im zweiten Teil folgt in dem zusammengeschlossenen ersten und zweiten Formglied auf zwei interne Kadenzen, die den internen Kadenzen des ersten Formglieds des ersten Teils entsprechen, die schließende Kadenz, die der schließenden Kadenz des zweiten Formglieds des ersten Teils entspricht; die schließende Kadenz des ersten Formglieds des ersten Teils bleibt im zweiten Teil infolge des Zusammenschlusses der beiden Formglieder ohne Entsprechung. Die internen Kadenzen stehen im zweiten Teil ebenfalls auf der I. Stufe, jedoch mit unterschiedlichen Aufgaben, im ersten Teil die Grundstufe festigend, im zweiten Teil zwischen zwei anderen Stufen vermittelnd; die schließende Kadenz wählt die IV. Stufe. Im dritten Formglied schließt der erste Teil auf der V., der zweite auf der I. Stufe; jedesmal geht die II. Stufe voraus, die also die Aufgabe hat, den Teilschluss anzukündigen. Im zweiten Teil wiederholt die Kadenz des Zusatzes die schließende I. Stufe und wiegt so die im zusammengeschlossenen ersten und zweiten Formglied ausgefallene Kadenz auf.

Statistisch gesehen befinden sich nunmehr die beiden Teile im Gleichgewicht. Jeder Teil verfügt über sechs Kadenzen, davon je vier auf der I. und je eine auf der II. Stufe, der Neben-

stufe der I. Die ganze Differenz liegt in der V. Stufe des ersten und der IV. Stufe des zweiten Teils, im Wechsel von der Oberquint zur Unterquint der Grundstufe. Doch auch diese Differenz ist in eine Beziehung zwischen den Teilen eingebunden. Denn hier wie dort findet zwischen den beiden Kadenz am Ende des zweiten Formglieds und am Ende des Teils ein Anstieg um eine Quint statt, im ersten Teil weg von I nach V, im zweiten Teil eine Quint tiefer von IV zurück nach I. Die II. Stufe, die hier wie dort dazwischentritt, verändert gemäß dem Zusammenhang ihre Bedeutung; sie ist im ersten Teil noch die Nebenstufe der I., also der Ausgangsstufe, die verlassen, im zweiten Teil schon die Nebenstufe der I., also der Zielstufe, die erstrebt wird.

3.6 Integral proportionierte Rahmenform: Die Ausnahme des Ricercars Nr. 12 in C

Das Ricercar Nr. 12 in C ist das kürzeste Stück des kleinen Typus und der Sammlung, zugleich auch das einzige Stück des kleinen Typus in architektonischer Rahmenform. Der vordere und der hintere Rahmen verarbeiten einen thematischen Block. Er besteht aus drei eintaktigen Zellen, die in der führenden Stimme nacheinander auftreten und bewegungsmäßig unterschieden sind; die erste zeigt drei auftaktige Viertel (nur beim ersten Einsatz ist das erste Viertel auf eine abtaktige Halbe gedehnt), die zweite zwei Halbe, die dritte acht Achtel. Die folgende Stimme antwortet in der Unterquint und gibt der zweiten Zelle der führenden Stimme die erste Zelle, der dritten die zweite bei; nur selten fügt sie selbst die dritte Zelle an, was dann als nichtthematische Zeit zählt.

Dieser thematische Block tritt in der ersten Unterteilung (T. 1–9) des vorderen Rahmens zweimal, in seiner zweiten Unterteilung (T. 10–21) dreimal ein; er wird von Mal zu Mal wechselnden kontrapunktischen Verfahren unterworfen, sodass sich hier die kontrapunktische Definition nicht auf Formglieder, sondern auf jeden einzelnen Block bezieht (Tabelle 23). Der Eintritt des eröffnenden Blocks erfolgt in der Mittellage, die führende Stimme auf der I. Stufe und dem Einsatzton g' , die folgende Stimme gemäß dem Modell eine Quint tiefer auf der IV. Stufe und dem Einsatzton c' . Als erste Veränderung wird der Block unmittelbar anschließend in die höhere Oktave, also auf die Einsatztöne g'' und c'' versetzt (hier springt die zweite Zelle der folgenden Stimme während der ersten Halben in die tiefere Oktave). Zu Beginn der zweiten Unterteilung steht unter Rückgang auf Zweistimmigkeit die Versetzung in die Quint, also auf die Stufen V und I mit den Einsatztönen d'' und g' . Dabei sind die V. Stufe als Vertretung (und somit Nebenstufe) der IV., der Einsatzton d'' als Vertretung des Einsatztons c'' zu verstehen – Vertretungen, die daraus resultieren, dass kontrapunktische Gründe die Bildung eines Blocks zweier Einsätze auf den Stufen IV und I mit den Einsatztönen c'' und g' verhindern. Unmittelbar anschließend erfolgt die Vertauschung der beiden Stimmen im doppelten Kontrapunkt der Duodezime; infolgedessen setzen sie nun im Abstand einer Oktave, beide auf der I. Stufe, ein, die führende auf g , die folgende auf g' . Abschließend wird die Quint zwischen der führenden und der folgenden Stimme zur Duodezime auf die Einsatztöne g' und c gespreizt.

Tabelle 23: Ricercar Nr. 12 in C

Stimmen	Stufen	Töne	Die Blöcke und ihre Einsätze					
			Vorderer Rahmen					
			1	4	10	13	17	
(S)	I	<i>g''</i>		<i>g''</i>				
S (T)	IV	<i>c''</i>		<i>c''</i>	<i>d'''</i>			
S T	I	<i>g'</i>	<i>g'</i>		<i>g'</i>	<i>g'</i>	<i>g'</i>	
T B	IV	<i>c'</i>	<i>c'</i>					
	B	<i>g</i>				<i>g</i>		
	(B)	<i>c</i>						<i>c</i>
			I IV	I IV	V I	I I	I IV	
			T B	S T	S T	B T	S B	
			Hinterer Rahmen					
			54				58	
(S)	I	<i>g''</i>					<i>g''</i>	
S (T)	IV	<i>c''</i>						
S T	I	<i>g'</i>	<i>g'</i>					
T B	IV	<i>c'</i>	<i>c'</i>				<i>c'</i>	
	B	<i>g</i>					<i>g</i>	
	(B)	<i>c</i>						
			I IV				I I IV	
			S T				B S B	

Die erste Unterteilung (T. 54–62) des hinteren Rahmens bezieht sich auf den vorderen Rahmen, und zwar auf den ersten und die beiden letzten Blöcke; er übergeht also den zweiten Block, der in die höhere Oktave, und den dritten Block, der auf die Quint versetzt ist. Der erste Block des hinteren Rahmens greift wie eine Reprise Stufen und Lagen des ersten Blocks des vorderen Rahmens mit den Stufen I und IV und den Einsatztönen *g'* und *c'* auf. Der zweite Block des hinteren Rahmens zieht den vierten Block des vorderen Rahmens, der die Stimmen im doppelten Kontrapunkt der Duodezime vertauscht, und seinen fünften Block, der die Quint zur Duodezime spreizt, zusammen, indem er die folgende Stimme des früheren und die führende Stimme des späteren Blocks in eins setzt. Auch hier treten die im doppelten Kontrapunkt der Duodezime vertauschten Stimmen beide auf der I. Stufe ein; doch ist der Abstand zwischen der führenden und der folgenden Stimme von einer Oktave auf eine Doppeloktave mit den Einsatztönen *g* und *g''* geweitet. Unter dem *g''*, das nun zugleich als führende Stimme gilt, tritt die zuvor führende, nun folgende Stimme (die deshalb hier auf ihre

dritte Zelle verzichtet) eine Duodezime tiefer auf c' ein; das gespreizte Einsatzpaar steht also gegenüber dem vorderen Rahmen in der höheren Oktave. Dieser letzte Block des hinteren Rahmens und des Stücks ist dadurch ausgezeichnet, dass er gegenüber allen vorhergehenden Blöcken einen Einsatz mehr, nämlich drei Einsätze enthält. Zwar umfasst er in folgedessen vier Takte; trotzdem geht er später mit der üblichen thematischen Einheit von drei Takten in die Rechnung ein. Die zweite Unterteilung des hinteren Rahmens (T. 63–72) greift zwar im Sopran ihres ersten Takts die dritte Zelle der zuletzt im Bass einsetzenden Stimme des vorhergehenden Blocks auf, ist aber sonst ein freier, die Bewegung zeitweise auf Sechzehntel steigender Schluss.

Aufs Ganze gesehen stehen sechs Einsatzlagen zur Verfügung, g und c jeweils in der zweigestrichenen, eingestrichenen und kleinen Oktave. Davon gehören jeder Stimme zunächst zwei, nämlich c'' und g' dem Sopran, g' und c' dem Tenor, c' und g dem Bass. Die Einsatzlagen der drei Stimmen überschneiden sich also von vornherein. Außerdem ergreifen der Sopran g'' und der Tenor c'' , die höheren Oktaven ihrer tieferen Einsatzlagen, der Bass c , die tiefere Oktave seiner höheren Einsatzlage.

Die aktuelle Zuordnung der Stimmen berücksichtigt einerseits die Einsatzlagen, andererseits den Zusammenhang. Die Verwendung der oktavierten Lagen ist in drei Fällen durch die kontrapunktischen Maßnahmen begründet, aufwärts in den beiden Einsätzen des zweiten Blocks des vorderen und im zweiten Einsatz des zweiten Blocks des hinteren Rahmens, abwärts im zweiten Einsatz des fünften Blocks des vorderen Rahmens. Der erste Block des vorderen Rahmens könnte, wie der entsprechende erste Block des hinteren Rahmens, auch von Sopran und Tenor übernommen werden; da jedoch sowohl der zweite als auch der dritte Block des vorderen Rahmens an Sopran und Tenor gehen müssen, fällt die Entscheidung für Tenor und Bass.

Im zweiten Einsatz des vierten und ersten Einsatz des fünften Blocks konkurrieren Tenor und Sopran um ein und dieselbe Lage g' (die hier unmittelbar aufeinander folgt, weil im hinteren Rahmen die beiden Einsätze, aufwärts oktaviert, zu einem Einsatz zusammengefasst werden, um eine ungerade Zahl von Einsätzen zu erreichen). Im vierten Block entsteht der Oktavabstand aus dem Quintabstand an sich benachbarter Stimmen infolge der Vertauschung im doppelten Kontrapunkt der Duodezime; hier bleibt es bei dem dem Bass benachbarten Tenor. Im fünften Block dagegen kommt es auf die Darstellung der Spreizung des ursprünglichen Quintabstands zur Duodezime an; hier fällt die Wahl auf den vom Bass abgespreizten Sopran.

Die Übernahme der beiden Einsätze des ersten Blocks des hinteren Rahmens durch Sopran und Tenor ist auch davon bestimmt, dass der erste Einsatz des zweiten Blocks an den Bass geht. Der dritte Einsatz dieses Blocks käme zwar dem Tenor zu, scheint aber im Hinblick auf die Fortsetzung dem Bass übertragen worden zu sein. Allerdings verfolgt die Zuordnung der Stimmen noch ein anderes Ziel. Denn im vorderen und hinteren Rahmen finden sich unter der Voraussetzung, dass jede Stimme eines Blocks einzeln zählt, 10+5 Einsätze, nämlich 3+2 des Soprans und des Basses, 4+1 des Tenors; die 15 Einsätze des Rahmenpaares zusammen sind also gleichmäßig zu je 5 auf die drei Stimmen verteilt.

Der Mittelteil verarbeitet neues thematisches Material, ist also thematisch definiert. Die Verarbeitung beschränkt sich auf die erste Unterteilung (T. 22–42) und erfolgt ebenfalls in einem Block. Doch enthält der Block hier nur zwei Zellen, die eine mit sieben auftaktigen Ach-

eln, die andere mit einer punktierten Halben und einem Viertel (Tabelle 24). Im ersten Abschnitt der ersten Unterteilung stehen drei Blöcke, in ihrem zweiten Abschnitt ein Block und ein einzelner Einsatz, der deshalb nur die erste Zelle bringt; die ungerade Anzahl von Einsätzen wird hier also nicht, wie im hinteren Rahmen, durch einen Block mit drei Einsätzen, sondern durch einen allein stehenden Einsatz erreicht.

Tabelle 24: Ricercar Nr. 12 in C

Stimmen	Stufen	Töne	Die Blöcke und ihre Einsätze						
			Mittelteil						
			22	26	30	34	38		
(S)	I	g''		g''					
S (T)	IV	c''		c''	c''	d''			
S T	I	g'	g'						
T B	IV	c'	c'		c'	d'			
	B	g							g
(B)	IV	c							
			I IV	I IV	IV IV	V V	I		
			T B	S T	B S	T S	B		

Die kontrapunktischen Verfahren des Mittelteils sind aus dem vorderen Rahmen bekannt, bieten also hier ein verbindendes, kein unterscheidendes Merkmal. Die beiden ersten Blöcke des ersten Abschnitts wiederholen die Stufen und Einsatzlagen der beiden ersten Blöcke der ersten Unterteilung des vorderen Rahmens, setzen also beide auf der I. und IV. Stufe ein, der erste mit den Einsatztönen g' und c' , der zweite mit den Einsatztönen g'' und c'' . Der dritte Block des ersten und der erste Block des zweiten Abschnitts vertauschen die Stimmen des Blocks im doppelten Kontrapunkt der Duodezime. Infolgedessen setzen sie im Oktavabstand ein, der dritte Block des ersten Abschnitts auf der IV. Stufe mit den Einsatztönen c' und c'' , der erste des zweiten Abschnitts eine Stufe höher auf der V., der Nebenstufe der IV., mit den Einsatztönen d' und d'' . Der letzte, einzeln stehende Einsatz auf der I. Stufe mit dem Einsatzton g ist, ebenso wie der letzte Einsatz des vorderen Rahmens, der tiefste des Teils, während der letzte Einsatz des hinteren Rahmens die Mittellage ankündigt, in der das Stück schließt.

Wie die Einsätze des Rahmenpaars sind auch die Einsätze des Mittelteils gleichmäßig, nämlich 9 Einsätze zu je 3, auf die drei Stimmen verteilt. Dieser Ausgleich scheint für die Zuordnung der Stimmen im dritten und vierten Block maßgebend gewesen zu sein. Denn der erste und der zweite Block gehen, wie im vorderen Rahmen, einerseits an Tenor und Bass, andererseits an Sopran und Tenor, der letzte, einzeln stehende Einsatz als tiefster des Teils an den Bass. Folglich fehlen für den Ausgleich zwei Einsätze des Soprans und je ein Einsatz des Tenors und des Basses. Um diese Verteilung sicherzustellen, übernimmt der Sopran die bei-

den hohen Lagen, teilen sich Bass und Tenor in die beiden tiefen Lagen des dritten und des vierten Blocks; und zwar ergreift der Bass den tieferen Einsatzton c' der IV., der Tenor den höheren Einsatzton d' der V. Stufe. Die gleichmäßige Verteilung der 15 Einsätze des Rahmenpaars zu je 5 und der 9 Einsätze des Mittelteils zu je 3 ergibt die gleichmäßige Verteilung der 24 Einsätze des Stücks zu je 8 auf die drei Stimmen.

Die Aufgliederung der Zahl der Einsätze auf die Teile und die Stufen geht von der Gleichverteilung aus und kommt von dort mittels eines konsistenten Verfahrens zu einem charakteristischen Ergebnis (Tabelle 25, zunächst die fett gedruckten Felder). Die Gesamtzahl der 24 Einsätze des Stücks wird zu gleichen Teilen von je 12 einerseits auf die Rahmenteile und den Mittelteil, andererseits auf die I. und die IV. samt der V. Stufe, weiter von dort zu gleichen Teilen von je 6 auf die I. Stufe und die IV. samt der V. Stufe in den Rahmenteilen und im Mittelteil aufgliedert. Die 6 Einsätze der I. Stufe in den Rahmenteilen und damit die 12 Einsätze der Rahmenteile selbst werden anschließend um 3 Einsätze vermehrt, entsprechend die 6 Einsätze der I. Stufe im Mittelteil und damit die 12 Einsätze des Mittelteils selbst um 3 Einsätze vermindert. Das führt dazu, dass in den Rahmenteilen die I. Stufe die IV. samt der V., im Mittelteil die IV. samt der V. die I. Stufe um 3 Einsätze übertreffen. Insoweit sind die Rahmenteile auf der einen und der Mittelteil auf der anderen Seite harmonisch differenziert. Im vorliegenden Ricercar bezieht sich die kontrapunktische Definition auf jeden einzelnen thematischen Block. Deshalb scheidet sie als Mittel der Definition des Mittelteils gegenüber den Rahmenteilen aus; sie dient vielmehr ihrer Verknüpfung. Die Aufgabe der Differenzierung dagegen geht, außer an die thematische, an die harmonische Definition über.

Tabelle 25: Ricercar Nr. 12 in C

	Vorderer Rahmen	Hinterer Rahmen	Rahmenteile	Mittelteil	Summen
Summen	8+2	4+1	12+3	12-3	24
I. Stufe	4+2	2+1	6+3	6-3	12
IV. und V. Stufe	4±0	2±0	6±0	6±0	12
IV. Stufe	2+1	1+1	3+2	3+1	6+3
V. Stufe	2-1	1-1	3-2	3-1	6-3

Die Werte der Rahmenteile werden im Verhältnis 2:1 auf den vorderen und den hinteren Rahmen aufgliedert (Tabelle 25, normal), die 12 Einsätze der Summe in 8 und 4, die 6 Einsätze der I. ebenso wie der IV. samt der V. Stufe in 4 und 2, die 3 Einsätze der Addition in 2 und 1. Zahlenmäßig umfasst der hintere Rahmen zwar jeweils nur die Hälfte der Einsätze des vorderen Rahmens; das Verhältnis der I. zur IV. samt der V. Stufe jedoch stimmt hier und dort überein. Die Aufgliederung der 12 Einsätze, die der IV. samt der V. Stufe insgesamt zukommen, trägt der Differenzierung der beiden Stufen in Haupt- und Nebenstufe Rechnung (Tabelle 25, kursiv). Denn die IV. Stufe übertrifft 6, die Hälfte der 12 Einsätze, um 3, während ihre Nebenstufe, die V., um ebenso viele Einsätze dahinter zurückbleibt. Den Rahmenteilen und dem Mittelteil ist der Grundwert 6 einer jeden der beiden Stufen zu gleichen Teilen

von je 3, die ausgleichende Addition und Subtraktion der 3 Einsätze zu 2 und 1 zugewiesen. Der Grundwert 3 der Rahmenteile geht im gesetzten Verhältnis von 2:1, der Additions- und Subtraktionswert 2 zu gleichen Teilen von je 1 an den vorderen und hinteren Rahmen. Die Folgerichtigkeit des Verfahrens ist bestechend.

Die harmonische Definition, nämlich die Addition von 3 Einsätzen der I. Stufe in den Rahmenteilen und die entsprechende Subtraktion im Mittelteil, bedarf übrigens zu ihrer Realisierung unumgänglich der Vertauschung der beiden Stimmen des thematischen Blocks im doppelten Kontrapunkt der Duodezime. Denn das ursprüngliche Einsatzverhältnis seiner beiden Stimmen in der Unterquint trägt den Ausgleich der I. und der IV. (oder vertretungsweise der V.) Stufe in sich. Soll also hier oder dort davon abgewichen werden, muss eine Form des thematischen Blocks zur Verfügung stehen, die diesen Ausgleich aufhebt. Das ist bei der Vertauschung im doppelten Kontrapunkt der Duodezime, wo die beiden Stimmen im Abstand einer Oktave, somit auf ein und derselben Stufe einsetzen, der Fall. Dieses Beispiel verdeutlicht die Wechselwirkung von formaler Vorgabe und materialer Ausarbeitung; beide sind aufeinander angewiesen.

Alle drei Teile, der vordere Rahmen, der Mittelteil und der hintere Rahmen, enden mit einer Kadenz auf der I. Stufe. Der vordere Rahmen gliedert seine beiden Unterteilungen durch eine Kadenz auf der V. Stufe; der hintere Rahmen verzichtet auf eine derartige Markierung. Reicher ist die Kadenzfolge des Mittelteils, der sich auch in dieser Hinsicht harmonisch von den Rahmenteilen abhebt. Sein erster Block bildet mit zwei nachfolgenden nichtthematischen Takten eine viertaktige Phrase, die unmittelbar darauf eine Oktave höher wiederholt wird und beide Male auf dem mittleren Ton des Tonikadreitklangs mit einer *clausula in mi* schließt. Am Ende des ersten Abschnitts der ersten Unterteilung tritt eine Kadenz auf der V., am Ende ihres zweiten Abschnitts eine Kadenz auf der II. Stufe ein. Dass es sich, wie zuvor bei der V. um eine Nebenstufe der IV., so nun bei der II. um eine Nebenstufe der I. handelt, verdeutlicht diesmal sogar die satztechnische Situation. Der Sopran und der Tenor sequenzieren im zweiten und dritten Viertel des Takts 42 das vierte Viertel des Takts 41 und das erste Viertel des Takts 42, der Bass im ersten und zweiten Viertel des Takts 42 das dritte und vierte Viertel des Takts 41 um eine Stufe aufwärts. Wäre das nicht der Fall, könnte an das erste Viertel des Takts 42 im Rest des Takts eine Stufe tiefer die Kadenzformel anschließen, die jetzt vom vierten Viertel des Takts 42 bis zum zweiten Viertel des Takts 43 steht (im Bass zwei Viertel *g* *a* und Halbe *g*). Die Kadenz schlosse auf der I. Stufe und ihre Finalis stünde nicht im dritten Viertel, sondern an der erwarteten Stelle im Niederschlag des Takts 43.

Die zweite Unterteilung des Mittelteils (T. 43–53) ist thematisch frei; sie verarbeitet in ihrem ersten Abschnitt drei zur höheren Quart aufstrebende auftaktige Achtel, in ihrem zweiten Abschnitt die Umkehrung dieses Motivs. Die beiden Abschnitte der Unterteilung schließen auf der I. Stufe, führen also von der Nebenstufe, auf der die vorhergehende Unterteilung schloss, zur Hauptstufe zurück; der zweite Abschnitt ist nach zwei Takten durch eine Kadenz auf der V. Stufe gegliedert.

Die formale Disposition basiert durchgängig auf der Einheit eines Blocks der Rahmenteile von 3 Takten, auch im Mittelteil, obwohl dessen Block nur 2 Takte umfasst; hier wird die Zahl 3 in die Zahl der Einsätze verlegt. Die Entstehung der Disposition bezeugt, wie die Aufgliederung der Einsätze auf die Formteile und Stufen, eine virtuose Handhabung des Arbeitsinstruments der Proportionierung (Tabelle 26). Ausgangspunkt ist erneut die Gleichver-

teilung. Die 24 Einheiten von 3 Takten, aus denen das Stück insgesamt besteht, werden zu gleichen Teilen von je 8 Einheiten den drei Formgliedern und innerhalb der Formglieder zu gleichen Teilen von je 4 Einheiten dem thematischen und dem nichtthematischen Bereich zugewiesen, deren jeder sich auf 12 Einheiten summiert. Voraussetzung ist demnach die Gesamtdauer von $72=2^3 \times 3^2$ Takten.

Tabelle 26: Ricercar Nr. 12 in C

	Thematisch	Nichtthematisch	Summen
Vorderer Rahmen	$(4+2-1)3$	$(4-2)3$	$(8-1)3$
Mittelteil	$(4-2+1)3$	$(4+2+1)3+2$	$(8+2)3+2$
Hinterer Rahmen	$(4-2)3$	$(4+2-1)3-2$	$(8-1)3-2$
Summen	$(12-2)3$	$(12+2)3$	24×3

Die individualisierende Bearbeitung dieser gleichverteilten Grundlage erfolgt in vier Schritten. In einem ersten Schritt werden dem vorderen Rahmen 2 thematische Einheiten gegeben und ebenso viele nichtthematische Einheiten genommen, dem hinteren Rahmen 2 thematische Einheiten genommen und ebenso viele nichtthematische Einheiten gegeben. Innerhalb der beiden Rahmenteile und ihrer thematischen und nichtthematischen Bereiche erfolgt somit ein Ausgleich, der die Summen unberührt lässt. In einem zweiten Schritt werden dem Mittelteil 2 thematische Einheiten genommen und ebenso viele nichtthematische Einheiten gegeben. Diese Subtraktion und Addition schlagen auf die Summen des thematischen und des nichtthematischen Bereichs durch. In einem dritten Schritt wird dem thematischen Bereich des vorderen Rahmens und dem nichtthematischen Bereich des hinteren Rahmens je 1 Einheit genommen und den entsprechenden Bereichen des Mittelteils gegeben. Diese Subtraktionen und Additionen schlagen auf die Summen der Formglieder durch. Der vierte Schritt hebt sich qualitativ ab und steht auf einer nachgeordneten Ebene; denn er bezieht sich nicht auf Einheiten, sondern auf Takte, von denen er 2 nichtthematische aus dem hinteren Rahmen an den Mittelteil übergibt. Auch diese Übergabe schlägt auf die Summen der beiden Formglieder durch.

Diese Bearbeitung der gleichverteilten Grundlage gibt der thematischen und harmonischen Definition die Definition nach der thematischen Struktur bei. Im Hinblick auf das Verhältnis von thematischer und nichtthematischer Zeit differenziert sie einerseits den vorderen und den hinteren Rahmen, andererseits die Rahmenteile und den Mittelteil (wobei der Mittelteil dem hinteren Rahmen nahe steht). Bleibt die nachgeordnete Übergabe zweier Takte vom hinteren Rahmen an den Mittelteil außer Betracht, stimmen die Summen der beiden Rahmenteile mit je 7 Einheiten überein. Hinsichtlich der internen Gliederung verhalten sie sich komplementär; der vordere Rahmen zeigt ein Übergewicht des thematischen über den nichtthematischen, der hintere Rahmen ein Übergewicht des nichtthematischen über den thematischen Bereich, jeweils im Verhältnis 5:2. Infolge dieser komplementären Beziehung umfassen in den beiden Rahmenteilen zusammen der thematische und der nichtthematische Bereich je 7 Einheiten, ebenso viel wie die Summe eines jeden der beiden Rahmenteile.

Die Summe des Mittelteils beträgt 10 Einheiten. Die interne Gliederung seines thematischen und nichtthematischen Bereichs im Verhältnis 3:7 ergibt gemeinsam mit den Rahmenteilern für den thematischen Bereich die Summe von 10 Einheiten, so viel wie die Dauer des Mittelteils, für den nichtthematischen Bereich die Summe von 14 Einheiten, so viel wie die Dauer der beiden Rahmenteile zusammen. Diese Übereinstimmung einerseits der Summen des thematischen Bereichs und des Mittelteils, andererseits des nichtthematischen Bereichs und der Rahmenteile beruht jeweils auf unterschiedlichen Operationen. Sie treffen sich aus entgegengesetzter Richtung in der Mitte, der thematische Bereich und der Mittelteil als $(12-2)=(8+2)$, der nichtthematische Bereich und die Rahmenteile als $(12+2)=2(8-1)$. Im Ergebnis verhält sich der thematische zum nichtthematischen Bereich wie der Mittelteil zum Rahmenpaar.

Anschließend erfolgt die Aufspaltung der übergreifenden Werte auf die Unterteilungen und Abschnitte der Formglieder (Tabelle 27). Der Übersichtlichkeit halber werden hier nicht Takte, sondern Einheiten genannt. Deshalb bleibt auch die nachgeordnete Übergabe zweier nichtthematischer Takte aus dem hinteren Rahmen an den Mittelteil unberücksichtigt. Sie fehlen der zweiten Unterteilung des hinteren Rahmens und erweitern den zweiten Abschnitt der zweiten Unterteilung des Mittelteils. Dort können sie sogar identifiziert werden; es handelt sich um die Takte 49 und 50. Von Fall zu Fall tritt die Übertragung der proportionalen Struktur auf die aktuelle Anordnung zutage. So sind im nichtthematischen Bereich des Mittelteils der Grundwert von 4 Einheiten auf die beiden Abschnitte der ersten Unterteilung, die Additionen von 2 Einheiten und 1 Einheit auf die beiden Abschnitte der zweiten Unterteilung aufgespalten.

Tabelle 27: Ricercar Nr. 12 in C

	Rahmenteile			Mittelteil		
	Thematisch	Nichtthematisch	Summen	Thematisch	Nichtthematisch	Summen
Vorderer Rahmen						
Erste Unterteilung	2	2-1	4-1			
Zweite Unterteilung	2+2-1	2-1	4+2-2			
Mittelteil						
Erste Unterteilung				2	2	4
Erster Abschnitt				2-2+1	2	4-2+1
Zweiter Abschnitt						
Zweite Unterteilung					0+2	0+2
Erster Abschnitt					0+1	0+1
Zweiter Abschnitt						
Hinterer Rahmen						
Erste Unterteilung	4-2	2-1	6-3			
Zweite Unterteilung		2+2	2+2			

Die 10 Einheiten des Mittelteils sind nicht nur nach nichtthematischem und thematischem Bereich, sondern auch nach den Dauern seiner ersten und zweiten Unterteilung in 7

und 3 Einheiten gegliedert. Werden einerseits die 7 Einheiten des vorderen Rahmens und die 7 Einheiten der ersten Unterteilung des Mittelteils, andererseits die 3 Einheiten der zweiten Unterteilung des Mittelteils und die 7 Einheiten des hinteren Rahmens zusammengeslossen, dann kehren in dieser Gliederung des Verlaufs die Werte von 14 und 10 Einheiten wieder, die bereits die funktionale Differenzierung in Rahmenpaar und Mittelteil ebenso wie die materiale Differenzierung in nichtthematischen und thematischen Bereich bestimmten. Die 24 Einheiten des Stücks sind auf drei Ebenen konform proportioniert.

Dieses Ziel der konformen Proportionierung gilt indessen nicht nur angesichts der Gesamtzahl 24, sondern ebenso angesichts der Teilzahl 7. Zwar wird der Wert von 7 Einheiten für den thematischen und nichtthematischen Bereich der Rahmenteile in 5 und 2 oder 2 und 5, sonst aber stets in 3 und 4 oder 4 und 3 Einheiten gegliedert. So zeigen innerhalb des vorderen wie des hinteren Rahmens die beiden Unterteilungen jeweils das Verhältnis 3:4, innerhalb der ersten Unterteilung des Mittelteils der erste zum zweiten Abschnitt und der nichtthematische zum thematischen Bereich, außerdem der nichtthematische Bereich der ersten zum nichtthematischen Bereich der zweiten Unterteilung das Verhältnis 4:3.

Das vorliegende *Ricercar* bietet eine vollkommene Ausgewogenheit hinsichtlich der Beteiligung der Stimmen, der Verteilung der Einsatzstufen und der formalen Disposition. Es ist integral proportioniert. Diese Miniatur zum Beschluss präsentiert ein würdiges Pendant zu dem groß angelegten *Ricercar*, das die Sammlung eröffnet. Ungewöhnlich für ein Stück des kleinen Typus ist die Rahmenform. In diesem Zusammenhang sei auf eine *Canzon IX. Toni* von Christian Erbach verwiesen, in der zwei aufeinander bezogene Rahmenteile von je 28–2 Takten einen Mittelteil von $2(14+2)$ Takten umschließen¹⁶. Zwar scheint das Stück nicht eben charakteristisch für die Canzonen Erbachs; es stellt aber doch die Frage, ob die Rahmenform aus der italienischen Canzone stammt und von dort auf Fantasien Sweelinckscher Herkunft übertragen worden ist.

4 Der Werkplan als Komposition

Das traditionelle Mittel der Formbildung ist die kontrapunktische Definition. Von Fall zu Fall können hinzutreten die thematische Definition und die harmonische Definition, diese bezogen auf die Stufen der Einsätze oder der Kadenzen. Nichtthematische Zeit bleibt am einen Ende bis zu dem Grad im Hintergrund, dass das Produkt aus der Zahl der Einsätze und der Dauer des Themas die Dauer des Stücks und seiner Teile bestimmt; am anderen Ende steht sie als eigenständiger Faktor der Formgebung neben der thematischen Zeit. Die Proportionierung auf einer, oft zwei, ja sogar drei Ebenen ist durchgängiges Mittel der formalen Organisation und umfasst bisweilen auch die Stufen der thematischen Einsätze oder der Kadenzen und die Beteiligung der Stimmen an den Eintritten des Themas.

Von den kompositorischen Merkmalen der *Ricercar Tabulatura* besitzt die Gleichverteilung der zwölf Stücke auf einen großen und einen kleinen Typus einen herausgehobenen Rang.

16 Christian Erbach, *Ausgewählte Werke I*, Hans Leo Hassler, *Werke I*, hrsg. von Ernst von Werra, Leipzig 1903 (= DTB IV/2), S. 38 f.; Christian Erbach, *Collected Keyboard Compositions III: Fantasias, Fugues, Canzonas*, hrsg. von Clare G. Rayner, American Institute of Musicology 1973 (= CEKM 36,3), S. 112–116 (vgl. auch Bd. I dieser Ausgabe, 1971, S. XVII).

Die Richtwerte der beiden Typen von 216 und 108 Takten definieren das Verhältnis ihrer durchschnittlichen Dauern als 2:1. Der große Typus bevorzugt Vierstimmigkeit, formale Fragen und die architektonische Rahmenform, der kleine Typus Dreistimmigkeit, kontrapunktische Fragen und andere formale Modelle (Tabelle 28¹⁷). Demgemäß müssten die Ricercare Nr. 1–6 der ersten Hälfte das Feld »Großer Typus – Architektonische Rahmenform«, die Ricercare Nr. 7–12 der zweiten Hälfte das Feld »Kleiner Typus – Andere formale Modelle« belegen; die beiden Felder »Großer Typus – Andere formale Modelle« und »Kleiner Typus – Architektonische Rahmenform« dagegen stünden leer. Jedoch besteht im Einzelfall die Möglichkeit, die bevorzugten Bestimmungen auszutauschen und auf diese Weise klarzustellen, dass die Verbindungen nicht unabänderlich, sondern beweglich sind.

Tabelle 28: Der Werkplan der *Ricerca Tabulatura*

		Großer Typus Richtwert 210 Takte				Kleiner Typus Richtwert 105 Takte				
Architektonische Rahmenform	1. Hälfte	d 1	e 2	F 3	G 4					Formale Fragen
	2. Hälfte	11 a				12 C				
Andere formale Modelle	1. Hälfte	a 5				C 6				Kontrapunktische Fragen
	2. Hälfte					7 d	8 e	9 F	10 G	
		Vierstimmigkeit				Dreistimmigkeit				

Tatsächlich bleiben die Ricercare Nr. 1–4 der ersten und Nr. 7–10 der zweiten Hälfte in den Tonarten d, e, F, G mit den bevorzugten Bestimmungen verbunden, belegen also die ihnen zukommenden Felder. Das Ricercar Nr. 5 der ersten Hälfte in a allerdings rückt innerhalb des großen Typus und unter Beibehaltung der Vierstimmigkeit vom Feld »Architektonische Rahmenform« ins Feld »Andere formale Modelle«, das Ricercar Nr. 12 der zweiten Hälfte in C umgekehrt innerhalb des kleinen Typus und unter Beibehaltung der Dreistimmigkeit vom Feld »Andere formale Modelle« ins Feld »Architektonische Rahmenform«. Somit können mit dem großen Typus und der Vierstimmigkeit auch andere formale Modelle, mit dem kleinen Typus und der Dreistimmigkeit auch die architektonische Rahmenform verbunden werden.

Der zweite Austausch ist insofern auf den ersten bezogen, als er nun die beiden anderen Ricercare in den Tonarten a und C beteiligt. Wie die Ricercare, die die ihnen zukommenden Felder belegen, gehören also auch die Ricercare, die versetzt werden, in beiden Hälften den gleichen Tonarten an. Die Tonarten auf den vier traditionellen Stufen sind nämlich stabil, die

17 Die fett gedruckten Nummern der Ricercare bezeichnen Vierstimmigkeit, die normal gedruckten Dreistimmigkeit.

Tonarten auf den zwei erweiternden Stufen mobil, oder: Die vier ersten Tonarten jeder Hälfte bewahren, ihre beiden letzten ändern den Ort. Das Ricercar Nr. 11 der zweiten Hälfte in a wandert vom Feld „Kleiner Typus – Andere formale Modelle“ ins Feld „Großer Typus – Architektonische Rahmenform“; es behält dort seine Dreistimmigkeit bei und zeigt dadurch, dass jene beiden Bestimmungen auch in dieser Stimmenzahl realisiert werden können. Umgekehrt wandert das Ricercar Nr. 6 der ersten Hälfte in C vom Feld „Großer Typus – Architektonische Rahmenform“ ins Feld „Kleiner Typus – Andere formale Modelle“; dabei gibt es die Vierstimmigkeit auf und nimmt die Dreistimmigkeit an, weil anscheinend der kleine Typus nur in der Dreistimmigkeit, nicht dagegen in der Vierstimmigkeit realisiert werden kann.

Der erste wie der zweite Austausch vollziehen sich in komplementären Schritten. Deshalb bleiben im Ergebnis je sechs Stücke einerseits dem großen und dem kleinen Typus, andererseits der architektonischen Rahmenform und den anderen formalen Modellen zugeordnet. Nur die Vierstimmigkeit verliert ein Stück zugunsten der Dreistimmigkeit. Das Ergebnis ist ein konsistent komponierter Werkplan, der jedem einzelnen Stück seinen Ort innerhalb des Netzes der übergreifenden Begriffspaare anweist.

Steigleders Sammlung bezeugt einen breiten Erfahrungshorizont und ein hohes intellektuelles Niveau in der Durchdringung der Probleme und der Erkundung der Möglichkeiten, die die imitatorischen Formen der Zeit, hier unter dem Titel des Ricercars vereinigt, boten. Das vielseitige und reichhaltige Instrumentarium kompositorischer Techniken zielt auf die mehrschichtige Durchbildung individueller Stücke, deren Zusammenschluss eine Sammlung von bestimmter Eigenart ergibt. In diesem Sinn ist die *Ricercar Tabulatura* ein Kunstbuch, nämlich eine Kunstlehre des Ricercars. Sie bestätigt erneut den Satz, dass Komponisten ihre Funde zuerst in Kompositionen dokumentieren, die deshalb auch als musiktheoretische Texte zu lesen und zu beurteilen sind¹⁸.

18 Vgl. zur Entstehungsgeschichte und ihrer Einbettung in die Biographie Ulrich Siegele, *Wer war Jodocus Müller? Zu Anlass, Herstellung und Vertrieb von Johann Ulrich Steigleders „Ricercar Tabulatura“ (1624)* (in Vorbereitung), zur vergleichenden Charakteristik ders., *Die organistischen Musterbücher von Samuel Scheidt und Johann Ulrich Steigleder*, in: Konstanze Musketa u. a. (Hrsg.), *Samuel Scheidt (1587–1654) – Werk und Wirkung. Bericht über die Internationale wissenschaftliche Konferenz am 5. und 6. November 2004 im Rahmen der Scheidt-Ebrung 2004 in der Stadt Halle und über das Symposium in Kreuzburg zum 350. Todesjahr, 25.–27. März 2004*, Halle/ Saale 2006 (= Schriften des Händel-Hauses in Halle 20), S. 261–268.

„Fugue“ as a Genre Designation in the Early Seventeenth Century

PAUL WALKER

In the first two decades of the seventeenth century, at least five German musicians used the word „fugue“ as the title for a piece of music. Valentin Haussmann included two fugues for instrumental ensemble in his collection of *Neue fünfstimmige Paduane und Galliarde* published in 1604¹. Three years later, the Straßburg organist Bernhard Schmid the Younger published a *Tabulaturbuch* that included twelve pieces – written by Andrea Gabrieli, Adriano Banchieri, and other Italians – that he designated „Fugues or, as the Italians name them, Canzoni alla francese“². A similar tablature book was published in 1617 by Johann Woltz, who included in it twenty fugues from the pen of Simon Lohet, a former organist at the court of Württemberg in Stuttgart³. Keyboard fugues by Hans Leo Hassler, who died in 1612, also survive. Finally, Michael Praetorius signaled a new direction in fugal theory when in his *Syntagma musicum* III of 1619 he advocated using the word „fugue“ as a synonym for the Italian word „ricercar“. We today find nothing surprising about a plethora of fugues in German Baroque music; after all, the first name that most musicians first associate with fugue is Bach, the quintessential German Baroque composer. What is surprising, then, is to learn that before 1600 the word „fugue“ was almost never used as a genre designation except with reference to canon, and that Italians continued well into the seventeenth century to avoid its use for pieces based on non-canonic imitation. Why did a number of Germans, then, suddenly favor the title „fugue“ for instrumental pieces that in the past had always carried such titles as *ricercar* or *canzona*? In order to explain this important change in terminological usage, we must first consider the meaning of the word „fugue“ in the late Middle Ages and Renaissance.

Fugue began its musical life as a genre designation. The earliest known reference to the word in a musical context appears in a treatise from the first half of the fourteenth century entitled *Speculum musicae* and written by Jacobus de Liège. Jacobus wrote⁴:

Dividitur autem discantus simpliciter in discantum truncatum qui hocketus dicitur, in discantum copulatum qui copula vel velox discantus dicitur, in discantum simpliciter prolatum et hic discantandi modus locum habet in discantibus ecclesiasticis vel organicis in omni sua parte mensuratis, in conductis, in motellis [sic], in fugis, in cantilenis vel rondellis.

(Discant is divided into *discantus truncatus*, called hocket; *discantus copulatus*, called copula or rapid discant; and *discantus prolatus*. This last method of discant can be found in ecclesiastical discant (that is, organum in which all of the parts are mensural), in conductus, in motets, in fugues, in cantilenas, and in rondeaux.)

- 1 For a modern edition, see Franz Bölsche (ed.), *Melchior Franck, Valentin Haussmann: Ausgewählte Instrumentalwerke*, Leipzig 1904 (= DDT 16), pp. 169–174.
- 2 A facsimile was published by Broude Brothers in 1967. A more recent facsimile and complete modern edition by Clyde William Young, *Bernhard Schmid d. Ä.: Orgeltabulatur 1577*. 1. Teil: *Faksimile*, 2. Teil: *Übertragung*, Frankfurt/M. 1997 (= EdM 97/98).
- 3 J. Woltz, *Nova Mysices Organicae Tabulatura* [...], Basel 1617. A facsimile was issued by Forni editore (Bibliotheca Musica Bononiensis IV/53, Bologna 1970). There is also a complete modern edition by Manfred Hug: Johann Woltz, *Orgel-Tabulatur*, Bd. 1–4, Stuttgart 1994.
- 4 Jacobus Leodiensis, *Speculum musicae* Book 7, ed. Roger Bragard, American Institute of Musicology 1973 (= *Corpus scriptorum de musica* 3/7), p. 24. The translation is my own, as are all translations in this article not otherwise attributed.

„Fuga“, a noun meaning „flight“ or „fleeing“, is related to both the Latin verbs „fugere“, „to flee“, and „fugare“, „to chase.“ Its vernacular equivalents are „chace“ and „caccia“, nouns that likewise designate a chase or hunt. In the fourteenth century, all three terms – „fugue“, „chace“, and „caccia“ – acquired the same musical meaning, namely, a piece of music consisting either entirely or principally of two or more voices in canon. Musicians chose to draw upon the analogy between canonic imitation and the hunt apparently because canon involves a second voice which „chases after“ the first while the first „flees before“ it. By the fifteenth century, the two vernacular terms had largely fallen from use, and fugue was the term of choice. Example 1 (Appendix p. 222) shows such a fugue. This is a composition entitled *Die minne fueget niemand* by the early fifteenth-century Minnesänger Oswald von Wolkenstein. It is a contrafactum of a French song entitled *Talent m'est pris*, a piece that is called „chace“ in its fourteenth-century source, the Ivrea Codex. Example 1a shows Oswald's piece as it appears in the Ms. 2777 of the Austrian National Library in Vienna (fol. 33)⁵. The inscription „fuga“ can be seen just above the top staff. Example 1b is a transcription, following the edition in DTÖ 18.

In the fourteenth century both „chace“ and „caccia“ had served as genre designations even though the former generally indicated a piece in which every voice participated in the canon whereas in the latter only the two upper voices were canonic over a freely-composed tenor. In the next century, canonic technique came more and more to be incorporated into pieces that, like the caccia, also included non-canonic voices. In this case, the word fugue seems most often to have been applied only to the canonic voices, not to the piece as a whole. Example 2 (Appendix, p. 223) gives the opening measures of a French song by Guillaume Dufay. Of course, the textual incipit can serve as the piece's title, but below that we find „Fuga duorum temporum,“ a fugue after two tempora. The inscription accompanying Contratenor II indicates that this part is made „concordant with the fugue.“ We in the twenty-first century would use the word „canon“ in precisely the same way. Canonic imitation may be the predominant compositional technique in Dufay's song, but we would not call the entire piece a canon; the canon is in the upper two parts.

Also in the fifteenth century, the word fugue expanded in meaning so that now it might designate the compositional technique itself. Johannes Tinctoris, in his dictionary of musical terms published in 1475, defined „fuga“ as „the sameness („idemtitas“) of the voice parts in a composition. The notes and rests of the voice parts are identical in (rhythmic) value, (in their) name (i. e., hexachord syllable), (in their) shape, and sometimes even (in their) location on the staff“⁶. Here fugue is not a piece of music governed by canonic technique. It is the technique itself; the quality of having made the voice parts identical. Our modern-day word „canon“ likewise allows for such a meaning. When we say that „Bach employs canon in the Goldberg Variations“, we mean that the technique figures prominently. Perhaps the best-known use of the word „fugue“ in this sense is Josquin's *Missa ad fugam*, or „Mass by means of fugue.“

5 A facsimile of the entire manuscript is available as *Oswald von Wolkenstein, Handschrift A*, commented by Francesco Delbono, Graz 1977 (= *Codices selecti phototypice impressi* 59), from which this reproduction is taken.

6 „Fuga est idemtitas [sic] partium cantus quo ad valorem nomen formam et interdum quo ad locum notarum et pausarum suarum.“ Johannes Tinctoris, *Terminorum musicae diffinitorium*, ed. and translated by Carl Parrish, London 1963, pp. 32–33. The translation is my own..

Once composers around 1500 began to experiment in a more systematic fashion with non-canonic imitation, they faced the difficulty of devising an appropriate terminology to describe what they produced. As we know, the solution that ultimately carried the day allowed for three terms: canon, fugue, and imitation. In the sixteenth century, however, most musicians seem simply to have expanded the meaning of the word „fugue“ so that it continued to encompass all types of imitative counterpoint. If we examine the various ways in which musicians of the late Renaissance employed the word, we find that these can be grouped into three principal categories.

In the first place, fugue continued to serve as the title for a piece of music in which all voices participated in a single canon. Example 3 is taken from *Musica Teusch*, a collection of instrumental music published in Nürnberg in 1532 by Hans Gerle. The piece (no. 7), written for four gambas, carries the inscription „Das is ein fug[.] geen all stim auss dem Discant“ (that is a fugue, all voices proceed from the discant), and the voices enter at equal time intervals, each a fifth below the preceding voice. As the sixteenth century progressed, canons of this sort appeared less and less frequently in collections of music for performance and more and more frequently in theoretical or pedagogical texts. Elementary music texts for the German *Lateinschule* almost invariably include canons for the students to sing, and even as late as the 1730s these pieces are called fugues. Frequently each piece would be preceded by the rule (or „canon“) according to which the single notated voice was to be realized polyphonically; for example, „Fuga in subdiapente post duo tactus“ (a fugue at the fifth below after two tactus). It seems strange to us today to realize that J. S. Bach's first encounter with the word *fugue* probably came when he sang canons while a schoolboy in Ohrdruf.

Example 3: Hans Gerle, *Das ist ein fug geen all stim auss dem Discant*, opening measures⁷

⁷ My edition is adapted from that found in Albert Lavignac and L. de la Laurencie, *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* 1/3, Paris 1914, pp. 120–121.

One interesting terminological wrinkle can be seen in Example 4 (Appendix, p. 224), which shows the beginning of an anonymous fugue for forty voices published in Spain in 1557. The piece seems at first puzzling, since the four voices with which it begins are barely imitative at all. If one compares the entrance of the second choir in m. 9 with the beginning of the first, however, one discovers that what is being imitated is not a melodic line or theme but the entire polyphonic complex generated by the first choir. The piece concludes with ten SATB choirs sounding at once, each imitating exactly the texture produced eight measures previously by the preceding choir.

The second way in which musicians adapted the word „fugue“ likewise represented a carry-over from earlier usage. It appears most perfectly in the music of Adrian Willaert and the theory of Gioseffo Zarlino, both of whom continued to think of fugue primarily in linear terms even though their compositions contained much imitation that was not canonic. In his *Istitutioni harmoniche* of 1558, Zarlino tried very hard to convince musicians that the fifteenth-century meaning of fugue as exact imitation should be retained. The four categories of imitative counterpoint that he devised were distinguished one from the other primarily according to whether or not one voice imitated exactly the intervals and rhythms of another and only secondarily on whether the second voice continued to imitate the first for the entire piece or whether that imitation broke off at some point⁸. Zarlino touched only obliquely on the idea of first devising a short theme and then passing it around all the voices. Like Dufay 100 years earlier, Zarlino understood fugue to be a sophisticated compositional technique introduced into a piece on a voice-by-voice basis.

The music of Willaert, Zarlino's teacher, incorporates fugue in exactly this way. Example 5 (Appendix, p. 225) shows the beginning of Willaert's six-voice motet *Salve sancta parens*. Here is how Zarlino describes this piece in *Le institutioni*⁹:

Si potrà anco pigliare un Canto fermo, & ordinare sopra di lui molte parti: ponendone due, o più l'una all'altra in Fuga continua o legata; come vogliamo dire; come fece [...] Adriano nel motetto; Salve sancta parens. (One may also take a cantus firmus and arrange many parts against it, of which two or more may be in continuous or, as we call it, strict fugue, as Adrian (Willaert did) in the motet *Salve sancta parens*.)

Each of the top two lines is inscribed „Fuga trium temporum in diapente remissum“ (fugue after three measures at the fifth below). We thus have a double canon with cantus and quintus as one pair and alto and tenor as the other, while sextus and bassus are independent. The alto also carries the cantus firmus. Imitative counterpoint is an important element of this piece, but it is the cantus firmus that determines the overall structure. More generally one can say that for Zarlino and Willaert fugue frequently plays an important compositional role, but it often involves fewer than all the voices, and it seldom defines the structure. Furthermore, non-canonic imitation is conceived not so much as the passing back and forth of a short theme by all voices but rather as the following of one voice by another until such time as the second voice goes its own way.

For the third meaning of fugue, we must direct our attention to the north. Willaert's two great northern contemporaries, Nicolas Gombert and Jacobus Clemens non Papa, abandoned

8 Zarlino's subdivisions of imitative counterpoint are considered at length in my book *Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach*, Rochester 2000, pp. 9–16.

9 Gioseffo Zarlino, *Le institutioni harmoniche*, Venice 1558, p. 265. The translation is taken from idem, *The Art of Counterpoint*, transl. by Guy A. Marco and Claude Palisca, New Haven 1968, p. 237.

both canon and cantus firmus technique almost entirely in favor of what we today generally call the sixteenth-century motet style of pervading imitation. A motet in this style proceeds as a series of overlapping points of imitation delineated by cadences, each section characterized by its own line of text and its own musical theme tossed back and forth among the voices. The theorist whose writing best describes these pieces is Gallus Dressler, cantor in Magdeburg at the time he wrote his *Praecepta musicae poeticae* in 1563 and a great champion of the music of Clemens¹⁰. Dressler understood the word fugue to embrace all types of imitative counterpoint, which he subdivided into two categories: one in which all voices performed the same line from beginning to end starting at different times (that is, the study or school canon), the other in which all the voices tossed a brief theme back and forth before coming together in a cadence (that is, a point of imitation). Unlike Zarlino, Dressler made no attempt to retain the horizontal thinking of Tinctoris and Dufay. Fugue was not the relationship between two voices; it was a section of a piece of music. This meaning of the word is captured most succinctly in Michael Praetorius's later description of the motet as „an alternation of harmonies and fugues“, that is, of homophonic passages and sections based on free imitation¹¹. Dressler described at length the way in which composers ought to handle such fugues. Like a well-crafted speech, a motet should have a strong beginning, an interesting middle, and a convincing conclusion. When the motet began with a fugue, therefore, the imitation in that fugue should be particularly carefully handled in order to establish the mode clearly and to get the piece off to a good start. More specifically, the voices should enter only on final and dominant of the mode, and they should retain as much as possible the rhythmic and melodic identity of the theme while at the same time emphasizing important modal notes. Later fugues in the body of the motet could take greater liberties.

Dressler's description fits well almost any motet of Clemens. He himself cited as an example Clemens's *Concussum est mare*, the first thirty-three measures of which is given as Example 6 (Appendix, p. 226). The first fugue (m. 1–17) treats its thematic material much more regularly than does the second (m. 17–33). For example, every statement of the first theme, with the text „concussum est mare“, begins on either the final or the dominant of the mode (C or G) and leaps upward either a fourth or a fifth. On the other hand, the next theme, with the text „contremuit terra“, enters not only on C and G but also on E (in the bass, m. 24), B (superius, m. 26), and D (contratenor, m. 30). The intervals of the second theme are also frequently altered. For instance, its opening leap is at various times a fourth, a fifth, a third (contratenor, m. 26–27), and an octave (tenor, m. 29). Much of this freedom is due to the greater emphasis on stretto in the second fugue; whereas the second theme is stated nineteen times in seventeen measures, the first is stated only ten times in as many measures.

Similar use of the word fugue appears in an instrumental piece entitled *Ein gut trium mit schönen fugen*, published in 1536 by the German lutenist Hans Newsidler. Example 7 offers the opening measures of this piece. Like *Concussum est mare*, Newsidler's trio begins with a relatively strict (although much briefer) fugue, followed by a fugue whose theme is more freely handled.

10 The treatise is edited by Bernhard Engelke in: *Geschichts-Blätter für Stadt und Land Magdeburg* 49/50 (1914/15), pp. 213–250. On fugue in particular, see pp. 241–248.

11 „[...] eo quod Harmoniae & fugae invicem quasi commutentur [...]“. Michael Praetorius, *Syntagma musicum* III, *Termini musici*, Wolfenbüttel 1619, reprint Kassel etc. 3/1978 (= DM I/15), p. 6.

Example 7: Hans Newsidler, *Ein gut trium, mit schönen fugen* (*Ander Theil des Lautenbuchs*, 1636), fol. D3^{v12}

These then were the principal meanings of the word *fugue* in the sixteenth century. When used as a title, *fugue* generally designated a canon; when as a compositional technique, it referred to imitative counterpoint of any sort (despite Zarlino's attempt to restrict it); when used to describe a portion of a piece of music, it most often designated what we today call a point of imitation, although it also continued to apply to two or more voices composed in canon. One additional meaning rounds out our survey. Around 1600 a number of Italians used *fugue* in the sense of „a theme to be treated imitatively“. For instance, in a collection of *ricercari* published in 1603 by the Neapolitan organist Giovanni Maria Trabaci, we find such titles as *Ricercar primo tono con tre fughe*, a *ricercar* in the first mode with three *fugues*. Perhaps the most famous composer to use the word in this way was Claudio Monteverdi. The six-voice Mass with which his 1610 collection opens is composed with ten „*fugues*“ taken from a Gombert motet; these *fugues* are even spelled out before the piece begins.

The one way in which *fugue* was almost never used during the sixteenth century was the way in which we use it today, namely, as the title for a piece of music based on one or more thematic units that are treated in some manner of systematic imitation and that form the basis for the entire piece. Vocal works, of course, required no title, and in any case they most often proceeded as a series of points of imitation such that the theme(s) of the opening point never returned once point two had begun. When in 1540, however, the Venetian composers Julio Segni and Adrian Willaert published a set of instrumental pieces exploring just this sort of systematic imitation, they began a tradition of instrumental *fugue* that has continued uninterrupted to the present day. Segni and Willaert could have called the pieces they created „*fugue*“, but they chose instead the Italian word „*ricercar*“, meaning to research or study, a word already in use to describe prelude, improvisatory pieces, primarily for lute. In other words, their choice of title emphasized the nature and purpose of the compositions rather than the primary technique employed in them. Later in the century, other Italians began to adapt lively, freely imitative Parisian-style chansons for keyboard and to write newly-invented instrumental pieces in that style. These pieces were likewise not called *fugues*, but „*canzoni alla Francese*“, an indication of their origin.

12 My edition is adapted from that given in DTÖ 37 (Jahrgang 18/2), pp. 24–25.

There exist from the sixteenth century only a very few pieces based on non-canonic imitation that are called fugue. I know of only four such pieces: a *Fuge la morie* by the late-fifteenth-century composer Johannes Martini¹³, a piece entitled *Ad Dominum cum tribularer. Fuga en .4. con el tiple* by Antonio de Cabezón¹⁴, a *Duorum vocum egregia fuga* by Martin Luther's colleague Johann Walter¹⁵, and a keyboard intabulation of Ludwig Senfl's *Maria zart* that is called *fuga optima* by the compiler of the manuscript in which it is preserved.

The last of these is particularly interesting. Senfl's setting of *Maria zart* (Example 8a; Appendix, p. 228) places the cantus firmus in long notes in the bass, with the other voices engaged in „Vorimitation“ above it. The intabulation is by Hans Buchner, an organist in Konstanz, who (as Example 8b makes clear) simply transcribed Senfl's original and ornamented it with characteristic keyboard figurations. The manuscript containing Buchner's intabulation describes it as *Fuga optima quatuor vocum*, a fine fugue with four voices. One cannot be entirely certain in this case whether the „fine fugue“ is the piece of music or the technique of fugal imitation which is „particularly well displayed“ in the piece. Since there is precedent for the former meaning in the pieces of Martini, Cabezón, and Walter, however, it seems to me the more likely interpretation. In all probability composers and performers used the word „fugue“ more loosely than did contemporary theorists. It takes no great leap of imagination to call such a piece a fugue, since fugue is after all the predominant technique. Analogous reasoning had allowed fourteenth-century Italians to retain the title „caccia“ for pieces in which only two of the three voices actually participated in the canon.

When at the dawn of the seventeenth century Giulio Cesare Monteverdi took it upon himself to answer the criticism leveled at the madrigals of his brother Claudio, he distinguished between the new, innovative practice embodied in his music and the established, classic practice of the preceding century. As he so memorably put it, in the *Prima Prattica* „the words are mistress of the harmony“, whereas in the *Seconda Prattica* „the harmony, from being the mistress, becomes the servant of the words“¹⁶. There was no compositional technique more affected by this formulation than fugue. Vincenzo Galilei and his colleagues in Florence had complained long before 1600 that in order „to carry out a fugue“, composers do not seem to care „whether a voice sings the beginning of a text [...] while another voice sings the middle or end at the same time, or even the beginning, middle, or sometimes the end of another verse or thought“, and they „often pronounce the same words many times over without reason, repeating four and six times the same thing [...]“¹⁷. Fugal counterpoint, then, was ill-suited to vocal music in the modern style, where words held sway, and composers such as Monteverdi and Heinrich Schütz largely avoided it. As late as the middle of the seventeenth century, the theorists Marco Scacchi and Christoph Bernhard continued to asso-

13 Johannes Martini, *Secular Pieces*, ed. Edward G. Evans Jr., Madison 1975 (= *Recent Researches in Music of the Middle Ages and Early Renaissance* 1), p. 26.

14 Antonio de Cabezón, *Collected Works III: Versos & Fugas*, ed. Charles Jacobs, Brooklyn 1976, pp. 38–40.

15 Johann Walter, *Complete Works* 4, p. 107. This is one of twenty-seven pieces titled fugue, and the only one that is not a canon.

16 As translated by Oliver Strunk, *Source Readings in Music History*, rev. ed. by Leo Treitler, New York 1998, p. 538.

17 V. Galilei, *Dialogue on Ancient and Modern Music*, transl. Claude Palisca, New Haven 2003 (= *Music Theory Translation Series*), p. 204. The quote appears on p. 82 of Galilei's treatise.

ciate fugue exclusively with the *Prima Pratica*, by this time often called the „stile antico“¹⁸. For instance, Bernhard's chapter on fugue in his *Tractatus compositionis augmentatus* takes all of its musical examples from the works of Palestrina. Fugue and Renaissance-style composition continued their close association in the early eighteenth century, both in music theory (through Johann Joseph Fux's *Gradus ad Parnassum*) and in practice (for instance, the second Kyrie from Johann Sebastian Bach's *B-Minor Mass*).

But if the distinction between the aesthetics of *Prima* and *Seconda Pratica* hinged on the handling of text, what was one to say about instrumental music? Galilei and his colleagues complained of the excessive artifice and lack of expression inherent in the *ricercar*¹⁹, but most musicians seem to have taken their guidance from the Monteverdi brothers and saw nothing wrong with the ongoing cultivation of fugal writing in works for keyboard and instrumental ensemble. Indeed, in their search for a purely musical means to provide coherence for pieces not held together by the narrative thread of a text, organists such as Girolamo Frescobaldi and Jan Pieterszoon Sweelinck clearly recognized the potential inherent in fugue, with its repetition and manipulation of thematic material. For fugue, then, the end result of this revolution in musical style was that the technique maintained an uneasy relationship with vocal music but found a home among organists and composers of instrumental ensemble music, and this remains its home even today.

It was the German musicians mentioned at the outset of this article, however, who first began to call such pieces fugues. Seventeenth-century Italians continued to prefer the traditional expressions „*ricercar*“ and „*canzona alla francese*“. I am aware of only one Italian piece from the entire century that is called a fugue. It appears in a manuscript formerly in the possession of Laurence Feininger, now in the Museo Provinciale d'Arte in Trent, and is ascribed to Ercole Pasquini, Frescobaldi's predecessor as organist of St. Peter's, Rome²⁰. Among the English and Dutch the favorite title for such imitative pieces was „*fantasy*“, whose non-musical meaning allows for just about anything. We need not be too surprised, therefore, to find subsumed under the title „*fantasy*“ both the free-spirited pieces of William Byrd, with their characteristic alternation between fugal imitation and homophonic dance music, and such severe works as the *Chromatic Fantasy* of Jan Pieterszoon Sweelinck.

*

We are now in a position to understand how seventeenth-century Germans came upon the word fugue as a genre designation for non-canonic imitative pieces. Michael Praetorius provides important clues in his well-known definition of fugue from *Syntagma musicum* III²¹:

2. *Fuga: Ricercar*

Fugae nihil aliud sunt, ut ait Abbas D. Ioannes Nucius, quam ejusdem thematis per distinctos locos crebrae resultationes Pausarum interventu sibi succedentes. Dictae sunt autem a fugando, quia vox vocem fugat, idem me-

18 Walker (footnote 8), pp. 143 and 153–154.

19 Galilei (footnote 17), p. 218 (p. 87 in Galilei's treatise).

20 For an edition, see Ercole Pasquini, *Collected Keyboard Works*, ed. W. Richard Shindle, Rome 1966 (= CEKM 12), pp. 22–24.

21 Praetorius (footnote 11), pp. 21–22 (the latter is misnumbered 24).

los de promendo. Italis vocantur Ricercari: RICERCARE enim idem est, quod investigare, quaerere, exquirere, mit fleiß erforschen/ vnnd nachsuchen; Diueil in tractirung einer guten Fugen mit sonderbahrem fleiß vnnd nachdencken aus allen winckeln zusammen gesucht werden muß/ wie vnnd vff mancherley Art vnd weise dieselbe in einander gefügt/ geflochten/ duplirt, per directum & indirectum seu contrarium, ordentlich/ künstlich vnd anmuthig zusammen gebracht/ vnd biß zum ende hinaus geführt werden könne. Nam ex hac figura omnium maxime Musicum ingenium aestimandum est, si pro certa Modorum natura aptas Fugas eruere, atque erutas bona & laudibili cohaerentia rite jungere noverit.

(As the Abbott D. Johannes Nucius says, „Fugues are nothing more than repeated echoes of the same theme on different degrees [of the scale], succeeding each other through the use of rests. They are so called from the act of chasing, because one voice chases the other while producing the same melody.“ In Italy they are called ricercari. RICERCARE is the same thing as ‘to investigate’, ‘to look for’, ‘to seek out’, ‘to research diligently’, and ‘to examine thoroughly’. For in constructing a good fugue one must with special diligence and careful thought seek to bring together as many ways as possible in which the same [material] can be combined with itself, interwoven, duplicated, [used] in direct and contrary motion; [in short,] brought together in an orderly, artistic, and graceful way and carried through to the end. „For by reason of this figure a musical genius must be considered greatest of all if, in accordance with the fixed nature of the modes, he knows how to bring to light suitable fugues and to join them properly and in a coherent way.)

The quotes at the beginning and end (in Latin in the original, indicated in the translation by quotation marks) come from the introductory paragraph of a chapter on fugue published by Johannes Nucius in 1613²². Like Dressler, Nucius was interested exclusively in the sixteenth-century motet. His definition emphasizes the difficulty of fugal technique and describes it as the ultimate test of a composer’s skill. Praetorius’s description of the Italian ricercar stresses precisely this same characteristic: that is, the literal meaning of ricercar – to research or investigate – indicates that such a piece sets out to present its thematic material in as sophisticated and varied a manner as possible. Praetorius seems to have equated the two words using something like the following chain of reasoning. Since fugue was the most important compositional technique of late-Renaissance vocal polyphony; since every German theorist since Dressler considered it the ultimate test of a composer’s ability and the most advanced and learned technique of all; and since of all the genres of instrumental music only the Italian ricercar required the kind of rigor and learned approach prized by late-Renaissance German theorists; therefore, the extended stile antico ricercar was the only instrumental genre worthy of the name fugue.

Modern scholars, in their search for the roots of the late-Baroque fugue, have focused much attention on the imitative fantasies of Sweelinck and the music of his Hamburg students, but one searches in their music in vain for pieces called fugue that match Praetorius’s description. On the other hand, at least three such pieces are attributed to Hans Leo Hassler, the Nürnberg organist and composer who studied in Venice with Andrea Gabrieli in 1584. Willi Apel long ago singled out the ricercari of Andrea Gabrieli as important for turning the ricercar into, as he put it, „the medium of the learned style, the ‘higher counterpoint’“²³. This description also agrees with Praetorius’s, and when we look among the surviving keyboard works of Gabrieli’s German student, we find that Hassler used both ricercar and fugue as titles for keyboard pieces and that they are indistinguishable from each other in purpose, scope, and contrapuntal style.

These pieces are to be found in two of the most important sources for south-German keyboard music of the first half of the seventeenth century: a series of sixteen manuscripts

22 J. Nucius, *Musices poeticae [...] praeceptiones*, Neisse (now Nisa, Poland) 1613, fol. G1^v–G2^r.

23 W. Apel, *The History of Keyboard Music to 1700*, trans. and rev. by Hans Tischler, Bloomington 1972, p. 179.

now housed in Turin, Italy and a single manuscript (numbered 1982) from Padua, both notated in German organ tablature²⁴. The Turin tablatures show us in particularly clear fashion the way in which south German musicians envisioned the word fugue as a genre designation. These manuscripts are quite carefully organized by compositional type, with three (Giordano VI, VII, and VII) devoted entirely to large, impressive fugal pieces of the *ricercar* type with the designations *ricercar*, *fantasia*, and *fuga* variously intermingled. Included among the *ricercari* of Andrea Gabrieli, Claudio Merulo, and Frescobaldi and the fantasias of Sweelinck are a fugue by Peter Philips (designated *Fantasia* in the *Fitzwilliam Virginal Book*)²⁵, one ascribed to Sweelinck²⁶, two fugues of Giovanni Gabrieli²⁷, and the above-mentioned three by Hassler²⁸, as well as several fugal sections excerpted from toccatas by Hassler and given the designation fugue by the compiler of the manuscripts²⁹. All of these fugues, even those excerpted from Hassler's toccatas, are ambitious, extended works on a par with the learned *ricercar*. The evidence suggests that such pieces were virtually never entitled „fugue“ by Italian, Dutch, or English composers. The designation „Fantasia“ in the Fitzwilliam Book is almost certainly Philips's original title, and the works of Sweelinck and Giovanni Gabrieli survive in no other source.

It is difficult to imagine who but Hassler could have been initially responsible for the idea of linking fugue with the Italian *ricercar*. In the preface to *Syntagma III* Praetorius named Hassler as the most distinguished organist of his day and he noted Hassler's training under Andrea Gabrieli. Although Hassler had been dead for seven years when *Syntagma III* was published, he and Praetorius had met as early as 1596 at the dedication of the new organ in Gröningen near Halberstadt. Praetorius's preface takes particular note of the importance of Italian music, and he states that among his sources of information were the reports of those

- 24 A full description and inventory of the manuscripts of Turin, Biblioteca Nazionale, Collezione Giordano, Mss. 1–8, and Collezione Foà, Mss. 1–8, can be found in Oscar Mischiati, *L'intavolatura d'organo tedesca della Biblioteca Nazionale di Torino*, in: *L'Organo* 4 (1963), pp. 1–154. Padua 1982 is described and inventoried in Lydia Schierner, *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Kassel etc. 1961 (= Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel 12), pp. 50–53. For an article discussing the relationship between the two sources, see Vincent J. Panetta, *Padua 1982 and the Turin Tablatures: Reassessing the Relationship Between Two Keyboard Sources*, in: *L'Organo* 27 (1991/92), pp. 3–20. A second inventory of Padua 1982, compiled by Mischiati, can be found immediately following this article on pp. 21–26. The article *Sources of Keyboard Music to 1660* (New GroveD2 24, p. 31) continues erroneously to list the Padua manuscript as lost.
- 25 In Giordano VII, no. 18, fol. 57v1–62v1, it is titled *Fuga a 4. voc. di Pietro Philippi*. It is no. 84 in the *Fitzwilliam Book*, and can be found in modern edition by Fuller-Maitland, vol. 1, p. 335.
- 26 *Fuga 7. toni* J. P. S. Modern edition in: Jan Pieterszoon Sweelinck, *Opera omnia 1/1: Fantasias and Toccatas*, ed. Gustav Leonhardt, Amsterdam 1974, no. 38, p. 177. There are no known concordances, and Leonhardt expresses doubt about Sweelinck's authorship (see p. LV of the prefatory material).
- 27 Each is titled simply *Fuga*. The pieces have no known concordances and are edited in: G. Gabrieli, *Composizioni per organo* 2, ed. Sandro Dalla Libera, Milan 1958, pp. 28–31 and 32–36.
- 28 *Fuga* J. L. H. (Giordano VII, no. 22, fol. 72v2–763), *Fuga di secondo tono di Gio: Leo Hasler* (Giordano VII, no. 32, fol. 116v1–121v3, also found with exactly the same title in Padua 1982), and *Fuga sexti toni* J. L. H. (Giordano VII, no. 42, fol. 156v1–162v2). A modern edition of the first can be found in Hans Leo Hassler, *Ausgewählte Werke für Orgel (Cembalo)*, ed. Georges Kiss, Mainz 1971, pp. 34–41, for the second in DTB IV/2, pp. 82–87.
- 29 These can be found in Giordano VI, no. 80–90, fol. 1694–200v4. For a modern edition of these works describing how the fugal sections are excerpted, see Hans Leo Hassler, *Toccatas*, ed. Stijn Stribos, Neuhäusen-Stuttgart 1985 (= CEKM 45). There is no evidence that Hassler himself thought of these fugal sections as separate pieces or ever gave them a title.

who had had firsthand experience in Italy (which he himself had not enjoyed). Hassler, the first important German composer to study there, undoubtedly gave Praetorius such a report. One could speculate that Hassler was impressed by Gabrieli's learned *ricercari* and transplanted the genre to Germany with a new but appropriate Latin title of more international character.

To my knowledge only two other German contemporaries wrote fugues of this sort: Christian Erbach and Samuel Scheidt. Erbach followed Hassler as organist in Augsburg. It is hardly surprising that he would also have followed Hassler's example and used the word „fugue“ as a genre designation for large-scale, learned pieces³⁰. Scheidt's case is more interesting. His teacher, Sweelinck, almost certainly used only the word „fantasy“ to designate the sort of learned pieces under consideration, and I would suggest that Scheidt got the idea to use the word „fugue“ for two extended, learned pieces in *Tabulatura nova* (1624) from his colleague and friend Praetorius, either directly or through his reading of *Synagma III*³¹. Otherwise he almost certainly would have continued to title such pieces „fantasies“.

If we turn now to the other important Italian genre of imitative counterpoint, the *canzona*, we find that Praetorius associated the word „fugue“ with it in a much different way. In his definition of *canzona* for *Synagma III*³² Praetorius first described the vocal *canzona*, then added,

Seynd auch etliche ohne Text mit kurtzen Fugen/ vnd artigen Fantasien vff 4.5.6.8. etc. Stimmen componirt: Dahinten an die erste Fuga von fornen meistens repetirt vnd darmit beschlossen wird: Welche auch Canzonen vnd Canzoni genennet werden. Wie dann solcher Art gar viel vnd schöne Canzonen in Italia/ bevorab des Iohan Gabrielis mit wenig vnd viel Stimmen publicirt werden.

(There are also some [canzonas] without text composed with short fugues and agreeable fantasies for four, five, six, eight, etc., voices. At the end the opening fugue is usually repeated, and with that [the piece] concludes. These are also called *Canzonen* or *Canzoni*. Many beautiful canzonas of this type, eith for few or many voices, are published in Italy, particularly by Giovanni Gabrieli.)

Here „fugue“ assumes its more traditional meaning as a point of imitation; the word is not extended in meaning to refer to the entire piece. Similarly Hassler also used the title „*canzona*“ – but never „fugue“ – for a number of pieces in this style. These facts and Praetorius's words imply that the two men reserved the title of „fugue“ exclusively for pieces with the contrapuntal rigor and learned tone of the *ricercar*. Anything less was undeserving of this word.

Many contemporaries, however, appear to have been far less fussy. As mentioned above, a Straßburg organist named Bernhard Schmid published a large tablature book in 1607 with music predominantly by Italian composers. Among the works are twelve designated as „Fugues, or (as the Italians call them) *Canzoni alla francese*“³³. Nearly all of the composers came from northern Italy: Brescia (Florentia Maschera and Antonio Mortaro), Milan (Orfeo Vecchi), Venice (Andrea Gabrieli), Bologna (Adriano Banchieri), and Florence (Cristofano Malvezzi). These pieces do not pretend to be learned, and the contrapuntal rigor varies consid-

30 Erbach's fugues appear in the same sources discussed above. For a modern edition, see Christian Erbach, *Collected Keyboard Compositions III: Fantasias, Fugues, Canzonas*, ed. Clare G. Raynor, Neuhausen-Stuttgart 1973 (= CEKM 36), pp. 13–39.

31 Modern editions of *Tabulatura nova* are plentiful. Perhaps the most notable is vol. 1 of DDT.

32 Praetorius (footnote 11), p. 17.

33 These twelve fugues can be found on fol. M5^r–P6^r of Schmid's print.

erably from one piece to the next. Among the finest is Andrea Gabrieli's *Canzon ariosa*, which Schmid probably took from a print of 1596 edited by Andrea's nephew Giovanni³⁴. The piece's structure is typical of all twelve fugues in Schmid's collection. Within a length that is less than half that of Hassler's fugues Gabrieli's *canzona* offers six brief points of imitation, the last of which is repeated. The opening theme forms the basis for the first two points of imitation, after which it vanishes without a trace. Like those of the Clemens motet examined earlier, the points of imitation (that is, what Praetorius called fugues in this context) after the first are more freely handled. Their themes are shorter and exhibit less well-defined character and shape, and thematic entries appear rather unsystematically and on various notes of the mode. The general style of the piece – especially its almost constant use of non-vocal keyboard figuration – is also somewhat less exalted than that of Hassler's or Scheidt's fugues. Much of its texture is not really contrapuntal at all; rather, the theme serves as melody accompanied with simple chords or standard keyboard figuration.

Ten years after Bernhard Schmid, Johann Woltz published a similar tablature book in Basel, with a similar emphasis on Italian composers. The book included a great many canzonas, not only of the imitative variety preferred by Schmid, but also some of the polychoral variety associated most closely with Venice and Giovanni Gabrieli. Woltz retained the original titles for these pieces, but in the preface referred to the imitative ones as „fugues“ and the polychoral ones as „concertos“. He also included twenty pieces called simply „fugue“ written by Simon Lohet, who was born in Liège ca. 1550 and served as organist in Stuttgart until his death in 1611³⁵. These fugues represent the first body of pieces by a single composer to bear the title, and much has been made of them in the scholarly literature, but they are very modest in almost every respect. In length they scarcely measure up to the Italian imitative canzonas; the average is about half the length of Gabrieli's *Canzon ariosa*. In contrapuntal style they fall far short of stile antico polyphony – one finds numerous exposed examples of parallel perfect consonances, clumsy voice leading, awkward cross relations, and inconsistent use of accidentals (some of which could perhaps be blamed on Woltz). They are in no way comparable to the grand, extended fugues of Hassler³⁶.

Two approaches to structure are evident. Slightly over half of Lohet's fugues comprise either a single point of imitation based on one theme or two shorter ones based generally on either one or two themes. Except for their shortcomings in contrapuntal skill these might be considered equivalent to the opening point of imitation in a stile antico motet or Italian ricercar. Here we rediscover Dressler's meaning of fugue but in a new context: that is, the point of imitation is allowed to stand by itself as an independent piece. Lohet attempts on a few occasions to introduce such learned devices as stretto or thematic inversion, but he invariably

34 The print is *Il terzo libro de ricercari*. A modern edition is available in: Andrea Gabrieli, *Intonationen für Orgel*, ed. Pierre Pidoux, Kassel 2/1967, pp. 29–31. Schmid's version of the piece differs in a few respects. The piece also appears in Woltz's tablature (on p. 306 as numbered in the Forni facsimile), where it is included in a sequence of canzonas and is called simply *Ariosa*.

35 Lohet's fugues appear in Woltz's print on pp. 310–325 (as numbered in the Forni facsimile). For a complete modern edition, see Simon Lohet, *Compositions for Organ*, ed. Larry W. Peterson, Neuhausen-Stuttgart 1976 (= CEKM 25).

36 For this reason it is difficult for me to agree with Klaus-Jürgen Sachs that they serve as exemplars of the learned style („gelehrte Komposition“). See Sachs, *Das Fugenkorpus des Simon Lohet in Johannes Woltz' Tabulaturbuch von 1617*, in: Frank Heidlberger et al. (ed.), *Von Isaac bis Bach: Studien zur älteren deutschen Musikgeschichte. Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag*, Kassel etc. 1991, p. 162.

does so with extremely simple themes and with modest results. Of greater interest, perhaps, is Lohet's second type. Here anywhere from two to four extremely brief points of imitation appear, but only the first presents a true fugal theme in systematic fashion. After this first section the theme disappears and the remaining sections offer extremely simple motivic ideas in quite unsystematic fashion. The result resembles nothing so much as a miniature instrumental counterpart to Renaissance motets such as *Concussum est mare*.

An example of this second type is Lohet's eighth fugue, reproduced in its entirety in Example 9 (Appendix, p. 229). The opening point of imitation (m. 1–17) focuses on a single theme, which it brings in on final and dominant of the mode (G and D) in a relatively orderly way. After a brief interlude (m. 17–24) based on relatively unsystematic imitation of a brief motive, the second point of imitation (meas. 24–35) begins with entirely new thematic material, a three-note descending scalar pattern which is treated more in the manner of a sequence than of a point of imitation. Connoisseurs of the eighteenth-century fugue might recognize a texture associated with the fugal episode, but Lohet has no such purpose in mind. The fugue concludes with a third section (meas. 35–48) in which a four-note descending scale is passed back and forth in parallel thirds and tenths. As in *Concussum est mare*, the successive sections are independent of each other and the material is handled progressively more freely. Unlike the motet, however, Lohet's eighth fugue has no text to hold it together. In the Italian *ricercar* and the Hassler fugue this lack of text was compensated for through the introduction of thematic coherence. Lohet solves the problem by keeping the piece short, and he also compensates for the lack of text by introducing material that is distinctly instrumental in nature. The relative unsophistication of Lohet's fugues suggests that such pieces were usually improvised and that Lohet was simply offering examples for the organist who either wished to learn that art or was unable to do so.

Hausmann's two fugues, published in 1604, form something of a halfway point between Hassler's severity and Lohet's simplicity. The first begins rather like one of Hassler's, with a well-defined theme in long note values that is given an orderly exposition and is accompanied by a countertheme of greater flexibility. In the body of the piece, however, the opening theme is absent for considerable stretches, and other brief motivic ideas of the sort encountered in Lohet's fugues dominate the texture. Aside from *stretto* (which is already present at the beginning of the piece) learned contrapuntal devices play only an incidental role, and the piece concludes with one of the subordinate counterthemes.

To summarize: In 1600 the word „fugue“ was generally used with one of three meanings: canon, imitative counterpoint in general, or the point of imitation in a motet. In the first two decades of the seventeenth century German musicians added a new meaning: „fugue“ as a non-canonic piece of music. The pieces they produced fall into three categories. The most traditional was a piece comprising a single point of imitation that stood on its own. Several of Lohet's fugues are of this type, and the northern composers Hieronymus Praetorius and Heinrich Scheidemann both contributed such fugues³⁷. The other two ways involved the writing of pieces that were in some way instrumental counterparts of the motet. Many, like

37 See, for instance, the second versus, headed *Alio modo Fuga*, of H. Praetorius's *Magnificat quarti toni*, in: Jeffery T. Kite-Powell (ed.), *The Visby (Petri) Organ Tablature: Investigation and Critical Edition*, Wilhelmshaven 1979 (= Quellenkataloge zur Musikgeschichte 14/15), vol. 14, pp. 44–45; and Scheidemann, *Fuga* [in d], Lüneburg KN 207/15, no. 34, in: Heinrich Scheidemann, *Orgelwerke 3: Praeambeln, Fugen, Fantasien, Canzonen und Toccaten*, ed. Werner Breig, Kassel etc. 1971, p. 27.

Schmid, Woltz, and Lohet, applied the word to pieces that were comparable in basic structural outline to the motet. These fugues, generally less severe in contrapuntal style than the motet, consist of a series of points of imitation without thematic unity and in which an opening point of careful structural design is followed by one or more points of much freer structure. Their stylistic model was the north-Italian canzona. Other musicians reserved the title „fugue“ for instrumental pieces that were comparable to the motet in contrapuntal style and rigor. These pieces followed the motet’s structural outline to the extent that they consisted of a series of points of imitation, but since they lacked words they offered by way of compensation a thematic unity that had no place in the motet. The stylistic model for these musicians was the Italian *ricercar*.

Let us now place these conclusions into a broader historical perspective. In its earliest Baroque manifestation fugue was directly associated with the *stile antico*. Since one of the biggest complaints about the „old style“ was the extent to which its fugal textures garbled the text, we need not be surprised to find little writing of this sort in the *stile moderno* vocal music of Monteverdi and Schütz. Nevertheless, one frequently encounters imitative textures of a freer nature in this music. As the seventeenth century progressed, most theorists came to recognize a clear difference between the relatively systematic type of imitative counterpoint inherited from the *stile antico* motet and the newer, more charming, ornamental type of the early Baroque. The first theorist to make this distinction explicit appears to have been Wolfgang Schonsleder, writing in south Germany in 1631³⁸. Schonsleder called the new type „*imitatio*“ and offered as his example the Monteverdi duet of Example 10 (Appendix, p. 230). For models of fugue, by contrast, he referred the reader to the motets of Palestrina and the collection of fantasies published by Frescobaldi in 1608. Although a great deal of early seventeenth-century music lies in the gray area between these two poles, Schonsleder’s distinction corresponds surprisingly well to our own understanding of the two words.

A reader familiar with the late-Baroque fugue would probably expect at this point to learn that the use of the word fugue by early seventeenth-century Germans began a tradition leading in a straight line to its use by Bach and Handel, but this is not the case. For reasons stemming in part from the enormous disruption of cultural life brought about by the Thirty Years War, the ideas about fugue espoused by musicians of the first quarter of the century remained largely without immediate consequence. Halle, for instance, the city of Samuel Scheidt, was invaded by foreign troops in 1625, and the musical establishment was largely dispersed the following year and not restored until war’s end, only a few years before Scheidt’s death.³⁹ Under these circumstances, it is hardly surprising to learn that Scheidt found no student to follow in his footsteps. Although Augsburg lost two-thirds of its population during the war, Christian Erbach managed to produce one student: the Dresden organist, composer, and music publisher Johann Klemm, who studied with Erbach in Augsburg for two or three years in the mid 1610s, before the war started. Klemm published in 1631 a volume of thirty-six of his own fugues, twelve each for two, three, and four voices, and these comprise the single most extensive collection of pieces titled „fugue“ produced in the first

38 Wolfgang Schonsleder, *Architectonice musices universalis*, Ingolstadt 1631, p. 57.

39 See Bernd Baselt, *Handel and his Central German Background*, in: Stanley Sadie and Anthony Hicks (ed.), *Handel: Tercentenary Collection*, Ann Arbor 1987, p. 45.

half of the seventeenth century.⁴⁰ Klemm's fugues remained an isolated experiment, however. While central and south Germany bore the brunt of the war, Hamburg survived relatively unscathed, and its organists Heinrich Scheidemann and Jacob Praetorius took the leading role in keyboard music of the second quarter of the century. These men lavished their best efforts on large-scale chorale-based pieces, however, not on large-scale fugues or fantasies. Thus, at mid-century, when Johann Jacob Froberger „reintroduced“ fugal writing to Germany, the terminology he used – fantasy, *ricercar*, *capriccio*, and *canzona* – was that of his Italian teacher Frescobaldi, not the earlier German fugue of Hassler and Michael Praetorius. Froberger's four designations divide into two main types – the strict type in serious style descended from the old *stile antico ricercar* and the freer type ultimately descended from the *canzona alla francese*. For the latter type, most composers continued to prefer the designation *canzona* or, less often, *capriccio*. Although one contemporary Frenchman, François Roberday, tried in a publication of 1660 to introduce the word *fugue* for the former type,⁴¹ German composers followed Froberger's lead and called this type by its original Italian name, *ricercar*. The word *fugue*, on the other hand, was used in Germany during the second half of the century almost exclusively to designate brief imitative keyboard pieces equivalent to a single point of imitation as found in the old motet or the fugues of Lohet. These brief fugues were frequently associated with *alternatim* performances of the Magnificat, and the most prolific composer by far was Johann Pachelbel. Pachelbel's student Johann Christoph Bach in turn taught keyboard playing to his younger brother Johann Sebastian, and it appears likely that the fugal chorale preludes in the so-called Neumeister Collection at Yale University represent the young Bach's very first attempts at fugal writing.⁴² The way in which Johann Sebastian's conception of fugue grew from the modest single point of imitation to the overwhelming complexity and grandeur of the *Art of Fugue* and the first Kyrie of the *B-Minor Mass* remains one of the great stories in all of Western music.

40 For a modern edition, see Johann Klemm, *Partitura seu Tabulatura italica*, ed. John O. Robison, Madison 1998 (= RRMBE 92).

41 For a modern edition, see François Roberday, *Fugues et caprices*, ed. Jean Ferrard, Paris 1972 (= Le Pupitre 44).

42 These are found in Ms. LM 4708 of the Yale University Library. For a modern edition, see Johann Sebastian Bach, *Orgelchoräle der Neumeister-Sammlung*, ed. Christoph Wolff, Kassel etc. 1985. See also Wolff, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*, New York 2000, pp. 48–50.

Appendix

Example 1a: Oswald von Wolkenstein, *Die minne füezet niemand*

fuga

Die minne füezet niemand wer da nicht en hat, wan wo er hin gat,
 man spricht du wicht we dir was wilt du mir? ge für hin drat! hast
 min ne füezet nie mand wer da nicht en hat, wan wo er hin gat,
 nicht, so richt dich balde von hin nen! dein min nen dir übel a ne stat.

Example 1b: Oswald von Wolkenstein, *Die minne füezet niemand*, edition (transcription)⁴³

Die min-ne füe-get nie-mand wer da nicht en-hat, wan wo er hin-gat, man spricht,
 Die

10 du wicht, we dir, was wilt du mir? ge für-hin drat! hast
 min-ne füe-get nie-mand wer da nicht en-hat, wan wo er hin-gat,

16 nicht, so richt dich bal-de von hin-nen! dein min-nen dir ü-bel a-ne stat.
 man spricht, du wicht, we dir, was wilt du mir?

43 This edition is my own, adapted from that found in Oswald von Wolkenstein, *Geistliche und weltliche Lieder*, ed. Josef Schatz and Oswald Keller, Wien 1902 (= DTÖ 18, Jg. IX/1), p. 183.

Example 2: Guillaume Dufay, *Par droit je puis complaindre*, Oxford, Bodleian Library, Ms. Canon. Misc. 213, fol. 18^v 44

Il n'est ains que nuy nul bien. Ains mesens delecte vuis.

Ontenor. pour req. r.

Tout seul ains nul fort metrair. dimonde tout si ne mestren. De nuy d'ouly. espoir ne me fuis la. andeuz mauly que je sousten morist. buect me a. l'atich a. d'etun sui plus moys que nuy. p'ouit d.

Par droit je puis bien complaindre z gemir. qui fuy estent de tristict de poye.

Un seul fort ouprendre ne s'avoie. ne s'oyz romet me pui se.

Qu'en me nuyt a meueit relongur le spour me fait enpoul lieu queis loie. par d. et de basses sui ne me sui oustenir. p. fortune a si fort me querdis. aianis font aus quamis se au doye. a ceporter mequict a soustir.

Ontenor. gardans au fuga. r.

Ontenor. gardans au omib. r.

44 See the facsimile edition with introduction and inventory by David Fallows, Chicago 1995 (= Late Medieval and Early Renaissance Music in Facsimile 1).

Example 4: Anonymous, *Fuga a 40* (from Henestros, *Libro de cifra*, 1557)⁴⁵

The image displays a musical score for a piece titled "Fuga a 40". The score is organized into three systems, each consisting of two staves (treble and bass clefs). The first system covers measures 1 through 10, with measure numbers 5 and 10 explicitly marked. The second system covers measures 11 through 14. The third system covers measures 15 through 20, with measure numbers 15 and 20 explicitly marked. The music is written in G minor (one flat) and 4/4 time. The notation includes various rhythmic values such as minims, crotchets, and quavers, along with rests and accidentals. The piece is a fugue for 40 voices, as indicated by the title.

45 For a modern edition of the entire piece, see Higini Anglès, *La música en la Corte de Carlos V: con la transcripción del „Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela“ de Luys Venegas de Henestrosa (Alcalá de Henares, 1557)*, Barcelona 1944 (= *Monumentos de la Música Española* II/2), pp. 163–168.

Example 6: Clemens non Papa, *Concussum est mare* (*Cantiones sacrae*, 1554), opening measures⁴⁷

Superius
 Con - cus-sum est ma - - - - - re, con - cus-sum est ma - re,

Contratenor
 Con - cus-sum est ma - - - - re, con - cus - sum est ma - re, con -

Quinta Pars
 Con -

Tenor
 Con - cus-sum est ma - - - re, ma - - -

Bassus
 Con - cus-sum est ma - - -

con - cus - sum est ma - - - - re, con - cus - - - sum est ma -
 cus - sum est ma - - - - re, con - cus - sum est ma - - - - re, con - cus - sum
 cus - sum est ma - - - - re, con - cus - sum est ma - - - - re,
 - - - - re, con - cus - sum est, con - cus - sum est, con - cus - sum est ma - - -
 re, con - - - - cus - sum est ma - re, con -

re,
 est ma - re, con - cus - sum est ma - - - - re et
 con - cus - sum est ma - - - - re et con - tre - mu - it
 - - re, con - cus - sum est ma - re, et con - tre - mu - it ter -
 cus - sum est ma - re, con - cus - - - - - sum est ma - re

47 Adapted from Jacobus Clemens non Papa, *Opera omnia* 14: *Cantiones sacrae* 1554, ed. K. Ph. Bernet Kemper, Rome 1966 (= CMM IV/14), p. 65.

Example 6: Clemens non Papa, *Concussum est mare* (continuation)

19

re et con-tre-mu-it ter-ra, et con-tre-mu-it ter-

con-tre-mu-it ter-ra, et con-tre-mu-it ter-ra

ter-ra, et con-tre-mu-it ter-ra, et con-tre-mu-it ter-ra

ra, et con-tre-mu-it ter-ra, et con-tre-mu-it ter-ra,

et con-tre-mu-it ter-ra, et con-tre-

25

ra, et con-tre-mu-it ter-ra, et

et con-tre-mu-it ter-ra,

et con-tre-mu-it ter-ra, et con-tre-mu-it

et con-tre-mu-it ter-ra, et con-tre-

mu-it ter-ra, et con-tre-mu-it ter-ra,

30

con-tre-mu-it ter-ra, con-tre-mu-it ter-ra

et con-tre-mu-it ter-ra, con-tre-mu-it ter-

ter-ra, ter-ra

mu-it ter-ra, dum Mi-

et con-tre-mu-it ter-ra, dum

Example 9: Simon Lohet, *Fuga octava* (from *Woltz*, *Tabulatur Buch*, 1617)

The musical score for Simon Lohet's *Fuga octava* is presented in six systems, each consisting of a treble and a bass staff. The piece is in 3/4 time and G major. It is divided into three sections: Section I (measures 1-13), Section II (measures 14-27), and Section III (measures 28-34). Section I begins with a treble staff melody and a bass staff accompaniment. Section II features a more complex texture with multiple voices in both hands. Section III consists of a series of chords and dyads, primarily in the treble staff, with a simple bass accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and repeat signs.

Example 10: Claudio Monteverdi, *O beatae viae* (from *Symbolae diversorum musicorum*, ed. Lauro Calvo, Venice 1620)⁵⁰

O be-a-tae vi-ae, o fe-li-ces gres - sus, fe-li-ces gres-sus, be-a-tae vi-ae, o be-a-tae vi-ae, o fe-
 li-ces gres-sus, o be-a-tae vi-ae, be-a-tae vi-ae, fe-li-ces gres-sus,
 O be-a-tae vi-ae, o be-a-tae vi-ae, o fe-li-ces gres - sus, fe-li-ces gres-sus, be-a-tae
 be-a-tae vi-ae, o be-a-tae vi-ae, o fe-li-ces, o fe-li-ces gres - sus.
 vi-ae, fe-li-ces gres-sus, o fe-li-ces gressus, o be-a-tae vi-ae, o fe-li-ces, o fe-li-ces gres - sus.

50 Edition adapted from Claudio Monteverdi, *Tutte le opere 16/2: Musica religiosa*, ed. Francesco Malipiero, Wien 2/1968, p. 454.

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, selbstständige 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. Seit 1994 Beiratsmitglied, seit 2003 Vorstandsmitglied der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft.

MICHAEL MAUL. Geboren 1978 in Leipzig; studierte Musikwissenschaft und Journalistik an der Universität Leipzig; 2002 Magister artium, 2006 Promotion an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Seit 2004 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Bach-Archiv Leipzig, seit 2006 Lehrbeauftragter an der Universität Leipzig. Forschungsschwerpunkte: deutsche Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts, dazu systematische Feldforschung auf dem Gebiet Mitteldeutschlands; Barockoper.

MARKUS RATHEY. Geboren 1968 in Herford; studierte ev. Theologie an der Kirchlichen Hochschule Bethel, außerdem Musikwissenschaft, ev. Theologie, Germanistik und Skandinavistik an der Westfälischen Wilhelms Universität Münster. 1996–2000 Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Lehrtätigkeiten an den Universitäten Mainz und Leipzig; 2002–2003 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Bach-Archiv Leipzig. Seit 2003 Professor für Musikgeschichte an der Yale University (USA).

ULRICH SIEGELE. Geboren 1930 in Stuttgart. Studierte Musikwissenschaft, Klass. Philologie und Geschichte, hauptsächlich in Tübingen. Promotion 1957, Habilitation 1965. Seit 1971 dort Professor, seit 1995 pensioniert. Hauptarbeitsgebiete: Historische Kompositionsverfahren, besonders bei Bach, Monteverdi, Beethoven, Wagner und in der Seriellen Musik, sowie die Biographie J. S. Bachs in ihrem zeitgeschichtlichen Kontext.

WOLFRAM STEUDE. Geboren 1931; studierte Kirchenmusik (1950–1955), Musikwissenschaft und Kunstgeschichte (1955–1958) in Leipzig (Serauky, Bessler, Eller, Ladendorf), Promotion 1973 Rostock. Kirchenmusikalische Tätigkeit. Freiberuflicher (1961–1977), danach hauptberuflicher Wissenschaftlicher Mitarbeiter der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, seit 1980 der Hochschule für Musik Dresden. 1988 Gründer des Heinrich-Schütz-Archivs eben-

da, Kustos, seit 1993 Professor, 1996 emeritiert. Mitherausgeber des *Schütz-Jahrbuchs* seit 1984. Verstorben am 9. März 2006.

PAUL WALKER. Geboren 1953 in Indiana, USA; studierte Orgel an der University of Kansas (Master of Music, 1976) und der Musikhochschule Köln (bei Michael Schneider und Hugo Ruf); Musikwissenschaft bei der State University of New York at Buffalo (David Fuller), PhD 1987. Seit 1992 Leiter der Ensembles für Alte Musik und seit 2003 auch Professor für Musikwissenschaft an der University of Virginia. Veröffentlichungen: *Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach* (University of Rochester, 2000), *German Sacred Polyphonic Music between Schütz and Bach* (Harmonie Park Press, 1992; mit Diane Parr Walker); Artikel *Fugue* im *New Grove Dictionary of Music and Musicians* II (2000). Ausgaben: Dieterich Buxtehude, *Sämtliche Werke*, Band 12 (in Vorbereitung).

WALTER WERBECK. Geboren 1952 in Bochum; studierte Schulmusik, Kirchenmusik und Klavier an der Hochschule für Musik Detmold, Geschichte an der Universität Bielefeld sowie Musikwissenschaft an der Universität Paderborn. 1987 Promotion, 1995 Habilitation; seit 1999 Professor an der Universität Greifswald. Herausgeber des *Schütz-Jahrbuchs* und Editionsleiter der Neuen Schütz-Ausgabe, außerdem seit 2003 Präsident der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft.

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



Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft e.V.

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

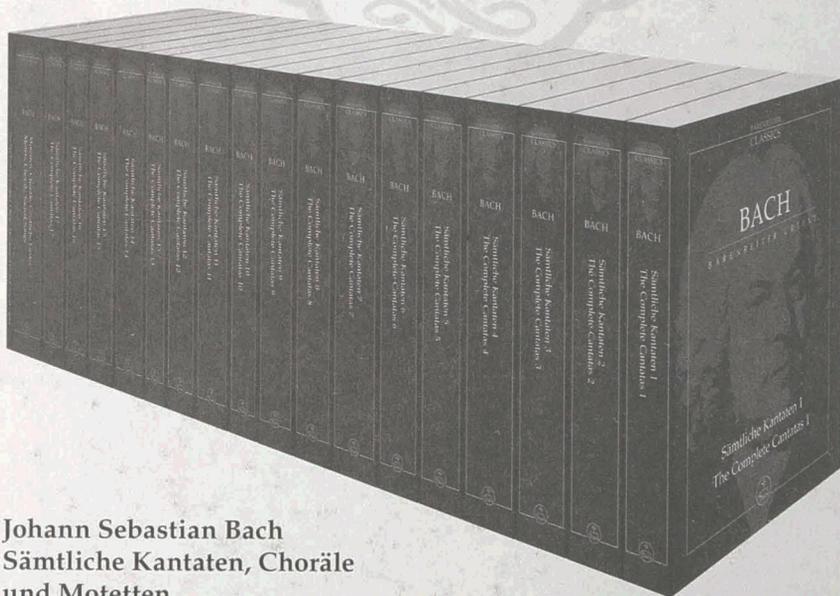
Johann Sebastian Bach

Sämtliche Kantaten, Choräle und Motetten

Jetzt als Studienpartitur-Edition

Diese einzigartige Ausgabe umfasst in 19 Bänden und auf mehr als 11.000 Seiten alle erhaltenen Kantaten sowie die Motetten, Choräle und geistlichen Lieder im Urtext der »Neuen Bach-Ausgabe«. Als eine besondere Zugabe wird auch die kürzlich wieder aufgefundene Arie »Alles mit Gott und nichts ohn' ihn« Eingang in diese preislich höchst attraktive Ausgabe finden.

- Sämtliche Bach-Kantaten, Motetten, Choräle und geistlichen Lieder im Set
- Urtext der »Neuen Bach-Ausgabe«
- Mit einer zweisprachigen Einführung von Christoph Wolff (dt./engl.)
- Übersichtliches Notenbild, lesefreundliches Studienpartiturenformat (16,5 x 22,5 cm)
- Register



Johann Sebastian Bach
Sämtliche Kantaten, Choräle
und Motetten

Bärenreiter Urtext
Studienpartituren
in zwei stabilen Versand-Schubern
19 Bände mit mehr als 11.000
TP 2004

Weitere Informationen unter
www.baerenreiter.com



enreiter