

Im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft

herausgegeben von

WALTER WERBECK

in Verbindung mit

WERNER BREIG, FRIEDHELM KRUMMACHER, EVA LINFIELD

30. Jahrgang 2008

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK · PRAHA

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

© 2008 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Alle Rechte vorbehalten/Printed in Germany

ISBN 978-3-7618-1686-8

ISSN 0174-2345

INHALT

JOHANN ANSELM STEIGER (Hamburg) Der Prophet Jona bei Martin Luther und dem Hamburger Hauptpastor Johann Balthasar Schupp (1610–1661)	7
MARY E. FRANSDEN (South Bend, Indiana) Music in a Time of War. The Efforts of Saxon Prince Johann Georg II to Establish a Musical Ensemble, 1637–1651	33
KONRAD KÜSTER (Freiburg) Schütz, Opitz und andere bei Christian Druhl (1650)	69
BARBARA WIERMANN (Leipzig) Die Musikaliensammlungen und Musikpflege im Umkreis der St. Elisabethkirche Breslau Kirchliches und bürgerliches Musikleben im Kontrast	93
FLORIAN BASSANI GRAMPP (Rom) Die „Rudimenta musices“ von Wolfgang Michael Mylius Eine bedeutende deutsche Quelle zur Gesangspraxis im 17. Jahrhundert	111
STEPHEN ROSE (London) A Lübeck music auction, 1695	171
EBERHARD MÖLLER (Zwickau) Der Dresdner Hofpoet Johann Seusse Eine Ergänzung zu Jörg-Ulrich Fechners Beitrag im Schütz-Jahrbuch 6 (1984)	191
Die Verfasser der Beiträge	203

ABKÜRZUNGEN

ADB	<i>Allgemeine deutsche Biographie</i> , Bd. 1–56, München u. Leipzig 1876–1912
AfMw	<i>Archiv für Musikwissenschaft</i>
AmZ	<i>Allgemeine musikalische Zeitung</i>
Bd., Bde.	Band, Bände
bearb., Bearb.	bearbeitet, Bearbeiter
BJ	<i>Bach-Jahrbuch</i>
BWV	<i>Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach</i> . [...] Hrsg. von Wolfgang Schmieder, Leipzig 1950
DDT	<i>Denkmäler deutscher Tonkunst</i>
Diss.	Dissertation
DJbMw	<i>Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft</i>
DM	<i>Documenta musicologica</i>
ed., eds.	edited/editor, editors
EitnerQ	Robert Eitner, <i>Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten</i> , 10 Bde., Leipzig 1900-1914
EM	<i>Early Music</i>
Faks.	Faksimile
Fürstenau	Moritz Fürstenau, <i>Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. Nach archivalischen Quellen</i> , 1. Teil: <i>Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen, Johann Georg II., Johann Georg III. und Johann Georg IV., unter Berücksichtigung der ältesten Theatergeschichte Dresdens</i> , Dresden 1861, Nachdr. Leipzig 1971
GA	Gesamtausgabe
hrsg., Hrsg.	herausgegeben, Herausgeber
Hs., Hss., hs.	Handschrift, Handschriften, handschriftlich
Jb.	Jahrbuch
JbMBM	Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik, <i>Jahrbuch</i> , 1999ff.
JbPrKu	<i>Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung preußischer Kulturbesitz</i>
JRMA	<i>Journal of the Royal Musical Association</i>
KmjB	<i>Kirchenmusikalisches Jahrbuch</i>
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.
ML	<i>Music and Letters</i>
Moser	Hans Joachim Moser, <i>Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk</i> , Kassel u. Basel 1936, 2/1954
MPG	Jacques Paul Migne (Hrsg.), <i>Patrologiae cursus completus, series graeca</i> , 166 Bände, Paris 1857-1866
Ms.	Manuskript
MuK	<i>Musik und Kirche</i>

New GroveD	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , London 1980
New GroveD2	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , Second Edition, London 2001
NSA	Heinrich Schütz, <i>Neue Ausgabe sämtlicher Werke</i> , hrsg. im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft (Neue Schütz-Ausgabe), Kassel 1955 ff.
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>
Schütz GBr	Heinrich Schütz, <i>Gesammelte Briefe und Schriften</i> , hrsg. von Erich H. Müller, Regensburg 1931 (= Deutsche Musikbücherei 45), Reprint Hildesheim 1976
Schütz-Konferenz 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)
Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985	Anne Ørbæk Jensen und Ole Kongsted (Hrsg.), <i>Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz in Kopenhagen [...] 1985</i> , Kopenhagen 1989
SGA	Heinrich Schütz, <i>Sämtliche Werke</i> , Bd. 1–16, hrsg. von Philipp Spitta; Supplement 1, 2, hrsg. von Arnold Schering bzw. Heinrich Spitta, Leipzig 1885–1894, 1909, 1927, Reprint Wiesbaden 1968–1974
SHStA	Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden
SIMG	<i>Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft</i>
SJb	<i>Schütz-Jahrbuch</i>
Slg.	Sammlung
SLUB	Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
STMf	<i>Svensk tidskrift för musikkforskning</i>
StMw	<i>Studien zur Musikwissenschaft</i> (Beihefte der DTÖ)
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.
vol., vols.	volume, volumes
WaltherL	Johann Gottfried Walther, <i>Musicalisches Lexicon</i> , Leipzig 1732, Reprint Kassel u. a. 1953 (= DM 1/III)
Weckmann-Konferenz Göteborg 1991	Sverker Jullander (Hrsg.), <i>Proceedings of the Weckmann Symposium, Göteborg [...] 1991</i> , Göteborg 1993

Der Prophet Jona bei Martin Luther und dem Hamburger Hauptpastor Johann Balthasar Schupp (1610–1661)*

JOHANN ANSELM STEIGER

1. Martin Luthers Auslegung der Jona-Erzählung

1.1 Jonas Hölle

In seinen Auslegungen von Gen 22¹ vermeidet es Luther, die tentatio Abrahams nur von deren Ausgang her, d. h. retrospektiv, zu betrachten und somit zu entschärfen. Nur so kann in voller Radikalität wahrgenommen werden, daß die dem Glauben aufgebürdete Zumutung darin besteht, in der Gegenwart der Versuchung und der Gottesferne an der Zukunft Gottes und seiner Rettung festzuhalten. Und nur so kann dieser Text als ein solcher gepredigt werden, der den Hörern einen Weg weist, wie sie sich in der Situation der tentatio zu verhalten haben. Aus seelsorglichen Gründen ist Luther daran gelegen, Einblick in die Befindlichkeit Abrahams während der drei Tage seiner Reise zu gewähren, damit der potentiell angefochtene Glaubende lernen möge, was in einer solchen Situation zu tun ist. Nicht getan ist es dagegen mit einer Anweisung, wie man nach dem glücklichen Ausgang auf die zurückliegende Krisensituation blicken kann in dem Bewußtsein, es habe sich ja ‚nur‘ um eine Versuchung gehandelt.

Die Heilige Schrift ist – so Luther – nicht im Sinne distanzierter, gleichsam unbeteiligter ‚Draufsicht‘ zu lesen, vielmehr muß man diese aus der Perspektive der von den biblischen Textwelten geschaffenen Situation selbst heraus buchstabieren. Welch grundstürzende Bedeutung genau diesem Aspekt innerhalb der Lutherschen Hermeneutik zukommt, wird nicht nur an der Art und Weise seiner Interpretation der Erzählung von der Opferung Isaaks, sondern auch und in besonderem Maße anhand seiner Lektüre der Jona-Erzählung² deutlich. Sich in die Befindlichkeit Jonas, kurz bevor dieser von den Schiffsleuten ins Meer geworfen wird, vertiefend, sagt Luther³:

Also sihet hie Jona wol, das nichts mehr furhanden ist denn der bitter todt, gibt sich dreyn und spricht selbst eyn urteyl uber seyn eygen leben: ‚Werfft mich yns meer‘, als solt er sagen: Jch mus sterben: Es wird sonst nicht stille. Denn du must abermal Jona hie nicht ansehen, als uns die geschicht ansihet. Denn weyl wyr fur uns ha-

* Vortrag, gehalten während der Hamburger Heinrich-Schütz-Tage im Oktober 2007. Auf Wunsch des Verf. wird die alte deutsche Rechtschreibung verwendet.

1 Vgl. Johann Anselm Steiger, *Zu Gott gegen Gott. Oder: Die Kunst, gegen Gott zu glauben. Isaaks Opferung (Gen 22) bei Luther, im Luthertum der Barockzeit, in der Epoche der Aufklärung und im 19. Jahrhundert*, in: ders. u. Ulrich Heinen (Hrsg.), *Isaaks Opferung (Gen 22) in den Konfessionen und Medien der Frühen Neuzeit*, Berlin u. New York 2006 (= Arbeiten zur Kirchengeschichte 101), S. 185–237, hier S. 188–203.

2 Zu Luthers Jona-Exegese vgl. Gerhard Krause, *Studien zu Luthers Auslegung der Kleinen Propheten*, Tübingen 1962 (= Beiträge zur Historischen Theologie 33); Uwe Steffen, *Die Jona-Geschichte. Ihre Auslegung und Darstellung im Judentum, Christentum und Islam*, Neukirchen-Vluyn 1994, S. 107–111.

3 WA 19,217,6–15. Die Weimarer Ausgabe der Werke Luthers wird im folgenden unter Verwendung des Siglums WA zitiert. Die von Otto Clemen besorgte Auswahlgabe, die sogenannte „Bonner Ausgabe“ (*Werke in Auswahl*, 8 Bde., Berlin 1950), wird BoA abgekürzt.

ben die gantze geschicht, wie er ist erlöset worden, dunckt es uns geringe und bewegt uns wenig. Aber du must sehen, wie Jona zu mut ist ynn diesem stos: der sihet nicht eyn füncklin mehr vom leben noch von der erlösunge, sondern eytel tod, tod, tod ist da, das er mus am leben verzagen und sich dem tod ergeben.

Innerhalb dieser *resignatio ad inferos* vollzieht Jona, Gott und seinem Urteil recht gebend, die *iustificatio Dei*⁴, deren in der Tat bleibender Relevanz in Luthers Theologie (nicht nur des jungen!) eine eigene Untersuchung gewidmet werden müßte. Jedenfalls: Um willen der angemessenen Wahrnehmung des Spannungsbogens der Jona-Erzählung und der rechten Nachempfindung der Situation höllischer Anfechtung, in der sich der Prophet befindet, ist es demnach nötig, ja schlechterdings unabdingbar, daß der Leser seine Distanz zum Text überwindet, mit diesem gleichzeitig wird und diesen gewissermaßen *v o n i n n e n* her betrachtet. Notwendig ist also eine Identifikation des Lesers mit Jona, eine affektive Einsenkung desselben in die Krisensituation des Propheten⁵, weil allein auf diese Weise die Voraussetzung dafür geschaffen wird, zu einem späteren Zeitpunkt auch der tröstlichen Dynamik ansichtig zu werden, die dem göttlichen Handeln an Jona und diesem als *exemplum fidei*⁶ zukommt. Darum ist es zunächst nötig, den *descensus ad inferos* Jonas mitzuvollziehen⁷:

Denn du must Jona hie nicht ansehen, als er wird hernach erlöset und widder zu ehren, sondern wie er ynn der schanden stickt und nicht sihet, wo er solle ymmer mehr eraus komen. Denn so eyn hertz solchs wüste odder sehe, thet yhm die schande und das gewissen nicht so wehe. Aber Gott thut alle ehre und trost aus den augen und lest eytel schande da seyn, das ist der jamer.

Nur so kann faßbar werden: Jonas schärfer kaum denkbare Anfechtung besteht darin, daß er, über Bord gehend, buchstäblich und metaphoricè zugleich „sine substantia“⁸ ist, also „keinen grund fulet“⁹ und sich somit in einer analogen Lage zu derjenigen des Beters in Ps 69,3 befindet. Diese Anfechtung ist aber zugleich eine solche, in die potentiell ein jeglicher Mensch geraten kann, etwa angesichts des bevorstehenden leiblichen Todes. Da muß ein jeder

von dem gewissen ufer dieses lebens hynuber springen ynn den abgrund, da keyn fulen noch sehen noch fussen noch stönen ist [...] gleych wie hie Jona aus dem schiff geworffen wird.¹⁰

Wie wichtig Luther dieser Aspekt ist, erhellt daraus, daß er diesen seinem Leser, sich des rhetorischen Stilmittels der Redundanz bedienend, geradezu einschärft¹¹:

Denn wie ich gesagt habe, wyr müssen Jona ynn das hertz sehen, ehe er aus der not kompt, da er noch stickt ym todte, und yhn schlecht fur eynen todten menschen halten. Denn er wuste nicht von seiner erlösunge, sondern dachte nicht anders, denn es müste gestorben sein, und hat also den tod geschmackt und gefulet und ist on unterlas gestorben.

4 Vgl. BoA 5,121,18–20; 123,27–29.

5 Vgl. Krause (wie Anm. 2), S. 344, der im Anschluß an Karl Holl (*Luthers Bedeutung für den Fortschritt der Auslegungskunst*, in: ders., *Gesammelte Aufsätze zur Kirchengeschichte 1: Luther*, Tübingen 6/1932, S. 544–582, hier S. 547–549) von der „Konformität der Affekte“ spricht.

6 WA 19,186,10–13: „Darumb hab ich disen heyligen propheten Jona fur mich genomen auszulegen, als der sich zu disen sachen fast wol reymet und eyn trefflichs, sonderlichs, tröstlichs exempel des glaubens und eyn gros mechtigs wunderzeychen gottlicher guete aller welt fur tregt.“

7 WA 19,216,33–217,3.

8 WA 3,420,2.

9 WA 19,217,24.

10 WA 19,217,20–23.

11 WA 19,221,8–13.

Die Exzeptionalität der Befindlichkeit Jonas besteht darin, daß er – Mann über Bord – eben gerade nicht dem leiblichen Tode überantwortet wird und schlicht ertrinkt, sondern, von dem großen Fisch verschluckt, durch Gott, dessen verbum verhindert, daß Jona verdaut wird¹², in die Lage versetzt wird, permanent zu sterben, mithin im Sterben nicht sterben zu können, was bekanntlich die Situation des ewigen Todes, mithin der Hölle, ist. Nicht bereits die Tatsache, daß Jona im Fisch leiblich verschlungen ist, ist die Hölle. Jonas wahre Hölle vielmehr ist, daß der Prozeß des Gefressenwerdens sich fortzusetzen droht, indem die Verderbensmächte nun obendrein großen Appetit auf die Seele des Propheten dort an den Tag legen, wo absolute Finsternis herrscht.

also fulet das gewissen eytel ungestüm von gotts zorn und tod und wil die helle und ewiges verdammis schlecht die seele fressen.¹³

An dieser Stelle offenbart sich eine deutliche Differenz (nicht bloß Akzentverschiebung) der Jona-Auslegung Luthers zu derjenigen der Alten Kirche¹⁴. Die meisten Väter begreifen den Umstand, daß Jona vom Fisch verschluckt wird, als eine zuvörderst rettende Intervention Gottes¹⁵. Zwar ist in diesem Kontext auch von ‚Versuchung‘ die Rede, etwa, wenn Hieronymus Jona „in mediis temptationibus“¹⁶ sieht. Doch fehlt hier die Radikalität der absoluten, eben höllischen Gottferne, was sich auch dahingehend artikuliert, daß der Kirchenvater Jona als zugleich von süßesten Wassern umschlossen bezeichnet¹⁷, weswegen die Anfechtung von vornherein als eine in den Trost eingebettete erscheint, worin sichtbar wird, daß Hieronymus – anders als Luther – die Jona-Erzählung konsequent von deren glücklichem Ausgang her liest.

Hatte sich Luther schon in seiner Jona-Vorlesung von dieser traditionell vorgegebenen Lesart distanziert¹⁸, so setzt sich dies in seiner Jona-Exegese des Jahres 1526 fort. Luther hebt nun noch deutlicher die Dialektik von Jonas maritimer Behausung und „seltzame[r]

- 12 Vgl. WA 13,232,20 f.: „Verbum dei sustentavit eum, haec est manus divina, piscis het yhn verdauet, servat per verbum, das facit fides.“
- 13 WA 19,219,10 f.
- 14 Zur patristischen Exegese der Jona-Erzählung vgl. Ernst Dassmann u. a. Art. *Jonas B.* in: *Reallexikon für Antike und Christentum* 18 (1998), Sp. 678–699; Yves-Marie Duval, *Le livre de Jonas dans la littérature chrétienne grecque et latine. Sources et influence du Commentaire sur Jonas de saint Jérôme*, 2 Bde., Paris 1973; ders., *Saint Cyprien et le roi de Ninive dans l'in Ionam de Jérôme. La conversion des lettrés à la fin du IV^e siècle*, in: Jacques Fontaine u. Ch. Kannengiesser (Hrsg.), *Epektasis. Mélanges patristiques offerts au Cardinal Jean Daniélou*, Paris 1972, S. 551–570; ders., *Introduction*, in: *Hieronymus, Commentaire sur Jonas. Introduction, texte critique, traduction et commentaire par Yves-Marie Duval*, Paris 1985 (= Sources chrétiennes 323), S. 9–151; Paul Antin, *Saint Cyprien et Jonas*, in: *Revue Benedictine* 68 (1961), S. 412–414.
- 15 Vgl. Hieronymus, *Commentarius in Ionam prophetam. Kommentar zu dem Propheten Jona*. Übersetzt u. eingeleitet von Siegfried Risse, Turnhout 2003 (= Fontes Christiani 60), S. 140, 15–20: „Porro, quod ait ‚PRAEPARAVIT‘, vel ab initio cum conderet, de quo et in psalmo scribitur: ‚Draco iste quem formasti ad illudendum ei‘, vel certe iuxta navem fecit venire ut praecipitem Ionam in suos reciperet sinus et pro morte praerberet habitaculum, ut qui in navi iratum senserat Deum, propitium in morte sentiret.“
- 16 Ebd., S. 150, 13 f.
- 17 Vgl. ebd., S. 150, 18 f., wo Jona folgende Worte in den Mund gelegt werden: „Aliis bibentibus salsos fluctus, ego in mediis temptationibus dulcissima fluentia sorbebam.“
- 18 Vgl. WA 13,248,30–34, wo Luther sich mit der Hervorhebung des Aspektes der Rettung noch an die Tradition anzulehnen scheint. Allerdings heißt es schon in der Jona-Vorlesung bezüglich Jonas Befindlichkeit im Fisch: „Sensit se non mori et tamen luctabatur cum morte“ (WA 13,231,23). Ebd. (323 f.) kommt Luther sodann breit auf die Höllenerfahrung Jonas zu sprechen.

schiffart“¹⁹ in den Vordergrund, indem er diese ausführlich und mit deutlicher Zuspitzung als eine Höllenerfahrung dechiffriert²⁰.

Denn es kan freylich des Walfissches rachen nicht anders denn eyn schrecklich bilde gewesen seyn dem armen verlornen und sterbenden Jona, da sich das maul des fischs so weyt hat auffgethan und die scharffen zene umbher gestanden wie spitzige seulen odder balcken und so eyn weytter kellerhals ynn den bauch hynlein. Heyst das trösten ym tod? Jst das der freundliche blick ym sterben, das sterben und tod nicht gnug seyn sol? Das heyst, meyn ich, eyn glaube, ja eyn kampff und streyt des glaubens.

1.2 Jona als Sünder

Eine weitere augenfällige Differenz zwischen Luthers Exegese der Jona-Erzählung und derjenigen der Väter der Alten Kirche²¹ besteht darin, daß Luther keinerlei Versuch unternimmt, Jonas Flucht, seinen Ungehorsam gegen Gott und seine anfängliche Weigerung, in Ninive als Prediger des göttlichen Gerichts aufzutreten, auch nur ansatzweise zu entschuldigen. Anders als etwa Gregor von Nazianz strebt Luther keine Exkulpierung Jonas an – etwa unter dem Hinweis darauf, daß Jona befürchten mußte, daß er als ein falscher Prophet bzw. Lügner²² würde dastehen müssen, sollte Gott sich, was absehbar gewesen sei²³, von seinem Gerichtsplan abkehren²⁴. Auch mit dem Argument des Hieronymus, Jonas Flucht sei darum zu entschuldigen, weil er um das Wohl seines Volkes Israel bangte angesichts der Aussicht, den Heiden in Ninive könnte das Heil zuteil werden²⁵, kann Luther demnach nichts anfangen. Vielmehr ist Luther daran gelegen, den Propheten als Heiligen vor Augen zu stellen, der wie alle anderen Glaubenden Sünder war und geblieben ist.

Quamdiu vivit propheta in carne, peccat et labitur ut nos etc. certe magnum fuit peccatum [...] Verbum habet: vade, et non vadit etc. ²⁶

Den „alten heyligen veter[n]“²⁷ wirft Luther vor, daß sie mit ihrem Bestreben, die „grosse[n] heyligen zu entschuldigen“²⁸, es de facto vorgezogen haben, die Heilige Schrift zu ver-

19 WA 19,219,25 f.

20 WA 19,218,31–219,2.

21 WA 13,226,6 f.: „Hoc vitium est in sanctis patribus, quod sanctos volunt eximere a peccatis.“

22 Vgl. Gregor von Nazianz, *Oratio II. apologetica*, cap. 106. in: ders., *Opera omnia*, tom. 1, Paris 1857 (= MPG 35), Sp. 505.

23 Vgl. Hieronymus (wie Anm. 15), S. 198, 6–10, der Jona mit den Worten auftreten läßt: „NUMQUID, ait, NON HOC EST VERBUM MEUM, CUM ADHUC ESSEM IN TERRA MEA? Scivi te hoc esse facturum. Non ignorabam misericordem, propterea severum et truculentum nuntiare nolebam.“

24 WA 19,202,16–20: „Darumb hatte er sorge, man möchte yhn fur eynen lügner und fur einen falschen propheten halten, des wort nicht wahr noch von Gott were. Aber diese ursache ist nichts. Denn Jona wuste nicht, was geschehen würde, weyl das vierde capitel sagt, das er fur der stad sas und wartet, was der selbigen widderfaren würde.“

25 Vgl. oben Anm. 23. Hierzu Krause (wie Anm. 2), S. 288. Der Sicht des Hieronymus folgt Gregor d. Gr. in seinen *Moralia in Job*, libri I–X, hrsg. von Marcus Adriaen, Turnhout 1979 (= Corpus Christianorum, Series Latina 143), S. 306,64–67: „Prudenter quippe Ionas sapere uoluit cum ad praedicandam Niniuitarum paenitentiam missus quia electis gentibus Iudaeam deseri timuit, praedicationis officium implere recusavit.“

26 WA 13,226,17–19.

27 WA 19,197,34.

28 WA 19,197,35.

gewaltigen, anstatt sich in die Notwendigkeit versetzt zu sehen, die Heiligen als das zu bezeichnen, was sie in der Tat stets waren: nämlich Sünder. Für Luther dagegen ist klar, daß Jona „so schwerlich sundigt, als Adam ym paradys gesundigt hat“²⁹. Eine Parallele hierzu ist darin zu sehen, daß Luther in der Auslegung des paulinischen Berichts vom Apostelkonzil zu Antiochien und dem dort von Paulus mit Petrus ausgetragenen Konflikt (Gal 2,11–14) – anders als nicht wenige der Väter (z. B. Hieronymus), anders aber auch als Erasmus – keinerlei Versuch gelten läßt, den Irrtum des Petrus schönzureden³⁰. Hohe Bedeutung kommt hierbei dem *usus consolatorius* zu, den Luther aus dieser Aussage über die Solidarität aller Heiligen als *simul iusti et peccatores* zieht. Der Trost nämlich ist darin zu finden³¹,

das wyr sehen, wie auch die aller grössisten, trefflichsten heyligen so gröblich sundigen widder Gott, und nicht wyr alleyne arme, elende sunder sind, sondern sie auch menschen gewest, fleisch und blut gehabt wie wyr, Auff das auch wyr nicht verzagen, ob wyr sundigen und fallen.

Luther ist mithin weit davon entfernt, die Sündhaftigkeit Jonas moralisch zu zensieren, weswegen der Reformator auch in diesem Zusammenhang seine Leser einlädt, sich in die Lage hineinzusetzen, in die Gott den Propheten durch die Zumutung, Ninive den Untergang anzukündigen, bringt. Um das Skandalöse dieses göttlichen Auftrages vor Augen zu malen, bedient sich Luther der literarischen Strategie der aktualisierenden Übertragung: Um Jonas Befindlichkeit angesichts seiner Beauftragung zur Gerichtspredigt nachvollziehen zu können, ist es notwendig, zu imaginieren, wie es wäre, wenn ein christlicher Prediger heute die Aufgabe erhielte, dem Sultan diejenige Botschaft auszurichten, die Jona auf seiner Reise nach Ninive im Gepäck hatte. Auch hier ist es Luther also wiederum um die Vergleichzeitigung des Lesers mit der Jona-Erzählung zu tun³².

Summa, wir sehen die geschicht geringe an, weyl wir sie von aussen ansehen und sie uns nicht betrifft; solte uns aber der gleychen begegengen odder weren dazumal da bey gewest, so wurde uns duncken, wyr hetten noch nie nerrischer und unmöglicher ding gesehen noch gehört, denn das eyn eyntzeler mensch solt eyn solch keyserthum angreyffen. Wie solt sich ansehen, wenn du odder ich zum Türckischen Keyser wurde gesand, yhn zu straffen mit seynen fursten und reich?

Und Luther fügt hinzu: „Wie oft ist so lecherlich gewest, das etwa eyner widder den Bapst gered hat?“³³, woran erkennbar wird, daß sich der Reformator in seiner von ihm ja an zahlreichen Stellen thematisierten Rolle des Einzelkämpfers im Gegenüber zum römischen Behördenapparat in Jona als einem biblischen Doppelgänger spiegelt.

Die verglichen mit der Tradition sich bei Luther artikulierende Radikalisierung und Dramatisierung der Beschreibung von Jonas Befindlichkeit im Fisch ist zugleich die Bedingung der Möglichkeit für die hiermit eng (und in paradoxer Weise) verknüpfte Hervorhebung des aus der Jona-Erzählung abzunehmenden Trostes. Jona muß – so Luther – „blut schwitzen fur angst“³⁴, womit zumindest implizit der neutestamentliche Erzählszusammenhang vom *ἄγων*

29 WA 19,198,21 f.

30 Vgl. WA 40/I,192,6 ff. sowie 196,7 f. die verallgemeinernde conclusio: „Iucundissimum audire imagines, istos Sanctos etiam peccare“, die 197,1 f. als tröstlich qualifiziert wird.

31 WA 19,199,22–26.

32 WA 19,195,24–30.

33 WA 19,195,30 f.

34 WA 19,218,13.

des Sohnes Gottes im Garten Gethsemane am Gründonnerstag aufgerufen wird. Jonas Situation beschreibt Luther als eine solche des schwerer nicht denkbaren Kampfes³⁵:

Da mus er widder seyne sunde, widder seyn eygen gewissen und fulen seyns hertzens, widder den tod und widder gotts zorn zu gleich auff eyn mal fechten. Da wird seyne seele an eym seiden faden über der hellen und ewigem verdammis gehangen haben.

Ähnlich wie im Rahmen seiner Exegesen von Gen 22³⁶ hebt Luther zudem den Aspekt der sich in der Krisenzeit der Gottverlassenheit und Anfechtung extrem dehrenden Zeit der drei Tage in den Vordergrund. „Das sind freylich die lengsten tage und nacht gewesen, die unter der sonnen yhe kommen sind“³⁷. Doch Luther benennt dieses retardierende Moment nicht einfach, sondern läßt es dem Leser erfahrbar werden, indem er die Länge der erzählten Zeit in seinem Text abbildet und die Leerstellen, die der biblische Text läßt, narrativ füllt³⁸:

Denn es hat yhn müssen aus der massen lang düncken, das er aldo ym finstern ist gesessen. Ja ich halt, er habe zu weylen gelegen und gestanden. Er hat ja widder sonn noch mond gesehen und gar keyne stunde zelen mügen. Er hat auch nicht gewust, wo er ym meer umbher gefaren ist mit dem fisch. Wie oft mügen yhn die lunge und lebern geschlagen haben! Wie wundersam ist seyne wonunge da gewesen unter dem eingeweide und grossen rieben. Aber er ist so gar ym tod gefangen gewest, das er sich nicht viel bekümert hat umb den fisch und ymer gedacht: wenn, wenn, wenn wils doch ein ende werden? Hilff Gott, wilch ein wunderlich werck ist doch das! Wer kan es gnugsam bedencken, das ein mensch sol drey tage und nacht so einsam, on liecht, on speye mitten ym meer ym fische leben und widder komen? Das mag wol eine seltzame schiffart heysen. Wer wolts auch gleuben und nicht fur ein lügen und meerlin halten, wo es nicht ynn der schriff stünde?

1.3 Die Hölle auf den Kopf stellen

Fest aber steht für Luther, daß die Jona-Erzählung „umb unser willen geschrieben“³⁹ ist und deren vornehmste konsolative Botschaft darin besteht, daß Gottes Ubiquität und seine von Jona mit Schrecken erfahrene Unentrinnbarkeit auch und paradoxerweise in der absoluten Gottverlassenheit erfahrbar ist. Was Jona am eigenen Leibe erfährt, ist zunächst, daß zu unterscheiden ist zwischen der *omnipraesentia Dei naturalis*, der zufolge er „an allen enden“⁴⁰ ist, und der *omnipraesentia spiritualis*, der gemäß Gott überall dort ist, wo „seyn wort, glaube, geyst und Gotts dienst ist“⁴¹. Durch die Flucht vor Gott nun kann man lediglich der letzteren Spielart der göttlichen Allgegenwart entfliehen, vorausgesetzt, daß man sich, wie Jona dies tut, in Gefilde begibt, in denen der wahre Gottesdienst nicht usus ist. Der *omnipraesentia Dei naturalis* indes kann man niemals entrinnen, weswegen Luther im Anschluß an Ps 139,8 sagt: „Er [scil. Gott] ist allenthalben gegen wertig ym tod, ynn der hellen, mitten unter den feinden, ja auch ynn yhren hertzen“⁴². Gilt von der leiblichen Ubiquität Christi, daß er durch diese – auch in den Abendmahlelementen – nicht einfach verfügbar wird, weil er in allen Dingen ist,

35 WA 19,218,13–17.

36 Vgl. Steiger, *Zu Gott* (wie Anm. 1), S. 192 f.

37 WA 19,219,13 f.

38 WA 19,219,14–27.

39 WA 19,219,34.

40 WA 19,197,19 f.

41 WA 19,197,24.

42 WA 19,219,31 f.

indem er zugleich nicht in ihnen ist⁴³, sondern deren souveränes Gegenüber stets bleibt, so gilt ähnliches von der ubiquitas der ersten trinitarischen Person. Auch in der Hölle als dem Ort der absoluten Gottferne ist er. Oder anders: Noch in der Hölle, in der Gott nicht gelobt wird (Jes 38,18), ja gar nicht ist, ist und bleibt die göttliche promissio gültig, daß der Glaube die Macht hat, Gott herbeizuzitieren und durch das Gebet (und sei es nur ein Stoßgebet) die Hölle zu überwinden. Insofern ist Jona exemplum fidei: Weil er die Allmacht des Glaubens vorexerziert, Gott dazu zwingt, seine Verheißung wahrzumachen, das Schreien des Beters nicht ungehört zu lassen, und dadurch die Hölle in einen Ort ungeahnter Gottesnähe verwandelt. Darum ist es nötig, daß man in der Zeit der Not⁴⁴

ja fur allen dingen balde zu Gott lauffe und schreye ynn der not zu yhm und klages yhm. Denn das kan Gott nicht lassen, er mus helffen dem der do schreyet und rufft. Seyne göttliche guete mag sich nicht endhalten, sie mus hören. Es ligt nür daran, das man ruffe und schreye zu yhm und schweyge ja nicht. Den kopff nür auffgerichtet und die hende auffgehoben und flux geruffen: Hilff, Gott meyn herr! etc. So wirstu als bald fulen, das es besser wird. Kanstu ruffen und schreyen, so hats freylich keyne not mehr. Denn auch die helle nicht helle were noch helle bliebe, wo man drynnen rieffe und schrye zu Gott.

Bezogen auf Luthers Differenzierung der beiden Modi von Gottes Omnipräsenz heißt das: Durch das Gebet verwandelt sich Jonas Hölle, mithin der Ort der Erfahrung der natürlichen Allgegenwart Gottes als des Richters, in einen Ort, an dem Gott geistlich gegenwärtig ist – als barmherziger Tröster. Luther also sieht in Jonas Gebet, das er im Fisch an Gott richtet, den entscheidenden Wendepunkt – den Punkt nämlich, an dem die Flucht des Propheten v o r Gott in eine solche z u Gott umschlägt.

Sihe eyn solch gros ding ists zu Gott zu komen, das man durch seynen zorn, durch straffe und ungnade zu yhm breche als durch eytel dornen, ja durch eytel spiesse und schwerdter. Das heyst eyn ruffen des glaubens.⁴⁵

Der Wendepunkt im Wendepunkt aber ist an der Stelle erreicht, an dem Jona, das reine Klagen hinter sich lassend, in Jon 2,7 und eingeleitet mit adversativem ‚Aber‘ in die Sprache der fiducia fällt⁴⁶.

Aber du hast meyn leben aus dem verderben gefurt, HERR, meyn Gott. Hie wills nu besser werden und wollen ander gedanken komen. Da richt der glaube das heubt auff und wil gewinnen. Da lassen ab die verzagten gedanken.

Den Kampf des Glaubens gegen Gottes Zorn, Gericht und Strafe gewinnt Jona, indem er im Gebet zu dem ruft, der ihn straft („Drumb da Jona so ferne komen ist, das er rieff, da hatte er gewonnen“⁴⁷). Indem Jona glaubt und so außerhalb seiner selbst und in Gott teilhat an dessen Macht, verkehrt sich die Ohnmacht des Propheten in Allmacht, die Gottes omnipotentia überwindet, verwandelt sich der Tod in Leben: Die Hölle steht Kopf, d. h. mutiert zum Ort der Gegenwart der Gnade. Gewiß: Gott lobt man nicht in der Hölle (vgl. Ps 6,6; 88,12f.). Wo man es aber dennoch tut, ist sie nicht mehr Hölle, sondern Himmel. Und erst in diesem

43 Vgl. etwa WA 23,137,31–138,2. Vgl. Jörg Baur, Art. *Ubiquität*, in: *Theologische Realenzyklopädie* 34 (2002), S. 224–241, besonders S. 234.

44 WA 19,222,10–17.

45 WA 19,224,21–23.

46 WA 19,229,17–21.

47 WA 19,223,16 f.

Rückblick wird es möglich, die absolute Schwäche Jonas im Inneren des Fisches als Latenzphase des bevorstehenden Triumphes über Gott zu betrachten. „Da ist eyn sieg und triumph unter der grossten schwacheyt verborgen.“⁴⁸ Noch einmal: Die Kraft, aus der heraus Jona gegen Gott den Sieg behält, schreibt sich nicht von einer Fähigkeit des religiösen Subjektes als solchem her. Bei Hieronymus ist dies durchaus anders. Denn seiner Interpretation zufolge, ist es der „magnanimitas prophetae“⁴⁹, mithin einer moralischen Qualität Jonas zuzuschreiben, daß er im Fisch trotz der widrigen Umstände fähig ist, philosophische Reflexionen anzustellen. Nichts derlei indes hat Luther im Blick. Vielmehr liegt der Ermöglichungsgrund des Glaubenssieges über Gott in der vorgängigen und eben von diesem gnädig gewährten Teilhabe des Glaubenden an der Macht Gottes, die dieser sodann gegen deren Ursprung richtet. Mit der entliehenen Macht seines eigenen Wortes also läßt Gott sich besiegen und ist somit besieger Sieger, insofern er zuvor denjenigen im Glauben gefangengenommen hat, der ihm nun obliegt.

Jonas Glaubenssieg über Gott hat zur Folge, daß dieser dem Fisch den Befehl gibt, dem Propheten den Landgang zu gewähren. Wird an Jona sichtbar, was der allmächtige Glaube vermag, so verweist diese omnipotentia fidei zurück auf das allmächtige verbum Dei, dem allein sich die fides verdankt und das alle Dinge wirkt und tut⁵⁰.

Und der HERR sprach zum fisch, und der selbige speyet Jona aus ans land. Das ist auff rechte schrifft weyse geredt, als das Gott alle ding thut und macht durchs sprechen odder wort, wie Johan. 1. ‚Alle ding sind durch das wort gemacht und on das wort ist nichts gemacht‘, Und Psalm .xxxij. ‚Er spricht, so geschichts; Er gebeut, so stehts da‘.

Dieses im Glauben ergriffene Wort Gottes ist es, das die Macht hat, die Verhältnisse auf den Kopf zu stellen und ihnen so eine radikale Umwertung zuteilwerden zu lassen⁵¹:

Da ists alles umbgekert. Was vorthyn zum tode dienet, mus zum leben dienen. Da mus der fisch, der vorthyn des tods gezaw [= Werkzeug] war, des lebens gezaw seyn, Und mus Jona durch den zum leben komen, durch wilchen er zum tod gefangen und gefurt ward [...] Das ist alles unser trost und zuversicht, auff das wyr lernen Gott trawen, bey dem es gleich ist tod und leben und so leicht, als spiele er damit, wenn er eyns gibt und das ander nympt odder eyns umbs ander wechselt.

1.4 Jona als Typos

Luthers Jona-Exegese bietet – vor allem an deren Ende – die seit der Alten Kirche bekannten figürlichen Deutungen, nicht zuletzt diejenige, die im Sinne der jesuanischen Rede vom ‚Zeichen des Jona‘ (Mt 12,39 f.)⁵² vom Neuen Testament selbst nahegelegt wird: Die drei Tage, die Jona im Bauch des Fisches verweilt, weisen voraus auf die drei Tage, die der Sohn Gottes im Grab verbringt⁵³. Hieran wird erkennbar, daß Luthers Schriftexegese tief in der Ausle-

48 WA 19,219,2 f.

49 Hieronymus (wie Anm. 15), S. 170, 1 f. Vgl. Krause (wie Anm. 2), S. 350.

50 WA 19,232,6–11.

51 WA 19,232,15–19.21–24.

52 Vgl. WA 19,186,23–26; 249,16 ff.

53 Vgl. etwa Hieronymus (wie Anm. 15), S. 142; Augustin, *Enarrationes in Psalmos LI–C*, hrsg. von Eligius Deckers u. Johannes Fraipont, Turnhout 1956 (= Corpus Christianorum, Series Latina 39), S. 844, Z. 26 ff. (zu Ps 65,6); Augustin, *De utilitate credendi. Über den Nutzen des Glaubens*, übersetzt u. eingel. von An-

gungstradition der Alten Kirche wurzelt und ohne Beachtung dieses Hintergrundes nicht angemessen zu beschreiben ist. Gleichwohl ist auffällig, daß Luther die Jona-Geschichte zuweilen auch implizit typologisch-christologisch grundiert, ohne dies expressis verbis zur Sprache zu bringen. So läßt – wie bereits deutlich geworden ist – die Art und Weise der Beschreibung der Radikalität von Jonas tentatio Obertöne der Passionsgeschichte, allen voran der lukanischen Gethsemaneszene hörbar werden. Aber auch andernorts wird bei genauerem Hinsehen erkennbar, daß Luther in der interpretierenden Nacherzählung der Geschichte Jonas die Passion Christi im Hintergrunde permanent miterzählt. Die Aufforderung Jonas an die Schiffsleute, ihn über Bord zu werfen, kommentiert Luther folgendermaßen⁵⁴:

Zum ersten nympt er die sunde auff sich von den andern und bekennet, das umb seynet willen solch wetter kome, entbindet damit und spricht los alle andere und bleybt alleyn eyn sunder, das die andern müssen alle frum seyn.

Zwar begegnet z. B. bei Hieronymus ein durchaus artverwandter Gedanke, dem zufolge Gott den Tod Jonas fordert, um die Schiffsleute beim Leben zu erhalten⁵⁵. Unschwer erkennbar aber ist, daß Luther hier zusätzlich seine soteriologisch-christologische Grundkategorie des sich zwischen Christus und dem Glaubenden vollziehenden Tausches und Wechsels für die Entzifferung der Jona-Erzählung fruchtbar macht: Jona gesteht keineswegs nur seine Sünde ein, die darin besteht, Gott nicht gehorsam zu haben, sondern imputiert sich im Zuge des von ihm geleisteten Sündenbekenntnisses zugleich auch die Sünde der gesamten Schiffsbesatzung, was zur Folge hat, daß nur noch er allein vor Gott als Sünder dasteht und die anderen „alle frum“⁵⁶ sind. Es bedarf kaum des Hinweises darauf, daß so im Typos Jona der Antitypos Christus schemenhaft sichtbar wird, der, weil er die Sündhaftigkeit der Menschen in ihrer Totalität auf sich nimmt, allein ein Sünder, ja der größte Sünder⁵⁷ überhaupt ist und im Gegenzuge den sündigen Menschen die ihnen absolut fremde Gerechtigkeit imputiert. Diese Beobachtung findet eine Bestätigung in Luthers Jona-Vorlesung, wo der soeben benannte Bezug explizit gemacht wird⁵⁸:

In summa angustia müssen wir den propheten haben. figura Christi est, peccatum habet am hals und muß ersauffen ym meer, in hoc puncto horae est mortis, muß sterben in ira dei.

deas Hoffmann, Freiburg/Br. u. a. 1992 (= Fontes Christiani 9), hier cap. 8, S. 96/98. Vgl. Antonio Orbe, *El signo de Jonás según san Ireneo*, in: *Gregorianum* 77 (1996), S. 637–657.

54 WA 19,216,14–17.

55 Vgl. Hieronymus (wie Anm. 15), S. 128, 12f.: „Contra me tempestas denotat, me quaerit, naufragium vobis minatur ut me prendat; me prendet, ut mea morte vivatis.“

56 WA 19,216,17.

57 Vgl. etwa WA 40/I,435,1.

58 WA 13,230,22–24. Vgl. Krause (wie Anm. 2), S. 203. Johann Gerhard macht in seiner *Postilla: Das ist/ Erklärung der Sontäglichen vnd fürnehmesten Fest=Euangelien/ vber das gantze Jahr* [...], Jena 1613, 3 Teile und Appendix, S. 481 f. den typologischen Bezug, der in Jonas Selbstverurteilung steckt, explizit, indem er sagt: „Wie demnach Jonas selber in solchem grossen Vngestüm den Rath gibet/ man sol jn ins Meer werffen/ als denn werde das Meer stille werden/ wie denn auch geschehen ist/ denn Jonas wurde in das Meer geworffen/ vnd von einem grossen Wallfisch verschlucket/ vnd darauff wurde das Meer stille. Also hat Christus selber im Rath der H. Dreyfaltigkeit diß Mittel vorgeschlagen/ daß er wolle menschliche Natur an sich nemen/ an stat des menschlichen Geschlechts treten/ vnd für dasselbige ein Fluch vnnd Fegopffer werden/ sich selber dem Tode in Rachen stecken/ auff daß also das grosse Vngewitter vnnd die grossen Wellen des göttlichen Zorns möchten gestillet werden/ wie denn auch geschehen ist/ denn durch den Tod Christi ist der göttliche Zorn gestillet/ der vber vns alle schwebete/ vnnd ist also ein Mensch für das Volck gestorben/ auff daß nicht das gantze Volck verdürbe/ Johan. 11.“

Ganz ähnlich verhält es sich mit Luthers auffällig häufiger Näherbestimmung der Gerichtserfahrung Jonas als einer solchen, die ihn habe den Zorn Gottes fühlen lassen⁵⁹. Nicht zu Unrecht wird man Jona auch in dieser Hinsicht implizit als einen Typos des Sohnes Gottes ansehen dürfen, zumal wenn man sich an Luthers prominente Auslegung von Ps 22 erinnert, der zufolge Christus am Kreuz, das Jüngste Gericht an der Stelle der Menschen erleidend, den Zorn Gottes in der Seele gefühlt hat („iram aeternam sentit“⁶⁰).

Auffällig indes ist, daß Luther die Typologese keineswegs allein um willen einer neutestamentlichen Perspektivierung der Jona-Erzählung zur Anwendung bringt. Vielmehr liegt Luther auch daran, die Figur des Jona als Typos dessen vor Augen zu stellen, was mit Ninive geschieht.

Denn gleich wie der walfisch durch gotts wort musste Jona ausspeyen, also hat auch Jona durchs wort Gotts die stad Ninive aus dem bauch und rachen des teuffels, das ist aus den sunden und tod gerissen.⁶¹

Es zeigt sich: Die von Luther hochgeschätzte figürliche Schriftauslegung⁶², innerhalb deren die typologische eine prominente Facette darstellt, dient ihm nicht nur dazu, die Intertextualität der Schriften des Alten Bundes mit denjenigen des Neuen (und umgekehrt) herauszustellen, sondern auch dazu, die Kohärenz der jeweiligen alttestamentlichen Texte selbst zu profilieren.

Das typologische Verständnis der Jona-Erzählung nun prägt die Auslegung dieses biblischen Textes nicht nur bei Luther, sondern auch bei dessen Erben im 17. Jahrhundert. Dabei hat es mit der gegenseitigen Beleuchtung des Typos Jona und des Antitypos Christus noch keineswegs sein Bewenden. Was auf den typologischen Vergleich von Jona und Christus zu folgen hat, ist vielmehr der Vergleich eben dieses Christus mit den Glaubenden. Das aber heißt: In Anbetracht der Tatsache, daß der Sohn Gottes der Erstling der von den Toten Auf-erstandenen ist (1Kor 15,20), wird der Antitypos Christus selbst wiederum zum Typos, indem die Auferstehung des Sohnes Gottes als Vorzeichen der sich endzeitlich in der Auferstehung des Fleisches vollendenden Neuwerdung des Menschen durch den Glauben begriffen wird. Darum stellt z. B. der Gothaer Generalsuperintendent Salomon Glassius (1593–1656)⁶³ eine

59 Vgl. WA 19,217,26.36; 218,4; 219,10 und öfter.

60 WA 5,603,15 f.

61 WA 19,187,5–7.

62 Vgl. Johann Anselm Steiger, *In figura. Die geistlich-figürliche Auslegung der Heiligen Schrift bei Luther und im Luthertum des 16. und 17. Jahrhunderts*, in: ders., *Fünf Zentralthemen der Theologie Luthers und seiner Erben. Communicatio-Imago-Figura-Maria-Exempla. Mit Edition zweier christologischer Frühschriften Johann Gerhards*, Leiden u. a. 2002 (= Studies in the History of Christian Thought 104), S. 147–216.

63 Zu Glassius vgl. Georg Loesche (August Tholuck), Art. *Glassius, Salomon*, in: *Realencyklopädie für protestantische Theologie und Kirche*, 3. Aufl., Bd. 6 (1899), S. 671–674; Reinhold Jauernig, Art. *Glassius, Salomo*, in: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, 3. Aufl., Bd. 2 (1958), Sp. 1586; Veronika Albrecht-Birkner, Art. *Glassius, Salomon*, in: ebd., 4. Aufl., Bd. 3 (2000), Sp. 936 f. (der Artikel ist zwischen den Lemmata „Glasgow“ und „Glasmalerei“ falsch eingeordnet). Vgl. weiter J. A. Steiger, *Die Rezeption der rabbinischen Tradition im Luthertum (Johann Gerbard, Salomo Glassius u. a.) und im Theologiestudium des 17. Jahrhunderts. Mit einer Edition des universitären Studienplanes von Glassius und einer Bibliographie der von ihm konzipierten Studentenbibliothek*, in: Christiane Caemmerer u. a. (Hrsg.), *Das Berliner Modell der Mittleren Deutschen Literatur. Beiträge zur Tagung Kloster Zinna 29.9.–1.10.1997*, Amsterdam 2000 (= Chloë 33), S. 191–252; Roswitha Jacobsen u. a. (Hrsg.), *Ernst der Fromme (1601–1675). Staatsmann und Reformier. Wissenschaftliche Beiträge und Katalog zur Ausstellung, Bucha 2002 (Register)*; Veronika Albrecht-Birkner, *Reformation des Lebens. Die Reformen Herzog Ernsts des Frommen von Sachsen-Gotha und ihre Auswirkungen auf Frömmigkeit, Schule und Alltag im ländlichen Raum (1640–*

„Vergleichung des himlischen Häupts vnd seines geistlichen Leibs=Gliedmassen/ der wahren Gläubigen“⁶⁴ an, innerhalb deren erkennbar wird, daß die Gewißheit, am Jüngsten Tage aufzuerstehen und ins ewige Leben einzugehen, ihren Grund hat in Leiden, Sterben und Auferstehung Jesu Christi. Außer Frage steht, daß die allgemeine Auferstehung, die in der Taufe geistlich bereits anhebt, aber, was den Leib betrifft, noch der Vollendung harret, die Auferstehung Christi in gewisser Weise ebenfalls ‚überbietet‘, wengleich erstere ihren unverrückbaren Grund in letzterer hat. So wie also das Glaubensbekenntnis mit seinem Ausblick auf die endzeitliche leibliche Auferstehung keineswegs die Auferstehung Christi abwertet, diese vielmehr in eschatologischer Perspektive in den Blick nimmt und in Kraft setzt, so trifft ähnliches auf das Verhältnis des Antitypos Christus und des Typos Jona zu. Begreift man aber die österliche Auferstehung Christi als Typos und die dereinst Auferstehenden als Antitypoi, so wird man Jona als Prototypos des Alten Bundes mit ihm Blick behalten müssen und dürfen.

Daß dies in der Tat geschieht, wird nicht zuletzt ikonographisch greifbar – nämlich in der nicht seltenen Darstellung des Fisches, der Jona ausspeit, an Taufsteinen. Ein Beispiel hierfür ist der romanische Taufstein in der Kirche St. Sixtus und Sinnicius in Hohenkirchen (Ostfriesland) aus dem 12. Jahrhundert (Abb. 1 im Anhang). Bei jeder Taufe, in der der alte Mensch stirbt und der neue aufersteht (Röm 6,4f.), wird mithin Jona als Prototyp aktualisiert. All diejenigen, die geistlich in den Tod Christi getauft werden, indem sie in das Wasser ‚eingetaucht‘ werden, und geistlich auferstehen, indem sie den Wassern wieder entrissen werden, sind mithin Antitypoi des Propheten Jona, werden aber wiederum zu Typoi angesichts des Umstandes, daß die Taufe sich ebenfalls erst vollenden wird am Jüngsten Tag. Das Motiv des den Propheten Jona ausspeienden Walfisches kommt auch in Epitaphien vor, so z. B. auf dem Epitaph für Anna Junge, geb. Broders (gest. 27. Januar 1605) im St. Petri-Dom zu Schleswig (Abb. 2 im Anhang). Bedenkt man dies, dann schließt sich der Kreis: In Jonas ‚Auferstehung‘ darf ein jeder sowohl die Prolepse als auch die promissio seiner eigenen gespiegelt sehen. Das Schleswiger Epitaph ist nämlich gleichsam spiegelbildlich von oben nach unten aufgebaut. Der geflügelte Totenkopf oberhalb des Giebels korrespondiert mit dem Totenkopf, aus dem Ähren hervorwachsen, am unteren Ende des Epitaphs (Abb. 3 im Anhang). Die Zitation von Hiob 19,25 („Aber ich weis das mein Erlöser lebet/ vnd er wird mich hernach aus der Erden auffwecken“) im unteren Schriftfeld des Epitaphs korrespondiert mit dem Relief im Giebelfeld, das die Szene visualisiert, in der Jona vom Fisch an Land gelassen wird (Abb. 4 im Anhang). Dieses Motiv findet sich sehr häufig auf christlichen Sarkophagen bereits antiker Zeit. Ein Beispiel hierfür ist der zweizonig dekorierte Fries-Sarkophag (der sog. Jonas-Sarkophag) im Museo Pio Cristiano in Rom. Der Sarkophag stammt aus dem späten 3. Jahrhundert⁶⁵. In der Malerei der Barockzeit ist diese Tradition ebenfalls präsent – so z. B. in Pieter Lastmans

1675), Leipzig 2002 (= Leucorea-Studien zur Geschichte der Reformation und der Lutherischen Orthodoxie 1), (Register).

64 Salomon Glassius, *Prophetischer Spruch=Postill Erster Theil/ Darinnen auff alle vnd iede Fest= vnd Feyr=Tage durchs gantze Jahr/ zweene Prophetische Sprüche/ Einer aus dem Esaia/ der ander aus der folgenden Propheten einem/ erkläret/ mit dem gewöhnlichen Evangelio verglichen/ vnd zu Christlichem Nutzen/ im Glauben vnd Leben/ angefübret werden. Am Ende ist die Erklärung des LIII. Capitels Esaiaes/ von dem Leiden/ Sterben/ vnd Auferstehung Christi; wie auch das XXXIII. Cap. Ezechielis/ von dem H. Predig=Ampt/ vnd andern Lehr=Puncten/ angefüget [...]*, Jena 1642 (Erscheinungsjahr laut Kupfertitel 1643), S. 382.

65 Vgl. Friedrich Wilhelm Deichmann (Hrsg.), *Repertorium der christlichen-antiken Sarkophage 1: Rom und Ostia*, Wiesbaden 1967, Tafelband, Tafel 11, Abb. 35. Diesen Hinweis verdanke ich Frau stud. theol. et phil. Franziska May.

Ölgemälde *Grablegung Christi*⁶⁶. Hier ist am Fußende von Jesu Sarkophag deutlich ein Relief zu sehen, das den Propheten Jona zeigt, der vom Walfisch an Land gespiesen wird.

Deutlich wird hieran: Wer zurückblickt und -läuft in die Schriften des Alten Bundes, blickt somit zugleich ins Eschaton, hat Bilder vor Augen der zukünftigen Herrlichkeit. Darum gilt: Je eschatologischer ein theologischer Entwurf ist – und von Eschatologie müßte die Theologie eigentlich randvoll zu sein bestrebt sein – desto stärker wird sie alttestamentlich geprägt sein.

2. Johann Balthasar Schupps *Ninivitischer Buß=Spiegel*

2.1 Ninive und Hamburg im Wechselverhältnis von Typos und Antitypos

Der Hamburger Hauptpastor Johann Balthasar Schupp (1610–1661)⁶⁷ veröffentlichte, wahrscheinlich im Jahre 1669, seinen *Ninivitischen Buß=Spiegel*⁶⁸. Recht häufig lehnt sich Schupp eng an Luthers Jona-Auslegung des Jahres 1526 an und schreibt sie zuweilen regelrecht aus – nicht immer unter Nennung seiner Vorlage. Schupps *Ninivitischer Buß=Spiegel* stellt eine breit-angelegte Bußpredigt dar, womit Schupp in einer Traditionslinie mit früheren lutherischen Predigern steht, etwa mit dem Dresdener Hofprediger Philipp Wagner (1526–1572)⁶⁹, dem Breslauer Pfarrer und Gymnasiallehrer Esaias Heidenreich (1532–1589)⁷⁰, dem Meißner Superintendenten Gregor Strigenitz (1548–1603)⁷¹, dem Lübzer Hofprediger Georg Rost⁷² und

66 Martina Sitt (Hrsg.), *Pieter Lastman. In Rembrandts Schatten? Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle 13. April–30. Juli 2006*, München 2006, S. 111. Auf S. 110 ist irrtümlicherweise von einem „Schnabel eines großen Raubvogels“ und näherhin von einem „Adler“ die Rede.

67 Vgl. Herbert Jaumann, Art. *Schupp, Schuppins, Johann Balthasar*, in: Walther Killy (Hrsg.), *Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*, Gütersloh u. München 1988–1993, Bd. 10, S. 435 f. Eine historisch-theologische Monographie zu Schupp fehlt. Vgl. folgende volkskundliche Arbeit: Maike Schauer, *Johann Balthasar Schupp. Prediger in Hamburg 1649–1661. Eine volkskundliche Untersuchung*, Hamburg 1973 (= Volkskundliche Studien 6). Auch eine zufriedenstellende Biographie fehlt. Vgl. daher weiterhin Ernst Oelze, *Balthasar Schuppe. Ein Beitrag zur Geschichte des christlichen Lebens in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Hamburg 1863.

68 Johann Balthasar Schupp, *Ninivitischer Buß=Spiegel vorgestellt durch Antenorn einem Liebhaber Göttlichn [sic!] Worts*, o. O. (Frankfurt/M.), o. J. (ca. 1669).

69 Philipp Wagner, *Jonas Der Prophet Geprediget vnd außgelegt [...]*, Bautzen 1570. Zu Wagner vgl. Wolfgang Sommer, *Die lutherischen Hofprediger in Dresden. Grundzüge ihrer Geschichte und Verkündigung im Kurfürstentum Sachsen*, Stuttgart 2006, S. 63–75.

70 Esaias Heidenreich, XXI. *Bußpredigten vber die Prophetische Historien Jonae/ der heutigen rohen vnd sicheren Welt zur warnung: Bußfertigen hertzen aber zur Lehre vnd Trost geschrieben*, Leipzig 1573. Heidenreich sagt in seiner Vorrede (fol. A6^r), er habe die Predigten „in Druck vorfertiget: Hiemit denen zu dienen/ so neben den öffentlichen Kirchenpredigten daheim im hause bey jren Kindern vnd Gesinde/ in diesen kümmerlichen zeiten was nützlich von Christlicher Busse lesen vnd betrachten wollen.“ Ob er die Predigten auch im öffentlichen Gottesdienst gehalten hat, bleibt unklar. Zu Heidenreichs Vita vgl. Schwarze, Art. *Heidenreich, Esaias*, in: ADB 11 (1880), S. 302 f., 796.

71 Vgl. Gregor Strigenitz, *IONAS, Das ist/ Außlegung Der wunderbaren/ vnd doch gantz Lehrhafftigen vnnnd Trostreichen Historien/ von dem Propheten IONA, wie derselbe umb seines Vngeborsams willen/ von Gott/ mit dreytäglichem Gefengniß im Bauch deß Walfisches gestrafft/ darinnen er doch wider alle Vernunft beym Leben erhalten/ darauß wider errettet/ vnd nach Nininen abgefertiget worden ist: Was er auch daselbst mit seiner Predigt außgerichtet: Vnd wie er endlich seines vnbillichen murrens halben von Gott zur rede gesetzt/ vnnnd wider zu recht gebracht worden*. In *Hundert vnd Zwey vnd Zwanzig Predigten abgetheilet/ vnd auß Gottes Gnaden einfeltig vnd richtig erkleret [...]*, Leipzig 1595 (Neuauf. 1602 und 1619). Vgl. Jolanta Gelumbeckaitė, *Bibliographie der selbständig gedruckten Werke Gregor Strigenitz*, in: J. A. Steiger (Hrsg.), *Gregor Strigenitz (1548–1603). Ein lutherischer Kirchenmann in der zweiten*

dem Halberstädter Generalsuperintendenten Hector Mithob (1600–1655)⁷³. Schupp ist jedoch in Hamburg offenbar der erste gewesen, der Reihenpredigten über Jona nicht nur hielt, sondern auch publizierte. Vor ihm hat nur Valentin Wudrian (1584–1625) in Hamburg eine später im Druck erschienene Jona-Predigt gehalten, nämlich eine Antrittspredigt⁷⁴.

Schupps Jona-Predigten sind darauf aus, die Adressaten zur poenitentia, also zur Umkehr zu Gott in wahrem Glauben sowie zur ethischen Besserung, anzuleiten. Der Unterschied zwischen Salomon Glassius' und Schupps exegetischer Zugangsweise besteht nicht darin, daß ersterer Typologese betreibt, letzterer jedoch nicht. Vielmehr sind beide an einer typologischen Exegese des Jona-Buches interessiert, nur in unterschiedlicher Fokussierung. Während Glassius den Bibeltext vor allem christologisch-typologisch deutet, favorisiert Schupp, indem er einen in den lutherischen Jona-Kommentaren verbreiteten Topos aufgreift⁷⁵, eine andere typologische Strategie, wenn er die antike Stadt Ninive als Typos dem Antitypos Hamburg gegenüberstellt und selbst – jedenfalls implizit – in der Figur des als Bußprediger fungierenden Propheten auftritt. Mit dieser rhetorisch-exegetischen Strategie steht Schupp keinesfalls alleine da, wie etwa an der harschen Kritik am höfischen Leben in Philipp Wagners Jona-Predigten⁷⁶, aber auch anhand der Tatsache deutlich wird, daß das Jonabuch in der Barockzeit

Halbte des Reformatiōns-Jahrhundert. Eine Gedenkschrift zum 400. Todestag. [...], Neuedtelsau 2003 (= Testes et testimonia veritatis 2), S. 287–381, hier S. 300, 320, 356.

- 72 Georg Rost, *Ninivisch Deutschland/ Welchem der Propbet Jonas Schwerdt/ Hunger/ Pestilentz/ vnd den endlichen Vntergang ankündiget. Das ist: Richtige vnd ausführliche Erklerung des Propheten Jonae/ nebenst angefügter Accomodation, auff den gegenwertigen Jammerstandt Deutscher Nation: Darinnen angezeigt wird/ wie vns Gott ernstlich drawet/ daß er vmb vsrer Sünde willen/ wil allerley Straffen/ Schwerdt/ Hunger vnd Pestilentz schicken/ wo wir vns nicht/ nach dem Exempel der Niniviter/ bekehren: Vnd zugleich weissaget von dem endlichen Vntergang dieser sichtbaren Welt/ welcher bald soll geschehen vnd angeben/ am lieben Jüngsten Tage*, Lübeck 1624.
- 73 Vgl. Hector Mithob, *Der PPropbet Jona/ In bundert vnd zwey vnd dreissig Predigten erkläret vnd außgeleget/ Mit außführlichen Locis, oder Christlichem Gebrauche/ Jnsonderheit auff den Praxin dieser gewlichen vnd trübseligen Zeit/ zur Busse gerichtet [...]*, Halberstadt 1639.
- 74 Vgl. Valentin Wudrian, *Salve Hamburgiacum. Eine Christliche Antritt: vnd Einführungs Predigt/ Auß dem ersten Capittel deß Propheten Jonae/ darin nebenst Summarischer erklerung/ deß Wunderbarlichen beruffes Jonae gen Ninive, nachfolgende Frage richtig vnd gründlich erörtert wird: Ob ein Prediger mit gutem unverletztem Gewissen seine anbefohlene Kirche vnd Gemeine verlassen/ vnd auff ordentlichen beruff bey einer andern sich bestellen lassen könne. Gehalten in der Pfarrkirchen S. Peter zu Hamburg/ in ansehnlicher vnd Volkreicher Versamlung/ den 20. Decemb. Anno 1621. [...]*, Hamburg o. J. Nikolaus Langerhans dürfte bewußt an Wudrian angeknüpft haben, als er im Jahre 1677 für seine Antrittspredigt in der Hamburger Hauptkirche St. Nikolai ebenfalls eine (freilich andere) Perikope aus dem Jonabuch als Predigttext wählte. Vgl. Nikolaus Langerhans, *ISAGOGE NICOLAITANA, HAMBURGENSIS. Die Erste Anzugs und Einführungs Predigt/ über den Textum/ aus dem Propheten Jona III. 1/ 2. am 2. Maji/ deß 1677. Jahres/ welcher war der Tag/ seiner solennen Einföhrung zum Predigampft/ bey dem Löblichen Kirchspiel St. Nicolai in Hamburg/ Bey Sehr Volkreicher Versamlung/ Eingepfarrter und anderer Christlicher Zuhörer/ gehalten/ und zum Truck übergeben [...]*, Hamburg 1677.
- 75 Vgl. etwa Dietrich Schnepf, *IN PROPHETAM JONAM Commentarius. IN QUO TEXTUS, Analysis perspicua illustratur, Ex fonte hebraeo explicatur, Quaestionibus practicis exornatur, Locis S. Sc. παραλληλοις confirmatur, A pravis expositionibus vindicatur, Et ejus usus in L. Com: indicatur. Nunc primam in Lucem editus Operâ & studio M. SEBASTIANI CYGNAEI [...]*, Rostock 1619. Der Verf. stellt auf S. 16 fest: „Locus communis est, Quod plerumque in magna irrogata regnent horrenda peccata.“
- 76 Vgl. Wagner (wie Anm. 69), fol. B6^{r/v}: „Es sindt nun für Sünden gewesen wie sie Nahmen haben mügen/ So werden wir jhres gleichen gar nahe vnder vns Deutschen finden/ wo wir anders nicht mit vielen Sünden jhnen sind vberlegen/ dann das halte ich trawen nicht/ das die Leute zur selbigen zeit mit solcher vnordnung in essen vnd trincken/ mit solchem fluchen vnd Gotts lestern/ mit solchen leichtfertigen Worten vnd werken sind vmbgangen/ wie wirs leider treiben/ vnd weil es einen herrlichen Keyserlichen Hoff alda gehabt/ so halte ich trawn/ das dieselben Hofeleute nicht so gar vorhert gewesen sind inn Sünden/ als wir jtzundt manchen Hofeman finden [...].“

recht häufig als Grundlage für die an offiziellen Bußtagen zu haltenden Predigten fungierte⁷⁷. Dies zeigt: Die lutherischen Prediger ergreifen mit dem Jonabuch die Gelegenheit, eine in vielerlei Hinsicht beißende, ja schonungslose Gesellschaftskritik zu artikulieren. Ninive als Groß- und Handelsstadt – so Schupp – „war ein Stadt wie Amsterdam/ Venedig oder Hamburg“⁷⁸. Und er fährt fort⁷⁹:

Drum last euch nicht wunder nehmen/ daß sich der arme Jonas gefürchtet/ daß ihm das Hertz im Leib gebebet/ daß ihm dafür geграuet habe/ da er in dieser grossen gewaltigen Stadt/ darin so viel seltzamer Köpff waren/ solte Pastor und Prediger werden [...]. Dann grosse Städte/ grosse Laster. Und grosse Leut/ die den Beutel und alle Kammern voll haben/ können es mächtig übel leyden/ wann man sie ihrer Missethat halben auß Gottes Wort strafft/ sie wollen jimmer einen Vorzug für armen Leuten haben.

Damit ist nichts weniger als dies gesagt: Das zeitgenössische Hamburg in seiner moralischen Defizienz, um nicht zu sagen sittlichen Verkommenheit, spiegelt die Lasterhaftigkeit Ninives, aktualisiert also einen alttestamentlichen Typos, dem Gott durch Jona das nahe Strafgericht ankündigen ließ. Hieraus nun resultiert nicht nur die grundlegende literarisch-rhetorische *inventio* Schupps, sondern auch die Motivation dafür, Hamburg in genau derselben Weise zur Umkehr zu Gott aufzurufen, wie dies einst Jona Ninive gegenüber getan hat.

Den Handel und den Stand der Kaufleute verdammt Schupp keineswegs, vielmehr ist er den Maximen der Lutherschen Zwei-Regimenten-Lehre sowie der Berufsethik⁸⁰ des Reformators zutiefst verpflichtet und vertritt die Ansicht, daß der ‚Kaufhandel‘ von Gott eingesetzt sei und man ihm in diesem Berufsstand dienen könne. Nicht nur der Sohn Gottes würdige die Tätigkeit der Kaufleute, indem er im Kontext seiner Gleichnisverkündigung (Mt 13,45) sagt, „das Himmelreich“ sei „gleich einem Kauffman/ der gute Perlen sucht.“⁸¹ Auch Gott selbst nenne sich in Jes 55,1 einen Kaufmann, freilich einen solchen, der dazu aufruft, bei ihm zu kaufen ohne Geld⁸². Im arbeitsteiligen Prinzip sieht Schupp nicht nur hohen Nutzen bezüglich des Gemeinwohls, sondern auch eine von Gott grundgelegte Ordnung⁸³.

77 Ein Beispiel hierfür ist folgende Bußtagspredigt, die nach einem verheerenden Sturm gehalten worden ist: Samuel Werner, *Buß=Predigt Von SturmWinden/ Welche Auß dem Propheten Jona am 1. Cap. 4. verß/ An dem Preußischen Buß=Tage/ den XVI. Tag Christ=monats des 1669sten Jahres/ nach dem den XXIVsten Novembris zuvor ein erschrecklicher Sturmwind entstanden/ der nicht allein die Wasser sehr aufftrieb/ und beydes zu Wasser und zu Lande grossen Schaden that/ sondern auch mit grausamen Ungestüm etliche Tage anhielt/ daß dergleichen Sturmwind in langer Zeit allhie nicht ist geböret worden. Zu Königsberg in Preussen auff Churfürstl. Freyheit Sackheim in öffentlicher und Volckreicher Versammlung gehalten [...], Königsberg 1670. Vgl. weiter folgende gemischte Predigtsammlung des Kremper Pastors Wilhelm Alard (1572–1645), *CONCIONUM POENITENTIALIUM QUATERNIO. Das ist. Vier Christliche Bußpredigten/ in denen Von Königlicher Mayestät zu Dennemarck/ Norwegen. etc. Christiani des Vierdten/ Allgemeinen/ verordneten Buß= vnd Betetagen vber unterschiedliche Biblische hiezuvorgeschriebene Texte. Als 1. Vber dz Gebet des Königs Josaphat 2. Chro. 20 2. Vber den 64 Psalm des Königs Davids 3. Vber die Fürbitte Abrahams für die Sodomiter Genes. 18. 4. Vber die Busse der Niniviter. Jona. 3. In öffentlicher Volckreicher Gemeine/ den 5. 6. 7. Martij/ zur Crempen gehalten [...], Hamburg 1639.**

78 Schupp (wie Anm. 68), S. 17.

79 Ebd.

80 Vgl. hierzu u. a. Gustaf Wingren, Art. *Beruf* II. in: *Theologische Realenzyklopädie* 4 (1980), S. 657–671, hier S. 660–666; ders., *Luthers Lehre vom Beruf*, München 1952 (= Forschungen zur Geschichte u. Lehre des Protestantismus 10/3); Herbert Olsson, *Grundprobleme i Luthers socialeetik* 1, Lund 1934; Karl Holl, *Die Geschichte des Worts Beruf*, in: ders., *Gesammelte Aufsätze zur Kirchengeschichte* III. *Der Westen*, Tübingen 1928, S. 189–219.

81 Schupp (wie Anm. 68), S. 21.

82 Ebd.

83 Ebd., S. 25.

Da kan kein Mensch des andern entrathen/ sondern es bedarff allzeit einer des andern/ eben wie an unserm Leib ein Glied des andern bedarff. Wir können nicht alle gleich seyn/ wir können auch nicht alle einerley Handtiring treiben. Non ex Medico & Medico, sed ex Medico & Agricola fit civitas, sagten die Alten. Was würde Hamburg für ein Stadt seyn/ wann lauter Doctores und Licentiati darin wären? Man muß in einer Gemeyne allerley Leute haben.

Handel zu betreiben ist nach Schupp eine Gott wohlgefällige Berufsarbeit, freilich nur so lange, wie – und dies gilt für jeden Beruf – dieselbe nicht in Kollision gerät mit den göttlichen Geboten.

Es gönnet GOtt der HErr den Kauffleuten ihr Wohlfart/ ihr Glück und ihr Auffnehmen gern/ allein sie sollen sich mit allem Fleiß halten an die Furcht deß HErrn.⁸⁴

Genau an diesem timor Dei jedoch, so Schupp, mangle es in der Freien Reichsstadt Hamburg erheblich, etwa bei denjenigen, die, ohne hierbei moralische Skrupel zu hegen, ihren Gewinn bis aufs letzte zu steigern suchen⁸⁵, oder bei solchen Händlern, die ihre Kunden betrügen⁸⁶.

Was ist dein Gewerb du Würtzkrämer/ verkaufstu auch unterweilen quid pro quo Mäubtreck für Pfeffer? Was ist dein Gewerb du Apotheker/ verkauffstu auch unterweilens einem armen Patienten alte verlegene Artzeney/ daß er an statt der verhofften Gesundheit den Tod in sich frist? Was ist dein Gewerb/ du Weinschenck? Christus macht auff der Hochzeit zu Cana in Galilaea Wasser zu Wein/ du aber wilt Wein zu Wasser machen?

Die Sündhaftigkeit ist nach Schupp in Hamburg kein schichtenspezifisches Problem, schon gar nicht ein solches allein der Unterschicht, sondern es prägt die gesamte Gesellschaft. Bezüglich der Wohlhabenden aber komme erschwerend hinzu, daß gerade sie zu denjenigen zählen, die für die Bußpredigt erfahrungsgemäß am allerwenigsten empfänglich sind⁸⁷, diese vielmehr geflissentlich überhören und zudem die Prediger bei der Stadtobrigkeit anschwärzen. Besonders deutlich wird dies an einer Passage von Schupps *Bußspiegel*, in der er darauf zu sprechen kommt, daß nicht selten die Kinder wohlhabender Familien von moralischem Verfall betroffen sind und sozialen Abstieg erleiden⁸⁸.

[...] gehet durch die vornembste Strassen in mancher grossen Stadt und fragt/ wer hat für sechtzig/ siebentzig oder achtzig Jahren/ in diesem grossen steinern Hauß gewohnt? man wird euch offtmals antworten/ es hat hie bevor ein gewaltiger reicher Mann darin gewohnt/ er breitete sich auß wie ein Lorberbaum/ er hatte Schiff in Spanien zugehen/ er hatte so viel Brauhäuser/ er hatte so viel tausent Marck auff Renthen/ frag weiter/ wo seine Kinder und KindsKinder hinkommen seyen? Mann wird dir offt antworten/ der eine sey zum Thor hin auß gelauffen/ der ander sey ein Tabacks=Krämer worden/ der dritte sey etwa im Huren=Winckel ernährt/ der vierdte sey etwa in ein Hospital kommen.

Anzuklagen, so Schupp, seien in diesem Falle jedoch nicht zuvörderst die Kinder, da diese – wie die Erfahrung lehre – im Zuge des sozialen Abstiegs irgendwann notwendigerweise an dem Punkt anlangen, an dem der verlorene Sohn ‚in sich schlug‘ (vgl. Lk 15,17) und umkehrte, während bei den Eltern genau diese Umkehr durch den Wohlstand verhindert werde⁸⁹.

84 Ebd., S. 21.

85 Zur Kritik Luthers an der Gewinnsucht von Kaufleuten vgl. WA 15,294,24 ff.

86 Schupp (wie Anm. 68), S. 62 f.

87 Vgl. ebd., S. 47.

88 Ebd., S. 26 f.

89 Ebd., S. 27.

Allein die reiche Eltern/ die dencken oft nicht daran/ so lang ihnen alles glücklich von statten gehet/ und ihre Kammern voll sind [...]. Wann schon der Prediger ihnen in der Kirchen zu rufft etc. 1. Thes. 4. Niemand greiffe zu weit/ noch vervortheile seinen Bruder im Handel. Dann der HErr ist Richter über diß alles. [...] Was hülfßs den Menschen/ wenn er gleich die ganze Welt gewünne/ und lidte dabey Schaden an seiner Seele? So lassen sie sich sich [sic] doch das nicht zu Hertzten gehen/ sondern dencken/ ach der gute Pastor ist dein Haußhalter/ er weiß viel wie man menagiren und Haußhalten/ wie man seiner Frauen und Kindern vorstehen solle/ und fahren also offtmals in solchen Gedancken mit Leib und Seel zur Höllen.

Der unbußfertigen, unverbesserlichen Gesellschaft der gut Situierten und Wohlhabenden nun hält Schupp die Einwohner der Stadt Ninive vor Augen, die sich aufgrund von Jonas Gerichts predigt zu Gott bekehrt haben in der Hoffnung, auch Gott möchte sich bekehren und von seinem Plan Abstand nehmen, Ninive untergehen zu lassen. Schupp also spricht von den unterschiedlichen, Buße tuenden sozialen Schichten der in dieser Hinsicht vorbildlichen Stadt Ninive, aber doch auf eine solche Weise, daß man nicht umhin kann, die Gesellschaft der Stadt Hamburg zu imaginieren⁹⁰.

Es hat nicht nur Herr Omnis Gesind/ die arme auß den Hospitalien, die Tagelöhner/ die Booßknecht [= Matrosen⁹¹]/ die jenige/ so in den Kellern und gemeinen Winckeln wohnen/ dieser Predigt deß Jonae geglaubt/ und sich darauß gebessert/ sondern viri Ninives, die Männer und grosse Leute zu Ninive/ die grosse Hansen/ die vornehme Patritii, die reiche Kauffleute/ der Rath/ die ganze Bürgerschafft/ Reiche und Arme/ Groß und Kleine/ Gelehrt und Ungelehrte. Diese alle miteinander haben die schreckliche und scharfe Bußpredigt deß Jonae/ dergleichen sie zuvor nie gehört hatten/ mit Dank angenommen/ und haben sich durch Gottes Gnad/ und Würckung deß H. Geistes/ darauß gebessert und Buß gethan.

Wenig später indes macht Schupp diesen impliziten Bußruf explizit, indem er Hamburg direkt anspricht und deren Bewohner dazu aufruft, dem Vorbild der Niniviten nachzueifern⁹²:

Hamburg/ Hamburg/ du edle und biß an den Himmel erhabene Stadt/ ich bitte dich umb deiner zeitlichen und ewigen Wolfarth willen/ mach es doch also/ daß du nicht in die unterste Höll gestürtzet werdest/ und daß dich die Niniviter nicht auch dermaleins schamroth machen am Jüngsten Tag. Die zu Ninive hatten nur einen einigen getrewen Prediger den Jonam/ sie hörten nur eine einige Predigt von ihm/ und besserten sich von Stund an auß der einigen Predigt/ und thäten alle Buß. Dir aber hat Gott so viel Jahr lang/ so manchen trewen/ gewaltigen/ hochbegabten Prediger gegeben/ die du alle Woch hast hören können. Aber ob du dich viel gebessert hast/ das ist GOtt bekannt.

Der hauptsächliche Skopos von Schupps *Bußspiegel* liegt naturgemäß – dies dürfte deutlich geworden sein – in der Evokation von Buße. Zugleich aber ist es Schupp darum zu tun, die rechte Ausgewogenheit von Gesetz und Evangelium anzustreben, weswegen er auch die tröstlichen Aspekte der Jonaerzählung ausführlich thematisiert. Zu ihnen gehört – ähnlich wie bei Luther – selbstverständlich der Trost, daß alle Heiligen, und daher auch Jona, ausnahmslos Sünder sind, die sola fide vor Gott Rechtfertigung und Begnadung finden⁹³. Sehr detail-

90 Schupp (wie Anm. 68), S. 193.

91 Vgl. Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, 33 Bde., Leipzig 1854–1971 (Reprint München 1984), hier Bd. 2, Sp. 238.

92 Schupp (wie Anm. 68), S. 197.

93 Dieser Aspekt durchzieht die lutherischen Jona-Auslegungen wie ein roter Faden. Vgl. z. B. Heidenreich (wie Anm. 70), S. 328: „Wir sollen an den fellen vnd vbertretungen der Heiligen vnd ausserwelten Gottes lernen glauben vnd erkennen/ Wie einen getrewen/ gnedigen vnd barmhertigen Gott vnd Vater/ wir im Himel haben/ der vns/ als sein armes gemechte kennet/ mit vns gedult tregt/ Vnd so oft wir fallen/ vnd zu seiner gnaden zuflucht tragen/ die gnadenhandt zu vns außstreckt/ Veterlich vmbhalset/ liebet vnd ehret.“

liert kommt Schupp erwartungsgemäß auch darauf zu sprechen, daß, wie an Jona zu sehen sei, das Gebet die Macht hat, die absolute Gottverlassenheit zu wenden, die Hölle also zu einem Ort ungeahnter Nähe Gottes mutieren zu lassen. Gerade angesichts der Ausführlichkeit von Schupps diesbezüglichen Auslassungen wird erkennbar, wie eng er sich, was die theologische Machart seiner Predigten angeht, an Luthers Vorgaben hält, dem es allen voran darum geht, die Jona-Erzählung als eine tröstliche Botschaft hörbar werden zu lassen.

2.2 Schifffahrt, Handel und Wohlstand

Schupps literarische Kunstfertigkeit besteht auch darin, der Jona-Geschichte in stets neuen Aspekten eine Aktualisierung dadurch angedeihen zu lassen, daß er sie in den Hamburgischen Kontext hinein erzählt. Dies ist keineswegs allein dort der Fall, wo er die moralische Verwerflichkeit der Hansestadt mit derjenigen Ninives in Beziehung setzt, vielmehr ergreift Schupp auch die Gelegenheit, angesichts der Erzählung von Jonas Flucht per Schiff auf die Schifffahrt zu sprechen zu kommen, die er als „eine sonderbare Gabe Gottes“⁹⁴ bezeichnet und sie dahingehend lobt, daß durch sie ein reger Handel ermöglicht werde. Der Transport von Waren auf Wasserstraßen, so merkt Schupp an, ist weitaus kostengünstiger als derjenige zu Lande⁹⁵, er erlaubt es, Nahrungsmittel an solche Orte zu bringen, an denen Mangel herrscht, und bereichert das Leben durch den Import von Gütern, die nur in fernen Ländern wachsen.

[...] wo wolten wir doch Würtz/ Spetzerey und andere köstliche Ding hernehmen/ Wann die Schiffleut es nicht mit Gefahr ihres Leibs und Lebens über Meer herzu führenen?⁹⁶

Hiermit schließt sich Schupp an eine im Luthertum verbreitete Topik an, die sich etwa in Stephan Prätorius' Schrift *Seefarers Trost* (1579) greifen läßt⁹⁷ und die bestrebt ist, dem ehrlichen Handel (ganz im Sinne von Luthers Schrift *Von Kaufhandlung und Wucher*⁹⁸) das ihm gebührende Lob zukommen zu lassen. Zugleich bringt sich hier die Ansicht Philipp Melancthons zur Geltung, wonach der Handel eine Konkretion menschlicher Sozialität und Kommunikativität darstellt, welcher Meinung auch Prätorius folgt⁹⁹. Wasserwege – so Schupp –

94 Schupp (wie Anm. 68), S. 32.

95 Vgl. ebd.

96 Ebd., S. 33.

97 Vgl. Stephan Prätorius, *Seefarers Trost und Krancken Trost*, hrsg. von Pieter Boon, Amsterdam 1976 (= Quellen u. Forschungen zur Erbauungsliteratur des späten Mittelalters u. der frühen Neuzeit 12), S. 44: „Es ist aber das keuffen vnd verkeuffen/ wens rechtmessiger weise zugehet/ von Gott nicht allein nachgegeben: sondern die Kauffleute/ so aus fernen Landen jrem lieben Vaterlande getreide/ oder sonsten was mit grosser leibs gefahr vnd mühe zufüren/ sind darüber hoch zu loben/ vnd als wolverdiente/ für andern eigennützigigen zu Emptern zu erheben. Denn dem gemeinen nutz zum besten vber See faren/ ist nicht ein geringer löbliche that/ als für sein Vaterland in den krieg zihen/ vnd ritterlichen streiten.“

98 WA 15,293,29–31: „Das kan man aber nicht leucken, das keuffen und verkeuffen eyn nottig ding ist, des man nicht emperen und wol Christlich brauchen kan sonderlich ynn den dingen, die zur nott und ehren dienen.“

99 Vgl. Prätorius (wie Anm. 97), S. 43–45. Zunächst zitiert Prätorius ausführlich aus Melancthons Kommentar zur Nikomachischen Ethik des Aristoteles, um sodann anzufügen (ebd., S. 44f.): „Jst nu aber Kauffschlagen von Gott nachgegeben/ so mus folgen/ das auch reisen vnd schiffen nicht verboten. Sintemal der weise vnd gütige Gott einem ort nicht alles gegeben/ auff das also die Leute aus fernen Lan-

bringen den Städten nicht nur Wohlstand und wirtschaftliches Gedeihen, dienen also dem Gemeinnutz, sondern sorgen auch dafür, daß sich dort, wo Handel mit Waren aus vielen Ländern getrieben wird, die Welt gleichsam verdichtet: Handelsstädte sind Mikrokosmoi¹⁰⁰.

wann die alte Einfältige Thüringische Bauren hiebevorn sind nach Erford kommen/ haben sie gesagt/ Erford sey keine Stadt/ sondern ein gantz Land. Allein was soll doch das arme Erford seyn/ gegen einer solchen Stadt/ die an schiffreichen Wassern liegt? Von einer Seestadt/ von einer Stadt/ darin die Schiffart im Flor ist/ kan man wol sagen/ daß es nicht eine Stadt sondern eine kleine Welt sey. Was ist in Spanien? In Franckreich/ in Italien/ Ost= und West=Indien; Das man in einer vornehmen Seestadt nicht auch haben kan? Weil man nun daselbst haben kan/ womit der Spanier/ der Franzos etc. prangt und es für den größten Reichthumb hält/ damit ihn die Natur in seinem Vaterland gesegnet hat/ wer wolte dann läugnen/ daß eine solche Stadt könne eine kleine Welt genennet werden?

Interessant zu beobachten ist Schupps Fähigkeit, den während des 17. Jahrhunderts aufblühenden Wohlstand¹⁰¹ und die wachsende Wirtschaftskraft Hamburgs zurückzuführen auf die handelspolitischen Kausalitäten, ohne die es zu diesem Boom nicht gekommen wäre. Insbesondere die Verlagerung des Handels mit Spanien von Antwerpen und Amsterdam nach Hamburg hat bekanntlich die Handelsbeziehungen der Hansestadt intensiviert und den hier betriebenen Zwischenhandel entscheidend gestärkt. Dies, so Schupp, habe der Stadt zu ihrem Flor verholfen, der sich nicht nur in den Kassen, sondern auch im Stadtbild zeige, das zu dieser Zeit einen wahren Bauboom erlebte.

Die redlichen Hamburger müssen bekennen/ wie ihre Stadt an Gebäuen und andern sey erweitert worden/ als die Hollander die Spanische Handlung durch ihre Hand geführt haben.¹⁰²

Schupp indes läßt es bei der Konstatierung dieses Umstandes nicht bewenden, ist vielmehr bestrebt, hervorzuheben, wie fragil solch günstige Voraussetzungen stets sind, weswegen es nötig sei, Gott nicht nur dankbar zu sein, sondern ihn auch darum zu bitten, Handel, Schiffahrt und damit die wirtschaftliche Prosperität zu erhalten¹⁰³.

Wer ein redlicher Patriot ist/ der solte billich Gott inbrünstig anrufen/ daß er die Schiffart segne und erhalte. Dann gleich wie eine Stadt bald groß werden kan/ wann die Schiffart daselbst in gutem Flor ist/ also kan sie bald wieder gering werden/ wann die Schiffart darnieder liegt.

Wie rasch ein solcher wirtschaftlicher Niedergang sich vollziehen kann, zeige sich an der Stadt Neuß, die so lange wohlhabend gewesen sei, wie sie am Rhein gelegen habe, bis der Fluß seinen Lauf änderte, der Hafen verlandete und die „Stadt sehr in Abnehmen“¹⁰⁴ geriet. Weitau größer als die Gefahr, daß eine Handelsstadt einen wirtschaftlichen Niedergang erleidet, ist laut Schupp jedoch diejenige Gefahr, denen Seeleute während ihrer Reisen ausgesetzt sind, weswegen diese nicht nur über nautische Kompetenzen verfügen sollten, sondern

den möchten zusamen komen/ Brüderschaft vnd gemeinschaft miteinander halten/ vnd einer dem andern das liebe liecht Gottlichs Worts/ nebenst dem zeitlichen mitteilen.“

100 Schupp (wie Anm. 68), S. 33 f.

101 Vgl. Werner Jochmann u. Hans-Dieter Loose (Hrsg.), *Hamburg. Geschichte der Stadt und ihrer Bewohner 1: Von den Anfängen bis zur Reichsgründung*, Hamburg 1982, S. 328–334.

102 Schupp (wie Anm. 68), S. 35.

103 Ebd.

104 Ebd.

auch über eine ausgeprägte Frömmigkeit. Im Anschluß an die zwölfte Satire des Juvenalis, der zufolge ein Seefahrer nur vier Finger breit vom Tod entfernt ist¹⁰⁵, sagt Schupp¹⁰⁶:

Wann ich der Sach recht nachsinne/ so weiß ich nicht/ ob ich Seefahrende Leut/ solle unter die Tode oder unter die Lebendige Menschen zehlen/ und ob ich sie für reiche oder für arme Leut halten solle? Dann es ist nur ein Schritt zwischen ihnen und dem Tod/ zwischen ihrem Glück und ihrem Unglück/ und ihr gröster Reichtumb hängt an Stricken/ ja gleichsam wie an einem Seydenfaden [...]. Jch weiß nicht/ was ihn zur See am nötigsten sey/ die Schiffkunst/ oder die Betkunst?

Von dem in Hamburg seit dem Ende des 16. Jahrhunderts eingebürgerten Schiffsversicherungswesen dagegen scheint Schupp wenig zu halten, wenn er sagt:

Es ist bey den Kauffleuten der Brauch/ daß sie ihnen die Schiff welche sie über See schicken/ lassen assecuriren. Fragt ihr welches Schiff am besten assecuriret sey? Dasjenige das auf dem Trocknen stehet.¹⁰⁷

2.3 Das Gebet als Vehikel der Buße

Wer Bußpredigten hält, muß die Umkehr des sündigen Menschen zu Gott nicht nur einfordern, sondern auch den Weg weisen, wie dieselbe möglich wird. Schupp jedenfalls stellt sich dieser Aufgabe und entfaltet darum innerhalb seines *Bußspiegels* eine ausführliche Gebetslehre, die darauf abzielt, den Menschen ins Gespräch mit Gott zu bringen. Ist an den Niniviten exemplarisch zu lernen, wie man auf die Bußpredigt recht zu reagieren hat, kann man an Jona als einem exemplum fidei erlernen, welches das rechte Medium ist, mit Hilfe dessen man sich zu Gott kehrt, nämlich das Gebet, und wie zu beten sei¹⁰⁸. Schupp lobt das Gebet, hierin Luthers Ansatz sehr verwandt, in den höchsten Tönen und plerophor als „de[n] beste[n] und edelste[n] Schatz der Christenheit“¹⁰⁹. Das Gebet sei zudem „der höchste Trost in Nöthen/ die stärkste Wehr in Gefahr/ die gewisseste Artzeney in Kranckheit“¹¹⁰. Zu beten „ist die rechte Christen=Kunst“¹¹¹, die eingeübt werden will, da es entscheidend darauf ankommt, daß nicht allein der Mund daherplappert, sondern auch – wie Schupp mehrfach, mitunter mit Bezug auf Luther¹¹², sagt – das Herz dabei ist, „also daß Hertz und Mund beysammen sey“¹¹³. Beten ist demnach eine Herzensangelegenheit bzw. eine solche, bei der Herz und Mund, der innerliche und der äußere, leibliche Mensch ganzheitlich zusammenwirken müssen. Ist aber dies der Fall, so kommt es auf Äußerlichkeiten, etwa auf Zeitpunkt und Ort des

105 Decimus Junius Juvenalis, *Saturae*, in: George G. Ramsay (Hrsg.), *Juvenal and Persius*, London u. a. 1957 (1/1918) (= The Loeb classical library 91), hier Satire 12, 57–59: „i nunc et ventis animam committe dolato | confisus ligno, digitis a morte remotus | quattuor aut septem, si sit latissima, taedae [...]“. Vgl. hierzu Hugo Rahner, *Symbole der Kirche. Die Ekklesiologie der Väter*, Salzburg 1964, S. 244.

106 Schupp (wie Anm. 68), S. 34 f.

107 Ebd.

108 Jona als ein exemplum rechten Betens vor Augen zu stellen, ist bereits das Ziel der patristischen Jona-Exegese. Vgl. etwa Hilarius Pictaviensis, *Sur Matthieu*, tom. 1, hrsg. v. Jean Doignon, Paris 1978 (= Sources chrétiennes 254), S. 150, 1–4 (zu Mt 5,1).

109 Schupp (wie Anm. 68), S. 96.

110 Ebd.

111 Ebd., S. 100.

112 Ebd., S. 105.

113 Ebd., S. 100.

Betens, nicht an. Um dies zu unterstreichen, führt Schupp eine Exempelgeschichte an, die mit Bernhard von Clairvaux zu tun hat¹¹⁴:

Von dem Kirchenlehrer Bernhardo liest man/ daß er einmahl auff der Latrin salvo honore gesessen/ und indem er der Natur gepflegt/ gebetet hab/ da sey der Teuffel zu ihm kommen/ und hab gefragt/ Quare tam sancta eo in loco recitaret, warumb er so heilige Wort führe an dem garstigen Ort? Da hab ihm Bernhardus geantwortet: Quare sancta verba ex ore profero, ad Deum perfero: Quare verò per inferiora decidunt, haec tu excipe, das ist/ die H. Wort/ die ich durch meinen Mund gehen lasse/ die gehören für meinen lieben Gott/ was aber unten herauß fällt/ das magst du auff heben.

Tröstlich ist es, so Schupp, daß Gott ein überaus feines Gehör hat („ein scharfes und leises Gehör“) und jeden Beter hört, sei er, wo immer er wolle, wie an Jona sich zeige, dessen Gebet im Bauch des Fisches nicht ungehört verhallt ist. Andererseits gehört aber auch dies zur rechten Gebetskunst: Der Beter muß damit rechnen, daß Gott sich taub stellt, als wolle er nicht hören, denn „er versteckt sich unterweilens“.¹¹⁵ In solchen Fällen – und auch hier bewegt sich Schupp in den von Luthers Gebetstheologie vorgezeichneten Bahnen – muß man anhalten im Gebet und die Vehemenz des Betens, also dessen Intensität erhöhen. Daher ist es die erste Lektion eines rechten Gebetsschülers, von Jona das Rufen zu Gott zu erlernen: „Lerne diß von Jona/ du trauriger/ angefochtener/ melancolischer Mensch/ Lerne ruffen.“¹¹⁶ Oft aber reicht dieses Rufen nicht, weswegen – Lektion zwei – eine höhere Intensitätsstufe des Betens notwendig ist, nämlich – wie Schupp im Anschluß an die lutherische Exegesetradition sagt¹¹⁷ – das Schreien, wie ebenfalls in Jonas Gebetsschule zu lernen ist¹¹⁸.

Jonas hat in seiner Noth nicht allein zum HErrn geruffen/ sondern auch geschryen. Er sagt/ ich schrye aus dem Bauch der Höllen. In der Grundsprach stehet ein Wörtlein/ das heist nicht nur bloß vociferari ein Geschrey machen/ sondern es heist einem die Ohren voll schreyen und überdäuben/ daß er hören und antworten muß [...].

Doch auch dann noch kann es sein, daß Gott „uns bißweilen die Thür zu[schleust]/ wann wir beten/ auff daß er uns Ursach gebe/ desto härter anzuklopffen“.¹¹⁹ Und selbst in einem solchen Falle dient Jona als Vorbild, welches vorführt, daß ein Beter Gott buchstäblich die Tür einrennen muß:

Bist du in Nöthen/ machs wie Jonas/ ruffe und schreye/ bleib die Hülff auß/ so komme alle Tag wieder mit deinem Gebet für den Himmel/ rumpele für der Thür so lang/ ruffe und schreye so lang/ biß du in Gnaden erhört werdest.¹²⁰

Doch ist an Jona noch mehr zu lernen, nämlich wie zu beten sei in einer Situation, die auf den ersten Blick als die auswegloseste überhaupt erscheint, weil sie geprägt ist von absoluter

114 Ebd., S. 102.

115 Ebd., S. 107.

116 Ebd., S. 106.

117 Vgl. Johann Himmel, *TRIGA PROPHETICA PRIMA IONAS NAHVVM OBADIAS ANALYSI LOGICO-PHILOLOGICA, GENESI THEORETICO-PRACTICA nervosè ac succincè explicati, & Tabellis Synopti-cis illustrati* [...], Leipzig 1631, S. 73: „Sicuti hîc Jonas dicitur clamâsse ad Dominum, etiam in medio ventre piscis; qui clamor non fuit oris externus, sed cordis internus uti etiam clamâsse dicitur Moses Exod. 14, 15.“

118 Schupp (wie Anm. 68), S. 107.

119 Ebd., S. 108.

120 Ebd., S. 109.

Gottferne, in der man weder leben noch sterben kann¹²¹; „Höllen=Angst“¹²² „der Bauch der Höllen ist die rechte Academi/ oder Hoheschul/ darinn man recht beten lernt.“¹²³ In solcher „Angustia“, was Enge bedeutet, „oder Angst“¹²⁴, spürt das Herz keinerlei Weite, wird einem, so Schupp, sprichwörtlich die ganze Welt zu eng und soll man gleichwohl an dem Vertrauen festhalten, daß Gott allein es ist, der in die Hölle führt und wieder hinaus (1Sam 2,6)¹²⁵:

Kompt ihr arme/ traurige/ betrübte/ angefochtene Leut/ die ihr unterweilens diese Höllenangst in ewrem Herten gefühlet/ und gemeynt nicht nur diese grosse Stadt/ sondern die gantze Welt wolle zu eng werden/ kompt und lernet bey dem Exempel Jonae/ wie daß der fromme Gott ein solcher Gott sey/ der fromme Leut unterweilens in die Hölle führe/ und wieder herauf.

3. Epilog

Keine andere Epoche des Protestantismus ist derart reich an Artikulationen des christlichen Glaubens in allen verfügbaren Medien – der Musik, der Dichtung, der Redekunst, der Bühne, der Malerei etc. – wie die Barockzeit. Diese spezifische Kultur des Glaubens, die längst vorbei war, als man im sogenannten Kulturprotestantismus damit anfang, über Kultur zu reden, statt sie zu schaffen, zugleich aber die Barockzeit als protestantische Einheitskultur denunzierte, verdient verstärkte Beachtung in der gesamten Bandbreite der wissenschaftlichen Disziplinen, nicht nur der Historischen Theologie, sondern auch der Literatur-, Kunst- und Musikgeschichte. Noch immens viel bleibt zu tun, bevor mit Fug und Recht behauptet werden kann, daß wir bezüglich der reichhaltigen Schriftauslegung der Barockzeit und ihrer im höchsten Maße heterogenen Kulturwirkungen auch nur ansatzweise im Bilde sind. Diese Arbeit indes zu leisten, ist eine unabdingbare Voraussetzung dafür, die kulturellen Konkretionen des christlichen Glaubens, die in der Barockzeit bekanntermaßen besonders vielfältig sind, angemessen zu entziffern. Dies gilt nicht nur bezüglich der bildenden Kunst, sondern ebenso für die Musik, nicht zuletzt auch für diejenige von Heinrich Schütz. Deutlich aber wird, nun speziell anhand von Balthasar Schupp, daß die Erforschung der geistlichen Redekultur der Frühen Neuzeit notwendigerweise organisiert werden muß nach den unterschiedlichen kulturellen Räumen – eine Einsicht, die innerhalb der germanistischen Frühe-Neuzeit-Forschung gang und gäbe ist, sich aber andernorts nur allmählich durchzusetzen beginnt. Auf der Hand liegt der Konsens mit der Wittenberger Reformation, den Schupp nicht müde wird, in Anschlag zu bringen. Und doch sind Schupps Jona-Predigten – wie deutlich geworden sein dürfte – in einer unverwechselbaren Weise geprägt von dem Kontext, für den sie formuliert worden sind, mithin von einem nicht nur graduell unterschiedlichen Gepräge im Vergleich etwa mit den Jona-Predigten eines zeitgenössischen Hofpredigers. Die freie Reichsstadt Hamburg war ein frühneuzeitliches Zentrum par excellence: Die größte Stadt im Reich,

121 Vgl. ebd., S. 110.

122 Ebd., S. 112.

123 Ebd.

124 Ebd., S. 109.

125 Ebd., S. 113. Im Rahmen der Beschreibung der Situation Jonas im Bauch des Fisches wird in der lutherischen Exegesetradition sehr häufig 1Sam 2,6 angeführt, so auch von Johann Gerhard, der Jonas „Extremum humiliationis gradum“ thematisiert (*ANNOTATIONES POSTHUMAE, IN PSALMOS PRIORES, Item IN PROPHETAM AMOS AC JONAM. Adjectus est Index Rerum & Verborum*, Leipzig u. Jena 1676, Erstdruck postum 1663, S. 5).

Hauptstadt der Kirchenmusik, Schaltstelle des Buchhandels und, nicht zuletzt, ein Ort, von dem wissenschafts- und theologiegeschichtlich wichtige Impulse ausgingen. Dies gilt auch und gerade bezüglich der Tätigkeit der Hauptpastoren. Doch was wir wissen, etwa bezüglich der reichen Hamburger Predigtkultur des 17. Jahrhunderts, ist so gut wie nichts, was zu ändern dringend notwendig ist, nicht zuletzt auch, um die Kontexte entziffern zu können, ohne die die geistliche Musik der Zeit schlechterdings nicht angemessen verstanden werden kann.

Anhang

Abb. 1: Taufstein in der Kirche (St. Sixtus und Sinnicius) in Hohenkirchen (Ostfriesland).



Abb. 2: Epitaph für Anna Junge, geb. Broders (gest. 27. Januar 1605), St. Petri-Dom zu Schleswig.

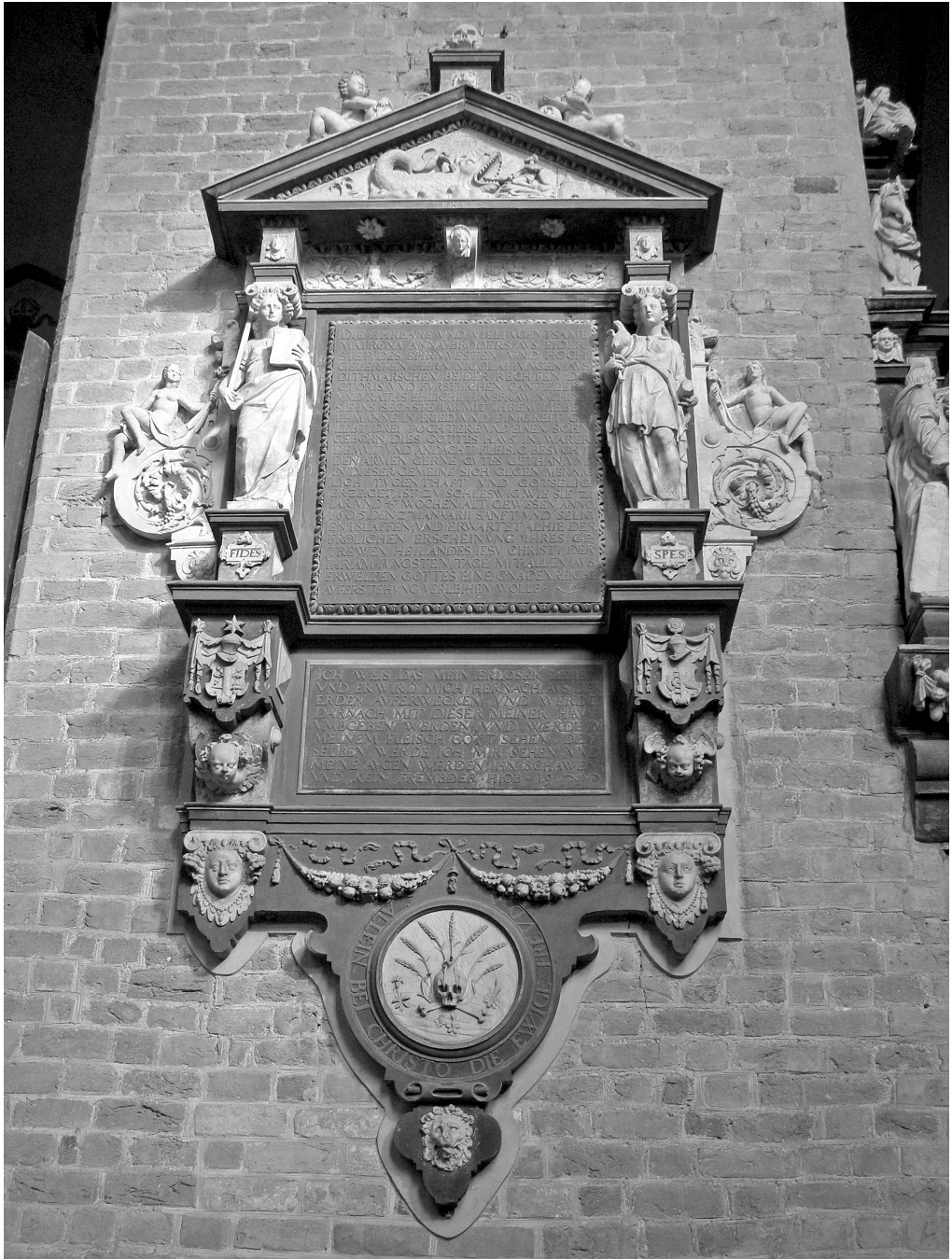


Abb. 3: Epitaph für Anna Junge, geb. Broders (gest. 27. Januar 1605), St. Petri-Dom zu Schleswig, Detail



Abb. 4: Epitaph für Anna Junge, geb. Broders (gest. 27. Januar 1605), St. Petri-Dom zu Schleswig, Detail



Music in a Time of War

The Efforts of Saxon Prince Johann Georg II to Establish a Musical Ensemble, 1637–1651

MARY E. FRANDBSEN

Among cultural historians, Elector Johann Georg II of Saxony (r. 1656–1680) is primarily remembered today for his cultivation of elaborate court festivals and a lavish musical life at the Dresden court throughout his twenty-four-year reign¹. His predilection for Italian music is well known, as is his success in assembling a glittering band of Italian virtuosi, including castrati, to form the artistic core of his expansive Hofkapelle, or court musical ensemble. Although German musicians far outnumbered the Italians in this group, the latter dominated the ensemble, and served as the principal soloists in the vast repertoire of sacred concertos and liturgical settings composed for the court worship services by the Italian Kapellmeisters, Vincenzo Albrici (1631–1690/96) and Giuseppe Peranda (ca. 1625–1675), who served as court composers. With a membership that numbered between forty-five and fifty-five musicians at any given time, the Hofkapelle of Johann Georg II was among the largest in northern Europe, and compared in its size and ethnic composition to similar establishments at the courts of Vienna and Munich. With this ensemble and its composers, Johann Georg II introduced major changes in the musical repertoire performed at the court after the death of his father, Elector Johann Georg I (r. 1611–1656). Like his father, the patron of Heinrich Schütz, Johann Georg II played an important role in the development of sacred music in seventeenth-century Germany, but his privileging of music in the modern Italian style meant that his patronage had a distinctly different impact on the musical landscape.

Those familiar with the musical history of the Dresden court during this period are aware that by the time of his father's funeral early in 1657, Johann Georg II had added his own princely musicians to the roster of his father's Hofkapelle, swelling the ranks of that group to more than forty-five musicians². In subsequent years, he seems to have used this number as a baseline figure for the size of the Hofkapelle; while the membership of the ensemble sometimes numbered nearly sixty musicians, it never dropped below forty-five³. While Elector Johann Georg II achieved this large and diverse Hofkapelle through a simple merger, however, his development of a musical ensemble as electoral prince had taken many years of painstaking effort. As far back as 1637, a full twenty years before he could boast of the grand musical company that attended at his father's funeral⁴, Johann Georg II had begun to lay the ground-

1 For recent discussions of festival life under Johann Georg II, see Helen Watanabe-O'Kelly, *Court Culture in Dresden: From Renaissance to Baroque*, Houndmills etc. 2002, and Uta Deppe, *Die Festkultur am Dresdner Hofe Johann Georgs II. von Sachsen (1660–1679)*, Kiel 2006 (= Bau und Kunst. Schleswig-Holsteinische Schriften zur Kunstgeschichte 13). For a discussion of sacred music at the Dresden court under Johann Georg II, see Mary E. Frandsen, *Crossing Confessional Boundaries: The Patronage of Italian Sacred Music in Seventeenth-Century Dresden*, New York 2006. On both topics, see also Fürstenau, pp. 204–33.

2 The roster of 1657 is reproduced in Gina Spagnoli, *Letters and Documents of Heinrich Schütz: An Annotated Translation*, Ann Arbor 1990, pp. 13–14, and in Frandsen (footnote 1), pp. 33–34.

3 See Frandsen *ibid.*, pp. 32–75 for details on the size of the Hofkapelle between 1656 and 1680.

4 See Gina Spagnoli, "Nunc dimittis": *The Royal Court Musicians in Dresden and the Funeral of Johann Georg I*, in: SJB 10 (1988), pp. 50–61.

work for the musical brilliance that would define his reign. In that year, then-Prince Johann Georg II already had two musicians attached to him⁵. Court documents demonstrate that he slowly augmented his fledgling ensemble throughout the decade of the 1640s, and that by the spring of 1651, he had accumulated eighteen singers and instrumentalists, three of whom had recently arrived from Italy. At this point, the size of the prince's ensemble rivaled that of his father's recently reconstituted Hofkapelle, which then included twenty-two members⁶. The story of the development of Prince Johann Georg's ensemble during the 1640s is a testament to its founder's tenacity and musical vision, for at a time when the Hofkapelle was nearly silenced by losses in personnel, the prince's ensemble slowly grew. Despite numerous setbacks, caused primarily by his father's failure (or sheer inability) throughout the decade to provide the funding he had pledged for the support of his son's household, Prince Johann Georg never abandoned his goal: the creation of a viable musical ensemble as part of his princely retinue. His story not only underscores the hardships that the 30 Year's War created for musicians and their patrons, but also reveals the extent to which creative thinking could generate opportunities during this time of extreme deprivation.

*

Prince Johann Georg II decided to embark upon this new cultural venture, the development of a princely musical ensemble, in the late 1630s, a time of manifest inhospitality toward both court and city music organizations. At this time, Saxony was heavily involved in the 30 Year's War, and the court's already poor financial situation was rapidly becoming disastrous⁷. In 1637, the year he acquired his first two musicians, the prince was still unmarried and financially dependent upon his father; he lacked a household staff of his own, and had little or no disposable income over which he had control. The mere fact that he began to establish a band of musicians at this time despite these obvious hindrances makes a significant pronouncement about his aesthetic priorities. In his very first foray into the world of musical recruitment, however, the prince looked no further than his father's Hofkapelle. In 1637, shortly before its near dissolution, that ensemble still included some thirty-six members, including nine trumpeters and two timpanists⁸:

5 See Agatha Kobuch, *Neue Aspekte zur Biographie von Heinrich Schütz und zur Geschichte der Dresdner Hofkapelle*, in: Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 1, pp. 55–68, here p. 63.

6 The rosters of both the elector's and the prince's ensembles in 1651 are given in Spagnoli (footnote 2), pp. 3–4; the 1651 roster of the prince's musicians is also reproduced below.

7 A complete study of the court's finances during this era has yet to be undertaken. Agatha Kobuch (*Neue Sagittaria im Staatsarchiv Dresden. Ermittlung unbekannter Quellen über den kursächsischen Hofkapellmeister Heinrich Schütz*, in: *Jb. für Regionalgeschichte* 13 [1986], pp. 79–124, here pp. 91–92) has pointed out that the elector's financial status was already severely compromised in the mid-1620s, when his Hofkapelle petitioned him for unpaid salary; she suggests that the commonly-held belief that his financial problems began later, and were associated with his involvement in the war, must be reconsidered. For additional discussions of the elector's finances, see Carl Wilhelm Böttiger, *Geschichte des Kurstaats und Königreiches Sachsen*, Hamburg 1831, pp. 91–123; Karl August Müller, *Kurfürst Johann Georg der Erste, seine Familie und sein Hof*, Dresden etc. 1838, pp. 217–23; and Ernst Sparmann, *Dresden während des 30jährigen Krieges*, Dresden 1914, esp. pp. 97–132 (includes a discussion of loans made to the elector by the city of Dresden). On Saxony's involvement in the war, see Geoffrey Parker, *The Thirty Years' War*, New York 1988, pp. 110–153.

8 SHStA Loc. 8680/6, *Churfürst Johann Georgens zu Sachsen Hoff- und Haushaltung bet: Anno 1615–1666*, unfoliated. Kobuch (footnote 5, p. 63) first discussed (but did not publish) this roster. The document includes

Ungefährliche Memorial Des anietzo Chur: und Fürstlichen Hoffetats, wie sich derselbe alhier in der Churfürstlichen Durchl: zu Sachssen Residentz Dresden befinden thut, Anno 1637.

Musicanten [Musicians]

Heinrich Schütz, Capellmeister

Vocalisten [Vocalists]

M. Zacharius Hestius, Vice Cappellmeister

Bastian Hirnschredell, Tenorist

Johan Meÿr

Joseph Nossler

Bassisten [Basses]

Jonas Kittel

Instrumenten [Instrumentalists]

Greger Hoÿer

Augustus Tax

Ernst Weishain

Caspar Kittel

Zacharius Hertell

Fridrich Sulz

Johann Dixon, Engelder [Englishman]

Organisten [Organists]

Johan Müller

Johan Klemm

Tobias Weller, Orgellmacher [organ builder]⁹

Grosse oder Instrumentisten Knaben als [Older, or Instrument Youths]

Philippus Stolle

Diese zweÿ gehören Ihrer Fürstlichen Gnaden Hertzzogk Johan Georgen zu.

Adrian Sulz

[These two belong to His Princely Grace Duke Johann Georg]

Fridrich Werner

beÿ dem Capellmeister [with the Kapellmeister]

Singer oder Cappelljunger [Singers, or Cappella Youths]

Heinrich Groh

Christian Kittel

beÿ Caspar Kitteln [with Caspar Kittel]

Samuell Pohle

Davidt Pohle

Johan Golzsch

beÿm Vice Capellmeister [with the Vice Kapellmeister]

Der Calcant

Item

Elias Pinkeler Harfffenist [harpist]

Trompeter [trumpeters, 9 names]

Heer Paucker [timpanists, 2 names]

Given his familiarity with the workings of the Hofkapelle, Prince Johann Georg knew that the adult musicians were bound contractually to the elector and thus off-limits to him, but that the well-trained cappella youths (“Capellknaben”) had not yet entered into an official contractual relationship with his father, and were thus ripe for the picking. According to the

brackets around the names of the three basses and the first four “Singers, or Cappella Youths”; it also indicates with lines that the two musicians who “belong to His Princely Grace” are Stolle and Werner.

9 In addition to his court responsibilities, which seem principally to have involved the repair and upkeep of the organs in the castle rather than the building of new instruments, Weller also built or refurbished instruments in churches in the city, including the Frauenkirche, Sophienkirche, and Kreuzkirche. See Hans John, *Die Dresdner Kirchenmusik in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, in: Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985, pp. 81–94, here pp. 88–89, 92–94.

roster above, around 1637, Prince Johann Georg had somehow convinced his father to bind over to him two promising young musicians, Philipp Stolle (1614–1675) and Friedrich Werner (1621–1667), in order that he might establish his own musical ensemble¹⁰. The primary impetus for the prince's acquisition of musicians at this time was likely his upcoming marriage to Magdalena Sibylla of Brandenburg-Bayreuth (1612–1687), and his desire to have a few chamber musicians for his and his new bride's entertainment. The multiple talents of both musicians testify to the fine training they had received at court under Schütz and his associates, and their versatility would have made a number of repertorial choices available to them, even as a mere duo. Stolle, a theorist, also played a variety of bowed string instruments, and Werner specialized in wind instruments, particularly the cornetto; in addition, both musicians had also received training as singers (tenor and alto, respectively). In its original instantiation as a duo without a keyboard player, the little ensemble's repertoire could easily have included sonatas for a solo instrument (cornetto or violin) and plucked continuo, lute songs, German 'Arien', and works for solo lute. Their appearance on the 1637 roster of the elector's musicians suggests that they continued to serve the elector in the chapel and at his table, but the notation following their names indicates that they now "belonged" to "His Princely Grace, Duke Johann Georg", and were responsible to him as well.

In November 1638, Prince Johann Georg married Magdalena Sibylla in a festal wedding celebration that lasted nearly a month. In addition to the nuptial ceremonies themselves, the wedding festival included a display of fireworks, an equestrian event ('Gesellenrennen'), several hunts, a sleighride, and a „schön Ballet vfm Riesensaal“ – the Schütz-Buchner *Orpheus*, which the bridegroom presented as a gift to his new bride¹¹. In January 1639, just weeks after the wedding guests had departed, Johann Georg I began to contemplate the establishment of a separate household ('Hofstaat') for his son, which was to include a separate staff of officers and servants, separate living quarters, and an allowance ('Deputat') over which his son would have control. The elector may well have regretted the day he made the initial proposal, however, for with the establishment of the prince's household and budget began the latter's incessant petitions to his father for money. Although initiated early in 1639, however, the process took over two years to complete, due largely to the poor condition of the elector's finances and his extensive indebtedness¹².

10 Matthias Weckmann, who received a contract from the prince in 1639 together with Werner and Stolle (see below), is not represented on this roster, as he had not yet returned from his study tour in Hamburg; see Ibo Ortgies, *Neue Erkenntnisse zur Biographie Matthias Weckmanns: Biographische Skizze und Zeittafel*, in: Weckmann-Konferenz Göteborg 1991, pp. 1–24, here pp. 4, 11, and Joshua Rifkin, *Schütz-Weckmann-Kopenhagen: Zur Frage der zweiten Dänemarkreise*, in: Frank Heidlberger etc. (eds.), *Von Isaac bis Bach: Studien zu älteren deutschen Musikgeschichte. Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag*, Kassel etc. 1991, pp. 180–188, here p. 182; Rifkin suggests that after his return from the north, Weckmann also served in an informal capacity as the prince's organist. Weckmann and Stolle first appear as 'Kleine Capell Knaben' on a court roster from the summer of 1628 (see the discussion below), Werner appears for the first time on a court roster from April 1634 (Rifkin, *ibid.*, p. 185).

11 SHStA Loc. 10554/2, *Bejlagers Acta Herzog Johann Georgens zu Sachsen fürst: Durchl. betreffende Anno 1638*, fols. 1–11; SLUB Msc. Dresd. Q 230, *Calendar Herzog Johann Georgen des Andern als ChurPrintz 1643. angefangen von 1630* [unfoliated], entry for 20 November 1638: „Haben die sämptlichen Chur: und Fürstl: Personen in der Eckstuben Taffel gehalten, hernach haben Ihre Fürstl: Durchl: Herzog Johann George, auffm Riesen Saal ein Ballet von Orpheo und Euridice gehalten.“

12 See, for example, Uwe Schirmer, *Beobachtungen zur wirtschaftlichen Situation in Kursachsen bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, in: *Dresdner Hefte* 56 (1998), pp. 77–85; idem (ed.), *Sachsen im 17. Jahrhundert. Krise, Krieg, und*

Already in January 1639, Elector Johann Georg I had tapped his own ‘Hauptmann’, Rudolf von Dieskaw, to serve as his son’s new ‘Hofmeister’ (his “chief of staff”), but the self-possessed Dieskaw refused to accept the position until the elector met certain conditions, the first of which involved the payment of all of his back salary¹³. Apparently the negotiations with Dieskaw slowed the entire process to a standstill, and caused the anxious prince to worry that his father had forgotten about his promise. Thus on 29 July 1639, the prince obligingly reminded the elector of his pledge to establish his household, and pointed out that his own financial situation had deteriorated to such an extent that he could hardly keep any servants¹⁴. The elector responded on 18 August, and blamed the delay on the ongoing war and on Dieskaw’s “difficulties” concerning his contract. The elector went on to establish at 6,000 fl the annual amount that he would grant the prince for his “daily expenses and extraordinary requirements” („tägliches Ausgabe vnd *extraordinari* Bedürfnüs“), granted an additional 400 fl for the princess and her ‘Frauenzimmer’ (ladies-in-waiting), and indicated that he would provide for the salaries of the prince’s yet-to-be-determined officers and servants¹⁵. Two days later, the prince wrote to thank his father for his generosity, and appended a proposal for the future composition of his ‘Hofstaat’ for his father’s perusal¹⁶. Here the prince divided his household into various categories, the fifth of which involved musicians. The numbers here suggest that by August 1639, the prince either already had a number of musicians in his employ, or planned to hire them¹⁷:

The Field and Chamber Musicians

4 trumpeters

1 youth who can “play along” (i. e., an apprentice trumpeter)

1 timpanist

4 chamber musicians, “who must also allow themselves to be used in the chapel; it would also be good if the trumpeters understood something of music”.

As a result of his August correspondence with his son, Elector Johann Georg I set members of his staff to work in earnest on the formation of the prince’s household. Numerous drafts of the prince’s new ‘Hofstaat’ survive, most of which list salaries and titles but no names. Most of these lists do not include the category of “musicians”, however, and their omission suggests that Prince Johann Georg originally planned to pay the musicians out of

Neubeginn, Beucha 1998 (= Schriften der Rudolf-Kötzschke-Gesellschaft 5); Sparmann (footnote 7), pp. 97–109; Karl Czok (ed.), *Geschichte Sachsens*, Weimar 1989, pp. 236–249; and Müller (footnote 7), pp. 217–223.

- 13 SHStA Loc. 8681/2, *Des Chur-Printzens Herzog Johann Georgens des Andern [...] Hoffhaltung bet: 1620.-56.*, fols. 63^r–82^r, 85^r–87^r.
- 14 *Ibid.*, fol. 84^r: „Zu mahl auch solger gestalt aus manglung der mittel ich fast keinen diener mehr werde halten können, dan ich E. Gn. mitt grundt der warheit ich solger berichten kan.“ See also Müller (footnote 7), pp. 86–88. Kobuch (footnote 5, p. 63) erroneously reports that in this letter, the prince asked his father to raise his total allotment to 20,000 fl; see the discussion of the prince’s letter of 29 October 1639 below. Here monetary amounts given in ‘flore’ (or ‘Gulden’) are abbreviated ‘fl’, and those given in ‘Reichstalern’ as ‘tl’; ‘Groschen’ are abbreviated ‘gr’, and ‘Denarii’ as ‘d’.
- 15 SHStA Loc. 8681/2, fol. 89^{r-v}.
- 16 *Ibid.*, fols. 208^r–210^r; title on fol. 208^r: *Vnvorgreiflicher entwurf, wie künfftigke des Durchlauchtigsten Fürsten Vnd Herrn, Herrn Johann Georgens, Herzogen zu Sachsen, [...] meiner gnedigst Herrn Hoffstadt anzustellen.*
- 17 *Ibid.*, fol. 208^v: „Beÿ der feldt: vnd Cammer *Musica*. 4. Trompeter. 1. Jungen, der mitblaßen kann. 1. Herrpaucker. 4. Cammer Musicanten, die müsten sich auch in der Capelle mitbrauchen laßen, were Gut, wenn die Trompeter auch was Vf der *Musica* könten.“

his personal discretionary funds¹⁸. However, an undated “List [of] what Your Princely Highness would now like to have for officers and servants”, found among the 1639 household documents, reveals that the prince had identified the four chamber musicians referenced in the earlier document as follows¹⁹:

Matthes Weckmann	Organist
Philip Stolle	Musicanten
Friedrich Werner	
Christian Küttel [Kittel]	Capellknabe

The short list also reveals that the prince had once again raided the elector’s complement of cappella youths trained by Schütz, and had acquired organist Matthias Weckmann (ca. 1616–1674) and singer Christian Kittel, the son of Caspar Kittel²⁰. By doubling his ensemble with the addition of a singer and an organist, the prince significantly expanded the repertorial possibilities open to the group. Now, in addition to the types of solos and duos mentioned above, the ‘Musicanten’ could favor their new patron with small-scale sacred concertos for one to three voices and continuo, and compositions for voices and instruments, both sacred and secular. In addition to serving as a continuo player, Weckmann could now contribute solo organ works to the musical mix²¹.

Of the four musicians now in the prince’s employ, Matthias Weckmann was destined for the greatest musical renown. Weckmann’s arrival in Dresden cannot be dated with certainty, but Ibo Ortgies suggests that Weckmann’s father made contact with Schütz at the electoral summit held in Mühlhausen in October and November 1627, and at that time set in motion his plan for his son’s musical education. Ortgies also points out that Weckmann seems to have left his home in Oppershausen sometime in 1628, and suggests that his father brought him to Dresden before Schütz’s departure in August of that year²². Ortgies’ argument is supported by a long-overlooked piece of documentary evidence, a “list of those youths who [serve] in the electoral court and castle chapel, and in other places, live with instrumentalists, and are in need of summer clothes”, drawn up by vice-Kapellmeister Hestius²³. Both Weckmann and Stolle appear on this list, as charges of Schütz and Hestius, respectively, as does the young cornettist Johann Vierdanck (ca. 1605–1646). Vierdanck’s presence on the list helps to suggest a date for the document, as does the absence of Caspar Kittel’s name from those of the senior musicians who housed cappella youths. Kittel traveled to Italy to study in 1624, and returned to Dresden with Schütz in November 1629; in the early months of 1630, Schütz

18 Ibid., fols. 26^v–44^v, 90^r–94^v, 116^r–120^r, 122^r–126^v, 129^r–132^v, 135^r–138^v.

19 Ibid., fol. 114^r; the musicians appear as nos. 21–24 on the *Vorzeichnus. Was Ihre Fürst. Durchl. itzo vor Officier vnnnd bediente haben wollen*. The list includes forty-five individuals, and does not include the stable personnel; the musicians’ names follow those of the six trumpeters and timpanist, and precede those of the pages and footmen. See also Kobuch (footnote 5), p. 63.

20 Christian Kittel joined the cohort of cappella youths sometime after 1634; he does not yet appear among the youths on the 1634 roster identified by Joshua Rifkin, but does appear on the 1637 list reproduced above; see Rifkin (footnote 10), pp. 184–185. Weckmann appears on the 1634 list among the members listed as „Abwesende oder Verreiset“ (“absent or away”).

21 At this point, Christian Kittel (son of Caspar, b. 1603) was about sixteen years old, and probably still sang a treble part; a few years later he would receive a contract as a bass (see below).

22 See Ortgies (footnote 10), pp. 2–3.

23 SHStA Loc. 8687/1, *Cantorej-Ordnung*, [...] *A^o 1581.-1707.*, fol. 50^r. The roster appears in the Appendix (no. 1).

proposed to the elector that Kittel take on four ‘Taffelknaben’, or “discantists who attend at meals”, and by 1631 the arrangements had been made²⁴. Given that Kittel remained an active member of the team responsible for the education of cappella youths from 1630 or 1631 until at least 1637, the list likely antedates his return²⁵. In addition, in July 1628, a month before he departed for Italy, Schütz recommended that the elector send Vierdanck to Vienna to study with Giovanni Sansoni (1593–1648), cornettist at the Imperial court; by November of that year, Vierdanck was safely ensconced in Vienna, and the elector was remonstrating about the amount it cost to keep him there²⁶. As the undated list of cappella youths includes Vierdanck’s name, without reference to study in Vienna, the document most likely dates from the late spring or early summer of 1628.

Once the exact personnel and financial requirements of the prince’s new ‘Hofstaat’ had been established, Elector Johann Georg I committed 20,000 fl annually to his son’s household expenses, in a letter dated 15 September 1639²⁷. According to the letter, which represents the elector’s financial covenant with his son, the prince was to receive one-third of the total annual amount at the time of each of the three Leipzig trade fairs (New Year, Easter, and Michaelmas). Various drafts of the prince’s household, several of which bear the date of 15 September 1639, reveal that the salaries and allowances originally totaled 19,419 fl 9 gr, but that an additional amount (“Zulage”) of 383 fl 15 gr was subsequently added “so that [His] Princely Highness might be able to support [his] musicians all the better”²⁸. On the same day, draft contracts for many of the prince’s appointees, including his three adult musicians, were also drawn up. The draft of the musicians’ contract, issued by the elector rather than by his

- 24 See Joshua Rifkin (biography and bibliography) and Colin Timms (works list), *Heinrich Schütz*, in: *The New Grove Northern European Baroque Masters*, New York and London 1985, p. 25, and Schütz GBr, pp. 105, 107 („Taffelknaben, oder Discantisten so bey der Taffel aufwarten“), 114.
- 25 Kittel appears in this capacity in at least three documents from the 1630s: a 1631 list of cappella youths (Schütz GBr, pp. 114–15), a roster of court musicians from 1634 (Rifkin, footnote 10, p. 185), and the 1637 roster reproduced above.
- 26 See Schütz GBr, p. 93, and SHStA Loc. 8683/4, *Eingekommenen Klagen zu Hofe [...] 1572–1656*, no. 76; the document bears the date 16 November 1628. In the latter, after learning that Vierdanck’s stipend in Vienna equaled the salary of the youth’s former teacher at the Dresden court, Johann Georg directed an unidentified court official to investigate the stipends awarded earlier to Wilhelm Günther and Johann Köckeritz for their study in Italy.
- 27 SHStA Loc. 8681/2, fols. 140–142^r, conclusion: „Geschehen vnd geben zu Dreßden, den Fünffzehenden Septembris, Im Jahr Christi, Vnsers einigen Erlösers vnd Seeligmachers, Tausendt Sechs hundert vnd neün vnd dreißig.“
- 28 SHStA Loc. 8681/2, fol. 44^r. In this set of documents, the copies of the budget on fols. 26^v and 44^r are undated; the total on fol. 26^v does not include the musicians’ ‘Zulage’ („thut alles zusammen/ 19,419 fl 9 gr“), while that on fol. 44^r (19,419 fl 9 gr) has been crossed out and the ‘Zulage’ added with the rationale concerning the musicians: „damit Sr. Fürstl. Durchl. Ihre *Musicanten* desto besser vnterhalten können“; the document concludes „vndt werden also in allem erfüllet/ 20000 fl.“. Both fols. 94^v (undated) and 126^v („Angangen den 15. Septembris 1639“) incorporate the ‘Zulage’ and explanation into the main budget document and provide a single total, 20,000 fl. The copy on fol. 138^v (dated 15 September 1639) is signed by both elector and prince, and gives the grand total as 19,419 fl 9 gr; the figure is followed by a symbol referencing a slip of paper inserted between fols. 138 and 139 that gives the ‘Zulage’ of 383 fl 15 gr, which in turn is followed by the same explanation regarding the musicians, and the new total: „vnd werden also in allem erfüllet/ 20000 fl.“ The new grand total, given as 20,000 fl, seems to have been rounded up to conform to the amount promised in the elector’s letter, for the actual sum of the two amounts was 19,803 fl 3 gr. See also the discussion in Kobuch (footnote 5), p. 63.

son, stipulates that these three musicians were to serve at the pleasure of both the elector and the prince, and to provide service to both²⁹:

By God's grace we, Johann Georg, Duke of Saxony, [etc.], do make known and acknowledge that we appoint our beloved and true Friedrich Werner³⁰ as musician and instrumentalist of our amiable, beloved son, Lord Johann Georg, [etc.], and do declare herewith and through the power of this document, that he be true and worthy of service to us and to His Dilection, [...] In particular, however, shall [he] be bound to that which the Kantoreiordnung stipulates, as well as also [to that which is] further decreed, ordered, and commanded by Us or on behalf of His Dilection, by his Hofmeister, with respect to service in the court chapel, and before Our or His Dilection's table [...] Given in Dresden on the fifteenth of September, in the sixteen-hundred-and-thirty-ninth year after the birth of Christ, our only Savior and Sanctifier.

Unlike most contracts issued to musicians during this era, this one lacks the delineation of duties specific to the individual employee, and remains curiously silent as to the salary and benefits that would accrue to the musician for his service. In fact, none of the 1639 documents reveal the musicians' actual salaries. The names of Weckmann, Stolle, and Werner also appear on an undated list of those waiting for official appointments to the prince's 'Hofstaat', however, and a note at bottom of the page indicates that the appointees were to negotiate their salaries with the prince³¹. Prince Johann Georg probably planned to pay each some portion of the 383 fl added to his household budget on their account. A document dated 2 November 1639 suggests that the three musicians were originally to receive board ('Kost') at court, which would have reduced their living expenses somewhat³².

Prince Johann Georg's efforts on behalf of his musicians continued after the formal establishment of his 'Hofstaat'. On 29 October, six weeks after he officially accepted the financial plan for his new household, the prince wrote to the elector with a request that at first seems rather redundant in light of the agreements signed earlier that fall³³:

Your Grace may most graciously recall how you allowed the four musicians supported by me up to this point to be accommodated separately, and also most graciously resolved to assign to me a few necessary persons who are as yet not included in the specification [that was] delivered up. But as the support of the aforementioned four musicians may cause many inconveniences, so I submit to Your Grace's amiable-fatherly and gracious pleasure that if you will allow the amount of 19,419 fl 9 gr assigned to me to be raised and increased to 20,000 fl, all for the better subsistence [of the musicians], I offer in return to satisfy these musicians myself.

At first glance, Prince Johann Georg would appear to be asking for that which his father had already granted him back in September – support in the amount of 20,000 fl. But a later document reveals the true rationale for the prince's letter, for it demonstrates that in Septem-

29 The German original appears in the Appendix (no. 2). The contract is cited (but not reproduced) in Kobuch (footnote 5), p. 63.

30 Although only Werner's name appears here, the document's header indicates that it was to provide the language for all three contracts. See No. 2 in the Appendix.

31 SHStA Loc. 8681/3, fol. 59r: „Inn Pflicht weren noch zunehmen. [...] 3. Musicanten alß Matthes Wigkman, Organist, Philipp Stolle vnd Friedrich W. [...] Diese bestellungen sollen in der Cammer gefertiget, und wenn es zum Soldt kömptt, diese *formalien* gesetzt werden: hingegen werdenn sich unßers geliebten Johans Ld. mit ihm seiner dienstwartung halber billichmäßi9g zuvergleichen vnnnd abzufinden wißenn.“

32 SHStA Loc. 8681/3, fol. 58r: „Ohngefehrlicher vndt zu Ihr. Fürstl. Durchl. Gnädigster Verbeßerung gestelter Vfsatz, was, vnd wie künftig beÿ dero ahngehenden Hoffstadt gespeiset werden muß“ (“Approximate list, provided for Your Princely Highness's most gracious correction, of those who in the future will have to be fed in your incipient household.”) The list includes three unnamed 'Musicanten'. Additional documents (discussed below), however, reveal that the three took their meals elsewhere.

33 The German text appears in the Appendix (no. 3).

ber 1639, the prince had already granted salaries of 200, 170, and 150 fl to Weckmann, Stolle, and Werner, respectively, and thus must have realized that the ‘Zulage’ (383 fl 15 gr), to which he refers with the phrase “separately accommodated”, would not cover the total amount of these salaries³⁴. Prince Johann Georg clearly feared that to supplement the musicians’ salaries from his own discretionary funds would only compound his difficulties. Thus he requested the actual difference between the two totals (19,419 fl 9 gr and 20,000 fl), i.e., 580 fl 12 gr. As the salaries of the three adult musicians totaled only 520 fl, the amount of 60 fl 12 gr remained for the housing, board, and further musical education of Christian Kittel, his cappella youth³⁵.

The state of the court treasury, however, meant that the pleasures the prince derived from performances of his small ensemble would be short-lived. Letters from late 1639 and early 1640 clearly demonstrate that the elector, although presumably well-intentioned, lacked the means to provide for his son’s household. The prince felt the effects of this shortfall immediately, and in a letter to his father of 23 November 1639, anxiously reported the “great disorder” that prevailed among those in his service, who had received no pay for over a year, and whose clothing was in tatters. The prince pleaded with his father to advance him some funds, and to attend to other festering problems related to the establishment of his household³⁶. Johann Georg I, however, seems to have used the letter as an excuse to justify the dissolution of his son’s incipient musical ensemble, and thus perhaps to thwart his son’s development of a competing musical ensemble within the castle walls³⁷. Just six days after receiving his son’s letter, Johann Georg I issued a decree transferring Weckmann, Stolle, and Werner back into the Hofkapelle, purportedly to fill the positions of those members of the ensemble who had either died or departed³⁸. In this the elector may well have felt justified, as he had paid for the musical educations of all three. Whether or not the prince consented to the change remains unknown. In the decree, the elector stated that he would have preferred to have obtained Schütz’s opinion regarding the salaries and contracts that should be assigned to the three, but was unable to do so, as the Kapellmeister had left Dresden³⁹. Instead, the elector left the details of the arrangement to his ‘Hausmarschall’, Georg Pflug, but in his letter to Pflug on 29 November, did express the opinion that these young musicians, who could not be compared to those who had served for many years, should receive compensation commensurate with their age and experience⁴⁰.

34 The document, which dates from February 1642, is a statement of the salary owed to the three musicians from 15 September 1639 to 17 February 1642; each musician claims back salary at the rates given above (SHStA Loc. 4520/1, *Acta Bestellungen, Expectanz-Scheine, Besoldungen und Reverse belangende Ao 1601–50*. Vol. II, fol. 195r, also cited in Kobuch (footnote 5), p. 64). Documents from 1642 give the basic cost for keeping one cappella youth at either 50 or 60 fl annually (Schütz GBr, pp. 152–54).

35 See the discussion of Schütz’s 1641 proposal below.

36 SHStA Loc. 8681/2, fol. 159r, Johann Georg II to Johann Georg I, 23 November 1639.

37 The latter idea was first suggested by Kobuch (footnote 7), p. 108.

38 SHStA Loc. 4521/2, *Bestellungen, 1619–56*, fol. 60, reproduced in Kobuch, *ibid*.

39 Schütz had departed Dresden for the court of Georg of Calenberg (Hannover and Hildesheim) sometime in the late summer or early fall of 1639; see Rifkin (footnote 24), p. 35, and Kobuch (footnote 7), p. 107–108.

40 SHStA Loc. 4521/2, fol. 60: „Worbeÿ zu erinnern stehet, das, weil diese noch Jung vndt denen vorigen wolverdienten *Muscanten*, ihrer langwürigen auffwartung nach, nicht zuvergleichen, mit dem Soldte billich ein *Proportion observiret* werden muß.“ See also Kobuch (footnote 5), p. 64.

Perhaps due to Schütz's absence, the negotiations concerning the new contractual arrangements for the three musicians proceeded slowly. A full two months after Johann Georg I had issued his decision, 'Hausmarschall' Pflug finally reached some manner of agreement with the three musicians, and notified the elector in writing⁴¹. It seems that the prospect of transfer back into the Hofkapelle had left Weckmann, Stolle, and Werner somewhat 'in dubio' about their financial futures as dependents of the elector, and had caused them to take their concerns to the prince's secretary, Christian Hertzog, with whom Pflug was negotiating. Hertzog, of course, had dutifully reported their fears to Prince Johann Georg, who had quickly developed a scheme to retain more than a mere sentimental attachment to his three former musicians. In his letter, Pflug assured the elector that all three musicians would willingly enter his service, but he also explained – very delicately – that they had expressed certain misgivings about falling victim to the elector's erratic and undependable remunerative practices. He then added that Prince Johann Georg had declared himself willing to cover the musicians' salaries himself, if the elector would only agree to increase his allowance ('Deputat') to 20,000 fl⁴². Such a plan would have allowed the prince to continue to exercise at least some degree of hegemony over the three, and perhaps to reintegrate them more easily into his household at some point in the future. Apparently the prince's October request for such an increase had fallen upon deaf ears, and he thus seized this opportunity to readdress the issue with his father. It remains unclear, however, whether or not the elector accepted his son's proposal.

Despite his presumed best intentions toward his son, however, Elector Johann Georg I could not alter economic reality. The correspondence between father and son from 1639 until at least 1653 reveals in the most personal terms the deleterious effects that the 30 Years' War had on the house of Wettin in general, and on the cultivation of music at the court in particular. As a result of his father's impoverishment, seemingly insurmountable financial difficulties plagued Prince Johann Georg throughout the decade of the 1640s in his attempts to establish a musical ensemble. Although he regularly implored his father for substantial infusions of cash, so that he might rescue his "credit and reputation" and avoid complete financial ruin, he received nothing from the elector⁴³. In fact, the combination of poor economic conditions brought on by war and his own war-related expenditures prevented the elector from fulfilling his financial obligations to his son virtually throughout the decade. In December 1642, the prince informed his father that as of 1 January 1643, he would be owed 60,000 fl in payments of his household allowance⁴⁴. More than three years after the establishment of his household, Prince Johann Georg had received only two payments from his father, those

41 SHStA Loc. 4521/2, fol. 61, Georg Pflug to Johann Georg I, 31 January 1640.

42 SHStA 4521/2, fol. 61v: „Worauf S. Fl. Durchl. sich dahinn gnädigst gegen mier ercläret, das wann E. Chf. Durchl. Dero bewilligtes *Deputat*geldt nur biß auf die Zwanzig Tausent *compliren* undt erfüllen wolten, oder würden, Sie so dann gedachte dreÿ Persohnen davonn selbstn *contentiren* undt befriedigen wolten, also, das sie oberwehntter massen ihre aufwartung ohne manngell undt zur genüge verrichten sollten.“ See also Kobuch (footnote 5), pp. 63–64; Kobuch, however, omits any mention of the agency of the prince, and says that the musicians themselves expressed the desire to be paid by the prince, which represents a somewhat inaccurate reading of the letter.

43 SHStA Loc. 8563/2, *Des Kurprinzen ꝛ. S. Johann Georg II. Handschreiben an seinem Vater, den Kurfürsten, 1634–1656*. Vol. I, fol. 143, Johann Georg II to Christian Reichbrodt [privy secretary to Johann Georg I], 10 December 1647: „Ihr Gnaden werden mich zu diesen mahl nicht lassen darmit ich nicht volgents in der fremde meinen *credit* vnd *reputation* auch vorliehre bitt zum höchsten das beste darbey zu thun.“

44 See the translation and discussion below, and the German text in the Appendix (no. 6).

for the Michaelmas term of 1639, and the New Year's term of 1640. Once established, this pattern of delinquency continued throughout the decade: documentary evidence demonstrates that the prince received no additional payments of his household allowance until 1650⁴⁵. Yet despite these privations, the tenacious prince forged ahead, and somehow found a way to expand his small musical ensemble.

Despite the addition of the prince's three musicians to the Hofkapelle, the musical situation in the court chapel grew so dire in 1640 that Senior Court Preacher Matthias Hoë von Hoënegg (1580–1645) felt compelled to involve the elector in a last-ditch attempt at a musical rescue. The frustrated Hoë complained that the lack of discantists (i.e., choirboys) and a "true alto" had all but silenced polyphony in the chapel⁴⁶. Only one choirboy, whose voice was on the verge of changing, remained available, but according to Hoë, the boy was useless, for he promptly forgot everything that he had learned. In addition, Caspar Kittel's widow, with whom the boy was living, could no longer afford to keep him. Hoë strongly urged the elector to seek out two good discantists, and to place them with Jonas Kittel, brother of the late Caspar Kittel (d. 1639), from whom the former had "learned the art". He also warned the elector that the scarcity of singers threatened the Holy Week liturgies, for the anxious vice-Kapellmeister, Hestius, had reported that he could not mount performances of the Passion and the Resurrection History, the musical and scriptural focal points of the Good Friday and Easter services, for lack of singers. To his credit, the elector answered his confessor's plea, and authorized the addition of two new choirboys. He also suggested that Hoë and Hestius consider bringing in members of the 'Stadtkantorei' to sing the Passion and Resurrection History, should the choirboys not be immediately available⁴⁷. While these stop-gap measures may have allowed the court to celebrate the liturgies of these central days in the Christian calendar with at least a minimal cohort of musicians, the poor state of the elector's finances continued to impact his musicians directly; in September of the same year, the entire membership of the Hofkapelle petitioned Johann Georg I for back salary⁴⁸.

In the fall of 1641, after he had enjoyed their service for nearly two years, Elector Johann Georg I decided to return Weckmann, Stolle, and Werner to his son's employ, thus effectively reconstituting the prince's musical ensemble. The rationale behind this second transfer remains unknown, but the elector may well have relinquished the musicians for economic reasons, as Agatha Kobuch has suggested⁴⁹. On 14 September 1641, Schütz drew up the contractual language for Weckmann, Stolle, and Werner as members of Prince Johann Georg's musical ensemble, and included Augustus Tax, a senior member of the elector's Hofkapelle, as the director of the small band⁵⁰. The actual contracts (discussed below), whose issuance

45 Discussed below.

46 An extensive excerpt from Hoë's letter appears in the Appendix (no. 4). The letter is quoted briefly in Müller (footnote 7), p. 177, and Moritz Fürstenau, *Beiträge zur Geschichte der Königlich Sächsischen musikalischen Kapelle*, Dresden 1849, p. 62.

47 SHStA Loc. 4521/2, fol. 66, Johann Georg I to Matthias Hoë von Hoënegg, 15 March 1640.

48 SHStA Loc. 8687/1, fol. 238, "Sämtliche Musici" to Johann Georg I, 17 September 1640.

49 Kobuch (footnote 5), p. 64. No correspondence suggesting that Prince Johann Georg petitioned his father for their return has yet surfaced.

50 Schütz GBr, pp. 145–148; the original appears in SHStA Loc. 4520/1, fols. 191^{r-v}, 197^{r-v} (see also Kobuch, *ibid.*, p. 64). Tax, a member of the Hofkapelle, was only paid 50 fl annually by the prince, which suggests that he also continued in the service of Johann Georg I; in 1612, he was appointed by the elec-

was delayed for a full year, follow closely the wording of Schütz's memorandum. Schütz's delineation of the duties of each reveals the versatility typical of court and city musicians of this era. Stolle, for example, was expected to perform as both a theorbist and a singer, as well as on the violin and other string instruments, while Werner was expected to play "all manner of wind and string instruments"⁵¹. In anticipation of their official return to his household, Prince Johann Georg likely informed Schütz of his musical expectations, which included assigning Stolle and Weckmann the task of educating his cappella youths. The prince's increasingly Italianate musical tastes reveal themselves most clearly in Schütz's enumeration of Stolle's duties, for the theorbist was to give the prince's choirboys a daily lesson at an appointed time, to "give them dictation and listen to them", and to "habituate them to a good Italian manner in singing, to the best of his ability"⁵². In this Prince Johann Georg followed in the musical footsteps of his brother-in-law, Danish Prince-Elect Christian (1603–1647), who in 1634 had hired the castrato Gregorio Chelli to instruct his own choirboys in singing in the Italian manner, a fact that the musically-interested Saxon prince likely learned when he attended his sister's wedding to the crown prince in Copenhagen that same year⁵³. Stolle probably gained his expertise in the Italian 'Manier' through his study with Caspar Kittel, who had spent four years in Italy in the 1620s⁵⁴. The prince also relied on Weckmann to help educate his cappella youths; the organist was to accompany the boys on a regal or positive organ and "help them to practice, so that they become accustomed to singing purely, and might perfect themselves in music all the more quickly"⁵⁵. Werner's duties, however, did not include work with the prince's musical apprentices; instead, he was charged with improving his own skills, and given the incentive of a higher salary upon the "betterment of his art"⁵⁶. Werner took this charge seriously, and soon left to study the cornetto with Sansoni in Vienna⁵⁷.

In addition to detailing Prince Johann Georg's musical expectations, the documents related to the reappointments of Weckmann, Stolle, and Werner to his household also reveal that the prince had not severed all ties with his musicians back in the fall of 1639. In fact, although he had ostensibly lost them to his father, he had continued to provide them with fi-

tor with a salary of 150 fl; see Siegfried Köhler, *Heinrich Schütz: Anmerkungen zu Leben und Werk*, Leipzig 1985, p. 103. See also Tax's salary in 1646 (below).

- 51 Schütz GBr, p. 146 (Stolle): „Daß Ihr. Durchl. ihm anordnet daß nicht alleine mit der Thiorbe und im Singen oder vokaliter, sondern auch auf der Diskantgeigen und andern Viola er fleissig mit aufwarten soll, wohin ihm anbefohlen wird“; *ibid.*, p. 147 (Werner): „Daß Ihm Ew. Durchl. auff allerhand sowohl blasenden als besaitenden Instrumenten, die einem Instrumentisten zustehen, [...] mit aufwarten thu.“ See also the 1642 contract (discussed below) in the Appendix (no. 5).
- 52 Schütz GBr, p. 146: „Hierüber soll er insonderheit verbunden sein ihre hochfürstl. Durchl. Singeknaben täglich zu gewissen Stunden, Lection zu geben, ihnen furzuschreiben und sie zu überhören, und also möglichen besten Fleißes Diesselbigen zu einer guten italienischen Manier im Singen gewöhnen.“
- 53 See Mara R. Wade, *Triumphus nuptialis danicus: German Court Culture and Denmark. The Great Wedding of 1634*, Wiesbaden 1996 (= *Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung* 27), p. 243.
- 54 The 1631 list of cappella youths lists Stolle as a pupil of Kittel (Schütz GBr, p. 114). Kittel demonstrated his facility with Italian vocal ornamentation in his *Cantade und Arien* of 1638, which he dedicated to Prince Johann Georg on the occasion of his wedding
- 55 Schütz GBr pp. 145–146: „auch obgemelde Knaben mehrmals in ein Instrument Regal oder Positif, absonderlich singen lassen und dergestalt exerciren helfen, daß sie rein singen sich gewöhnen und in der Musik desto schleuniger perfectioniren mögen.“
- 56 See Schütz GBr pp. 147–148.
- 57 Schütz's baptism memorandum from the fall of 1642 (see below) indicates that Werner is in Vienna studying with Sansoni.

nancial support throughout their period of service in the Hofkapelle. On 17 February 1642, just a few months after Schütz drew up his memorial reinstating them as musicians of Prince Johann Georg, the three musicians reported to their young patron the status of their salary and benefits as of that time: not surprisingly, since 15 September 1639 they had received neither their salaries nor the livery due them each year. However, they had received cash from the prince to pay for their 'Kost' (board), which they had taken 'bey Colander' up until that time, and had also received several additional cash payments from him⁵⁸. Clearly the prince doubted that the three would receive compensation from his father, and, rather than risk having them leave the court altogether, and thus possibly losing them forever, he took care to see that they at least had something to eat. Exactly five months later, on 17 July, all three received a substantial portion of their back salary⁵⁹. In light of the never-varying theme of the prince's letters to his father – imminent destitution and financial ruin – the revelation that he had paid out more than 1,300 fl in cash for his musicians' board suggests that he had sought and found alternate sources of income. In fact, in 1639 and 1640, Prince Johann Georg had resorted to borrowing against his most valuable personal possessions in order to resolve some of his most pressing debts, which probably included the support required by his musicians. In order to secure these loans, he had at various times put up numerous 'Preziösen' as collateral, including three gold chains, one of which was valued at 350 tl, at least ten pieces of jewelry studded with gemstones or decorated with painted miniatures, a gold tankard, a silver stein, a gilded goblet, two dozen silver bowls, a small gold writing tablet („schreibe Täftelein von goldt“) decorated with thirty diamonds, and even the pearls that he had given to his wife⁶⁰. By October 1644, the prince had become sorely delinquent in repaying these loans, and the accumulated debt, which now involved a significant amount of interest, had grown so onerous that he was forced to reveal all to his father, and to ask him for help; as he explained it, “the longer [the debt] stands, the higher the interest will climb”⁶¹.

58 SHStA Loc. 4520/1, fols. 194–195: *Vorzeichnüs was von Ihrer hochfürstl. Durchl: seydt hero der bestallung welche Anno 1639 an 15 Septembris war das Quartal Crucis biß itzo den 17 Februrij war das Quartal Reminiscere da wir von Colanders tisch abgetreten empfangen an Kost, undt bahrem gelde* (fol. 194^r); *Vorzeichnüs was wir vom dato d. bestallung an nemlich vom Quartal Crucis Anno 1639. biß itzo Reminiscere Ao 1642. an besoldung zu fordern* (fol. 195^r). Johann Georg II had paid a total of 861 fl, 16 gr for their board, and given them additional cash payments totaling 450 fl. They were still owed a total of 1,300 fl in salary and six outfits of clothing (two each). The document states that 'Tisch bey Colander' cost six taler per week. This Colander, who presumably ran a boarding house in Dresden, was likely the widow or a relative of Anton Colander (1590–1621), who had served as a court organist from ca. 1616–1621.

59 SHStA Loc. 4520/1, fol. 188^r: „Nach gehaltener abrechnung hatt sich befunden, daß H. Fürstl. Durchl. bestelten Musicanten alß Matthes Weckmannen, Philip Stollen, vnd Friedrich Wernern vor außgehendigter schriftlicher bestallung zwey hundert gulden an besoldungen geldern im rest vorbleibet, welche ihnen deß nechsten außgezehlet werden sollen, deßwegen ihnen dieser schein außgefertiget worden. Signat. den 17. July 1642.“ Nothing survives to suggest that their colleagues in the Hofkapelle received any remuneration at this time.

60 SHStA Loc. 8563/2, fols. 72^r–73^v, Johann Georg II to Johann Georg I, 21 October 1644, with an accompanying itemization of items used as collateral, capital and interest. The prince was forced to borrow against similar items again in 1644. According to his own calculations, in 1644 the prince owed 4268 tl, 785 tl of which represented accumulated interest.

61 „auch da sie lenger noch stehen sollen die intresse noch höher lauffen wirde“ (SHStA Loc. 8563/2, fol. 72^r). Elector Johann Georg I was not able to advance Prince Johann Georg the funds to redeem these items held as securities until 1650 (see below).

As the war dragged on, the already dismal economic situation of the Dresden court and its employees continued to deteriorate. Early in 1642, five of the ten or so musicians still persevering in the elector's Hofkapelle found themselves in extremely dire straits, and pleaded with their patron for some compensation⁶²:

The absolute, most extreme need compels us to disclose our calamitous situation to Your Electoral Highness by supplicating most humbly, inasmuch as we have sacrificed everything that we had in the discharge of our duties, and thus for our vital sustenance, we have absolutely no means before us to provide ourselves with bread, butter, bread, and necessary clothing for this hard winter.

The elector's musicians went on to express the fear that, should one of them fall ill (something that was likely, they said, given their current circumstances), the music in the worship services would be compromised. They also worried that, given their small numbers, they would find it difficult to perform the music in the chapel adequately without the support of the organ and other instruments, which currently were obliged to remain silent due to the 'Hoftrauer' (court mourning period) for Electress Hedwig⁶³. Finally, they implored the elector for payment, begging him to consider their "most extreme need" and their fear that the lack of food would prevent them from performing their musical duties. It is difficult to determine if or when members of the Hofkapelle received payments during this decade. Court treasury records from 1642, for example, show that tax revenues in small amounts did occasionally trickle into the court treasury, and reveal that upon the receipt of such funds, Johann Georg I made small payments to various court employees. Of the recipients listed here, however, the only musician to receive anything was the calcant, who pumped the organ bellows⁶⁴.

In September 1642, a full year after Schütz originally drew up the contractual provisions for Weckmann, Werner, and Stolle as musicians of the prince, the actual written agreements with the three were finally issued. The long delay is inexplicable, but may suggest a hesitance on the part of the elector to surrender the three to his son. The 'Konzept' or draft used to generate the individual contracts relates solely to Werner, but the draft also provides additional language, specific to Weckmann and Stolle, for insertion at the relevant points in the contracts of the other two musicians⁶⁵. Curiously, however, the 'Konzept' was backdated

62 SHStA Loc. 7349/5, *Cammer Rechnungen, vnd was dem anhängig bel. ao. 1640–1698*, fol. 89^{r-v}: Joseph Nusser, Johann Muller, Sebastian Hirschrötel, Johann Klemm, and Jonas Kittel to Johann Georg I [undated, but bound with documents from late January/early February 1642]: „Die vnümbgängliche eüßerste noth zwinget uns, Eur. Churfl. Durchl. Vnsern Üblen Zustandt, vnterthenigst *supplicando* zuerkennen zu geben, Sintemahl beÿ verrichtung Vnserer Diensten, wir alles was wir gehabt, zugesetzt, Vndt daher zu vnvermeidlichen Vnsern Vnterhalt, Vns gegen diesen Harten winter, mit Brodt, Butter, Holtz, vndt nothwendiger Kleidung zuversehen, gantz keine mittell vor vns wißen.“

63 Ibid. Dowager-Electress Hedwig, the widow of Elector Christian II, died on 26 November 1641.

64 In February 1642, for example, the income received totaled 1080 fl 11 gr ½ d. The total amount was then dispersed, including a payment of 29 fl 11 gr "to the calcant in the court chapel" (SHStA Loc. 7349/5, fol. 73^v). On fol. 78^v in the same volume one finds an undated list of „Supplicanten ümb geltt“; those paid here include „den Calcanten inn der Schloß Kirchen“ (29 fl 11 gr); the list also includes an entry for the 'Hoff Musicanten', but the amounts have been left blank.

65 SHStA Loc. 4520/1, fol. 172^{r-v}, 196^r; the document is reproduced in the Appendix (no. 5). The volume is bound in such a manner that the bifolio upon which the contract is written (with the material to be inserted given on the recto side of the second folio) serves as the outermost folios of a gathering, with other documents bound in between its two folios. Kobuch (footnote 5, p. 63) cites (but does not reproduce) the Werner contract on fol. 172^{r-v}, but apparently did not see the insertions for Stolle and Weckmann on fol. 196^r; thus she mistakenly reports that the complete 'Wortlaut' exists for Werner alone.

from 1642 to 1639, probably to reflect the original appointment date and salary, and so as not to negate the three musicians' claims for back pay to the earlier date⁶⁶. The new contracts, which were issued by the prince, rather than by his father, indicate that the three are no longer obligated to divide their service between the elector and the prince, a point that Schütz had made clear in 1641. Werner's contract also includes a later insertion from September 1644 that indicates that he received a raise to 170 fl annually at that time, likely as a result of his study in Vienna with Sansoni⁶⁷. The contract also includes an undated insertion stipulating that his duties were to include dancing, the training for which he had received through the prince's largess⁶⁸.

The transfer of the three musicians back to the prince's employ is confirmed by Schütz's undated memorandum from the autumn of 1642 regarding the upcoming baptism of the prince's infant daughter, Princess Sibylla Maria⁶⁹, for here Schütz describes Weckmann, Stolle, and Werner as musicians of "the Lord Duke Johann Georg"⁷⁰. In December 1642, a few weeks after the baptism, Prince Johann Georg penned yet another letter to his father on the topic of his allowance, which had fallen seriously into arrears. His rather petulant letter helps to explain his decision to collateralize his valuables, for, as mentioned above, it reveals how little of his promised allowance he had actually received over the course of the previous three years⁷¹:

Your Grace might most graciously recall that I have now on many different occasions very seriously and imploringly inquired about my outstanding allowance, which in the coming new year (minus everything that I have received) will reach sixty thousand Gulden, whereupon to date, apart from a little bit, nothing has resulted, but instead, the matter has been put off from one time to another, and from one occasion and opportunity to the next, as a result of which I and my most beloved wife now make do very miserably and wretchedly; I have fallen into debt, and, if the truth be told, we must live in the greatest disgrace, on which account I could not protest more emphatically to Your Grace.

The prince then went on to propose a solution to the problem, and suggested that his father use the financial contribution ("Bewilligung") of the recently-acquired territory of Upper Lusatia ("Ober Lausitz") to pay his allowance, a proposal that he would reiterate in the coming years until improving conditions finally convinced his father of the feasibility of the plan⁷².

66 Kobuch (*ibid.*) does not mention the backdating of the contract, and discusses it as a document dating from 1639.

67 Werner must have received this raise in absentia, for in September 1644 he was in Denmark in the service of Prince-Elect Christian (see below).

68 SHStA Loc. 4520/1, fol. 172r: „auch im tanzen so wir ihme lernen laßen, sich iederzeit gebrauchen laßen, und andrer auf unsern befehl darinnen *exercitieren* soll.“

69 The prince's daughter Sybilla Maria was born on 20 September 1642 and was baptized on 26 October 1642; see SHStA Loc. 8680/9, *Hofdiarium von 16. August 1642 bis 1. Jun. 1643 item vom 16. August bis 23. Septbr. 1649*, entries for 20 September and 26 October 1642.

70 Schütz GBr pp. 148–152. In addition, a list of Prince Johann Georg's household for 1643, "dictated and drawn up by His Princely Highness himself on 30 December 1642", includes four musicians and two cappella youths; SHStA Loc. 8681/2, fol. 182r: „Bey Ihrer Fürstlichen Durchl. Herzog Johann Georgens zu Sachsen Hoffstadt, Officianten vnd andere Dienere, befinden sich des 1643 Jahres.“ A note in the top left corner of the document reads „Den 30. Decem: 1642 Ist von E. Fürstl. D. selbsten alß *dictiret* vnd vffgesetzt ward.“

71 The German text appears in the Appendix (no. 6).

72 In 1620, Emperor Ferdinand II offered Upper and Lower Lusatia, which lie to the east of Saxony, to Johann Georg I in return for his agreement to raise an army and take the territory back from the rebellious

His father responded on 6 January 1643, and carefully explained that although the Upper Lusatian provincial diet had agreed in 1637 on an amount to be collected and contributed to the Saxon treasury, the full amount had still not been paid, due to the current 'Kriegs-troublen'⁷³. Thus, although he desired to come to his son's assistance, he had no remedy to offer him⁷⁴.

This news doubtless spelled disappointment for Prince Johann Georg II. Then, late in the following month, tragedy struck the prince and princess: their first child, five-month-old Princess Sybilla Maria, died on 27 February. Her death ushered in a period of mourning that would have extended a number of months past her funeral, which was held on 5 April; she was buried the next day in the Freiberg Cathedral⁷⁵. The mourning period that ensued after her death, together with the ongoing hostilities, caused the prince to decide to send his three musicians off to Nykøping to serve – and to receive compensation from – his brother-in-law, Prince-Elect Christian of Denmark⁷⁶. The prince's actions at this time attest to his determination not to lose his musicians as a result of his penurious state, particularly during a time when music at the court was silenced, giving unpaid musicians the opportunity to seek other employment. But while Christian assumed financial responsibility for the musicians⁷⁷, Prince Johann Georg retained his rights as their patron, and did not release them from their contracts; clearly he expected to call them back to Dresden when his own fiscal situation had improved⁷⁸.

By 1643, all but the most basic musical activity at the court had ground to a halt. The war and all of its consequences had forced even the optimistic Prince Johann Georg temporarily to set aside his dreams of building a distinguished and impressive musical ensemble. Yet during this period, the prince did not simply throw up his hands in despair. Despite his perpetual state of insolvency (of which he continued to remind his father), he somehow managed to hire three musicians between 1644 and 1646. In September 1644, Christian Kittel, who had served the prince as a cappella youth since 1639, received a contract as a vocalist

Bohemian Estates; the territorial gains were later enshrined into perpetuity in the Peace of Prague; see Parker (footnote 7), pp. 60, 141–42. The elector finally agreed to effectuate his son's suggestion regarding the Upper Lusatian funds in 1648 (see below).

73 SHStA Loc. 8563/3, fols. 102^r–v, 108^r, Johann Georg I to Johann Georg II, 6 January 1643.

74 Requests such as this on the part of Prince Johann Georg demonstrate his lack of familiarity with the internal workings of the Saxon government and condition of the treasury; he did not begin to attend meetings of his father's privy council until 1653, when he had reached the age of forty. See SLUB Msc. Dresd. K 113, *Diarium, Was von der Zeit an als der Durchlechtigste Fürst und Herr, Herr Johann Georg, Herzog und ChurPrintz zu Sachsen, [...] zum Ersten mahl in den Gebeimen und Justitien Rath Ihre Session angetreten*. The diary covers the period from 23 October 1653 to 6 October 1656.

75 SHStA Loc. 8680/9, entries for 27 February and 5–6 April 1643.

76 In a letter of 25 October 1646 requesting the return of his musicians, Prince Johann Georg indicates that he had sent them to the court of his brother-in-law because of the period of mourning at court (presumably for his young daughter) as well as the ongoing war. Although the musicians' departure date is unknown, the prince's later letter suggests that they left in the late spring or summer of 1643, after the funeral; the letter also indicates that by that time, they have been in Denmark for about three years. See the discussion of this letter below, and the excerpt in the Appendix (no. 8).

77 Danish pay records indicate that Prince-Elect Christian paid Weckmann, Stolle, and Werner from 1643 on; see Angul Hammerich, *Musiken ved Christian den Fjerdes Hof*, Copenhagen 1892, pp. 180–181. Payments to the three musicians in December 1645 are referenced in the Danish prince's letters; see E. Marquard and J. O. Bro-Jørgensen (eds.), *Prins Christian (V.)s Breve*, vol. 2, Copenhagen 1956, pp. 476–477.

78 Johann Georg's letters to Prince-Elect Christian in late 1646 and early 1647 (discussed below), in which he requests that his brother-in-law send the three musicians back to Dresden, make it clear that they remained contractually obligated to the Saxon prince.

and instrumentalist; at this point, he was the sole musician in the prince's service⁷⁹. The following year, the prince made his first appointment from outside the ranks of the Dresden cappella youths, and issued a contract to a musician named Andreas Künzgen, who was skilled "on the Viole (viola da gamba, and other instruments)"⁸⁰. These hires, however, did not signal an improvement in the prince's financial status. In October 1645, a few months after adding Künzgen, he begged his father to help him out financially, and not to give him cause to worry himself into an early grave⁸¹. The following March, the prince received some income from the 'Praesentgeldt' granted to him back in 1640 by the noblemen ('Ritterschaft') of the provincial diet⁸². But just two months later, during another meeting of that body in Dresden, Prince Johann Georg complained to his father that he was having "to spend the best years of [his] life and youth in sheer grief", and asked the elector to seek a payment of 20,000 fl for him from the diet; should the idea of such a request make his father uneasy, he asked for permission to approach the diet himself⁸³. This request too fell on deaf ears; a subsequent letter from the prince to his father indicates that by July of the same year, the elector had still not responded to his son's request⁸⁴. Despite his dramatic prognostications of a premature death caused by anxiety, however, the prince continued to plan for the future, and on 21 October 1646, added another former cappella youth, the falsettist Heinrich Groh, to the ranks of his musicians⁸⁵. These three appointments strongly suggest that the prince may have had access to other, still unidentified sources of income, such as private loans from cities, for his previous efforts at least to provide his musicians with meals suggests that he took his responsibilities to them seriously, and did not simply continue to enlarge his retinue irrespective of his ability to pay.

- 79 SHStA Loc. 4520/1, fol. 212^{r-v}; Michaelis (September) 1644: contract for Christian Kittel as a „musicanten [...] im singen und instrumenten“, at an annual salary of 170 fl plus livery. A later roster of the prince's musicians from 1651 indicates that Kittel sang bass (see Spagnoli, footnote 2, p. 4).
- 80 SHStA Loc. 4520/1, fol. 233^{r-v}, contract for Andreas Künzgen as a „Musicanten und Violisten auff den Viole (Viole de gamba, und andern Instrumenten) / Datum Dresden am 5. Aprilis Anno 1645“; the contract indicates that he was to serve "both in church and at table" („beydes in der Kirche vndt für der Tafel“), at an annual salary 170 fl, plus livery and meals ("Cost") at court. Künzgen is listed as a violinist on the composite roster of the musicians of Johann Georg II drawn up in 1717; Spagnoli (footnote 2), pp. 90–95, here p. 93.
- 81 Müller (footnote 7), p. 219: „Sie wollen mir nochmals diese hohe und väterliche Gnade erweisen und Dero Hände nicht gar vollends von mir abziehen, [...] und nicht Ursache geben, damit ich mir selber vor der Zeit mit Harm und Kummer mein Leben abkürzen mögen.“
- 82 SHStA Loc. 8563/2, fols. 105^r–107^r: „Praesentgeldt so Ihrer Hochfürstlichen Durchlauchtigkeit, Herzog Johann Georgen zu Sachßen [...] von der Ritterschafft in Land Tage Ao 1640 Vnterthenigst offeriret vnd bewilliget worden.“
- 83 SHStA Loc. 8563/2, fol. 108^r, Johann Georg II to Johann Georg I, 15 May 1646: „nit wenig muß Ich meine beste Jahr und Jugendt mitt lautter bekümmerniß zubringen.“
- 84 SHStA Loc. 8563/2, fol. 109^r, Johann Georg II to Johann Georg I, 31 July 1646.
- 85 SHStA Loc. 4520/1, fol. 233^{r-v}, contract for Heinrich Groh as a „Musicanten und Sängere“ both in the church and at table, with the same salary and benefits as Künzgen. On a roster of the prince's musicians from 1651, Groh is listed with Bontempi (a castrato) as a discantist; there he is listed before Werner, who is listed as an alto (see below); Groh is listed as an alto falsettist on the 1717 roster (Spagnoli, footnote 2, p. 91).

In the summer of 1646, nearly a year after the signing of the Treaty of Kötzensbroda had effectively ended the war in Saxony⁸⁶, the court ensemble that stood under the direction of the most renowned composer in Germany had dwindled to just nine performers: three singers (two tenors and a bass), three instrumentalists, two organists, and a timpanist⁸⁷. Writing to Johann Georg I in July 1646, Jacob Weller (1602–1664), the new senior court preacher, suggested some improvements in the form of vespers as celebrated in the court chapel, but then lamented the fact that any potential liturgical changes would be stymied by this crippling shortage of choirboys, the same situation of which his predecessor Hoë had complained some years earlier⁸⁸. In fact, said Weller, the only boys currently serving in the chapel were a few “poor youths” who enjoyed no official ties to the court, but who had expressed a willingness to sing at vespers. These youths, Weller explained, were receiving instruction from the organist, and were not looking for promises of a future commitment from the elector: all they requested in daily compensation was some bread and beer. Such was the desperate state to which young musicians had been reduced at Saxony’s once most splendid court.

Perhaps due to the sorry state of his father’s Hofkapelle, the severely compromised efforts of which he also would have had to endure in church services, Prince Johann Georg seems to have concluded in 1646 that the time was right to begin to augment his own musical ensemble. As half of his musicians were still in Denmark, however, the first step involved gathering them all together under one roof. With that in mind, on 25 October 1646, he wrote to Prince-Elect Christian at his castle in Nykøping, and requested that the Danish crown prince send back the three musicians currently on loan to him, Weckmann, Stolle, and Werner⁸⁹. The exchange between the two brothers-in-law testifies to the binding force of seventeenth-century contractual relationships, which, unless expressly stipulated in the document, could only be dissolved by the issuer of the agreement⁹⁰. Thus, in rather legalistic terms, Johann Georg emphasized to Christian the fact that these three musicians, their years in the north notwithstanding, remained contractually obligated to him („worzu sie noch immer verbunden sein“).

Prince-Elect Christian seems to have come to regard the three borrowed musicians as permanent fixtures in his own princely Hofkapelle, and thus read Johann Georg’s letter of repossession with some disappointment. In his response, he assured his Saxon brother-in-law that he had no intention of detaining the musicians against his wishes, but also expressed his extreme reluctance to let them go, as their immediate departure would destroy both his musical

86 Parker (footnote 7), pp. 177, 272 n. 10. The signatories to the neutrality treaty, signed in August 1645, were Elector Johann Georg I and Swedish General Königsmark (Günter Naumann, *Sächsische Geschichte in Daten*, Berlin 1991, p. 132).

87 SHStA Loc. 8687/1, fol. 224r.

88 The relevant section of the letter is reproduced in the Appendix (no. 7).

89 SHStA Loc. 8561/3, fol. 250r-v; the relevant excerpt from the German original appears in the Appendix (no. 8).

90 Only highly-placed court officials, such as the senior court marshal, enjoyed the privilege of a severance clause in their contracts. See, for example, the 1664 contract of Senior Court Marshall von Callenberg, “chief of staff” to Elector Johann Georg II, which stipulates that he was to give notice three months ahead of the desired date of severance; the contract also allowed him three months of leave time each year to tend to personal matters (SHStA OHMA [Oberhofmarschallamt] K IV Nr. 1, *Bestellungen hoher Hof=Officiers de ao 1586 biß 1727*. Vol. I., fols. 121–133r).

ensemble and the “special and almost singular delight” that he derived from it⁹¹. He implored Johann Georg to allow the three to remain in Denmark a while longer, arguing that they were not as crucial to the Saxon prince’s ensemble as to his own (!), and that his brother-in-law had access to “better advice” on how to replace them than he did, presumably referring to Schütz⁹². Prince Johann Georg seems to have found the Danish prince’s self-pitying arguments rather galling, however, and so in his response of 15 January 1647, pointedly reminded his brother-in-law that he himself continued to suffer from musical impoverishment⁹³:

Your Dilection will not be displeased to consider that we have done without the delight of the aforementioned three musicians for four years now, and permitted Your Dilection to use them with the greatest pleasure.

Politely but firmly, Prince Johann Georg then insisted on the return of the three musicians, as he required their services at the upcoming wedding of his brother, Duke August; he also reminded Christian of the musicians’ contractual obligations to him, and that he had furnished most of their musical training⁹⁴. In addition, Prince Johann Georg may have known by this time that his wife had conceived another child; assuming all went well, there would be a baptism that summer that required musicians⁹⁵. In order to ensure that his musicians received his orders to return, the prince asked Schütz, who was also in Denmark, to inform them of his decision, but also wrote to them himself on 15 January; he may have also included a travel pass with his letter⁹⁶.

91 SHStA Loc. 8561/3, fol. 249^r: Prince-Elect Christian of Denmark to Johann Georg II, 18 December 1646: „Was die abgeforderte Dreÿ Musicanten anlanget, sind wir zwar keines weges gemeinet, E. Ld. dieselbe einiger maßen vorzueenthaltten, wollen aber deroselben gleichwohl [v--]erhalten laßen, daß, woferne Sie so schleunig von vns abreisen solten, unsere *Music* gantz darnieder liegen, vnd wir also der daran habenden sonderbahren vnd fast einigen ergötzlichkeit ohnig gemachet würden.“ Also quoted briefly in Hammerich (footnote 77), p. 181; a summary in Danish appears in Marquard and Bro-Jørgensen (footnote 77), pp. 621–622.

92 SHStA Loc. 8561/3, fol. 249^v: „Von dem E. Ld. etwa an einzigen Dreÿ Persohnen beÿ Dero Music so hoch nicht gelegen seÿn magh, derselben auch daselbst außn zuer ersatzung zue gelangen beßer raht an Handt kommen kan, Alß haben wir vns aus E. Ld. unzweiffentlich tragenden gueten Zueversicht unterstehen wollen. Dieselbe freundvetterlich vmb überlaßung obberührter Dreÿ *Musicanten* auffß weinigste für einzeitlang freundvetterlich zue ersuchen, werden solches zue sonderlich hohem Danck auffnhemen vnd erkennen.“ Perhaps the musicians themselves had expressed a desire to remain in Denmark.

93 SHStA Loc. 8561/3, fol. 328^r: Johann Georg II to Prince-Elect Christian of Denmark, 15 January 1647: „Worauff E. Lbd. Ihr nicht wolle misfallen lassen zubetrachten wie wir gemelte Vnsere Dreÿ *Musicanten* albereit inß Virte Jaar gemüset, Vnsere von Ihnen gehabte ergötzigkeit entbehret, vnd E. Lbd. zu gebrauchen von Herzen gerne gegönnet.“

94 SHStA Loc. 8561/3, fol. 328^v: „Nur wir aber selbiger Diensten wiederumb bedürffttig, Vnd wegen etzliches furhaben vff des Herrn Erzbischoffes zu Magd. Lbd. bevorstehenten Gott gebe gluckliches Beÿlager, Sie etwas zeitlich anhero vorschrieben, Alß bitten E. Lbd. wir freundschwägerlichen, Sie wollen in ansehung dessen vnd daß Vnß sie Krafft inhabenter bestallung *obligat*, wie Sie auch fast alle ihre kunst erlernen lassen, nicht allein gnadigst *dimittiren*, sondern auch zu mehrer beförderung ihriere Reÿse alle gnade wiederfahren lassen.“

95 Prince Johann Georg III was born on 20 June 1647.

96 SHStA Loc. 8561/3, fol. 330^r: Johann Georg II to Weckmann, Stolle, and Werner; the letter begins “We do not doubt that you will have heard from Kapellmeister Heinrich Schütz that we are again in need of your service” („Vnß zweifelt nicht ihr werdet von dem Capell Meister Heinrich Schützen, wie wir eure dienste zum gewissen fürhaben wiederumb von nöthen [...]“); on fol. 252^r appears an incomplete, undated draft of a travel pass, which says only „Pasbrieff Vor Mattheus Weckmann, Philipp Stoll und Friedrich Werner“, and „Wir von Gottes gnaden Johann George, Herzog zu Sachsen (tot. Tit.)“.

On 12 April 1647, nearly six months after Johann Georg made his initial request, Prince-Elect Christian finally issued a travel pass to Dresden for all three musicians, prior to his own departure for Saxony⁹⁷. Only Stolle seems to have returned to Dresden in 1647, however, for of the three, only his name appears, along with that of Agostino Fontana and two other royal Danish musicians, in the 'Fourier- und Futterzettell' drawn up in March and sent to Dresden⁹⁸. In addition, the reports of Prince Christian's progress through Saxony in May 1647 indicate the presence of only those musicians listed in the March document⁹⁹. Neither Weckmann nor Werner traveled to Dresden in Prince Christian's retinue; instead, both apparently took rather circuitous routes back to the Saxon court. Weckmann seems to have remained in northern Germany for a time, for both musical and personal reasons. He was in Hamburg on 15 June 1647, for he entered that date at the end of a manuscript of sacred vocal music that is largely in his hand¹⁰⁰. Ibo Ortgies has suggested that Weckmann did not return to Dresden until after his wedding in Lübeck on 31 July 1648, and points out that "there is no evidence for a stay in Dresden during the intervening time, but such a stay nevertheless was assumed for a long time"¹⁰¹. Ortgies's view seems to be supported by documents from the Dresden court. Weckmann's name appears, with those of Werner and Stolle, on three undated rosters of Prince Johann Georg's musicians drawn up between 1646 and 1649¹⁰². At first glance, these would seem to suggest that Weckmann did return to Dresden after his sojourn in Hamburg, and then left again to get married¹⁰³. The third of these, however, reflects the salary increases that Werner and Stolle received from the prince on 16 June 1648, after their return to Dresden (discussed below). Weckmann's salary, however, reflects no such increase; instead, the roster reports the same salary that he had received before his departure for Denmark. This suggests that Weckmann had not yet returned to court, and that the roster lists him as a member of the ensemble 'in absentia'.

97 Marquard and Bro-Jørgensen (footnote 77), p. 698; cited in Mara R. Wade, *Prince Christian von Dänemark und seine Brant als Mäzene von Schütz*, in: *SJb* 21 (1999), pp. 49–61; here p. 60, n. 66.

98 The other two musicians included the lutenist Gottschalk Beer, and an anonymous 'Bassist', whom Wolfram Steude identified as Christof Dyk; see his *Auskünfte Dresdner Quellen zu Heinrich Schütz' Dänemarkreisen*, in: *Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985*, pp. 43–56, here p. 56, n. 49. The document, dated 5 March 1647, originated at Prince Christian's residence in Nykøping (SHStA Loc. 34171, *Des Königl. Printzen zu Dennemarck, Herrn Christiani V. und s. Hoch Prinzl. Durchl. Gemahlin etc. Ankunfft und Auflösungen. 1647*, fol. 1 ff., cited in *ibid.*). A 'Fourier- und Futterzettell', which listed all of those who were to travel in a sovereign's retinue on an upcoming journey, was sent to the destination in advance of the visit, in order to inform the host court of the number of people and horses that would require food and lodging during the visit. It also communicated the rank of the individuals involved, in order that issues of precedence might be resolved in advance.

99 The retinue made stops in Wittenberg (the border of Saxony), Lichtenberg, Zabeltitz, and Moritzburg (SHStA OHMA F Nr. 3, *Ankunfft des CronPrinzens zu Dennemarck Herrn Christian V. nebst Frau Gemahlin und Erz-Bischoffs zu Magdeburg Herrn Augusti in Dresden 1647*, fols. 96r–100v). Prince Christian's ultimate destination was Eger in Bohemia, but he died suddenly in Gorbitz, just outside Dresden, on 2 June (rather than on 1 June as given by Moser, p. 165, and Ortgies (footnote 10), p. 5; see Steude (footnote 98), p. 56).

100 Lüneburg, Ratsbücherei, Mus. ant. pract. KN 206; see the discussion of this manuscript in Alexander Silbiger, *The Autographs of Matthias Weckmann*, in: *Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985*, pp. 117–144, here p. 123.

101 Ortgies (footnote 10), p. 5: „Ein Aufenthalt in Dresden ist für die dazwischenliegenden Zeit nicht belegt, wurde bislang jedoch angenommen.“ See also *ibid.*, p. 14.

102 All three rosters are given and discussed below.

103 No travel passes for Weckmann to Lübeck in 1648 have survived in Dresden.

Werner's date of return remains equally difficult to pinpoint. After leaving Denmark, he may have spent time with his brother Christoph in Danzig, or with his former teacher in Vienna, Giovanni Sansoni, with whom he had studied before entering the service of Prince-Elect Christian. In March of 1648, Prince Johann Georg wrote to Sansoni to express his thanks; along with the letter, Sansoni apparently also received some tangible compensation – likely many years overdue – for his efforts¹⁰⁴:

In our grace and every good affection that we always retain for your high abilities, we do not fail to preserve always in good memory those courtesies received in the past from you by our musician, Friedrich Werner, entirely according to our wishes. We know well that your efforts and merits deserve a richer recompense than that which, for the present, comes from us. We hope, nonetheless, that you will receive this small gift as a testimony of the favor and gratitude that we retain for you, assuring you personally that you have found and always will find favor and good affection in us.

According to Werner's funeral sermon, the cornettist himself delivered the "requisite honorarium with a portrait ('Bildniss') and gold chain" to Sansoni¹⁰⁵. The prince had reason to be pleased with the results, for according to Sansoni's letter of thanks from the following month, Werner's playing had impressed no less than the emperor himself¹⁰⁶:

The cornett player Friedrich Werner, your most faithful servant, has been heard by His Imperial Majesty, which has pleased him much, and I am certain that some honor promised to him by His Clemency will not be distant. With this, hoping from God Our Lord, for Your Highness, every desired result of your great and heroic thoughts, I humbly bow before you.

Whether or not Ferdinand III bestowed any special honors on Werner remains unknown, but the prince could certainly take pride in the fact that one of his own musicians had impressed the Holy Roman Emperor.

104 SHStA Loc. 8553/6, fols. 3^r, 6^r, 9^r. Many thanks to John Walter Hill for translating this letter. The original Italian text appears in the Appendix (no. 9). Two copies of the letter to Sansoni survive, one in Schütz's hand (fol. 3^r), the other likely in the hand of the prince's privy secretary, Gabriel Voigt (fol. 6^r, with part of the text and the header on fol. 9^r). The letter in Schütz's hand is reproduced in Kobuch (footnote 7), p. 109–10. Kobuch assumed that these letters were exchanged by Elector Johann Georg I and Sansoni, essentially because the letters appear in a volume of the elector's correspondence (ibid., p. 108–110). However, it is much more likely that this correspondence took place between Prince Johann Georg II and the cornetto virtuoso. First, Werner was the employee of Johann Georg II, who had sent him to Vienna. Second, Sansoni addresses Johann Georg as 'Serenissimo Principe' rather than as elector, and both copies of the letter to Sansoni (see below) bear the header "Per la gratia d'Iddio Giovanni Giorgio Duca di Sassonia, Giuglia, Cleve et degli Monti"; one is signed (in the secretary's hand) "Gio: Giorgio Duca di Sassonia" – again the title does not include the rank of elector. Third, as Kobuch has shown (ibid.), Schütz provided the Italian text of the letter to Sansoni, which was then copied by a court secretary. Comparison with other Italian and Latin documents in the hand of Gabriel Voigt, privy secretary to the prince, reveals that this copy is very likely in Voigt's hand. It was not uncommon for letters to be misfiled; for example, two letters that stand near these in the same volume of the elector's correspondence (fols. 4–5, 7) are clearly addressed to the 'ChurPrintz'.

105 [Heinrich] Beyer, *Leichensermone auf Musiker des 17. Jahrhunderts*, in: *MFH* 8 (1876), pp. 1–6, here pp. 5–6. According to the funeral sermon, Prince Johann Georg sent Werner to Vienna, where he studied with Sansoni for two years, but Elector Johann Georg I rewarded Sansoni with a 'Bildniss' and a golden chain, in addition to the requisite honorarium, which Werner himself delivered to Sansoni. The author of the sermon seems to have confused father with son in the latter case. The 'Bildniss' was likely a miniature portrait of the prince designed to be worn on a chain.

106 The Italian text appears in the Appendix (no. 10). Many thanks to Paula Higgins for translating this letter.

The eventual return of Weckmann, Werner, and Stolle marked an important turning point in the history of the prince's ensemble, and signaled the end of the numerous setbacks and reverses that had beset the group for the past decade. From this point on, until he became elector in October 1656, Prince Johann Georg continued to expand his group with one or two musicians at a time, as is demonstrated by the rosters that survive from the later 1640s and early 1650s. The three earliest of these, mentioned above, date from between 21 October 1646 and 16 September 1648 or later; they reveal that by the war's end, the prince possessed a small but viable musical ensemble. The first of these rosters¹⁰⁷ reports six musicians in service to the prince, three of whom had probably not yet returned from Denmark, but had been summoned to Dresden:

Musicanten

Matthäus Weckmann	Organist
Philipp Stoll	[theorbo, strings, tenor]
Friederich Werner	[cornetto, winds, strings, alto]
Christian Kittel	[bass, viola da gamba]
Andreas Kuzgenn	[violin, strings]
Heinrich Groh	[alto falsettist]

The second undated roster, however, includes the musicians' salaries, and also adds the name of Gabriel Mölich, the court 'Tanzmeister' who also served as a 'Cammerdiener' (valet) to Prince Johann Georg. Mölich was a published composer who had studied in Italy; the position of his name at the head of the list, together with his higher salary, suggests that he served for a time as the director of the prince's musicians¹⁰⁸.

Ihrer Hochfürstl: Durchl: Herzog Johann Georgens zu Sachsen, Musicanten Besoldung¹⁰⁹

Gabriel Mölich	200 tl – gr – d oder 228 fl 12 gr – d
Mattheus Weckmann, Organist	175 tl – gr – d oder 200 fl – gr – d
Philip Stolle, Teorbist	148 tl 18 gr – d oder 170 fl – gr – d
Friederich Werner, Cornetist	148 tl 18 gr – d oder 170 fl – gr – d
Christian Kittell, Violist und Sängler	148 tl 18 gr – d oder 170 fl – gr – d
Andreas Kintzgen, Violist	148 tl 18 gr – d oder 170 fl – gr – d
Heinrich Groh, Falcetist	148 tl 18 gr – d oder 170 fl – gr – d

As mentioned above, the salaries of Stolle, Werner, and Weckmann provide a clue to the approximate date of this roster, for they are essentially the same as they had been in 1642 and 1644; as Stolle and Werner received new contracts and raises on 24 June 1648, this roster predates those contracts¹¹⁰. The third undated roster (below) reveals that the prince has

107 SHStA Loc. 8681/2, fol. 245^r.

108 Mölich's name appears among those of the instrumentalists on a roster of the elector's musicians from 27 March 1650 (SHStA Loc. 8687/1, fol. 285^r); there his salary is given as 57 fl 3 gr quarterly, which equals the 228 fl 12 gr reported above.

109 SHStA Loc. 4520/1, fol. 192^r ("The Salaries of the Musicians of Your Most Princely Highness, Duke Johann Georg of Saxony"). The dashes preceding 'gr' and 'd' indicate zero amounts.

110 SHStA Loc. 4520/1, fol. 309^r. This new contract explicitly grants Werner his 1639 salary of 170 fl, and adds 130 fl for a total of 300 fl annually, and grants Stolle his 1639 salary of 180 fl and adds 120 fl for a total of 300 fl annually. Another copy (*ibid.*, fol. 308^r), for Werner alone, bears the same date, and breaks the salary down as 200/100 fl; it also includes language that the additional sum is „in gnädigster erkant-nuß seiner fleißigen aufwartung“. As mentioned above, Werner received a raise to 170 fl in 1644.

added three more musicians, Michael Schmidt, Friedrich Westhoff ('Westhofs'), and Jonas Kittel (whom the prince seems to have borrowed from his father's Hofkapelle); this list dates from 16 September 1648 or later, as Schmidt received a contract from the prince on that date¹¹¹. This roster¹¹² also reveals that the violinist Andreas Künzgen, appointed in 1645, had left the prince's employ¹¹³:

Ihrer Churprinzlichen Durchlauchtigkeit, Herrn Johann George Herzogens zue Sachßen, Jülich, Cleve und Bergk, Musicanten, haben Jährlichen an Besoldung zue Fordern.

228 fl	12	–	gr	–	[d]	ann 200	th	Gabriel Mölich,	[violin?]
200 fl		–	gr	–	[d]	ann 175	th	Matthes Weckman,	[organ]
300 fl		–	gr	–	[d]	ann 262	th 12 gr	Friedrich Werner,	[cornetto]
300 fl		–	gr	–	[d]	ann 262	th 12 gr	Philip Stolle,	[theorbo]
200 fl		–	gr	–	[d]	ann 175	th.	Michael Wencelaus Schmidt,	[violin, bass]
170 fl		–	gr	–	[d]	ann 148	th 18 gr	Christian Kittel,	[bass]
170 fl		–	gr	–	[d]	ann 148	th 18 gr	Heinrich Groh,	[discantist]
137 fl	3	gr	–	[d]		ann 120	th	Friedrich Westhofs,	[lute]
72 fl		–	gr	–	[d]	ann 63	th	Jonas Kittel	[bass]

The roster is followed on the same folio by a list of the amount of 'Kleÿdergeldt' (livery allowance) – 34 fl 6 gr or 30 tl – allotted to each musician save Jonas Kittel for one outfit; Kittel likely received his livery allowance from the elector. At this point, Mölich still functioned as the group's leader. This roster now reflects the raises that Werner and Stolle had received in June 1648, when they were issued new contracts¹¹⁴, but indicates that Weckmann's salary, which was originally higher than that of his two colleagues (as it was in Nykøping as well¹¹⁵), remained unchanged at this point; as mentioned above, this seems to suggest that he had still not returned to Dresden.

Not all of the prince's cappella members served at court solely as musicians. In September 1649, Georg Berthold (or Giorgio Bertholdi) received a contract from Prince Johann Georg II as a „Cammerdiener, Tenorist id[em] Musicus“ (valet, tenor and musician) with a salary of 400 tl – higher than that of the other musicians in the prince's ensemble¹¹⁶. This elevated salary likely reflects Berthold's dual appointment as both musician and valet. Berthold first appears in a musical capacity in the role of Apollo in Acts I and V of the ballet *Paris and Helena*, which Prince Johann Georg presented at court on 2 December 1650 during the festive double wedding of his brothers, Dukes Moritz and Christian¹¹⁷. Curiously, Berthold's name

111 SHStA Loc. 4520/1, fol. 318: *Bestallung vor Michael Wenzel Schmieden/ Dresden den 16. Sept. 1648*; the salary given in the contract is 200 fl. Later records reveal that Schmidt was a bass singer. Neither Mölich nor Jonas Kittel became permanent employees of the prince. A contract for Friedrich Westhoff has not yet been located; such does not survive with the others in SHStA Loc. 4520/1. A roster from March or April 1651 (discussed below) indicates that Westhoff was a lutenist.

112 SHStA Loc. 4520/1, fol. 190^r ("The Musicians of Your Electoral-Princely Highness, Lord Johann Georg, Duke of Saxony, Jülich, Cleve and Burg, can claim [the following amounts] of salary annually"). As on the previous roster, the salaries are given in 'flore[n]' (or 'Gulden'), with the equivalent amount in 'Reichsthaler'. The salary amounts are also reckoned for a half year, a quarter year, and a month (fols. 192^r–193^r).

113 According to the 1717 roster, Künzgen departed in 1648; see Spagnoli (footnote 2), p. 93. He is listed among the violinists on the roster. The salary given there, 148 th, agrees with that given in the list above.

114 See footnote 110.

115 See Marquard and Bro-Jørgensen (footnote 77), pp. 476–477.

116 Berthold's contract appears in SHStA Loc. 4520/2, fol. 6^r.

117 See Fürstenau, pp. 117–126.

does not appear on rosters of the prince's entire musical ensemble until 1656. However, the designation 'Tenorist id Musicus' in his appointment papers suggests that he also sang with the prince's ensemble from the time of his arrival in Dresden¹¹⁸. The tenor's name appears variously in court documents as 'Giorgio Bertholdi', 'Giorgio Berthold', 'Georg Bertholdi', and 'Georg Berthold'¹¹⁹. Thus he may have been an Italian, and if so, was the first such musician hired by Johann Georg II.

By the late 1640s, Prince Johann Georg had finally assembled a musical ensemble sufficiently disposed to mount performances of small-scale sacred concertos (both with and without obbligato instruments), secular vocal works, and instrumental music. Although no inventories of the court's musical holdings survive from this period, the contents of Weckmann's manuscript of vocal music (referenced above) provide a sense of the repertoire that this ensemble performed for its patron. Whenever he finally did resume his duties in Dresden, Weckmann likely brought this volume (now Lüneburg KN 206) with him, which included seventy-five compositions by various Italian and German composers, among them Monteverdi, Grandi, Rovetta, and Schütz¹²⁰. Long ago, Max Seiffert suggested that Weckmann copied this manuscript for use with the musical ensembles in Copenhagen and Dresden¹²¹. Weckmann could easily have collected many of these works with an eye toward performances with Prince Johann Georg's ensemble; in the late 1640s, the group possessed the vocal and instrumental forces to perform more a third of the compositions included. While performances of most of the works that Weckmann copied from Monteverdi's *Selva morale e spirituale* (1641) and Johann Stadlmayr's *Psalmi integri* of the same year would have required the use of additional forces from the Hofkapelle, the small-scale works by Grandi, Merula, and Christoph Werner (the brother of Weckmann's Dresden colleague) would have provided ample repertory in the Italian style for Prince Johann Georg's enjoyment. Performances of motets by Werner (ca. 1617/18–1650), seventeen of which appear in Weckmann's manuscript, may well have influenced Prince Johann Georg's decision in 1649 to approach the composer regarding the position of vice-Kapellmeister at court (see below)¹²². According to Schütz, Christoph Werner had studied with Marco Scacchi, who had praised Werner's "outstanding genius" and

118 Some documentary evidence confirms this assumption. In 1654, for example, Berthold was one of four "chamber musicians" (all singers) who accompanied Prince Johann Georg to Wittenberg for the investiture of Abraham Calov as General Superintendent; see SLUB K 113, fol. 14r, entry for 13 February 1654.

119 The latter two forms of the tenor's name appear often enough to prevent a clear determination of his national origin. Berthold(i) may have hailed from a German/Italian region in Switzerland, southern Austria, or northern Italy.

120 The composers represented in the manuscript, and the number of compositions by each are as follows: Anonymous (2), Lorenzo Agnelli (1), Ferdinand III (1), Agostino Fontana (1), Giovanni Ghizzolo (1), Alessandro Grandi (7), Tarquinio Merula (3), Claudio Monteverdi (21), Georg Pichelmayr (1), Benedetto Re (1), Giovanni Rovetta (1), Christoph Sätzler (2), Heinrich Schütz (1), Johann Stadlmayr (10), Simplicio Todeschi (1 or 3), Giovanni Valentini (1), Georg Weber (1), Christoph Werner (17); collation from Silbiger (footnote 100), p. 130–135.

121 Max Seiffert, *Matthias Weckmann und das Collegium Musicum in Hamburg*, in: SIMG 2 (1900–01), pp. 76–132, here p. 84. Given Weckmann's employment with Prince-Elect Christian, however, it is more likely that he intended the works for the ensemble in Nykøping rather than Copenhagen. See also the discussion in Silbiger (footnote 100), p. 123.

122 All of the motets by Werner were drawn from the latter's *Praemessa musicalia* (Königsberg 1646).

cited these pieces as models of the ‘seconda pratica’ style¹²³. Such works were perfectly in line with the increasingly Italianate tastes of Weckmann’s princely patron.

Although the expansion of the prince’s musical ensemble documented above suggests that his fiscal situation was improving, his letters from this same period reveal that he was still bedeviled by monetary troubles. In one of his semi-regular missives to his father concerning his household allowance, dated 20 November 1646, the prince once again proposed the “Lusatian solution”, and assured the elector that the funds would only be used for himself and his wife¹²⁴. Elector Johann Georg I answered his son’s most recent request with uncharacteristic alacrity, on 24 November, and although he once again rejected the Lusatian proposal, he did not simply resort to pleading poverty. Instead, he offered an alternative solution, which involved the transfer of one quarter of the excise tax receipts (‘Accisen’) to the prince’s allowance on a monthly basis. In addition, the elector proposed to arrange for the transfer to the prince of an additional 661 fl currently sitting in the court coffers¹²⁵. If the prince was encouraged by this promise of a regular income, he soon found his hopes dashed, for once again his father was unable to keep his word. As a result, the prince fell behind in salary payments to his servants and musicians, all of whom wrote to him in April 1647 requesting the compensation due them for the past four months¹²⁶.

Given that Prince Johann Georg had received virtually none of his annual allowance since the beginning of the decade, this request from his staff is particularly revealing, for it suggests that the prince had somehow managed to keep up with his own financial obligations for the most part, despite the lack of payments from his father. Clearly the elector’s straitened circumstances had forced the prince to develop creative strategies for keeping himself afloat financially. One of these, of course, had been to borrow money against his own valuables; another, which he disclosed in a letter to his father dated 6 October 1647, involved borrowing funds from “foreigners”¹²⁷:

I ask Your Grace most humbly and as a most obedient child that you not abandon me at this time, and that you not pull your gracious hand away from me, but help me now with at least 4,000 taler, or give me a payment-order for this amount¹²⁸. I assure Your Grace that in so doing You will show me as great a favor as if you had given me 100,000 taler, since my entire reputation rests upon it, as well as my credit, and I will immediately approach Your Grace no more, [if only] you do not abandon me at this time, for God’s sake, since it concerns mostly foreigners who have helped me out with cash. For this I will be indebted [to you] throughout my entire life, and I remain Your true, most humble and obedient son.

123 See Mary E. Frandsen, *Allies in the Cause of Italian Music: Schütz, Prince Johann Georg II, and Musical Politics in Dresden*, in: JRMA 125 (2000), pp. 1–40, here pp. 26–29; and the excerpt from Werner’s *Ego dormio*, also found in Weckmann’s manuscript, on pp. 28–29. Many other collections, of course, would have stood at the disposal of this ensemble, including those published by Schütz in the 1620s, 1630s, and 1640s.

124 SHStA Loc. 8563/2, unfoliated (bound between fols. 116 and 117), Johann Georg II to Privy Secretary Reichbrodt, 20 November 1646.

125 *Ibid.*, fols. 116^r–117^r, Johann Georg I to Johann Georg II, 24 November 1646.

126 SHStA Loc. 8687/1, fol. 237^{r-v}, „Diener und Musici insgesamt“ to Johann Georg II, „Cantate [22 April] Anno 1647“.

127 The German text appears in the Appendix (no. 11). The prince also wrote to his father concerning finances on 8 July 1647; that letter appears in SHStA Loc. 8563/2, fol. 134^r.

128 According to Uwe Schirmer (*Beobachtungen*, footnote 12, p. 82), an ‘Anweisung’ was a payment order rather than cash; in the 1620s, for example, the court paid its employees with ‘Anweisungen’ to the ‘Obersteuerkollegium’, which was supposed to convert them into cash (but lacked the means to do so). Individuals who owed taxes also began to use ‘Anweisungen’.

Hearing nothing in response, the prince wrote yet again on 1 December 1647, and asked his father to put into effect his own suggestion of the previous 24 November 1646 concerning the transfer of excise taxes and other funds; he also proposed three additional payment options¹²⁹. As the days passed, however, the prince's sense of desperation increased; on 11 December, he wrote to his father to ask that he simply make a decision, "yes or no, so that [he] might no longer hold out vain hopes"¹³⁰. Finally, on 7 January 1648, the elector responded, and accepted the suggestion that his son had first made in November 1646, and had reiterated over a year later: Prince Johann Georg would now receive a third of his 'Deputat' (6,666 fl) from the Upper Lusatian contribution ('Verwilligung'), twice a year, at Bartholomeae (August 24) and at Christmas, beginning at Bartholomeae of that year. At the same time, however, the elector warned his son that times might worsen, and that he could not necessarily count on either the Lusatian monies or the excise taxes¹³¹. This new agreement should have helped ease the prince's financial burden, but gaps in the correspondence between father and son concerning the finances of the latter renders it impossible to determine if and when the prince received any monies as a result of the elector's resolution¹³². Documents that date from 1650, however, strongly suggest that the elector's plan remained unrealized.

In the later 1640s, as he continued to expand his own ensemble, Prince Johann Georg also turned his attention to the affairs of his father's Hofkapelle, and his actions in this area reflected his own growing interest in Italian music and musicians. The years between 1647 and 1650 witnessed the prince's much more aggressive attempts to infuse the musical ethos of the Dresden court with an Italian spirit, such as that which would dominate his own future Hofkapelle. During these years, he attempted to persuade his father to bring first an Italian, and then an Italian-trained exponent of the 'seconda pratica', to Dresden as Schütz's vice-Kapellmeister and principal musical assistant. Still dogged by persistent financial problems, the prince sought the most viable alternative to hiring his own Italian musicians at this time, as these were much more costly to acquire; such a plan, if successful, would redound to his benefit, but cost him nothing other than time and effort.

The prince's first efforts to "Italianize" the Hofkapelle occurred in September 1647, when he assisted Schütz in his attempt to persuade the elector to hire the Italian singer Agostino Fontana as his vice-Kapellmeister¹³³. Prince Johann Georg wrote to Fontana to encourage him to accept an offer, should one be made, and also wrote to his father to encourage him to extend an offer to Fontana. In his letter to the elector, the prince made suggestions concerning Fontana's potential duties, which were to include providing vocal coaching to all of the singers at court. For reasons that remain unknown, however, Elector Johann Georg I did not offer Fontana a position at court. As a result, rather than miss out entirely on the benefits of Fontana's musical expertise, Prince Johann Georg then requested permission of his father in

129 SHStA Loc. 8563/2, fol. 142r, 1 December 1647.

130 Ibid., fol. 141r, 11 December 1647: „Denselben noch mahlen zu erinnern, wegen meiner sachgen, ob sich doch Ihr Gnaden eins mahlen gndigst *resolviren* möchten, Ja oder nein, darmitt Ich mir mitt vorgebli-her Hoffnung nicht lenger auffhalten mögte.“

131 Ibid., fols. 146r–147r, Johann Georg I to Johann Georg II, 7 January 1648.

132 The surviving correspondence skips from 7 January 1648 to 16 July 1649.

133 Schütz's proposal concerning Fontana appears in Spagnoli (footnote 2), pp. 115–118. Fontana had come to Dresden in the summer of 1647 as part of the retinue of Prince-Elect Christian. For a detailed discussion of the events of 1647–1650 and the individuals involved, see Frandsen (footnote 123), pp. 1–40.

July 1649 to send Christoph Bernhard to the Gottorf court to study Italian vocal techniques with Fontana¹³⁴. Bernhard, an alto, had only recently arrived at the Dresden court, and had not yet been appointed to the Hofkapelle by the elector, but his musical abilities had already impressed Schütz, who recommended him to the prince as someone “well disposed to understand this type of singing”¹³⁵. In this effort the prince was successful; Bernhard traveled to Gottorf and remained there with Fontana for some months¹³⁶, and the fruits of his study there included a didactic singing manual, *Von der Singe-Kunst oder Manier*, which Bernhard conceived for use with choirboys.

In September 1649, not long after dispatching Bernhard to northern Germany, Prince Johann Georg received an enticing musical report from Italy that can only have whetted his growing appetite for Italian music and musicians. In the letter, a correspondent writing from Venice extolled the abilities of the musicians of the Doge’s ‘cappella’ at St. Mark’s, and lavished particular praise on the voices of the castrati¹³⁷. Given that Italian musicians appeared in his musical ensemble about a year and half later, the prince may well have begun to act on this information immediately upon receipt of the letter. At the same time, however, he once again attempted to help Schütz bring an outside musician with a command of the contemporary Italian style to Dresden as his vice-Kapellmeister. This time he recommended that his father hire his cornettist’s brother, Christoph Werner, who was then serving as cantor at the Katharinenkirche in Danzig¹³⁸. Werner’s status as both a cantor in a large urban church and a published composer who had studied with Scacchi must have made him a particularly attractive candidate to both Schütz and Prince Johann Georg. The prince conducted the negotiations with Werner himself, through an agent in Danzig¹³⁹. Although Werner expressed a willingness to assume the post, he died in November 1650, before he could take the position. Faced with this disappointment, Prince Johann Georg seems at this point to have abandoned any other plans that he may have had for the Hofkapelle, and refocused his attentions on developing his own ensemble.

Such development required funding, of course, and at the war’s end, the prince’s financial outlook was bleak at best – he was owed more than 180,000 fl toward his ‘Deputat’ for the past nine years. In May 1649, apparently now facing a crushing debt of some 15,000 tl on his mortgaged valuables, the prince requested 20,000 tl from his father¹⁴⁰. The elector resolved

134 SHStA Loc. 8563/2, fol. 137r; undated; the German text appears in Frandsen (*ibid.*), pp. 38–39.

135 SHStA Loc. 8563/2, fol. 137r: „[...] welcher zu begreifung solcher art zu Singen wohlgeschicket“.

136 See Folkert Fiebig, *Christoph Bernhard und der stile moderno. Untersuchungen zu Leben und Werk*, Hamburg 1980 (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 22), p. 32. See also Winfried Richter, *Die Gottorfer Hofmusik. Studie zur Musikkultur eines absolutistischen Hofstaates im 17. Jahrhundert*, Ph. D. Diss., Christian-Albrechts-University of Kiel 1985, p. 398. In the 1649 Kammerrechnungen published by Richter, the amounts paid to both „Agostino Fontana, Hofkapellmeister aus Dänemark“ and „Christoph Bernhard, Altist aus Dresden“ are listed under ‘Gemeine Ausgabe’ (general expenses) rather than with the ‘Musikanten’ and ‘Trompeter’ regularly employed at the Gottorf court.

137 An excerpt from the letter of this correspondent, Heinrich Hermann von Oeÿnhausen, appears in Frandsen (footnote 123), p. 34. Oeÿnhausen also praises the singing and playing of the young women at the Ospedale della Pietà.

138 See the discussion and quotations in Frandsen (*ibid.*), pp. 30–33.

139 The prince’s letter to Werner, dated January 1650, survives in SHStA Loc. 8563/1, no. 78, and is reproduced in Frandsen (*ibid.*), p. 40.

140 The prince’s memorial to his father, dated 25 May 1649, does not survive, but is referenced in SHStA Loc. 8563/2, fol. 155r, ‘Ober Steuer Einnehmere’ (Chief Tax Collectors) to Johann Georg I, 14 June

to raise this amount through taxation, but his chief tax collectors soon informed him that the task of collecting this amount would prove difficult, as many of his subjects, hard-pressed by the passage and billeting of troops, had nothing to give, and regularly beseeched the tax collectors to have patience; the tax collectors did, however, include a plan by which such funds might be collected¹⁴¹. By January 1650, however, tax receipts had increased slightly, such that the elector could finally pay that portion of his son's household allowance in arrears through the New Year's term of 1641¹⁴². But in the following month, as he still faced many years' worth of bills with more to come, Prince Johann Georg attempted to secure a loan from an outside source, as he had done back in 1638, and apparently many times in the interim¹⁴³. This time he approached the city of Danzig with a request for 10,000 fl; for confidential assistance in securing the loan, the prince relied upon the same military officer who had carried out the negotiations with Christoph Werner¹⁴⁴.

At some point later in the spring of 1650, the prince penned yet another appeal to his father for help with his debts, and reminded his father of the request he had submitted on 4 May of that year¹⁴⁵. These entreaties seem to have produced more significant results. A treasury document dated 17 May 1650 reports various revenues totaling just over 89,531 fl, and demonstrates that such funds would cover Prince Johann Georg's 'Deputat' though the Easter term of 1645, with the remainder being applied to the Michaelis term of that same year; it also demonstrates that the prince would still be owed over 97,135 fl for the years 1645–1650¹⁴⁶. But while the document suggests that the funds were on hand, the prince did not immediately receive payment. Thus on 24 May he again wrote to the elector, reminded him once more of his previous request, and addressed the issue of the substantial portion of his household allowance still in arrears¹⁴⁷. In his usual tones of desperation, the prince implored his father to advance him 10,000 tl to cover his most pressing debts, and to pay the 5,000 tl he owed to his tailor¹⁴⁸. As he explained to his father, not only did he desire to help his "poor servants" out of their "great need", but he still had been unable to discharge the debt on his secured valuables, on which the interest continued to mount. Less than two weeks later, on 5 June, the elector promised the prince that he would receive about half of the

1649. According to a letter from the prince to his father quoted by Wilhelm Schäfer, the prince first made this request on 17 January 1649; see Schäfer, *Einige Beiträge zur Geschichte der Kurfürstlichen musikalischen Capelle oder Cantorei unter den Kurfürsten August, Christian I. u. II u. Johann Georg I.*, in: *Sachsen-Chronik für Vergangenheit und Gegenwart*, 1. Serie (Dresden 1854), p. 437 n. 65.

141 SHStA *ibid.*, the German text appears in the Appendix (no. 12). See also the elector's instruction of 27 June 1649 addressed to the same in *ibid.*, fol. 152^{r-v}.

142 SHStA Loc. 8563/2, fol. 167^r, 17 May 1650; the text references a document of 10 January 1650 showing that the prince's 'Deputat' has been paid through the New Year term of 1641.

143 In 1638, before his wedding, Prince Johann Georg received a loan of 1,000 fl from the nearby town of Pirna, the funds for which were lent to the city by Schütz; see Wolfram Steude, *Neue Schütz-Ermittlungen*, in: *DJbMw* 12 (1967), pp. 38–74; here pp. 64–69.

144 See Frandsen (footnote 123), pp. 32–33. See also the correspondence between the prince and the officer, Detlev Wedelbusch (SHStA Loc. 8563/1, no. 76, *Correspondenz Churf. Johann Georg II. mit Detlev Wedelbusch, Commandant zu Danzig, 1650/51*, fols. 1086^r–1088^v; letters of 1 February and 5 April 1650).

145 SHStA Loc. 8563/2, fol. 162^r. The prince here refers to an earlier memorial to his father that does not survive.

146 *Ibid.*, fols. 167^r–168^r.

147 *Ibid.*, fol. 160^{r-v}.

148 The amount of the prince's request suggests that the Danzig loan did not materialize.

outstanding balance of 90,000 fl within the next twelve months, but accompanied his assurances with another stern admonition¹⁴⁹:

Whereby I, in addition to the further upkeep and maintenance of the electoral household, owe it to my beloved younger sons, both to defray the necessary expenses, and also to mount and execute the princely wedding with suitable dignity; when Your Dilection wisely considers all of this and along with it keeps the impoverished condition of the subjects before your eyes, then you will not have as much reason to bewail the accrued amount in arrears of your allowance as rather to be astonished that, in such universal, miserable confusion, you will receive over 40,000 fl of the 90,000 fl in cash over the course of the coming year, and can thereby bring princely praise upon yourself and your loved ones (God be given thanks and praise for them).

The prince, however, could not afford to wait for these funds to be collected. Thus he penned yet another urgent request to his father, on 15 July 1650, this time asking for 20,000 tl from the tax receipts toward the amount of his 'Deputat' still owed him, in order that he might settle some debts, lend financial aid to his servants, and cover the expenses that he himself expected to incur in connection with his brothers' upcoming double wedding¹⁵⁰. The elector granted the prince's request on 20 July, but insisted that his son use the money in part to resolve the debts that he had incurred back in 1639, 1640, and 1644, when he had used various valuables as securities for loans. This particular action on the part of the prince seems to have caused the elector considerable vexation – he apparently found his son's use of court treasures as collateral far more ignominious than his high level of debt in general; in mortgaging these items, the prince had transgressed the bounds of acceptable behavior for someone of his rank and station¹⁵¹. At some point that fall, the prince did receive the requested 20,000 tl. The records indicate, however, that he immediately used every 'groschen' of the sum received to redeem the valuables he had used as securities, pay salaries, buy necessities (including several horses), and discharge debts to various tradesmen; thus once again he was left with nothing to spare¹⁵². Presumably the prince's musicians received at least a portion of their salaries at this time¹⁵³. As time went on, the prince's financial situation continued to improve; by 22 February 1651 he had received his 'Deputat' through 1645 (89,531 fl), and the elector was paying down the remaining amount of 97,135 fl¹⁵⁴. By 1 March of that year, the elector's debt to his son had shrunk to just over 67,146 fl¹⁵⁵. The prince did not rest, however, until he had secured the entire amount owed to him; he persisted with requests for financial restitution until the Saxon provincial diet finally came to the rescue in 1653¹⁵⁶.

As taxes and other revenues slowly trickled into the court coffers after the war's end, Prince Johann Georg finally began to experience some semblance of financial stability. As he

149 The German text appears in the Appendix (no. 13).

150 SHStA Loc. 8563/2, fol. 179^r, Johann Georg II to Privy Secretary Reichbrodt (for Johann Georg I), 15 July 1650.

151 Ibid., fols. 177^r–178^r, Johann Georg I to Johann Georg II, 20 July 1650.

152 Ibid., fol. 180, undated, after 20 July 1650; the header reads „Die von dem Durchleuchtigstem Churfürsten zu Sachsen, [...] Sr. Durchl. dem Herrn ChurPrinzen in die Steuer gnädigst-angewiesenen Zwanzig-Tausent Reichs thllr. sein von Deroselben nachfolgender gestalt gebrauchte, vnd angewendet worden.“

153 The total amount paid out in salaries was 8171 tl (ibid.).

154 SHStA Loc. 8563/2, fol. 189^{r-v}.

155 Ibid., fol. 190^r.

156 See the documents in SHStA Loc. 8560/6: *Chur-Fürst Johann Georgens zu Sachsen Hoff- und Haushaltung bet: Anno 1615–1666* [unfoliated] and the discussion in Müller (footnote 7), p. 222.

gained confidence that his situation would continue to improve, he began to expand the size of his princely musical ensemble more rapidly, and to explore new options with respect to musicians. A roster dating from April 1651 (reproduced below) demonstrates that between that time and the fall of 1648, or in just over two years, the prince was able to increase the number of adult musicians in his group to thirteen, and to add five cappella youths to the ensemble. He now had at his disposal a diverse group of musicians with a sufficient number of voices, obbligato instruments, and continuo instruments to offer a great variety of works for his own delectation. Even more significantly, however, the same roster reflects a new and important milestone in the prince's recruitment efforts, for it marks the beginning of the Italian presence in his ensemble: topping the list are now the names of the Venetian castrato Giovanni Andrea Angelini Bontempi (1625-1705), the Roman bass Stefano Sauli, and the violinist Giovanni Severo. All three had likely only recently arrived in Dresden; Bontempi, for example, was still in Venice in September 1650¹⁵⁷. While no documents concerning the recruitment of Bontempi have yet surfaced, it is tempting to speculate that the prince's Venetian correspondent played a role in facilitating his appointment. In addition, Schütz may also have encouraged the prince to pursue the castrato; as recently as 1645, the Kapellmeister had recommended eunuchs to Duchess Sophie of Braunschweig-Lüneburg as one of the four types of treble singers necessary for her court musical ensemble¹⁵⁸. With the engagement of Bontempi as "composer and discantist" and thus director of his musical ensemble, Prince Johann Georg also established a tradition that he would continue to observe for nearly thirty years, that of entrusting the leadership of his musical ensemble to an Italian composer¹⁵⁹.

ChurPrinzl: Durchl: zue SachBen, Musici

1.	S ^r : Giovanni Andrea Bontempi	Componiste vndt Discantiste
2.	Giovanni Severo	Instrumentiste
3.	Stefano Sauli	Bassiste
4.	Matthes Wegkmann	Organiste
5.	Philip Stolle	Tenoriste vndt Teorbiste
6.	Friedrich Werner	Cornetiste vndt Altiste
7.	Christian Kittel	Bassiste vndt Instrumentiste
8.	Ferdinand Francke	Tenoriste
9.	Heinrich Groh	Falsetiste
10.	Michael Schmiedt	Violiste vndt Bassiste
11.	Friedrich Westhoff	Lauteniste
12.	Balthasar Sedenig	Violiste vndt Cornetiste
13.	Johann Friederich Volprecht	Lauteniste vndt Violiste

Capellknaben

1.	Gottfried Pasche	Lauteniste
2.	Simon Leonhardt	Violiste vndt Trompeter

157 See Frandsen (footnote 1), p. 8. Bontempi had arrived by mid-January 1651, however, for Schütz mentions him as a possible substitute in a letter to Elector Johann Georg I of 14 January of that year (Schütz GBr p. 215). No information has yet surfaced concerning the whereabouts of Severo and Sauli before their arrivals in Dresden. The contracts of most of the Italian musicians hired by Johann Georg II do not survive, which renders it difficult to pinpoint the dates of their appointments.

158 Schütz GBr, pp. 155–156. Schütz also includes discantists, boys, and falsettists as trebles in the „Companey der Sängers“.

159 SHStA Loc. 8687/1, fols. 247^v–248^r; also reproduced in Spagnoli (footnote 2), p. 4. Here the forms of the proper names and the descriptions (voice and instrument) given in the manuscript have been retained.

- | | |
|-----------------------|---------------------------|
| 3. Daniel Philomathes | Bosauniste vndt Trompeter |
| 4. Andreas Winckeler | Instrumentiste |
| 5. George Rumpff | Instrumentiste |

*

The roster of April 1651 testifies to one German prince's perseverance in the pursuit of a musical vision during a time of economic and political turmoil. Although plagued by financial woes throughout the 1640s, Prince Johann Georg somehow found the means gradually to build and fund a musical ensemble. Throughout that decade he had proceeded slowly, step by step, and developed creative strategies to support the musical institution that he regarded as the foundation of his own future Hofkapelle. By 1651, his efforts of the past fourteen years had finally begun to bear fruit, and had produced a musical ensemble both comparable in size to that of his father and reflective of his own stature as one of the future rulers of Europe. Over the course of the next five years, after finally attaining some measure of much-desired financial security, Prince Johann Georg continued to augment his ensemble. During this time, a significant number of Italian singers and instrumentalists were attracted to the prince's court; some of these musicians remained in Dresden for only a brief period, while others served there for many years¹⁶⁰. By the fall of 1656, when his father's rapidly failing health made his own succession to the throne imminent, Prince Johann Georg had added nine adult musicians to his ensemble, for a total of twenty-two, and had increased the size of the Italian cohort to seven¹⁶¹. At this point, he was musically prepared to assume the throne and the control of the cultural agenda at court. After the death of his father in October of that year, the prince merged the two court musical ensembles and began to move ahead with the final stage of his comprehensive plan: the abandonment of the Schützian musical ethos that had held sway in the court chapel for decades, and its replacement with a musical culture imported directly from contemporary Italy.

160 See Frandsen (footnote 1), pp. 6–31.

161 SHStA Loc. 8681/2, fol. 237r: *Des Durchleüchtigsten Chur-Printzens und Hertzogens zu Sachsen, Jülich, Cleve und Berg, Estat, Michaelis Anno 1656* (The Estate of the Most Serene Electoral Prince and Duke of Saxony, Jülich, Cleve, and Berg, Feast of St. Michael, 1656). The roster is reproduced in Frandsen (*ibid.*), pp. 28–29.

Appendix

1. Roster of Cappella Youths, Late Spring/Summer 1628; SHStA Loc. 8687/1, fol. 50^f

Verzeichnüs derer knaben, welche in Churfl. Hoff: vnndt Schloß Capellen, Vnndt sonsten, beÿ Instrumentisten Vnterhalten, Vndt der Sommerkleidung benötiget gewesen,

7. Kleine Capell Knaben,

Matthias Weckman	
Christian Krüger	Beÿ dem Capellmeister
Friederich Grohman	
Melchior Simon	Beÿm Vice-Capellmeister
Philip Stolle	
Simon Michael	
Augustinus Michael	Beÿ ihren Vater

5. Folgende der Instrumentisten

Hanß Vierdanck,	beÿ Wilhelm Günthern
Michael Grundt,	beÿ August Taxen
Daniel Hämmerlein,	beÿ dem Capellmeister
Christian Pietzsch,	beÿ Thomas Taxen
Abraham Herman,	beÿ Hanß Göckeritzen

M. Zacharius Hestius
Vice-Capellmeister mpp.

2. Draft of contract for Werner, Stolle, and Weckmann, issued by Johann Georg I, 15 September 1639; SHStA Loc. 8681/3, *Ihrer Fürstl. Durchl. Herrn Johannis Georgen [...] Hoffhalt bekandende, Ao. 1639*, fol. 43^{r-v}

Bestallung: Der Dreÿer Musicanten Alb: 1. Matthes Wiekmanns. 2. Philipp Stollens. 3. Friederich Werners.

Von Gottes gnaden Wier Johann George Herzog zu Sachsen [...] Thuen kundt vndt bekennen, Das wier Vnsern lieben getreuen Friederich Wernern zue des Hochgebohrnen Fürsten, vnsers freündlichen lieben Sohnes Herren Johannes Georgen, [...] *Musico* vnd *Instrumentisten* bestellet vnd aufgenommen, vnd thuen solches hiermit vnd in Craft dieses briefes, das Vns vnd Sr. Ldte. er getrew, Holdt vnnd dienstgewertig sein, [...] Insonderheit aber schuldig sein soll, was die *Cantoreÿ* ordenunge vermag, darbeÿ auch vonn Vns oder Sr. Ldte. wegen, durch dero Hoffmeister der Aufwartunge halber in der Hof Capell, vndt fur Vnserer: oder Sr. Ldte. Tafel weiter geschafft, verordnet, vnd befohlen, [...] Geben zue Dreÿden am funfzehenden *Septembris* Nach *Christi* vnsers einigen Erlösers vnd Seeligmachers geburth, Im Sechzehen Hundert vndt Neün vnd Dreÿßigsten Jhare.

3. Johann Georg II to Johann Georg I, 29 October 1639; SHStA Loc. 8681/2, *Des Chur-Printzens [...] Hoffhaltung bet: 1620–56*, fol. 145^r

E. Gn. erinnern sich gnedig, wie sie die, biß hero von mir vnterhaltene vier *Musicanten*, absonderlich *accomodi*-ren zulassen, wie auch mir noch etzliche in der außgehendigten *designation* nicht begriffens, gleichwohl nothwendige persohnen, zuzuordnen sich gnedig *resolüret*; Wan dan die vnterhaltung der gedachten vier *Musican*ten viel vnbequemlichkeiten vrsachen möchte, So stelle zu E. Gn. freündväterlichen vnd gnädigen gefallen, ob sie zu desto beßerer außkommung, die mir *assignirte post*, der 19419 fl 9 gr biß 20000 fl erhöhen vnd erstreckten lassen wollen, dargegen ich solchen *Musican*ten selbst zu *contentixen* mich erbithe.

4. Matthias Hoë von Hoënegg to Johann Georg I, 11 March 1640; SHStA Loc. 4521/2, *Bestellungen*, 1619.–56., fol. 67^{r-v}

Ich vnumbgänglich erinnern, das die Music in der Hof Capell, in solches abnemen gerathen, das mann fast gar nichts mehr figuralter musiciren kann. Sintemal nit allein kein rechter Altist, sondern auch nur ein einiger Discantist vorhanden: Da zuvorn 4. Capell: vnd 4 Tafelknaben gehalten wurden. Vnnd der ietzo noch übrige einige Discantist, wird nit nur bald die stimm ändern: sondern es will ihn auch Caspar Kittels hinterlassene Wittib, nit länger mit unterhalt versehen: Vnnd ist auch nit rathsamb, daß er länger, darbei, oder an disem ort bleibe, weil Er allda im singen nichts sich übet: Vnd was Er vorhin gekönn, ietzo verlernet. Derowegen mein Vnvorgreifliches unterthänigstes gutachten wäre, daß Ihre Churf. Durchl. gnedigst bewilligte, vmb zwei gute discantisten sich eheist zubemühen, vnnd die selbe Caspar Kittels Bruder, dem Jonae, der die art vom Bruder gelernet, zu untergeben. Ihme auch, weil Er den verlag nit hatt, wegen Ihres vnterhalts, erkleckliche mittel zu verordnen. Sonsten protestiret der Vice Capellmeister, daß Er weder mit absingung der Passion, mit dem Evangelisten noch der Aufferstehung Christi fort zu kommen ihm getrav.

Dieweil aber mein gnädiger Churfürst vnd Herr iederzeit ein hoher Liebhaber der Music gewesen: Vnnd in dero Schloss Kirchen einen schönen Gottesdienst gehabt: mit dem Sie für Gott: auch allen alhier gewesenenen Chur: vnd Fursten anselig bestanden: Vnnd ietzo nur zum wenigstens ein bahr Discantisten zuhalten, unterthänigst angesuchet wird.

5. 1642 contract (backdated to 1639) for Werner, Stolle, and Weckmann; SHStA Loc. 4520/1, *Acta Bestellungen, Expectanz-Scheine, Besoldungen und Reverse belangende Ao 1601–50*. Vol. II, fol. 172^{r-v}, 196^f. The insertion symbols are approximations of those found in the original. In order that the 1642 contract might be compared with Schütz's memorandum of 14 September 1641, Schütz's language relevant to each musician has been included in brackets (see Schütz GBr, pp. 145–148). The language of Werner's contract also includes two insertions added at a later time.

Bestallung für Fridrich Wernern Musicanten. Dresden den 15. Sept: 1639.

Von Gottes gnaden, Wir Johan Georg Herzog zu Sachsen, (totus titulus) thun kund vnd bekennen, daß wir vnsern lieben getrewen (x) Fridrich Wernern zu vnserm Musicanten bestellet vnd angenommen, vnd thun solches hirmit in crafft dieses briefes, dergestald vnd also daß vnß er getreue, hold vnd vnd [sic] dienstgewertig sein, vnsern nutz ehre vnd wohlfart zu befördern, schimpf vnd schaden zu warnen und furzukommen, In sonderheit soll er schuldig sein sich wesentlich beÿ vnß aufzuhalten ohne erlaubnuß sich nicht weg zu begeben, oder ohne vnser bewilligung zu vorreÿsen, sondern vnß mit der kunst so er gelernet (p) uf allerhand sowohl blasenden als beseitenden instrumenten, die einem instrumentisten zustehen, beÿdes in der Kirchen vnd fur der taffel oder wo sonst ihme hinbefohlen werden möchte, iederzeit vntherthenigstes vleißes aufzuwarten, den *Exercitio* allermaßen wie es anordnen werden, allemahl fleißig beÿ zu wohnen, [insert: auch im tanzen so wir ihme lernen laßen, sich iederzeit gebrauchten laßen, vnd andrer auf vnsern befehl darinnen *exerciren* soll.] In summa sich dermaßen zuerweisen was einem getrewen vleißigen diener wohl anstehet eigenet vnd gebuhret, inmaßen er solches zu thun versprochen auch mit einem handschlage angelobet, Hiergegen vnd vor solche seine dienste wollen wir ihm iährlich vnd iedes jahres besonders von dato ahn zurechnen (&c) Einhundert vnd funfzig gulden nebenst einem Kleide geben [insert: Ein hundert vnd Sibezig gulden am tage Michaels daß 1644 iahres] vnd reichen vnd hieruber do wir seinem versprechen nach, fernern fleiß vnd darauf erfolgte beßerung spuren werden so dan noch eine gnedigste zulage ihme widerfahren laßen, Alles trewlich vnd sonder gefehrde zu vhrkund haben wir dieses eigenhändig vnterschriben, vnd vnser fürstl. *Secret* hierunter zu drucken befohlen, so geschehen zu Dresden am funfzehenden tage Septembris daß 1642 1639 iahres.

[Schütz 1641: „Daß Ihm Ew. Durchl. auff allerhand sowohl blasenden als besaitenden Instrumenten, die einem Instrumentisten zustehen, er beides in der Kirchen und für die Tafel, oder wo sonst ihm hinbefohlen werden möchte, unterthänigen Fleißes mit aufwarten thu. 2. dem Exercitio, allermaßen Ihre Durchl. es anordnen werden, fleißig beiwohnen soll. Hiergegen haben Ihre fürstl. Durchl. nebenst einem Jahrkleide ihm 150 Gl. Jahresbesoldung bewilliget, welche ihm quartaliter und jedesmahl 37. Gl. 10 Gr. 6 Pf. entrichtet werden soll. 3. Und lassen Ihre Fürstl. Durchl. ihm hierüber noch die gnädigste Vertröstung thun, wofern sich hiernächst seinem Versprechen nach, seinen fernern Fleiß und die darauf erfolgte Besserung in seiner Kunst erspüren werden, daß noch eine gnädigste Zulage sodann ihm widerfahren solle.“]

fol. 196^r: Language to be inserted for Weckmann and Stolle

Vor Matthes Wegkmannen

x Matthes Wegkmannen zu vnsern Hof Organisten

þ mit der Kunst so er gelernet, wie einem organisten zustehet, beydes in der Kirchen vnd fur der Tafel oder wo sonst ihme hinbefohlen werden möchte iederzeit vnthernenigstes vleißes aufzuwarten, Vnd ob wir wohl wegen der Discantisten oder Singerknaben eine absonderliche verordnung gemachet, So soll doch Weckman auch itzgemelte Knaben mehrmahls in ein instrument, Regal oder Positif absonderlich singen laßen, vnd dergestalt *exerciren* helfen, daß sie [rein] im singen sich gewehnen vnd in der Music desto schleuniger *perfectioniren* mögen. Auch sonstem dem *Exercitio*,

& zurechnen zweyhundert gulden

[Schütz 1641: „Daß beides in der Kirchen und für die Tafel oder wo sonst Ihr. Durchl. ihn hinverordnen werden er fleißig aufwarten soll. 2. Und ob wohl ihm Ew. Durchl. wegen ihren Discantisten oder Sängerknaben Unterhaltung und Institution eine absonderliche Verordnung gemacht haben, so soll doch Weckmann auch obgemelte Knaben mehrmals in ein Instrument Regal oder Positif, absonderlich singen lassen und dergestalt exerciren lassen, daß sie rein singen sich gewöhnen und in der Musik desto schleuniger perfectioniren mögen.“]

Vor Philip Stollen

x Vor einen Tiorbisten vnd Sänger

þ Vnd zwar nicht alleine mit der Tiorba vnd im singen oder *vocaliter*, sondern auch auf der Discant geige vnd andern violen, wohin ihme anbefohlen wird vleißig aufwarten, vnd hieruber insonderheit verbinden sein soll, vnserer Singerknaben täglich zu gewissen lection zugeben, ihnen furzuschreiben vnd sie in vberhören mögliches bestes vleißes, in der guten Italienischen manier in singen gewehnen, Auch dem *exercitio*,

& zurechnen 170. vnd hieruber 10 fl zu säiten, thut in allen 180 fl.

[Schütz 1641: „Daß Ihr. Durchl. ihm anordnet daß nicht alleine mit der Thiorbe und im Singen oder vokaliter, sondern auch auf der Diskantgeigen und andern Viola er fleissig mit aufwarten soll, wohin ihm anbefohlen wird. 2. Hierüber soll er insonderheit verbunden sein ihro hochfürstl. Durchl. Singeknaben täglich zu gewissen Stunden, Lection zu geben, ihnen furzuschreiben und sie zu überhören, und also möglichsten besten Fleißes Diesselbigen zu einer guten italienischen Manier im Singen gewehnen.“]

6. Johann Georg II to Johann Georg I, 7 December 1642; SHStA Loc. 8563/3, *Des Kurprinzen ꝛ. S. Johann Georg II. Handschreiben an seinen Vater, den Kurfürsten, 1634–1644*. Vol. II, fol. 103^r. Hand of Gabriel Voigt.

E. Gn. erinnern sich gnedigst, was nun zu vielen vnverschiedenen mahlen, bey deroselben, wegen meines außstehenden *Deputats*, so sich nunmehr, (nach abzug alles so ich bekommen) kunfftig Neu iahr auff Sechzig Tausent gulden belaufen thut, Ich ganz beweg; vnd flehentlich gesucht, worauff aber bis *dato*, außershalb etwas wenigens, nichts erfolget, sondern von einer Zeit zur andern, vnd bald vff diese bald vff iene *occasion* vnd gelegenheit verschoben werden, woruber ich mich den nebenst meiner herzlieben Gemahlin, biß anhero recht kümmerlich vnd elend behelfen, mich in schulden stecken, vnd die wahrheit zusagen, mit höchsten schimpf leben mußten, Welches E. Gn. ich nicht weitleuffiger *remonstriren* mag.

7. Jacob Weller to Johann Georg I, 16 July 1646; SHStA Loc. 8687/1, fols. 234^r–235^r

Des Sontags ist vor diesen auch die Orgel geschlagen, und die Litaney, darinnen alles anliegender Christen begrieffen, gesungen worden. Allein wie aus mangelung der Capellknaben oder Discantisten solches hinterblieben: also wil sichs fast noch darann stoßen, wie E. Churfl. Durchl. der Herr Capellmeister Schütze berichten kan. Denn diese ietzige knaben seind ganz nichts in E. Churfl. Durchl. bestallung, sondern arme knaben, so von dem Organisten abgerichtet werden. Wollen aber gerne in der Vesper auch weiter aufwartten, und bitten nur unterthenigst E. Churfl. Durchl. geruhete gnadigst, ihnen nichts als ein *debitum* und *continuirliches* werck, son-

dern aus gnade und ohne nachfolg um bis zu anrichtung der Capellen, da denn nothwendig knaben müßen bestellet werden, teglich reichen zu laßen 4 Brott und 3 Kanne bier, damit sie ihre Kost ein wenig haben möchten.

8. Prince Johann Georg II to Prince-Elect Christian of Denmark, 25 October 1646; SHStA Loc. 8561/3, *Herzog Johann Georgens zu Sachsen Correspondences vnd Besuchungs Schreiben Königl. Chur- vnd Fürstl. Persohnen Ao 1635–49*, fol. 250^f

Sonsten haben E. Lbd. noch in guten gedächtniß, welcher massen vor vngefehr dreÿ Jahren Vnserer bestalte *Musici* namens Mattheus Weckman, Philipp Stoll, vnd Friederich Werner, (welche wir damahls, wegen eingefalener trauern, vnd sonst anhaltenter Landes vnruhe, vff etzliche zeit, biß zu Vnserer zurückfoderung in gnaden erlaubet) bey deroselben auffzuwarten sich vntherthanigst, vnd noch biß *Dato* gebrauchen lassen, Welches wir dann auch vmb angerechter Vrsachen willen wohl haben zusehen vnd geschehen lassen können, Demnach wir aber derselbige itzo wiederumb zugebrauchen gemeinet, Vnd sie deshalben zu ihrem Dienst vnd auffwartung anhero (worzu sie noch immer verbunden sein) verschreiben lassen, Alß haben E. Lbd. wir solches freündschwägerlichen nicht verhalten mögen, mit freundliche bitte Sie wolle nicht misfallen dreÿen obgemelte *Musicos* gnädigst zu erlassen, Vnd zu gnädigster fortsetzung ihrer Reise alle gnade vnd beförderung wiederfahren lassen, Daß sein vmb E. Lbd. wir mit allen angenehmen Diensten Vnd wilfehriger erweisung zuerwiedern erbötig vnd gefliessen, Befehlen Sie auch nebenst Dero hochgeliebten Gemahlin Lbd. in des höchsten treue bewahrung.

Geben in Dresden am 25 *Octobris*, Anno 1646.
Johannes George.

9. Prince Johann Georg II to Giovanni Sansoni, 29 March 1648; SHStA Loc. 8553/6, fols. 6^r, 9^r. Hand of Gabriel Voigt

Al M^{to} Virtuoso N^{ro} ben diletto, il Sig^r Giovanni Sansone Maëstro de' Concerti nella musica della Sacra Maëstà Cesarea.

Per la gratia d'Iddio Giovanni Giorgio Duca di Sassonia, Giuglia, Cleve et degli Monti.

Appresso la nostra gratia et ogni buon affetto che sempre portiamo alle virtuose qualtadi sue, Noi non manchiamo a conservare, sempre in buona memoria, quelle cortesie ricevute gia da lei dal nostro Musico Federigo Werner del tutto secondo nostro desiderio. Sappiamo bene che le fatiche et li meriti suoi, richedono piu ricca ricompensa che per hora non comparisce con questa nostra. Speriamo nondimeno ch'essa ricevera questo picciolo gratiale in testimonio del favore et della gratia che le portiamo assicurandosi della persona sua, che l'habbia trovata et sempre trovera app[ress]o noi favore et buon affetto. Di Dresda alli 29 di Marco A.º 1648.

10. Giovanni Sansoni to Prince Johann Georg II, Prague, 27 April 1648; SHStA Loc. 8553/6, fol. 8^r

Sereniss:º Prencipe mio Sig:º S:º Clemen:º

Eccede di gran lunga al mio merito il grand^r honore che V. A. Sereniss:º hà uoluto gratiosamente conferirmi qual godo, et goderò con eterna memoria della benignissima sua gratia; et per che uiuo sempre bramoso di acquistarmela maggiormente con la mia (ben che debole) prontiss:º seruitù; mentre con il douuto ossequio uengo per render a V. A. humiliss:º et infinite gratie supplico insieme la continuatione de Clementiss:º suoi comandamenti de quali sempre son per gloriarmi. Il cornetista Federico Werner suo fedeliss:º seruitore è stato sentito da Sua M:ª Ces:ª, che gl' hà piaciuto molto, et son per certo che non sarà distante qual che honore a lui promesso da la Sua Clemenza; con che augurando io a V. A. da Dio N. S:º ogni bramato fine de grandi et Heroici suoi pensieri, humiliss:º me le inchino. Praga il di. 27. Aprile. 1648.

Di. V. A. Ser.^{ma}

Humiliss:º et obligatiss:º servitore.
Giovanni Sansoni.

11. Johann Georg II to Johann Georg I, 6 October 1647; SHStA Loc. 8563/2, *Des Kurprinzen z. Sachsen Johann Georg II. Handschreiben an seinem Vater, den Kurfürsten*, 1634–1656. Vol. 1, fol. 135^r

Durchlauchtigster Hochgeborner Churfürst,
Aller Gndigster Herr Vnd Vatter.

E. Gn. bitte Ich gantz Vntertentig Vnd kindlich gehorsambstes sie wollen doch mich zu diesen mahl nicht lassen, vnd dero gndige handt nicht von mir abziehen, vnd zum wenigsten nuhr mit virtausent thl helfen, oder soviel anweisung geben, Ich vorsichere E. Gn. das sie mir hirtinnen ein solge hohe gnade erweisen, als wan sie mir hundert dausent geben, die weill itzunden alle meine reputation hirtan liget, auch mein *credit*, vnd will Ich E. Gn. so balten vmb nichts mehr ansprechen, sie lassen mich vmb Gottes willen nuhr zu diesen mahl nicht, dieweil es auch meist frembde betrifft, so mir auch theils bar ausgeholffen, Ich will es die zeit meines lebens hinwieder vorschulden, vnd vorbleibe dero trewer vntertentigster gehorsammer Sohn

J G H z Sachßen
Dreßden
den 6 Weinmonat 1647

12. Chief Tax Collectors to Johann Georg I, 14 June 1649; SHStA Loc. 8563/2, *Des Kurprinzen z. S. Johann Georg II. Handschreiben an seinem Vater*, fol. 155^{r-v}

Anfangs nun, so ist zwar E. Churf. Durchl. vor uns, mehr dann allzuwohl bekannt, und offenbar, wie Deroselben trewe unterthanen, etzliche Jahre her, zeit wehrenden Kriegen und getroffenen Stillstandes, ein hartes ausstehen, erdulden, und denen hinn und wieder *marchirenden*, sowohl auch einquartierten Völckern, ein überaus grosses hergeben müssen, Da dann manches seine *substanz* und vermögen, gänzlich drauf gangen, und der meiste theil sich kümmern: und elendiglich, ehe er das seine verlassen wollen, seither behelffen müssen, inmassen solche klagen bey der Ober Einnahme noch täglich und häufig einkommen, und darbey geseufzet und geflehet wird, mit ihnen, wegen einforderung der versessenen und verfalligen Steuer bis zu besseren zustande, gedult zu haben.

13. Johann Georg I to Johann Georg II, 5 June 1650; SHStA Loc. 8563/2, *Des Kurprinzen z. S. Johann Georg II. Handschreiben an seinem Vater*, fol. 166^r

[W]odurch Ich, negst ferner erhaltung und unterhaltung der Hofstadt, zue meiner geliebten iüngerer Söhne bedürffen, gleichfals die notwendigen *spoesen* aufbringen, zumal aber die fürstlichen Beylägerer mitt geziemender *reputation* fortsetzen und ausrichten werde, Wenn dießes alles E. L. wislich *consideriret* und darnebenst ihr den erschöpfften zuzustand der Unterthanen wol fur augen stellet, So wird Sie sich über den aufgewachsenen Rest der *Deputat* gelder nicht so sehr zue beklagen alß fast zu verwundern haben, das Sie bey solchem allgemeinen iämmerlichen unwesen in die 90000 fl und zwartt allein in negst verfloßnen Jhare über 40000 fl baar erlangen undt noch dabey sambt denen geliebten Ihrigen (Gott sey davor lob und danck gesagt!) Fürstlich loben und sich hinbringen können.

Schütz, Opitz und andere bei Christian Druhl (1650)

KONRAD KÜSTER

Christian Druhl stammte aus Neubrandenburg. Dies ergibt sich aus seinem Immatrikulationsvermerk an der Universität Rostock von September 1635¹, in dem für ihn ferner diese deutsche Namensform angegeben ist; alle anderen sind entweder latinisiert oder enthalten Varianten, die sich als phonetisch begründet verstehen lassen². Eine erste nachweisbare Station seines beruflichen Wirkens war das akademische Gymnasium der Herzöge von Schleswig-Holstein-Gottorf in Bordesholm (als Kantor); als direkte Vorbereitungsinstitution für ein Studium unterhielt diese wiederum enge Verbindungen zur Rostocker Universität, dort vor allem zum Theologen Lucas Bacmeister („nepos“)³. Auf dieser Informationslinie mag also die Anstellung Druhls vermittelt worden sein. Druhl ist in Bordesholm lediglich 1641 nachweisbar, und zwar anhand des Druckes einer Komposition⁴; im gleichen Jahr trat er an der Lateinschule in Itzehoe die Nachfolge Thomas Selles als Kantor an. Den Posten hatte er nur wenige Monate inne⁵; schon im Frühjahr 1642 wechselte er als Pastor in das nahe gelegene Kellinghusen, wo er noch 1661 nachweisbar ist⁶.

Mit diesen Daten lässt sich das Leben eines theologisch und musikalisch aktiven Menschen des 17. Jahrhunderts umreißen, dessen Schaffen nicht nur allgemein durch die ‚Zeitläufe‘, sondern konkret durch den Zweiten Weltkrieg nahezu ausgelöscht worden ist. Zu erwähnen sind zunächst die Konvolute ND VI Nr. 990 4^o der früheren Hamburger Stadtbibliothek: Aus der Sammlung Thomas Selles stammend, enthielten sie Kompositionen unter anderem von dessen engeren Kollegen⁷; der Quellenkomplex, der für die Einschätzung des Selle-Kontextes im Speziellen und für norddeutsche Musikkultur des 17. Jahrhunderts im Allgemeinen von unschätzbbarer Bedeutung wäre, ist seit der kriegsbedingten Auslagerung aus Hamburg nicht wieder aufgetaucht. Druhl war dort mit zwei Hochzeitsmusiken aus dem Jahr 1641 vertreten, anscheinend beide noch in Bordesholm entstanden: als Nr. 60 *Brabeon Pietatis oder der wahren Gottes-Furcht*, gewidmet dem Flensburger Kantor Paul Moth und Ida Burenneus aus Kiel, sowie als Nr. 61 *Inbrünstige Hochzeit-Freude*⁸. Eine weitere Komposition, *Psalmodiae*

1 Adolph Hofmeister, *Die Matrikel der Universität Rostock* 3, Rostock 1895, S. 102, Nr. 236.

2 „Drulaeus“; daran angelehnt, zugleich mit Ablaut-e sowie mit Dehnungs-e statt Dehnungs-h, „Druelle“.

3 Sohn von Lucas Bacmeister d. J.; in Rostock 1635–1673. Zu den Beziehungen zu ihm als „hospes“ Bordesholmer Stipendiaten vgl. Schleswig, Landesarchiv Schleswig-Holstein, Abt. 7 Nr. 3797, *In Rostock studierende Landeskinder (Bordesholmer Stipendiaten), 1639–1655*.

4 Vgl. unten zur Hochzeitsmusik für Paul Moth (1641).

5 In Itzehoe haben sich keine weiter reichenden Aktenstücke über ihn erhalten, vgl. Karl Seitz, *Aktenstücke zur Geschichte der früheren lateinischen Schule zu Itzehoe*, 7 Teile, Itzehoe 1888–1896, hier Teil II, S. 57.

6 Otto Fr. Arends, *Geistligheden i Slesvig og Holsten fra Reformationen til 1864*, Bd. 1, Kopenhagen 1932, S. 208.

7 Angaben nach dem handschriftlichen Realkatalog der Hamburger Musiksammlung; für Hilfe danke ich Jürgen Neubacher, Hamburg.

8 Für die Moth-Komposition ist im Hamburger Realkatalog die Stellenangabe „Cantor der Fürst. Schulen Bordesholm“ genannt, für die andere wird die Komponistenangabe so pauschal übernommen, dass hier mit derselben Lokalisierung zu rechnen ist. Beide Kompositionen in unvollständiger Überlieferung: Die Moth-Komposition mit dem Text „Ein tugendsames Weib ist eine edle Gabe“ für drei Singstimmen und Conti-

Davidico-Ecclesiasticae [...] *Erster Theil* (1650 erschienen), konnte 1921 im Katalog der Hamburger Bach-Ausstellung anhand eines Exemplars aus Königsberg genannt werden⁹; auch dieses liegt nicht mehr vor. Schließlich gab Druhl – offenkundig als theologische Gebrauchsliteratur – *Post-illa Epistolica Evangelico-harmoniaca hoc est Dispositio Epistolarum Dominicalium & Festivalium Logica* (Stade 1656) in Druck; das Werk blieb zunächst in Berlin erhalten, gehört aber zu den Kriegsverlusten der früheren Preußischen Staatsbibliothek¹⁰.

Im Zuge des RISM-Katalogisierungsprozesses konnte in Salzwedel ein weiteres Exemplar der *Psalmodia Davidico-Ecclesiastica* nachgewiesen werden, wenn auch als nur fragmentarischer Stimmensatz¹¹: Erhalten sind Tenor und Bass sowie der Continuoart. Zwar lässt dieser Bestand im Detail hinlängliche Rückschlüsse auf die Musik zu, weil bereits damit zahlreiche Stücke der Sammlung komplett vorhanden sind¹². Doch diese insgesamt lässt zugleich (trotz der Verluste) eine originelle Konzeption erkennen, und von dort richtet sich der Blick auf das weitere nicht mehr Vorhandene: Da es sich um Kompositionen eines Theologen handelt, der auch in diesem Fach publiziert hat, böte eine Postille wünschenswerte Informationen über die Einbettung eines zugleich theologisch motivierten Musikwerks; die beiden anderen Kompositionen wären zur Einschätzung dieses „komponierenden“ Theologen per se, des Standesverständnisses im Umfeld von Musik und Theologie und (speziell) eines Selle-Nachfolgers von Bedeutung.

Äußere Werkkonzeption

Die musikalischen Potentiale der Sammlung ergeben sich aus den unterschiedlichen Formulierungen des Werktitels, die offenkundig auf die ebenfalls uneinheitlichen Papierformate des Druckes ausgelegt ist (Quart für Singstimmen, Folio für Continuo). In der Version der Singstimmen-Parts lautet der Titel so:

Ersten Theils | *PSALMODIÆ* | *Davidico-Ecclesiastica* | Erstes Zehen. | Welches 29. Concertlein aus den zehen ersten | Psalmen des Königes David mit I. II. III. | und IV. Stimmen begreiffet | [Stimmangabe] | *Christiani Druelzi, Pastor Kelling:* | *Holsat.*

Daraus erschließen sich Informationen über den Umfang des Werkes: Druhl vertont die ersten zehn Psalmen, allerdings in 29 Kompositionen. Dieses Zahlenverhältnis ist folglich näher zu betrachten. Wichtig ist ferner der Hinweis auf eine maximal vierstimmige Besetzung.

nuo (die dritte Stimme fehlte), die andere Komposition (für „Wenc. Janibal und Elisab. von Riesewisch“; nicht identifiziert) für vier Stimmen und Continuo (nur zwei Cantus und Continuo waren erhalten).

- 9 *Die Musik Hamburgs im Zeitalter Seb. Bachs*, Hamburg 1921, Nr. 146; die beiden zuvor genannten Werke finden sich unter Nr. 122 f.
- 10 Im Katalog der Staatsbibliothek zu Berlin nach wie vor nachgewiesen (Signatur: 2 an: Dy 1338); der Umfang betrug 77 Seiten. Verlustmitteilung der Abteilung Historische Drucke vom 30. 10. 2006.
- 11 RISM A/I, Supplement, DD 3587 I, 1: Salzwedel, Bibliothek der Katharinenkirche.
- 12 13 der 29 Stücke sind Kompositionen für Tenor und/oder Bass und Continuo: Die Zahl der Solowerke für Sopran oder Alt beschränkt sich auf vier; zweistimmige Werke für diese Stimmen sind nicht vorgesehen. Wie Druhl im Inhaltsverzeichnis und in Besetzungsangaben zu den Einzelkompositionen verdeutlicht, betrachtet er den Bass in zahlreichen Kompositionen (aufgrund gemeinsamer Linienführung mit dem Continuoart) als ad-libitum-Anteil.

Auch der Continuostimme geht ein Blatt mit dieser Formulierung voraus, zudem aber noch eine Art Gesamttitel, der keine Stimmbezeichnung enthält und das Textkorpus punktuell grundlegend anders umschreibt. Die Formulierung lautet hier:

PSALMODIÆ | Davidico-Ecclesiastica | Erster Theil | Das ist | Liebliche Neue CONCERT- | TEN vnd Madrigalen aus den ersten 50. | Psalmen des Königes vnd Propheten Davids, | auch dessen Poetischen übersetzungen durch D. M. Luth: Corneli- | um Beckern, Opitium, Lobwassern tc. vnd andern | geistreichen Männern geschehen. | Nicht allein mit leiblicher Stimme, sondern | auch allerhand Instrumenten lieblich zugebrauchen | mit | 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. etc. Stimmen, sambt dem Basso | Continuo in Musicalische Harmony versetzt | durch | CHRISTIANUM DRULÆUM | Past. Kelling. Holsat: | [Druckerzeichen] | Hamburg, | Gedruckt bey Jacob Rebenlein, In Verle- | gung des Autoris Anno 1650.

Aspekte, die sich nur hier erschließen, beziehen sich zunächst auf den Umfang von Werk und Ensemble. Nicht von zehn Psalmen ist die Rede, sondern von 50; also wird ein enzyklopädischer Ansatz deutlich, der zum Zeitpunkt der Drucklegung mindestens tendenziell bereits ein volles Drittel des Psalters erfasste – oder als fernere Zielvorstellung den ganzen. Ferner müssen unter den weiteren der konkret angekündigten 50 Kompositionen auch solche gewesen sein, die den Besetzungsrahmen bis zur Achtstimmigkeit weiteten; wie dies realisiert werden sollte, ist anhand der überlieferten Stücke nicht zu errahnen. Schließlich bleibt unklar, welche Rolle die Instrumente übernehmen sollten, die neben den „leiblichen Stimmen“ erwähnt werden; damit verbände sich auch eine weitere Gattungsfrage.

Besonders wichtig sind ferner die Angaben zu Gattung und Text: Druhl bezeichnet seine Stücke als „Concerten und Madrigalen“, und zwar mit konkreten Anhaltspunkten in der Konzeption der Sammlung; in einer Zeit, in der sich in Mitteleuropa einerseits von Italien aus die Gattung „Concerto cum Aria“ formierte (zumindest für den sächsischen Raum nachweisbar)¹³ und andererseits die Diskussion um das Madrigal als Gattung neue Formen annahm¹⁴, zeichnet sich bereits allgemein ab, in welcher Richtung die Sammlung eingehender zu untersuchen ist. Das wird noch deutlicher an einer zweiten Gattungspolarität, die Druhl bildet: Denn für seine Textgrundlage verweist er einerseits auf „Psalmen des Königes vnd Propheten Davids“; gemeint sind damit deren biblische Prosa-Versionen. Andererseits spricht er von den „Poetischen übersetzungen“ durch Luther, Becker, Opitz und Lobwasser (sowie potentiell weiteren)¹⁵. Die Folgen greifen auf Musikalisches aus: Mit jeder der genannten Psalmnachdichtungen ist ein eigenes Melodienkorpus verbunden; jedes von ihnen verband sich mit eigenen musikalischen Herausforderungen – die auch von Druhl als solche gesehen worden sind. Luthers Psalmlieder (in den hier vorliegenden 29 Stücken nicht fassbar) sind in musikalischer Hinsicht als „Melodien“ zu fassen; in entsprechender Weise verband Opitz seine Psalmdichtungen mit den Melodien des Genfer Psalters. In den beiden anderen Psalmzyklen dagegen handelt es sich zugleich um volle musikalische Sätze: Der Lobwasser-Psalter bettet die Melo-

13 Mary E. Frandsen, *Crossing Confessional Boundaries: the patronage of Italian sacred music in seventeenth-century Dresden*, Oxford u. New York 2006, S. 229–244. Der Begriff bereits (und die Ableitung zur „Concerto-Aria-Kantate“) bei 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. 29–36, besonders S. 30.

14 Bei Caspar Ziegler; vgl. auch Schütz' Brief an diesen in: Schütz GBr, S. 235 f. (11. August 1653).

15 Zugrunde liegende Vergleichsausgaben: Ambrosius Lobwasser, *Der Psalter des Königlichen Propheten Davids*, Nachdr. Hildesheim 2004; Martin Opitz, *Die Psalmen Davids: nach den Frantzösischen Weisen gesetzt*, Nachdr. Hildesheim 2004; SGA 16 (1894), NSA 6 (1957).

dien des Genfer Psalters in vierstimmige Versionen ein (mit dem Tenor als melodieführender Stimme); ebenfalls vierstimmig sind Heinrich Schütz' Bearbeitungen des Becker-Psalters – der bei seinem Erscheinen 1603 zunächst, als Kontrafaktur bestehender Kirchenliedmelodien, ebenfalls als etwas Einstimmiges gefasst war.

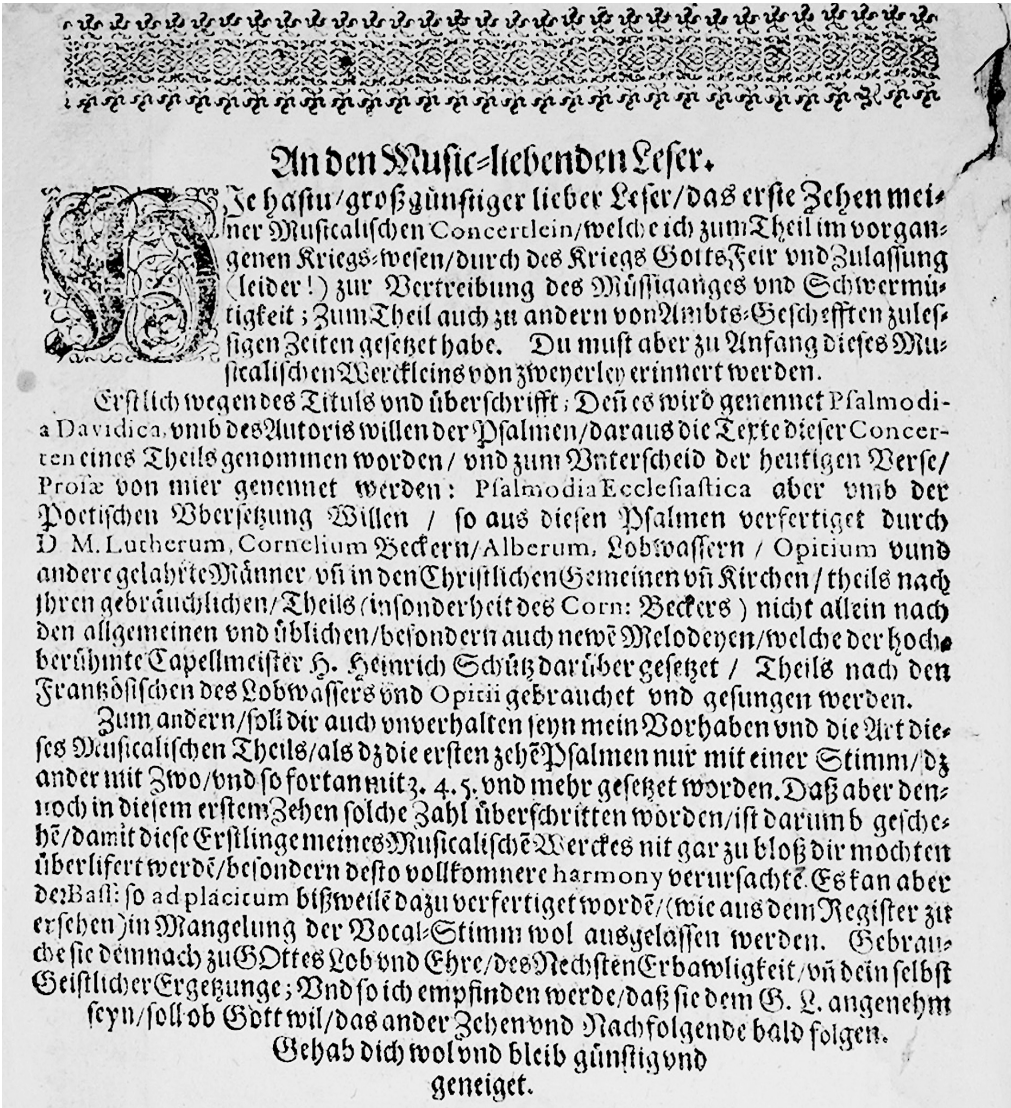
Das Gattungsspektrum, dem Druhl kompositorisch nachgeht, lässt sich also nicht nur mit einer Polarität zwischen Bibelwort und Dichtung fassen; sie teilt sich im Bereich der Dichtungsvertonung noch, indem zwischen der Verarbeitung von Melodien und von Sätzen zu unterscheiden ist. Ferner sind die Begriffe „Concerte“ und „Madrigale“ in ihrer konkreten Gestaltung zu hinterfragen – etwa auch daraufhin, was in den frei gedichteten Texten diesen Terminus gerechtfertigt haben könnte. Schließlich: Mit der Idee, die ersten 50 Psalmen kompositorisch zu behandeln, nähert Druhl sich dem alten (nicht nur calvinistischen) Anliegen, komplette Psalmzyklen zu schreiben; stets jedoch handelt es sich bei diesen um Sammlungen von Psalmliedern, nie um avancierte Kompositionen.

Einige äußere Details sind zu ergänzen. Druhl bezeichnet in der Vorrede zur Continuo-Stimme (vgl. Abbildung 1 auf der folgenden Seite) den Druck als „Erstlinge meines Musicalische[n] Werckes“ – angesichts dessen, dass auch die beiden Hochzeitskompositionen im Druck vorlagen, ist dies nur als Bescheidenheitstopos zu verstehen, der die Gelegenheitswerke in den Hintergrund gerückt erscheinen lässt. Ferner erläutert Druhl, dass er sein Werk eigentlich mit steigender Stimmenzahl konzipiert habe: Im hier vorliegenden ersten Teil hätten daher nur Kompositionen für eine Singstimme und Generalbass Platz finden sollen, und mit jedem weiteren Teil wäre eine weitere (Sing-)Stimme hinzugetreten¹⁶. Das erklärt teils, weshalb der Anteil jener kleinstmöglich besetzten Stücke hier relativ hoch ist; da Druhl diese starre Vorgabe auch hier aber durchbrochen hat, werden differenziertere Untersuchungen möglich.

Auf der Rückseite des Titels zum Exemplar des Vokalbasses findet sich eine Widmung; im Salzwedeler Exemplar ist von diesem Blatt nur die obere Hälfte überliefert. Erkennbar ist daher, dass Druhl den Druck zwei theologischen Kollegen widmete, zu denen er eine persönliche Beziehung gehabt haben muss („seinen [...] Herren Brudern in Christo, vnd zuverlessigen Freunden“)¹⁷. Noch aufschlussreicher wäre es, auch über die Fortsetzung verfügen zu können; sie gilt „Denen Ehrvesten, Vorachtbaren vnd in *Europa* | überaus berühmten *Musicians* | [...]“, von deren Namensnennungen aber nur Bruchstücke aus der nächsten Zeile sowie auf einem erhalten gebliebenen Papierstreifen der Bogenmitte erhalten geblieben sind. Erfasst man diese Überreste und kommentiert sie nach dem Platzbedarf potentieller Ergänzungen, wurde als erster genannt ein „H“ (nur als Abkürzung „Herr“ deutbar), dessen Vorname mit einem lateinischen Buchstaben (vermutlich „J“) und dessen Nachname mit einem Fraktur-Sch beginnt. Das Ende dieser Zeile beschreibt ihn als „berühmten Ansee-|“ (nicht deutbar),

16 Dass im Sinne des Continuo-Haupttitels die Achtstimmigkeit auch in den ersten 50 Psalmen noch nicht berührt worden wäre bzw. auf welche Weise das Besetzungskonzept für Psalm 81 ff. gefasst worden sein sollte, sind Fragen, die nicht zuletzt im Hinblick auf den Überlieferungsbefund offen bleiben müssen.

17 Es handelt sich um Johannes Nicolaus Nifanius (Neukirch), zeitweilig Hof- und Feldprediger Christians IV. von Dänemark und damals Pastor in Marne (Dithmarschen), außerdem Johann Thomaeus (Thomsen), Pastor „zu Rapstede im Fürst: Ampte Tundern“ (heute Ravsted bei Tønder, Dänemark). Diese beiden hatten gemeinsam in Rostock studiert: Nifanius (wie Druhl aus Pommern stammend) war dort 1615–1619 immatrikuliert, Thomaeus 1614–1618. Wie sich daraus eine Beziehung zu Druhl ergibt, wird nicht deutlich. Zu beiden Widmungsempfängern vgl. Arends (wie Anm. 6), Bd. 2, S. 103 und 313.

Abbildung 1: Druhl, *PSALMODIÆ | Davidico-Ecclesiastica*, Vorrede zur Continuostimme


An den Music-Liebenden Leser.

Nu hastu/großgünstiger lieber Leser/das erste Zehen meiner Musicalischen Concertlein/welche ich zum Theil im vorgangenen Kriegs-wesen/durch des Kriegs Gottes-Feir vnd Zulassung (leider!) zur Vertreibung des Müßiganges vnd Schwermüßigkeit; Zum Theil auch zu andern von Nimbs-Geschäften zulesigen Zeiten gesetzt habe. Du mußt aber zu Anfang dieses Musicalischen Werckleins von zweyerley erinnert werden.

Erstlich wegen des Tituls vnd überschrifft: Denn es wird genennet Psalmodia Davidica. vmb des Autoris willen der Psalmen/daraus die Texte dieser Concerten eines Theils genommen worden/ vnd zum Vnterscheid der heutigen Verse/ Proia von mir genennet werden: Psalmodia Ecclesiastica aber vmb der Poetischen Uebersetzung Willen / so aus diesen Psalmen verfertigt durch D. M. Lutherum, Cornelium Becker/Alberum, Lobwasser/ Opitium vund andere gelahrte Männer vñ in den Christlichen Gemeinen vñ Kirchen/ theils nach ihren gebräuchlichen/ Theils (insonderheit des Corn: Beckers) nicht allein nach den allgemeinen vnd üblichen/besondern auch newe Melodien/welche der hochberühmte Capellmeister H. Heinrich Schütz darüber gesetzt / Theils nach den Franckösischen des Lobwassers vnd Opitii gebräuchet vnd gesungen werden.

Zum andern/soll dir auch unverhalten seyn mein Vorhaben vnd die Art dieses Musicalischen Theils/als dz die ersten zehē Psalmen nur mit einer Stimmi/dz ander mit Zwo/vnd so fortan mit 3. 4. 5. vnd mehr gesetzt worden. Daß aber dennoch in diesem erstem Zehen solche Zahl überschritten worden/ist darumb geschehē/damit diese Erstlinge meines Musicalische Werckes nit gar zu bloß dir mochten überliefert werde/besondern desto vollkommere harmony verursachē. Es kan aber der Bass: so ad placitum bissweilē dazu verfertigt wordē/(wie aus dem Register zu ersehen) in Mangelung der Vocal-Stimm wol ausgelassen werden. Gebrauch sie demnach zu Gottes Lob vnd Ehre/des Nächsten Erbauigkeit/vñ dein selbst Geistlicher Ergezunge; Vnd so ich empfinden werde/das sie dem G. L. angenehm seyn/soll ob Gott wil/das ander Zehen vnd Nachfolgende bald folgen.

Gehab dich wol vnd bleib günstig vnd geneiget.

das der nächsten liest sich „[Lücke, vermutlich „Kun-“]streichem *Organo*-|. Das Layout lässt erkennen, dass damit die Umschreibung dieser ersten Person abgeschlossen ist; hypothetisch ließe sie sich auf „Jacobus Schulte“ (Praetorius) beziehen. Da der Schluss der nächsten Zeile „[...]listen und vorneh-|“ lautet, wäre hier möglicherweise an einen „Violisten“ wie Johann Schop zu denken.

Textwahl

Grundlegend für die kompositorische Idee ist zunächst, dass Druhl Psalmdichtungen nicht als etwas Strophisches auffasst. Er isoliert Einzelstrophen, die er daher als etwas ‚Einzigartiges‘ begreift; zu keinem der Stücke findet sich ein Hinweis darauf, dass es etwa auch mit einem anderen Text aufgeführt werden solle als mit der jeweils unterlegten Strophe. Doch es wird auch nicht (in zeittypischer Weise) lediglich ein Psalmausschnitt gebildet; der Gesamt-psalm gerät nicht aus dem Blick, weil sich jede der Kompositionen als Teil eines größeren Ganzen erweist: Der jeweilige Psalm wird in der Abfolge mehrerer Einzelkompositionen gespiegelt, die den Psalm also in einer Art Mehrsätzigkeit aufarbeiten. Hierzu kombiniert Druhl Strophen aus unterschiedlichen Psalmdichtungen sowohl miteinander als auch mit Ausschnitten des biblischen Urtextes (vgl. die Tabelle im Anhang).

Dieser Ansatz ist bereits textlich nicht unproblematisch. Denn die Psalmdichtungen, auf die sich Druhl bezieht, tasten sich keineswegs ‚im Gleichschritt‘ in die Aussage des Urtextes hinein vor – nicht einmal die Psalter Lobwassers und Opitz’, obgleich sie an dieselbe Melodie gebunden sind. Deutlich wird dies etwa am 2. Psalm, den Lobwasser in sechs ganze und eine halbe Strophe überführt, Opitz in sechs Strophen, Becker in acht. Strophengrenzen entstehen daher in jeder Nachdichtung nach einem anderen Prinzip; will man also die Textgrundlage wechseln und von einer Dichtung in die nächste ‚springen‘, ist eine Anschlussmöglichkeit zunächst einmal nicht selbstverständlich. Insofern lag die erste kompositorische Herausforderung darin, eine funktionstüchtige Textgrundlage zu gewinnen.

Exemplarisch darstellen lässt sich das Verfahren an Psalm 3 (vgl. die Übersicht auf der folgenden Seite). Dem Bibeltext zufolge setzt er sich aus einem überschriftartigen Eröffnungsvers¹⁸ und acht weiteren ‚inhaltlichen‘ Versen zusammen. Druhl lässt ihn (wie in den meisten übrigen Werkkonzeptionen) in einer Dreiteiligkeit aufgehen: Ein Teil nimmt biblische Prosa in sich auf, zwei weitere folglich Psalmnachdichtungen – in diesem Fall diejenigen von Lobwasser und Becker. Lobwassers Dichtung besteht aus acht Strophen (zu vier Doppelstrophen zusammengefasst), Beckers aus dreien: Damit ist das klassische Kompatibilitätsproblem gegeben. Es lässt sich hier leicht lösen, weil Lobwassers vorletzte Doppelstrophe (die dritte von vieren) und Beckers letzte (die dritte) inhaltlich unmittelbar aneinander anschließen: Die Bibelverse 6 und 7 werden also durch Lobwassers Text abgedeckt, die Bibelverse 8 und 9 durch denjenigen Beckers. So bleiben die vier ‚inhaltlichen‘ Eröffnungsverse (2–5) übrig; als Bibelprosa gehen sie in einer eigenen, eröffnenden Vertonung auf.

Eine solche komplette Psalmwiedergabe muss Leitgedanke der Textkompilation gewesen sein. Ähnlich lässt Druhl für die Psalmen 5 und 7 die Texte Lobwassers und Beckers zu Beginn direkt aneinander anschließen; allerdings bildet Druhl daraufhin jeweils eine Lücke, so dass die Prosaversion knapper ausfällt, als es der Resttext in schematischer Sicht erforderte. Auch für andere Psalmen gibt es solche Lücken, und auf diese Weise werden auch die noch längeren Psalmen von Druhl verkürzt: Am Ende von Psalm 7 ‚fehlen‘ vier Verse, und im relativ langen Psalm 9 (21 Verse) wird nach der unmittelbaren Eröffnung, die mit Lobwassers Dichtung gestaltet wird, sogar nur ein zentraler Abschnitt isoliert (Vers 10–13; erst Prosa, dann Nachdichtung Beckers) – alles übrige bleibt unberücksichtigt. Insofern zeigt sich, dass die

18 „Ein Psalm Davids, da er flohe vor seinem Sohne Absalom.“

Psalm 3 in Druhls Aufarbeitung (Nr. 6–8)

1. Tenor

Vers 2: Ach Herr, wie ist meiner feind so viel und setzen sich so viel wider mich,

Vers 3: viel sagen zu meiner Seelen, sie hat keine hülf bey Gott Sela.

Vers 4: Aber du Herr bist der Schild für mich und der mich zu Ehren setzet und mein Haupt auffrichtet.

Vers 5: ich ruffe an mit meiner Stimm der Herren, so erhöret Er mich von seinem heiligen Berge, Sela.

2. Bass

Lobwasser: Doppelstrophe 3 von 4

Wann ich zu Betthe gehen thu
schlaffen in guter ruh
ohn sorg aller gefahren
wann ich widrumb erwach
bekümmert mich kein sach
denn Gott thut mich bewahren.

wann hunderttausend mann
mich wolten greiffen an
zur lincken und zur Rechten
und mich umbringen gar
solt mich doch kein gefahr
erschrecken noch anfechten.

Psalter

Vers 6: Ich liege und schlafe und erwache; denn
der Herr hält mich.

Vers 7: Ich fürchte mich nicht vor viel Tausen-
den, die sich umher wider mich legen.

3. 2 Cantus, Bass

Becker: Strophe 3 von 3

Auff Herr steh auff, beweiß dein Krafft
die mit hülf schaffft
gib backenstreich den Feinden
Zerschmetter der Gottlosen Zähn
daß sie vergehn
errett dein Volck und Gmeinde[n],
Du bist der Gott,
der hilft aus noth
und segen gibst zu jeder frist
deim Volck und guten Freunden.

Psalter

Vers 8: Auf, Herr, und hilf mir, mein Gott!

Denn du schlägest alle meine Feinde auf
die Backen und zerschmetterst der Gott-
losen Zähne.

Vers 9: Bei dem Herrn findet man Hilfe.
Dein Segen komme über dein Volk!

Textkompilation nicht nur formalen Vorgaben des Textes folgte, sondern in weiten interpretatorischen Freiräumen entwickelt wurde.

In diesem Zusammenhang wird der Blick schließlich auch auf weiter gehende Freiheiten gelenkt, die Druhl hatte. Opitz hat für manche Psalmen eine Art programmatische erste Strophe ausgebildet, in der der Gesamttext wie in einer Miniatur zusammengefasst erscheint. Das

gibt Druhl die Möglichkeit, für Psalm 10 die Startstrophe Opitz' mit einer Auswahl des Bibeltextes, die ebenso den Gesamtpsalm spiegelt, zu verbinden. Weit reichend ist auch Opitz' erste Strophe für Psalm 2: Sie erfasst die Hälfte des Psalmtextes; in der Gedichtversion folgen vier weitere Strophen. Indem Druhl gerade diese Opitz-Strophe benutzt und dem Schlussteil eine Auswahl des verbliebenen Textes nach dessen biblischer Formulierung zugrunde legt, kann er am Anfang eine freie Texteinheit platzieren: eine klar neutestamentlich orientierte Strophe aus Beckers Psalmichtung („Gott und Christo, seim lieben Sohn, | Mit Trotz sie widerstreben“).

Melodienwahl und Mehrteiligkeit

Die weitere Textwahl wird anscheinend durch eine musikalische Vorgabe bestimmt, die strukturell von Lobwasser und Opitz ausgeht: Die Dichter haben sich in ihrer Arbeit an dieselbe musikalische Grundlage gebunden. Das nahm Druhl die Möglichkeit, die beiden Textansätze einander direkt gegenüberzustellen; sie hätten sich musikalisch nicht ausreichend voneinander unterschieden. So geht in jedem der zehn Psalmzusammenhänge eine musikalische Einheit auf die Melodie des Genfer Psalters zurück, folglich entweder mit dem Text Lobwassers oder demjenigen Opitz'. Die musikalischen Konsequenzen sind eigens zu betrachten.

Ferner zitiert Druhl für jeden Psalm in irgendeinem Abschnitt das biblische Original; die Kontrastwirkung, die von der Prosa gegenüber den Dichtungen ausgeht, ist in seiner Konzeption elementar, denn in den Bibeltextvertonungen kann Druhl kompositorisch völlig frei agieren. Schließlich verbleibt der Becker-Psalter: Nur in den beiden „Rahmenpsalmen“ der Sammlung, in denen sich der Text allein aus einer Opitz-Strophe und Bibelprosa zusammensetzt, wird auf Becker-Strophen verzichtet. In zwei weiteren bleibt es – wie von Becker zunächst intendiert – bei der Bindung der Texte an Kirchenliedmelodien¹⁹; die restlichen Becker-Texte jedoch sind zugleich mit der Musik verknüpft, „welche der hochberühmte Capellmeister H. Heinrich Schütz darüber gesetzt“²⁰. So ergibt sich innerhalb des Becker-Komplexes nochmals eine ähnliche Zerteilung wie zwischen Lobwasser und Opitz: Auch hier liegen der kompositorischen Weiterarbeit teils nur Melodien zugrunde (sofern Druhl Beckers Text auf ein Kirchenlied bezog), anderen aber die Sätze Schütz'. In einem Fall schließlich (für Psalm 6) wird der Textbestand durch eine Psalmstrophe Bartholomäus Ringwalds erweitert²¹; sie tritt zu den Psalmversen 6–8 ein.

Die Gegenüberstellung der unterschiedlichen textlichen und musikalischen Ansätze werfen die Frage auf, ob sich die Psalmabschnitte als 29 isolierbare Werke darstellen oder – für einen Theologen näher liegend – sich jeweils innerhalb der Psalmen zu einer Art zyklischer Gestalt zusammenfügen. Das Ergebnis der Betrachtung wirkt diffus: Sowohl in der Beset-

19 Vgl. Ps. 3 (Nr. 7: „Mag ich Unglück nicht widerstahn“); Ps. 8 (Nr. 23: „Von Gott will ich nicht lassen“).

20 Vorrede in der Continuostimme, vgl. Abbildung 1.

21 Eine Strophe seines Liedes über Psalm 6: „Ach Herr du frommer Vater gut“ (Melodie „Es ist das Heil uns kommen her“), vgl. Philipp Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied. Von der ältesten Zeit bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts*, Bd. 4, Leipzig 1874, Nr. 1464. Druhl kannte entweder das Original oder zitierte es nach dem Lüneburger Gesangbuch von 1635; zur Rezeption des Liedes vgl. Albert F. W. Fischer, *Kirchenlieder-Lexikon*, Gotha 1878, Nachdr. Hildesheim 1967, Bd. 1, S. 12.

zung als auch in der Tonartwahl ist nicht zu erkennen, dass es zyklische Strukturen gibt. Doch es ist zu fragen, wie bindend eine Arbeit mit gerade diesen Parametern ist.

Druhls Ziel ist nicht gewesen, in sich abgerundete Besetzungskonzepte zu bilden. In der dargestellten Texte-Folge für den 3. Psalm folgen zwei Solokompositionen für Tenor und für Bass aufeinander, ehe der Schlussteil zwei Sopranen und dem Bass zufällt; Psalm 8 beginnt mit einem vierstimmigen Bibelwortsatz (SATB), an den sich eine Becker-Bearbeitung für zwei Soprane und Tenor sowie ein solistischer Bassatz (Lobwasser) anschließen. Doch das spricht nicht gegen eine fortlaufende Aufführung; für diese müsste lediglich ein Ensemble verfügbar gewesen sein, das die volle Besetzungstärke umfasste. Im Rahmen eines Gottesdienstes, in dem auch noch anderes musiziert werden sollte, erscheint dies als unproblematisch.

Werkkonzepte sind aber auch nicht im Tonartlichen erkennbar. Tonartunterschiede, wie sie zwischen Schütz' Becker-Psalter und den ‚Genfer‘ Melodien bestehen²², gleicht Druhl nicht aus. Eher lässt er erkennen, dass er sich durch die Tonumfänge der Melodievorgaben veranlasst fühlt, Transpositionen gegenüber den jeweiligen Originalgestalten vorzunehmen. Daher rückt er Schütz' Psalm 9 („Zu Zion wohnt der Herr“) aus der *g*- in die *d*-Lage; in umgekehrter Richtung verändert er die Tonart für Lobwassers Psalmen 8 und 9 (sowie für Psalm 3: *F* statt *C*). Diese Änderungen setzen an Psalm 9 also doppelt an, und zwar an den beiden Außen-„Sätzen“; folglich werden nicht einmal hier die Unterschiede eingeebnet, sondern die Grundtonbindung wird sogar vertauscht.

So bleibt der Text das einzige Kriterium, das eine Zusammengehörigkeit der Teile steuert. Oder anders: Die Mehrteiligkeit konkretisiert sich weder in den Verwandtschaften, die für eine Prima und Secunda Pars in der Musik der Jahrzehnte um 1600 typisch sind, noch in den Beziehungen einer „sinfonischen“ Mehrsätzigkeit des späteren 18. Jahrhunderts. Eher ‚erinnert‘ das Verfahren an manche im Tonartlichen ebenfalls nicht geschlossene Kantaten Bachs, in denen sich weder ein Tonartbogen schließt noch etwa die Rahmentonarten über eine Terz- oder Quintverwandtschaft aufeinander bezogen sind²³. Dies aber zeigt, dass es auch unproblematisch ist, wenn für den 2. Psalm Start- und Binnensatz von *g* ausgehen, der biblische Schlusssatz aber in *F* steht – oder wenn der 3. Psalm einen Bogen von *e*-Phrygisch über *F* nach *a* beschreibt.

Aufbereitung der Melodien des Genfer Psalters

Wie erwähnt, hatte Druhls Arbeit mit Psalmstrophen Opitz' und Lobwassers von denselben Melodien auszugehen. Grundsätzlich erschiene es als nahe liegend, über die Melodien, die bei Opitz alleinige musikalische Substanz sind, Choralbearbeitungen zu schreiben; demgegenüber ließe sich aus Lobwassers Mehrstimmigkeit nicht nur die Tenormelodie verarbeiten, sondern auch deren originale Kontrapunktierung (z. B. Diskant). Doch für eine solche Unterscheidung gibt es keine Anzeichen.

Zunächst ist auffällig, dass vier der fünf Lobwasser-Bearbeitungen Solokompositionen sind; folglich hat Druhl zumindest in diesen ersten zehn Psalmen nicht einmal den Versuch

22 Z. B. nach Lobwasser und Opitz für Psalm 7: *g* (Schütz: *G*).

23 „Sekundfall“ von Moll nach Dur in BWV 27, 35, 61, Sekundanstieg von Dur nach Dur in BWV 104, von Dur nach Moll in BWV 136.

unternommen, Potentiale der ursprünglichen Mehrstimmigkeit kompositorisch zu nutzen²⁴, sondern er behandelt sie letztlich als ebenso „einstimmig“ wie den Psalter Opitz'. Dies lässt sich summarisch am Basssolo aus Psalm 3 betrachten (Nr. 7, vgl. Abbildung 2): Die Melodie Lobwassers wird im Singstimmenpart verarbeitet, während als Begleitung eine schlichtere, dem Generalbassprinzip gemäße Fundamentstimme fungiert, die sich bisweilen dieser Melodie anschließt und insofern von Lobwassers Vokalbasslinie klar abrückt. Hier spiegelt sich zugleich das Normalverfahren Druhls, eine Liedmelodie für größere musikalische Zusammenhänge aufzuarbeiten: Die Eröffnung folgt dem ersten Melodieabschnitt, der nach einer kurzen Phase freier Gestaltung erneut aufgegriffen wird, damit sich bruchlos die melodische Fortführung anschließen kann.

Abbildung 2: Nr. 7 (Psalm 3), Basso: eingezeichnet die von Druhl übernommenen Melodiepartikel Lobwassers

Versus Lobwassers.

Am ich zu Berthe gehen thu/ wañ ich ij ij

zu Berthe gehen thu/ schlaffen in guter ruh ij ij

in guter ruh ohn sorg aller gefahren ij ij

Ein ähnliches Bild zeigt sich, wenn man umgekehrt Druhls Arbeit mit Opitz' Psalter in den Blick nimmt: Letztlich wäre es denkbar gewesen, Opitz' Text und die zugehörige Melodie mit Komponenten des Satzes Lobwassers zu verbinden. Doch eher lässt sich eine direkte Vermeidung von Lobwasser-Anspielungen feststellen: Sogar in Kadenzten, in denen typische Klauselkombinationen zumindest eine Nähe zu Lobwassers Satzgestalten entstehen lassen könnten, gelangt Druhl zu prononciert eigenen Lösungen – und zwar auch dann, wenn die Gesangsteile nicht nur einstimmig sind²⁵. Das Satzverfahren ist im Prinzip ähnlich wie in Nr. 7; allerdings ermöglicht die vergrößerte Besetzung reichere Sequenzierungen.

24 Es lässt sich nicht prüfen, welche Bedeutung Lobwassers Diskantlinie in dem einen verbleibenden Stück übernahm (Nr. 19: Psalm 7, Sopran und Bass), da die erforderliche Stimme nicht erhalten geblieben ist.

25 Zur ad-libitum-Behandlung vgl. Anm. 12.

Im Ergebnis erinnern die Satztechniken an die, die Johann Hermann Schein manchen Choralkonzerten der *Opella Nova* zugrunde gelegt hat (besonders Nr. 1: „Nun komm der Heiden Heiland“); elementar ist dabei – neben der Kontrapunktierung einzelner Melodieelemente mit sich selbst – der Gedanke, dass die Beweglichkeit des Satzes durch relativ knappe Abschnittslängen und den tonartlichen Anschluss der jeweils folgenden Melodiezeile (in originaler Tonhöhe) begrenzt ist. Dennoch boten sich Druhl auch noch weitere Gestaltungsansätze.

Schütz' Sätze und das Bibelwort: andere Gestaltungsmöglichkeiten

So hat es den Anschein, als ob sich Druhl nur für die inhaltlich-theologische Aufbereitung der Psalmtexte durch Opitz und Lobwasser interessierte, nicht aber für die musikalischen ‚Begleiterscheinungen‘, deren gemeinsame Grundlage er nicht weiter differenzierte. Das ist anders, wenn der Blick auf den Umgang Druhls mit Sätzen Schütz' gelenkt wird. Exemplarisch betrachten lässt sich die Eröffnung von Psalm 4 (Nr. 9), „Erhör mich, wenn ich ruf zu dir“ (vgl. Notenbeispiel 1 im Anhang).

Die Verfahren zur Gewinnung der Satzgrundlagen sind kaum anders: Wie für die Lobwasser-Vertonung beschrieben, steht auch hier die Kontrapunktierung der einzelnen Melodiebestandteile mit sich selbst im Vordergrund. Doch ebenso wie Druhl schon in den beiden Eröffnungstakten bei der Vorstellung des Themas den Vokalbass mit Schütz' Basslinie kontrapunktiert, koppelt er zumindest am Ende des Abschnitts (T. 10/11) die Singstimmen nach dem Vorbild aneinander, das bei Schütz das Verhältnis zwischen Diskant und Bass prägt – und ähnlich nochmals in Takt 5/6. Das ist deshalb bemerkenswert, weil der zugrunde liegende Text- und Melodieanteil („wenn ich ruf zu dir“) den gesamten, sequenzierenden Abschnitt beherrscht und Druhl für all die Fälle, die nicht in Originallage stehen, Alternativen zu der Schütz-Version bildet. Auf diese Weise erscheint bereits in diesem kleinen Ausschnitt die Aufbereitung des Schütz-Satzes von anderen Überlegungen getragen als die Arbeit zumindest mit den Sätzen Lobwassers.

Diese Differenzierungen gehen in einer „Verlaufskurve“ mit finaler Ausrichtung auf. Die Eröffnung in der Ausgangslage, anfangs dem Bass zugewiesen und für den Tenor (dem die Beantwortung zufällt) ausgespart, wird für diesen von Takt 4 an nachgeholt; der abgespaltene Zeilenschluss wird daraufhin unter melodischer Führung des Tenors stufenweise aufwärts sequenziert – bis ein Schluss mit „dir“ auf ein *a* abzielen kann. Diese Formulierung fällt an den Bass, der damit das Melodiefragment Schütz' innerhalb der Sequenz erstmals übernimmt; von ihrem Zielton ausgehend kann daher ein letzter, wiederum in Originallage stehender Durchgang dem Tenor zugewiesen werden.

Das damit vorgegebene Muster setzt sich im Folgenden fort – noch in Erweiterung. Zunächst mag es scheinen, als werde erneut Schütz' Satzkonzept aus Diskant und Bass verarbeitet (T. 11/12, Tenor/Continuo) und als sei die im Bass hinzutretende Diskantklausel ein sekundäres Element; doch in der Fortführung zeigt sich, dass viel eher dieses Klauselpaar im Vordergrund steht. Dieses ist bei Schütz zwischen Diskant und Tenor angelegt; so deutet sich an, dass Druhl für die Komposition das Konzept Schütz' umfassend vor Augen stand, nicht also nur eine Melodie. Ebenso wie sich Druhl von einer solchen löst, rückt auch Schütz'

Vorlage für ihn zunehmend aus dem Gesichtskreis: Diese wird allein auf die (als solche un-spezifischen) Klauseln reduziert.

Die folgende Psalmzeile (T. 21 ff.) wird wiederum, von Schütz aus betrachtet, im Diskant-Bass-Verbund eröffnet; ehe sie mit der gleichen Konstellation schließt (T. 30–32, nun aber zwischen Bass und Continuo angesiedelt; mit frei geführtem Tenor), steht eine Kontrapunktierung der Melodielinie mit sich selbst (aber synkopiert) im Vordergrund. Unmerklich kommt es dabei zur Antizipation der Melodiefiguren, die bei Schütz erst die nächsten beiden Verse beherrschen (T. 27, Continuo). Damit entsteht ein Impuls dazu, Zusammenhänge über Versgrenzen hinweg zu bilden (und zwar auch hierin ausgehend von Potentialen, die Druhl in Schütz' Komposition als einem umfassenden Satz sieht); davon wird das verbleibende Stück übergreifend geprägt.

Im Folgenden werden diese Zusammenhänge mit Hilfe der Besetzungsdisposition gebildet: darin, wie die in originaler Lage geführten Schütz-Anteile auf die beiden Singstimmen verteilt werden. Nachdem die Behandlung der dritten Liedzeile unter melodischer Führung durch den Tenor eröffnet worden ist (T. 21/22), schließt sie, indem die Melodie dem Bass zugeordnet erscheint (T. 30–32); diesen Bass-Schluss setzt der Tenor mit der vierten Liedzeile fort (T. 32) und trägt diese auch am Ende des Abschnitts vor – so dass wiederum der Bass mit „in Angst und Not“ den nächsten eröffnen kann. Synkopierungen beherrschen den dritten Abschnitt („vergibst ...“, T. 21 ff.) sowie den fünften („in Angst ...“, T. 39 ff.), in dem sie aber nicht aus Schütz' Material entwickelt werden. Umgekehrt lässt sich die Arbeit mit der Continuo-Formel (T. 27) bewerten, mit der, wie geschildert, die Schütz-Motivik in einen anderen Abschnitt vorgezogen wird. Augmentierungen charakterisieren daraufhin den fünften Abschnitt (T. 37 und 41, Bass) ebenso wie den abschließenden sechsten (T. 45 ff., Tenor), in beiden Fällen an Schütz' Melodie ansetzend.

Die Schlüsse der beiden letzten Abschnitte zeigen die Potentiale, musikalischen Satz zu verarbeiten, nochmals besonders weitreichend. In Takt 42 lässt Druhl den Satz umfassend von der Ursprungs-Konstellation Schütz' geprägt erscheinen (dessen Diskantlinie im Tenor, Tenorlinie im Bass, Basslinie im Continuo). Und der Schluss des Stückes insgesamt verweist dergestalt auf Schütz' Melodie, dass ihr Anfang dem Tenor zugeordnet wird (T. 49, 2. Hälfte), ihr Schluss aber dem Bass (T. 51) und der Charakter der vorausgegangenen Ornamentierungen durch die Figuration in den übrigen gesungenen Satzanteilen überhöht erscheint.

Der Eindruck, Druhl wende lediglich Techniken wie die der *Opella Nova* Scheins auf Psalmlieder an, wird hier also weit gesprengt: Nicht die Lieder werden verarbeitet, sondern ihr Satz. Streckenweise mag die Musik Druhls so anmuten, als gehe dieser partiell auch vom Parodiebegriff des 16. Jahrhunderts aus, der eine Verarbeitung von musikalischen Sätzen ermöglichte. Kompositorisches Hauptziel ist jedoch eine Veränderung der Gattungskonzeption: „Choralbearbeitung“ ist bereits an sich im Kompositorischen nicht mehr selbst „Choral“, sondern dessen Überhöhung in einer anderen, von Polyphonie dominierten Richtung, in der das Liedhafte auf vielfältige Weise überformt wird; das gilt folglich auch hier. Ebenso kommt in einer Choralbearbeitung die Unterscheidung von Ein- und Mehrstimmigkeit hinzu. Doch wenn die Choralvorlage bereits selbst ein Satz ist, verändern sich die Bedingungen. Knapp umrissen, wird also nicht die Melodie des Schütz'schen Psalmliedes, sondern dessen homophones Konzept in konzertante Mehrstimmigkeit überführt.

Bibelwortvertonung

Die betrachtete Schütz-Bearbeitung Druhls ergänzt eine „Melodiefamilie“, in der neben dem Becker-Psaln auch die konzertante Aufbereitung im Rahmen der *Kleinen geistlichen Konzerte I* (SWV 289) steht²⁶. In der Dichte der melodischen Bezüge und deren satztechnischer Einbettung stellt sich jedoch auch die Frage nach dem Kontext – den Zielen, die diese Verarbeitung in musikalischer Hinsicht hatte: Wie also stellt sich im Sinne einer Mehrteiligkeit die Bearbeitung Druhls in Relation zum Nachbarstück dar? In diesem Fall ist die Lage günstig: Die nachfolgende Prosavertonung ist der gleichen Besetzung zugewiesen (dem Continuo part zufolge ist der Vokalbass ad libitum) und daher gleichfalls komplett erhalten geblieben, so dass sich knapp erschließen lässt, wo sich dieses kompositorische Verfahren als etwas Andersartiges erwies (vgl. Notenbeispiel 2 im Anhang).

In insgesamt 59 Allabreve-Takten werden die Psalmverse 4 und 5 ausgebreitet. Also ist die Gestaltung hier prinzipiell in größeren Bögen angelegt als in den Choralkonzerten: Über 25 Takte hinweg erstreckt sich die Behandlung des ersten der beiden Verse, der textlich in vier Komponenten zergliedert wird²⁷ und insgesamt aus zwei großen Textdurchgängen gebildet wird, ehe eine Zäsur vor dem Übergang zum Folgevers entsteht. Der erste Textdurchgang reicht 9 Takte weit: mit homophoner Eröffnung, die daraufhin für Sequenzierungen aufgelockert wird und in einer Kadenz auf dem Grundton *d* ausläuft. Ein zweiter Bogen erscheint demgegenüber gedehnt, kaum zufällig auf 16 Takte – so dass sich die Längenverhältnisse des Abschnitts aus 3² plus 4² Takten zu 5² Takten addieren. Diese zweite ‚Phase‘ wird mit einem kurzen Wechselgesang eröffnet, kadenzierend erneut auf dem Grundton *d* (nach vier Takten, also der Basis der Potenzierung!), ehe es mit „dass der Herr ...“ zu einer grundsätzlich anderen Textdarstellung kommt: Die Textpartikel werden nun nicht mehr linear, sondern simultan behandelt. Das erhöht die Kontrastwirkungen; zumindest umrisshaft und in der Wirkung erinnert dabei die in ruhigen Noten aufsteigende Melodie für „erkennet doch“ an die satztechnische Grundlage von „... vergibst all meine Sünden“ aus der vorausgehenden Schütz-Verarbeitung – so dass der Gedanke einer inneren Rückbindung der völlig frei gestalteten Prosa-version an die Liedverarbeitung nicht abwegig erscheint.

Die Architektur des Anfangsteils erscheint in der Vertonung des Folgeverses erweitert. Geht man nach den Kadenzen auf dem Grundton *d* (T. 35 und 50), so fügen sich nun 10+15 Takte zu einem erneut 25taktigen Komplex zusammen; auf diese Weise erscheint der Vers zunächst unauffällig gegliedert, und zwar bei prinzipiell ähnlichen polyphonen Verarbeitungsverfahren wie im vorausgegangenen Teil. Doch mit dem neuntaktigen Schlussteil, der die Längenverhältnisse der Eröffnung wieder aufnimmt, wird „und harret, sela“ als ein eigener Gedanke architektonisch herausgestellt, über die Psalmgliederung hinausgehend. Dies wird in der Motivgestaltung noch unterstrichen: Druhl bildet auf Viertelbasis Tonleiterauschnitte auf- und abwärts, die der Eröffnung „Erkennet doch“ gleichen, aber die dort exponierte Parallelführung der Stimmen durch zeitliche Versetzung der Stimmeinsätze auf gleicher Stufe in eine Terzkoppelung überführen.

26 Wolfram Steude, *Neue Schütz-Ermittlungen*, in: DJbMw 12 (1967), S. 47 und Abb. 1.

27 „Erkennet doch,/ dass der Herr/ seine Heiligen/ wunderbarlich führet.“

So erweist sich nicht nur die Schütz-Bearbeitung als besonders weitreichend; ihr steht eine dezidiert andersartige Komposition biblischer Prosa zur Seite: Vor allem die Großräumigkeit der musikalischen Abschnitte und die Rahmenbildung mit Hilfe der Motivik wären in dieser Form in einer Psalmlied-Bearbeitung Druhls nicht denkbar. Potentiale, die dies mit dem Schlusstück an dritter Stelle verbanden („Du wirst Herr mir mein Herz“, nach Opitz), lassen sich nicht erkennen, da zu diesem Stück zwei der drei Singstimmenparts (Soprane) nicht erhalten geblieben sind.

Resümee

Nicht nur dem bereits traditionsreichen Psalmzyklus Lobwassers, sondern auch dem des ‚modernen‘ Dichters Opitz²⁸ kann für Druhls Zeit allgemeine Bekanntheit in einschlägig interessierten Kreisen unterstellt werden; auch der Becker-Psalter, 1602 erstmals erschienen²⁹, kann ein reiches Publikum gefunden haben – mit zeitweilig im Zweijahresabstand erschienenen Neuausgaben bis 1621, unter denen sich auch drei Ausgaben mit vierstimmigen Sätzen von Sethus Calvisius befanden³⁰. Die Vertonungen durch Schütz bewirkten keine völlig neue Ausrichtung der Becker-Rezeption; noch 1641 erscheint in Lüneburg eine Ausgabe allein der Texte, und das Dresdner Gesangbuch von 1678 geht in einer weiteren Tradition, das Textkorpus zu nutzen, auf³¹. Insofern lag den Zeitgenossen Druhls der Becker-Psalter in einer reich differenzierten Ausgabenvielfalt vor; diese wird durch den Hinweis auf Schütz bestmöglich konkretisiert, und eine Festlegung auf dessen Sätze erscheint als nicht selbstverständlich. Calvisius’ Version kann Druhl kaum gekannt haben; der Reiz, den der Becker-Zyklus auf Druhl ausübte, ging nicht zuletzt gerade von der Vierstimmigkeit aus, die er so zwingend durch Schütz’ Becker-Bearbeitung repräsentiert sah.

Druhl macht deutlich, dass er je nach Vorlage gezielt unterschiedliche Interessen in der Verarbeitung hat: nicht nur zwischen dem Umgang mit „Cantus prius factus“ (zu gebundener Sprache) und dem mit biblischer Prosa, sondern auch zwischen der Verarbeitung einer bloßen Melodievorgabe und derjenigen eines musikalischen Satzes. In jedem Fall steht eine geringstimmig-konzertierende Komposition am Ziel; auf diese Weise legen auch die Texte aus den Psalmzyklen Lobwassers und Opitz’ jegliche Komponente calvinistischer Musikauffas-

28 Nicht zu vergessen ist, dass Druhl im näheren geographischen Umkreis des glühenden Opitzianers Johann Rist wirkte, dessen geistliche Dichtung in den 1640er Jahren ansetzte, aber erst nach 1650 den Gipfel ihrer Produktivität erreichte.

29 Vgl. <http://www.vd17.de>, Nr. VD 17 1:658789E (nach dem Exemplar der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Sammlung Wernigerode Hb 292).

30 RISM B/VIII/1, 1605⁰³, 1611⁰³, 1618⁰³. – Angesichts dieser Auflagendichte ist keine genaue Zuordnung möglich, wenn Hector Mithobius (*Psalmodia Christiana* [...], Jena u. Bremen 1665, S. 50) über die Ratzeburger Wirkungszeit seines gleichnamigen Vaters schreibt: „Und weil der Hochseelige Hertzog Adolph Friedrich zu Mecklenburg, Christmilder Gedächtnüs, den Psalmen D. Beckers über den gantzen Psalter Davids sehr hochgeliebet und meinem seel. Vater *commendiret*, hat er auch viele daraus zu solchen Zeiten erklärt, die Wochen über singen, und allemal nach gehaltener Predigt von der Cantzel verlesen lassen, daß sie also der Gemeine wol bekannt worden.“

31 Vgl. <http://www.vd17.de>, Nr. VD 17 7:685260T (nach Expl. Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, 8 P GERM II, 4164 (Lüneburg); Nr. VD 17 39:151227G (nach Expl. Forschungs- und Landesbibliothek Gotha, Cant.spir 8° 01218). VD 17 bietet weitere Nachweise von Becker-Nachdrucken ohne Musik (sondern jeweils mit Verweisungen auf bereits bestehende Kirchenliedmelodien).

sung ab. Die Kontrolle darüber, dass die jeweils vorkommenden Texte ‚lutherkonform‘ seien, muss für den Theologen Druhl ohnehin als Aspekt der Auswahlarbeit gesehen werden – in der es mit den Texten des Becker-Psalters ebenso wenig zu Problemen gekommen sein wird wie mit der Bibel selbst.

Ein Stück weit war die Schaffung der musikalischen Strukturen abhängig von der Ausgangsbasis: davon, dass die Verse des Bibeltexts größere Bögen schlagen als die Verszeilen regelmäßig gebauter Dichtung, ebenso davon, dass im Umgang mit dieser zugleich eine Bindung an Melodiebögen besteht. Nur in Einzelfällen ist es in den Liedbearbeitungen möglich, diese Bögen aufzuspalten (z. B. für eine Sequenz über „wenn ich ruf zu dir“) oder zu größeren Komplexen zusammenzufassen (Psalm 4 nach Becker, Verszeilen 3–6). So wirken diese Vorgaben nicht absolut bindend. Die entstehenden Sätze Druhls unterscheiden sich jedoch klar dadurch, dass Liedbearbeitungen an die durch den Melodieverlauf vorgegebene Ordnung der Kadenzziele gebunden sind; von ihnen kann sich der musikalische Verlauf nicht lösen. Sekundär ergeben sich Unterschiede auch in der Hinsicht, ob die Verarbeitung vorgegebener Melodieelemente so weit ausgedehnt werden kann wie in einer zeittypischen freien Komposition; in diesen ist es zudem besser möglich, Einzelbegriffe zu isolieren und ihren Ausdrucksfacetten nachzugehen. Und schließlich bezog Druhl aus der Mehrstimmigkeit der Schütz-Sätze je nach Bedarf nicht nur Begleitelemente, sondern auch motivisches Material, um die Kleinräumigkeit der Liedgliederung zu überwinden. So wird in der Detailgestaltung die Polarität klar fassbar, die Druhl mit der Koppelung der beiden unterschiedlichen Gattungskonzepte angestrebt hat.

Dies alles muss folglich auch hinter dem Unterschied stehen, den Druhl in der Titelformulierung bildet: zwischen „Concerten und Madrigalen“. Selbstverständlich lässt sich der zweite Begriff nicht auf die Bibelwortvertonungen beziehen; sie erscheinen somit als die „Concerten“. Eher verwunderlich wirkt also, dass Dichtungen wie die des Becker-Psalters als Madrigale erscheinen sollten. Doch für eine Äußerung des Jahres 1650 lassen sich die Probleme überwinden.

Solange die gebundenen Texte nicht zu erkennen geben, dass sie aus strophischen Zusammenhängen herausgelöst sind, mag für zeitgenössisches deutsches Verständnis das Madrigalhafte bereits plausibel geworden sein – obgleich sich die Textherkunft viel eher über Konzepte der Aria fassen lassen³². Zu bedenken hat man auch, dass sich die Gattungskonzeptionen Druhls noch nicht auf eine Zeit „nach Caspar Ziegler“ beziehen. Und schließlich ging es Druhl punktuell auch darum, Stollenzusammenhänge aufzulösen, sofern er einen „madrigalischen“ kompositorischen Ansatz verfolgte: Dies führt für die Becker-Schlussstrophe von Psalm 6 zur Ablösung der Komposition von jeglicher melodischer Vorgabe. Druhl kann daher für den Beginn „Weicht ab von mir, zurücke kehrt“ den Imperativ „Weicht“ auch isolieren und für die Stollenwiederholung zum Text „Denn Gott hat gnädiglich erhört“ eine andere musikalische Konzeption vorsehen³³.

32 Johann Rist, der offensichtlich auf das Aria-Konzept setzte, hat seine (selbstverständlich strophisch konzipierten) Gesänge ebenfalls nicht mit diesem Begriff belegt, sondern als „Lied“ titulierte; vgl. Konrad Küster, „O du güldene Musik!“, *Wege zu Johann Rist*, in: Johann Anselm Steiger (Hrsg.), „Ewigkeit, Zeit ohne Zeit“, *Gedenkschrift zum 400. Geburtstag des Dichters und Theologen Johann Rist*, Neuendettelsau 2007, S. 49–152, hier S. 90–103 und 121–136.

33 „Weicht, weicht ab von mir“ (wiederholt) gegenüber „Denn Gott, denn Gott | hat gnädiglich erhört“.

Aus der Schütz-Perspektive betrachtet, mutet das Ergebnis dennoch erstaunlich an: nicht nur weil Schütz sich in Italien mit Madrigalischem auseinandergesetzt hatte und im Deutschen intensiv um ein Madrigal-Äquivalent bemühte, sondern auch weil die Kompositionen des Becker-Psalters als solche alles andere sind als Madrigale. Doch auch hier wird die Lage verständlicher, sobald Einzelstrophen isoliert werden; diese lassen sich im Rahmen des Zeitüblichen durchaus wie ein Madrigal auffassen³⁴. Wenn dann noch die Komposition, die auf der Schütz-Grundlage gewonnen wird, auf Gestaltungsformen des konzertierenden Madrigals abzielt, wird das Paradoxon vollends nivelliert³⁵.

Das Poetologische erweckt den Anschein, als sei Druhl mit seinen Konzepten partiell altertümlich. Andererseits lässt er unzweifelhaft ein Interesse daran erkennen, unterschiedliche Texte und Musikgattungen zu koppeln. Das Koppeln als solches ereignet sich für ihn in einer Art Mehrsätzigkeit, deren innere Verbindung aus dem Bibeltext des Psalters resultiert. Nicht nur dieser Zusammenhalt ist für jene Zeit ungewöhnlich (in geistlicher Musik findet er sich am klarsten in Historienkompositionen), sondern erneut die Arbeit mit unterschiedlichen Texttypen. Insofern lässt Druhl ein Interesse erkennen, wie es sich gleichzeitig auch im Konzept eines „Concerto cum aria“ entfaltet: Die Begriffskombination in Druhls Titel, die äußerlich wie eine kaum reflektierte Summenformel erscheint, bezeichnet (im Psalmzusammenhang gesehen) das gleiche wie jenes, wirkt sich aber musikalisch andersartig aus – bei demnach tendenziell gleichen Zielen. Auch hier geht es um eine sukzessive Konfrontation biblischer Prosa mit gebundenen Texten in einem weiter ausgreifenden Werkkonzept. Insofern reicht das Interesse, das diesem Druck Druhls zu gelten hat, über den Bezug zu Schütz (und anderen) hinaus: Es zeigt sich, wie weitreichend das Interesse am Potentialunterschied zwischen Bibelwort und Dichtung war – und dass gerade in der lutherischen Kirche Konzeptionen ausprobiert wurden, in denen Varianten zu denen der Italiener am Dresdner Hof gebildet wurden.

34 Vgl. hierzu auch das „Madrigal“ des Wittenberger Theologen und Dichters Johannes George Möller, in dem dieser Johann Rist preist, in: Johann Rist, *Musikalisches Seelen-Paradis [...] Neuen Testaments*, Lüneburg 1662, fol. f^r (das Gedicht zeigt keinerlei Beziehung zu den italienischen Definitionen).

35 Zur Verwendung des Madrigalbegriffs im Sinne einer konzertanten Verwendung vgl. Wolfram Steude, *Zur Vorgeschichte der „Madrigalischen Kantate“ Erdmann Neumeisters*, in: SJB 23 (2001), S. 43–53, hier S. 46.

Anhang

Inhalt und Struktur der Sammlung

Ps.	Nr.	Text-Incipit	Quelle: Text/Musik	Besetzung
1	1	Der Gerechte ist wie ein Baum	Bibel (Vers 3)	TB
	2	Diejenigen, so der Gerechtigkeit	Opitz	C
2	3	Gott und Christo	Becker/Schütz	CB
	4	Was fichtet doch	Opitz	CB
	5	Ich habe meinen König	Bibel (Vers 6–12)	TB
3	6	Ach Herr, wie ist meiner Feind	Bibel (Vers 1–5)	T
	7	Wann ich zu Bette gehen tu	Lobwasser	B
	8	Auf Herr steh auf	Becker/Mag ich Unglück	CCB
4	9	Erhör mich, wenn ich ruf	Becker/Schütz	TB
	10	Erkennet doch	Bibel (Vers 4–5)	TB
	11	Du wirst Herr mir mein Herz	Opitz	CCB
5	12	O Herr, dein Ohren zu mir kehre	Lobwasser	C
	13	Denn du bist nicht ein solcher Gott	Becker/Schütz	AB
	14	Lass dich freuen	Bibel (Vers 12–13)	CB
6	15	Herr, schicke ja nicht Rache	Opitz	A
	16	Ach du Herr wie lange	Bibel (Vers 4b–5)	CB
	17	Mein Gewissen mich	Ringwald/Es ist das Heil	CCT
	18	Weicht ab von mir	Becker/frei	TB
7	19	Mein Hoffnung auf dich	Lobwasser	CB
	20	Herr mein Gott hab ich böses getan	Becker/Schütz	Bariton-B
	21	O, Gott ist ein rechter Richter	Bibel (Vers 12–14)	TB
8	22	Herr unser Herrscher	Bibel (Vers 2–5)	CATB
	23	Wie groß ist deine Gnade	Becker/Von Gott will ich	CCT
	24	O höchster Gott	Lobwasser	B
9	25	Ich will dich Herr von Herzen Grund	Lobwasser	A
	26	Der Herr ist des Armen Schutz	Bibel (Vers 10–11)	TB
	27	Zu Zion wohnt der Herr	Becker/Schütz	CB
10	28	Wie kommt es, Herr	Opitz	TB
	29	Herr warum trittst du so ferne	Bibel (Auswahl 1–17)	B

Notenbeispiel 1: Eröffnungstück zu Psalm 4 (Nr. 9, nach Becker/Schütz)

ad melodiam H. Schützens. Tenor & Bassus ad plac. Versus C. Bec.

Tenor

Bass

Er - hör mich, wenn ich ruf zu dir, er - hör mich, wenn ich ruf zu

Er - hör mich, wenn ich ruf zu dir, er-hör mich, wenn ich ruf zu

6 # # # 6 6 #

6

dir, wenn ich ruf zu dir, wenn ich ruf zu dir, wenn ich ruf zu dir,

dir, wenn ich ruf zu dir, wenn ich ruf zu dir, wenn ich ruf zu dir, wenn ich ruf zu

5 6 # 5 6 5 5 6 6 #

10

wenn ich ruf zu dir, Herr Gott, der du aus Gna - den mir aus Gna -

dir, wenn ich ruf zu dir, aus Gna - den mir, Herr Gott, der du aus Gna -

6 # # 6 5 3 4 3 6

14

den mir, aus Gna - den mir aus Gna - den mir, aus Gna - den mir, aus Gna - den


den mir, Herr Gott, der du aus Gna - - - den mir, aus Gna - den

4 3 6 5 6 3 4 3 # # 6 7 6 #

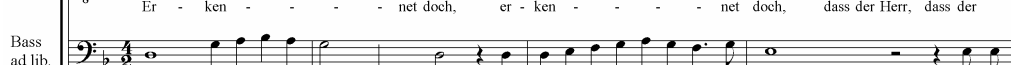
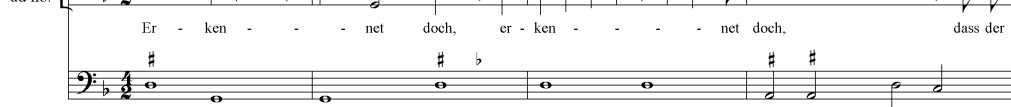
Notenbeispiel 2: Mittelstück zu Psalm 4 (Nr. 10, biblische Prosa)

Prosa. Tenore & Basso pl.

Tenor



Bass ad lib.


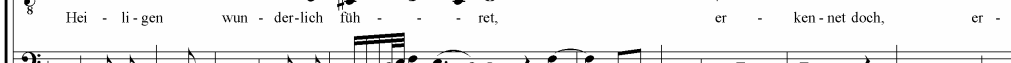




5


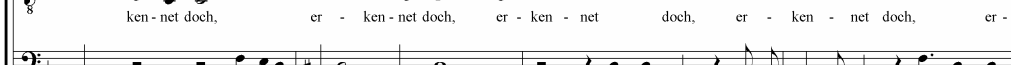
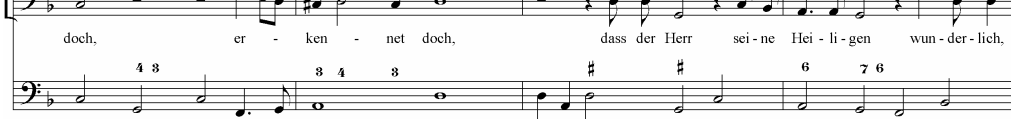




8

12

16





Notenbeispiel 2 (Forts.)

19

Herr wun-der-lich füh-ret, wun-der-lich füh-ret, dass der Herr, dass der Herr, dass der Herr sei-ne Hei-li-

ken-net doch, er-ken-net doch, dass der Herr, das der Herr, das der Herr sei-ne

7 6 5 7 6 5

23

gen, dass der Herr sei-ne Hei-li-gen, dass der Herr sei-ne Hei-li-gen wun-der-lich füh-ret,

Hei-li-gen, dass der Herr sei-ne Hei-li-gen wun-der-lich füh-ret,

6 4 3 #

26

der Herr hö-ret, wenn ich ihn an-ru-fe, wenn ich ihn an-ru-fe, wenn

der Herr hö-ret, wenn ich ihn an-ru-fe, wenn ich ihn an-ru-fe, wenn ich ihn an-ru-fe,

4 3 # 6 5 # 6 5 6

31

ich ihn an-ru-fe, der Herr hö-ret, wenn ich ihn an-ru-fe, der Herr hö-ret,

wenn ich ihn an-ru-fe, der Herr hö-ret, wenn ich ihn an-ru-fe, wenn ich ihn an-

6 6 #

35

wenn ich ihn an-ru-fe, zür-net ihr, so sün-di-get nicht, zür-net ihr, so sün-

ru-fe, wenn ich ihn an-ru-fe, zür-net ihr, so sün-di-get nicht, zür-net ihr, so sün-

4 3 # 6 6 # #

Die Musikaliensammlungen und Musikpflege im Umkreis der St. Elisabethkirche Breslau

Kirchliches und bürgerliches Musikleben im Kontrast*

BARBARA WIERMANN

In den letzten Jahren haben provenienzzgeschichtliche Fragen nicht nur in der allgemeinen Handschriftenkunde und Buchgeschichte, sondern auch im Bereich der musikgeschichtlichen Forschung an Aufmerksamkeit gewonnen. Erkenntnisse über die verschiedenen Besitzer einer Quelle ermöglichen nicht nur Aussagen zu Quellenwert und -zusammenhängen, sie sind ferner für die meisten rezeptionsgeschichtlichen Fragestellungen von hoher Relevanz. Während über lange Zeit Provenienzforschung sich fast ausschließlich auf Handschriften beschränkte, wird sie in den letzten Jahren zunehmend auf Drucke und Druckbestände ausgeweitet¹. Damit müssen zusätzlich Fragen der neuzeitlichen Sammlungsbildung wie auch das moderne bibliothekarische Handeln ins Blickfeld gerückt werden.

Im Folgenden soll anhand der Musiksammlung der vormaligen Stadtbibliothek Breslau gezeigt werden, wie die Beschäftigungen mit Bibliotheksgeschichte, Provenienzforschung und Musikgeschichtsschreibung ineinandergreifen. Die Untersuchungen werden durch einige Eckdaten zur Geschichte der Stadtbibliothek Breslau und ihres Musikalienbestands eingeleitet. Dabei wird aufgezeigt, warum und in welchen Teilen die erhaltenen musikalischen Quellen nur eine unzureichende Basis für Untersuchungen zum historischen Musikleben der schlesischen Metropole sein können. Es folgt als Fallbeispiel eine Rekonstruktion und Analyse zweier zentraler Sammlungen aus dem Umkreis der Breslauer St. Elisabethkirche. Der Text endet mit einigen grundsätzlichen Aussagen zum kirchlichen und bürgerlichen Musikleben der Stadt.

Die Stadtbibliothek Breslau und ihre Musikaliensammlung

Die Stadtbibliothek Breslau, deren Bestände heute zum größten Teil in der Universitätsbibliothek Breslau aufbewahrt werden, hat ihren Ursprung in der Privatbibliothek des Patriziersohns Thomas Rhediger (1540–1576). Er legte auf seinen zahlreichen Reisen durch Europa eine große, inhaltlich breit gefächerte Sammlung mit Handschriften und Drucken an, die er testamentarisch seiner Heimatstadt übereignete. Ab 1645 wurde die Sammlung als erste öf-

* Der Aufsatz ist die erweiterte Fassung zweier Vorträge, die 2003 bei der Konferenz *Early Music – Context and Ideas* in Krakau und 2004 beim 13. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung *Musik und Identität* in Weimar gehalten wurden. Der Text des Krakauer Referats war ab Sommer 2003 zur Vorbereitung der Konferenz für einige Zeit im Internet verfügbar. Eine monographische Abhandlung zu den Breslauer Musikalienbeständen ist in Vorbereitung.

1 Vgl. zum Beispiel Mary S. Lewis, *Antonio Gardano. Venetian music printer 1538-1569. A descriptive bibliography and historical study*, 3 Bände, New York 1988–2005; Jane A. Bernstein, *Music printing in Renaissance Venice. The Scotto Press (1539–1572)*, New York 1998, Aleksandra Patalas, *Catalogue of early music prints from the collections of the former Preussische Staatsbibliothek in Berlin, kept at the Jagiellonian Library in Cracow*, Krakau 1999. Zur Relevanz der provenienzzgeschichtlichen Angaben vgl. auch die Rezension des Katalogs durch die Verf. im JbMBM 2001, S. 242–247.

fentliche Bibliothek Breslaus im Gymnasium von St. Elisabeth aufgestellt. Über die Jahrhunderte erfuhr sie durch andere Schenkungen deutliche Erweiterungen. Nach langen Verhandlungen vereinigte man zwischen 1865 und 1867 die Rhedigersche Bibliothek mit den ebenfalls herausragenden Bibliotheken der zwei weiteren Breslauer Hauptkirchen St. Maria Magdalena und St. Bernhardin². In diesem Zusammenhang wurden zu Mitte des 19. Jahrhunderts auch die drei kirchlichen Musikaliensammlungen in der Breslauer Stadtbibliothek zusammengeführt. Der Breslauer Organist, Dirigent und Musikhistoriker Emil Bohn (1839–1909) hat am Ende des 19. Jahrhunderts den in seinem Umfang und seiner Dichte einmaligen Bestand erstmalig gesichtet, sortiert und verzeichnet³. Nach Abschluss von Bohns Arbeiten entstanden verschiedene Studien zur Musikgeschichte Breslaus, die intensiv auf das von ihm beschriebene Material zugreifen⁴. Dabei verzichteten die meisten Autoren weitgehend darauf, sich differenziert mit der Herkunft der Musikalien zu beschäftigen.

Als Folge des zweiten Weltkriegs wurde die Stadtbibliothek Breslau aufgelöst und ihr Bestand, soweit vor Ort erhalten, in die Universitätsbibliothek eingegliedert. Die Musikdrucke, von denen circa 30% als Verlust zu verzeichnen sind⁵, befinden sich heute in der Musikabteilung der Universitätsbibliothek. Die Musikhandschriften, die während des zweiten Weltkriegs nach Ramfeld (Ramultowice), Bohrau (Borowa) und Neukirch (Nowy Kościół) ausgelagert worden waren, gelangten nach Kriegsende zunächst nach Moskau und zu großen Teilen später nach Ost-Berlin⁶. Heute werden sie in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin aufbewahrt. Seit die Materialien ab den 1990er Jahren fast vollständig wieder zugänglich sind, setzt erneut eine intensivere Beschäftigung mit der Musikgeschichte Breslaus ein. Als Grundlage für weitere Forschungen ist es an der Zeit, zunächst den Umgang mit den Materialien im 19. Jahrhundert kritisch zu durchleuchten und dann verschiedene ursprüngliche Bestandsgruppen zu rekonstruieren.

- 2 Vgl. Ernst Wermke, *Zur Entstehung der Breslauer Stadtbibliothek*, in: Beiträge zur Geschichte der Stadt Breslau 7 (1939), S. 39; Ortrud Kape, *Die Geschichte der wissenschaftlichen Bibliotheken in Breslau in der Zeit von 1945 bis 1955 unter besonderer Berücksichtigung der Universitätsbibliothek*, St. Katharinen 1993, S. 7 f.; Klaus Garber, *Die Biblioteka Uniwersytecka in Wrocław. Morphologie der Bestände, Umriss der Provenienzen und Charakteristik der Personalschriftums-Sammlungen*, in: Stefan Anders u. a. (Hrsg.), *Handbuch des personalen Gelegenheitschriftums in europäischen Bibliotheken und Archiven 1: Breslau – Wrocław. Universitätsbibliothek – Biblioteka Uniwersytecka*, Abteilung I: *Stadtbibliothek Breslau (Rhedigeriana/St. Elisabeth)*, Hildesheim u. a. 2001, S. 17–49.
- 3 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; ders., *Die musikalischen Handschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik im XVI. und XVII. Jahrhundert*, Breslau 1890; ders., *Fünfzig historische Concerte in Breslau 1881–1892. Nebst einer bibliographischen Beigabe: Bibliothek des gedruckten mehrstimmigen weltlichen deutschen Liedes vom Anfange des 16. Jahrhunderts bis ca. 1640*, Breslau 1893.
- 4 Georg Jensch, *Musikgeschichte der Stadt Breslau*, Diss. phil. Breslau 1919 (Manuskript in PL-Wu); Johannes Sass, *Die kirchenmusikalischen Aemter und Einrichtungen an den drei evangelischen Haupt- und Pfarrkirchen der Stadt Breslau. Ein Beitrag zur Musikgeschichte der schlesischen Provinzialhauptstadt von der Reformation bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, Diss. phil. Breslau 1922; Hans-Adolf Sander, *Italienische Meßkompositionen des 17. Jahrhunderts aus der Breslauer Sammlung des Daniel Sartorius († 1671)*, Schloß Birkeneck 1934.
- 5 Vgl. Aniela Kolbuszewska, *Historische Grundlagen der Musiksammlungen in der Universitätsbibliothek zu Breslau*, in: Klaus Wolfgang Niemöller (Hrsg.), *Die Musik der Deutschen im Osten und ihre Wechselwirkung mit den Nachbarn: Ostseeraum–Schlesien–Böhmen/Mäbren–Donauraum*, Bonn 1994 (= Deutsche Musik im Osten 6), S. 295–302, hier S. 297.
- 6 Vgl. Kolbuszewska, *ibid.*, S. 300f.; Richard Charteris, *Newly Discovered Music Manuscripts from the Private Collection of Emil Bohn*, o. O. [Stuttgart] 1999 (= Musicological Studies & Documents 53), S. 14f.

Als Mitte des 19. Jahrhunderts die Bibliotheken der drei Breslauer Hauptkirchen zusammengeführt wurden, waren die damaligen Verantwortlichen sich durchaus bewusst, geschichtlich gewachsene, geschlossene Bestände aus ihrem Kontext in eine größere Funktionseinheit zu übergeben. Aus diesem Grunde legten sie vertraglich fest, dass nach der Vereinigung der Bibliotheken die einzelnen Sammlungen weiterhin getrennt aufgestellt werden sollten. Unklar bleibt, warum dies auf die Musikalien nicht zutraf, Bohn vielmehr Materialien unterschiedlicher Herkunft ineinander sortierte. Dabei ging er soweit, dass er, um möglichst makellose Stimmbuchsätze zu erhalten, Stimmbücher verschiedener Exemplare vereinigte⁷. Bohn verzichtete weitgehend darauf, Provenienzen zu dokumentieren. Im Katalog der Drucke finden sich nur allgemein einleitende Worte über die Herkunft der Materialien⁸; der Katalog der Handschriften bietet nur in Ausnahmefällen Vermerke zu Vorbesitzern oder Schreibern. Ferner sonderte Bohn bei der Aufarbeitung des Bestands, den Gewohnheiten seiner Zeit folgend, systematisch Dubletten aus. Dies erklärt, warum selbst die populärsten Werke des 16. und 17. Jahrhunderts, die sicher in allen drei Hauptkirchen zur Aufführung kamen, im Bestand der Stadtbibliothek nur einmal vorhanden sind. Breslauer Musikdrucke tauchten in verschiedenen Auktions- und Antiquariatskatalogen des frühen 20. Jahrhunderts auf⁹. Schon nach wenigen stichprobenartigen Untersuchungen lassen sie sich heute in der Bibliothek Jagiellonska Kraków, der Bayerischen Staatsbibliothek sowie der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg nachweisen; von einer noch weiteren Streuung der Drucke ist auszugehen¹⁰. Bereits diese wenigen Punkte zeigen, dass durch die in der Universitätsbibliothek Breslau (Drucke) und der Staatsbibliothek zu Berlin (Handschriften) erhaltene Musiksammlung bzw. die bei Bohn als Besitz der Stadtbibliothek Breslau verzeichneten Werke das ehemalige Breslauer Musikrepertoire nur unvollständig wiedergeben wird. Auf dieser Grundlage kann nur ein verzerrtes Bild der Musikpflege der schlesischen Metropole entstehen.

Der gängigste Weg für eine Rekonstruktion der ursprünglichen Bestände der drei Breslauer Hauptkirchen ist die Aufarbeitung der in den Materialien vorhandenen Merkmale wie Stempel, Schreiber und Einbände. Die Untersuchungen per Autopsie führen jedoch ausschließlich zu Erkenntnissen über erhaltene Musikalien und lassen keine Aussagen über Verlorenes und Verstreutes zu. In dieser Hinsicht bieten historische Kataloge, die vor der Vereinigung der einzelnen Bestände und den großen Aussonderungsmaßnahmen angelegt wurden,

7 Die Vorgehensweise wird von Bohn (*Bibliographie*, wie Anm. 3, S. V) selbst beschrieben.

8 Ebd.

9 Vgl. *Musik – Theater, enthaltend die Musik-Bibliotheken der † Herren Dr. Alfred Heuss – Leipzig und Prof. M. Seydel – Leipzig sowie eine wertvolle Sammlung von Werken von und über J. S. Bach und die Thomaskantoren von S. Calvisius bis K. Strabe aus dem Besitze des † Herrn Prof. Bern. Friedr. Richter – Leipzig, Antiquariats-Katalog Nr. 50*, Leipzig o. J. (D-B, Mus. Ac. 845), und *Versteigerung der Musikbibliothek des Herrn Dr. Werner Wolffbeim*, Berlin 1928/29 (D-B, Mus. Ac. 1274a).

10 Vgl. Patalas (wie Anm. 1). Vermutlich befinden sich auch unter den in Berlin verbliebenen Drucken aus dem Bestand der Preußischen Staatsbibliothek Exemplare der Breslauer Stadtbibliothek, auf die jedoch aufgrund der Katalogsituation kein systematischer Zugriff möglich ist. In der Bayerischen Staatsbibliothek München stammen zum Beispiel Johann Rosenmüllers *Kernsprüche* (Leipzig 1648) und Samuel Scheidts *Cantiones sacrae* (Hamburg 1620) aus der Breslauer Stadtbibliothek. Während der Druck der *Kernsprüche* ursprünglich in den Bestand der Elisabethkirche gehörte, handelt es sich bei den *Cantiones sacrae* um ein gemischtes Exemplar aus St. Elisabeth und St. Bernhardin. In der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg befindet sich ein Exemplar von Daniel Selichs *Opus novum* (Hamburg/Wolfenbüttel 1623/24), das ursprünglich aus der Breslauer Kirche St. Maria Magdalena stammte. Auf welchen Wegen es 1919 nach Hamburg gelangte, ist ungeklärt.

einen wesentlich umfassenderen und somit zuverlässigeren Zugang zu den einzelnen Sammlungen. Entsprechende Verzeichnisse existieren in der Universitätsbibliothek Breslau und der Staatsbibliothek zu Berlin.

Mit den erwähnten methodischen Ansätzen gelang es mir in den letzten Jahren, einige Bestandsgruppen der Breslauer Musikalien zu rekonstruieren. Dazu gehören unter anderem eine Handschriftengruppe des 16. Jahrhunderts aus St. Maria Magdalena und die handschriftlichen Aufführungsmaterialien von Michael Büttner, von 1634–1662 Kantor der Maria-Magdalenen-Kirche¹¹. An dieser Stelle sollen nun zwei Druck- und Handschriftenbestände aus dem Umfeld der Elisabethkirche im Mittelpunkt der Untersuchungen stehen.

Die Musikalien der St. Elisabethkirche

Die Elisabethkirche ist die älteste Pfarrkirche Breslaus mit einer langen Musiktradition¹². Die Musikpflege lag im 16. und 17. Jahrhundert in der Hand eines Kantors, eines Signators, von sieben Choralisten, zwischen zwölf und 16 Singeknaben sowie einem Organisten¹³. Von der Mitte des 16. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts wirkten als Kantoren Erasmus Radewald (1563–1593), Simon Lyra (1593–1601, davor Signator und Lehrer an St. Elisabeth), Michael Strigelius (1601–1615), Gothofredus Wagner (1615–1643) und Johann Balthasar Carg (1643–1686). Das Organistenamt besetzten Georg Gotthart (1568–1585), Johannes Ellner (1585–1609), Paul Kader Zawet (1609–1613), Gregorius Beck (1613–1633), Ambrosius Profe (1633–1649: in diesem Jahr wurde die Orgel zerstört) und Bernhard Beyer (1655–1671)¹⁴.

Den zentralen Zugang zu dem an der Elisabethkirche im 16. und 17. Jahrhundert gesammelten und gepflegten Musikrepertoire liefert ein in der Staatsbibliothek zu Berlin erhaltener Katalog mit dem Titel: *Verzeichniß a. alter Bücher, b. Missalien, c. Musicalien, welche der Elisabethkirche in Breslau gehören* (im folgenden Katalog Elisabeth I)¹⁵. Er gehört zu einer Reihe von verschiedenen Musikalienkatalogen bedeutender schlesischer Sammlungen, die der erste Kustos der Musikabteilung der Königlichen Bibliothek Berlin, Siegfried Wilhelm Dehn (1799–1858), in den 1850er Jahren während einer Schlesien-Reise in Auftrag gab¹⁶.

Der 56 Seiten umfassende Katalog Elisabeth I verzeichnet zunächst geschriebene und gedruckte Theologica¹⁷. Auf Seite 11 und 12 folgen sechs „Missalien auf Pergament geschrie-

11 Vgl. Barbara Wiermann, *Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens im protestantischen Deutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Göttingen 2005 (= Abhandlungen zur Musikgeschichte 14), S. 339–372.

12 Vgl. Sass (wie Anm. 4) und Jensch (wie Anm. 4).

13 Vgl. Sass, ebd., S. 14.

14 Vgl. Reinhold Starke, *Kantoren und Organisten der St. Elisabethkirche zu Breslau*, in: *MfM* 35 (1903), S. 41–48.

15 Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. theor. Kat. 166.

16 Die Kataloge der Bestände der Breslauer Hauptkirchen tragen die Akzessionsnummern 2521, 2523, 2519 und 2518. Laut *Zugangsbuch 1847–1865. Nr. 2003–10990 nebst Anhang* (Staatsbibliothek zu Berlin, Acc. mus. 8703) brachte Dehn sie persönlich im Oktober 1853 von einer Schlesienreise mit nach Berlin. Der Katalog Elisabeth I geht auf eine Vorlage zurück, die 1846/47 im Rahmen einer Revision des Bestands angefertigt worden war. Ein entsprechender Vermerk findet sich auf S. 18.

17 Zwischen den Theologica taucht im Katalog Elisabeth I als einziger Musikdruck Samuel Scheidts *Tabulatura nova* (Hamburg 1624) auf (S. 6, Nr. 43) Das bei Bohn verzeichnete Exemplar der *Tabulatura nova* stammt aus dem Breslauer Kirchenmusikalischen Institut (vgl. Bohn, *Bibliographie*, wie Anm. 3, S. 385) und kann von daher vermutlich nicht mit der Elisabethkirche in Verbindung gebracht werden.

ben, mit Punktnoten“, danach von Seite 13 bis Seite 18 „Missalien auf Papier – ohne Noten“. Auf Seite 19 beginnt die Rubrik „Musikalien“, die 31 Handschriften und ca. 170 Drucke umfasst. Für sechs der Drucke sind umfangreiche handschriftliche Anhänge beschrieben.

Tabelle 1 im Anhang gibt die im Katalog Elisabeth I aufgeführten Musikhandschriften wieder. Zu 14 von ihnen gibt es äquivalente Einträge in dem von Bohn publizierten Katalog der Handschriften. Sie gelangten also in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus der Elisabethkirche in die Stadtbibliothek und werden heute von Ausnahmen abgesehen in der Staatsbibliothek zu Berlin aufbewahrt. Die Handschriften M. 1, M. 2, M. 5, M. 10 und M. 14–19) wurden nach dem zweiten Weltkrieg von den anderen Handschriften getrennt. Sie befinden sich heute im Glinka-Museum in Moskau (RUS-Mcm)¹⁸. Die Handschriften M. 3, M. 4 sowie M. 55–60 und M. 61 sind bei Bohn nicht verzeichnet, sie wurden erst nach Abschluss seiner Katalogisierungsarbeiten Teil des Bestands der Stadtbibliothek. Während die Wege von M. 3 und M. 4 unbekannt sind, handelt es sich bei M. 55–60 und M. 61 um Materialien, die aus der Elisabethkirche in den freien Handel kamen, von Bohn dann privat erworben wurden und erst nach seinem Tod in die Stadtbibliothek gelangten¹⁹. M. 3 und M. 4 sind heute im Glinka-Museum in Moskau nachweisbar. M. 55–60 und M. 61 werden heute in der Staatsbibliothek zu Berlin aufbewahrt.

Zwölf der im Katalog Elisabeth I aufgeführten Handschriften lassen sich derzeit nicht identifizieren. Es ist unklar, ob sie überhaupt der Stadtbibliothek überantwortet wurden. In einigen Fällen handelte es sich um Materialien in ungebindenem und defektem Zustand, so dass gegebenenfalls auf eine Übergabe verzichtet wurde. M. 96 wird im Katalog Elisabeth I zum Beispiel als „Paket musikalischer Bruchstücke“ beschrieben, für das eine Aussonderung denkbar wäre.

Die in Tabelle I zusammengestellten Handschriften umspannen einen Zeitraum von ca. 150 Jahren. Im Wesentlichen sind sie mit drei Musikern der Elisabethkirche in Verbindung zu bringen. Deutlich gekennzeichnet als Material des Organisten Georg Gotthart (1568–1585) sind die Tabulaturbände M. 6, M. 10 und die Stimmbücher M. 49–54. Unter Beteiligung der gleichen Schreiber entstanden die Tabulturen M. 7, M. 11, M. 61 und die Stimmbücher M. 55–60. Inwieweit Gotthart selbst an der Erstellung der Materialien beteiligt war, bleibt noch zu prüfen.

Aus dem Besitz des Signators und späteren Kantors der Elisabethkirche Simon Lyra (1547–1601) gelangten die Stimmbücher M. 62–69 und M. 89–93b in den Bestand der Elisabethkirche. Schließlich wurden die Stimmenmaterialien M. 94 und M. 95 von dem Kantor Johann Balthasar Carg angefertigt.

Nicht für den unmittelbaren praktischen Gebrauch waren verschiedene aufwändige Widmungsexemplare gedacht, die von außen in den Bestand der Elisabethkirche gelangten. So wurde die Handschrift M. 2 von Johann Wircker übereignet. Es liegt nahe, dass auch M. 1 auf Wircker zurückgeht, der zudem verschiedene Handschriften der Kirche St. Maria Magdalena

18 Herrn Dr. Helmut Hell danke ich herzlich für die Möglichkeit, seine bei der Sichtung der Materialien im Glinka-Museum entstandenen Notizen einzusehen. Vgl. auch Helmut Hell u. a., *Widerentdeckt – Eine Sammlung von Musikhandschriften und Musikdrucken deutscher Provenienz am Staatlichen Zentralen Glinka-Museum für Musikkultur in Moskau*, in: Forum Musikbibliothek 24 (2003/04), S. 416–425.

19 Vgl. Charteris (wie Anm. 6), S. 16f.

übergab²⁰. Der aus Oschatz stammende Wircker war 1551 und 1553 an den Universitäten Leipzig und Wittenberg immatrikuliert und hatte danach verschiedene musikalische Positionen in sächsischen Kleinstädten inne. Seine Werke und Handschriften lassen sich in unterschiedlichen größeren Städten und Höfen nachweisen²¹. Es ist anzunehmen, dass Wircker durch Dedikationsmanuskripte versuchte, Aufmerksamkeit auf seine Person zu lenken und damit vielleicht eine attraktivere Anstellung zu erhalten. Als aufwändiges Widmungsexemplar kam außerdem die Handschrift M. 4 (Slg. Bohn Ms. mus. 202a) in die Sammlung von St. Elisabeth. Sie wurde von Johannes Sdunek vorgelegt, der von 1571 bis 1584 als Bassist an der Dresdner Hofkapelle nachweisbar ist²². Wie Wircker übergab Sdunek ein weiteres Manuskript der Maria-Magdalenen-Kirche²³. Eine Gleichbehandlung beider Einrichtungen schien selbstverständlich²⁴. Dass auch diese Materialien, die nicht unmittelbar für die Musikpraxis gedacht waren, sich unter der Obhut des Kantors befanden, belegt ein bei Jensch leider nur in Auszügen wiedergegebenes *Verzeichnis was der Cantor Simon Liehr (Lyra) vor Buecher Im seiner verwarung hatt, d. 2 Septembris 1593 beschrieben [...]*²⁵.

Unabhängig vom Katalog Elisabeth I lassen sich die in Tabelle 2 zusammengestellten Handschriften aus der Sammlung Bohn der Elisabethkirche zuordnen. Die Stimmbücher Ms. mus. 5 entstanden unter Beteiligung desselben Schreibers wie von M. 55–60 (Tabelle 1) und gehören damit in das Umfeld Georg Gottharts²⁶. Philipp de Montes *Missa super Benedicta coelorum regina* (Ms. mus. 175, heute RUS-Mcm) ist im Katalog von 1593 als Besitz Lyras identifiziert²⁷. Die Einbände der Stimmbücher Ms. mus. 9 und Ms. mus. 106 sind durch eine Prägung als Besitz von „S[imon] L[yra] O[lsnensis]“ gekennzeichnet; die Manuskripte Ms. mus. 15 und Ms. mus. 97 weisen handschriftliche Besitzervermerke auf. Die Stimmbücher Ms. mus. 106 enthalten ferner Eintragungen von Balthasar Carg, die deutlich machen, dass auch Jahrzehnte später der Kantor die Materialien an der Elisabethkirche vorfand und nutzte. Die Stimmenmaterialien Ms. mus. 130 und Ms. mus. 158 wurden unter Beteiligung von Johann Balthasar Carg geschrieben.

Neben den beschriebenen Handschriften dokumentiert Katalog Elisabeth I einen 170 Titel umfassenden Druckbestand, von dem heute in Bohns Katalog der Druckwerke nur 95 Titel nachweisbar sind. Ein Teil der 75 bei Bohn nicht verzeichneten Drucke kam über noch zu klärende Wege in die heutige Breslauer Universitätsbibliothek, andere Drucke wurden offensichtlich ausgesondert²⁸.

20 Es handelt sich um die Handschriften Slg. Bohn Ms. mus. 54 und Slg. Bohn Ms. mus. 165b (beide heute RUS-Mcm).

21 Vgl. Liesbeth Weinhold, Art. *Wircker, Johann*, in: MGG 14 (1968), Sp. 729 f.

22 Vgl. den Artikel *Schidlouilla, Johann Sdunek*, in: EitnerQ 9, 2. verb. Aufl. Graz 1959, S. 19.

23 Es handelt sich um die Handschrift Slg. Bohn Ms. mus. 175a mit Philippe de Montes *Missa ad imitationem VI toni* (heute RUS-Mcm).

24 Demgegenüber erhielt das Musikleben an St. Bernhardin deutlich weniger Aufmerksamkeit.

25 Jensch (wie Anm. 4), S. 163 f.

26 Charteris (wie Anm. 6), S. 311.

27 Jensch (wie Anm. 4), S. 164.

28 Inwieweit die heute in der Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu überlieferten Titel den Musikalien aus St. Elisabeth entsprechen oder aber auf andere schlesische Sammlungen zurückgehen, wäre im Einzelfall zu prüfen.

Katalog Elisabeth I veranschaulicht zudem, dass zahlreiche Musikdrucke bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts in umfassenden Konvoluten überliefert wurden, die vor Bohns Katalogisierungsarbeiten vollständig aufgelöst wurden²⁹. Gedruckte Musikalien aus dem Zeitraum bis ca. 1600 waren in Einheiten von bis zu 14 Werken zusammengefasst. Diese Praxis scheint in den folgenden Jahrzehnten abgenommen zu haben. Konvolute vereinen dann deutlich weniger Titel; zahlreiche Drucke sind als Einzeltitel gebunden. Inhaltlich umfassen Konvolute aus dem Katalog Elisabeth I in der Regel Musikalien aus einem Zeitraum von ca. 20 Jahren. Es ist davon auszugehen, dass dieses Repertoire ungefähr gleichzeitig angeschafft und gleichzeitig genutzt wurde. Einzelne Sammelbände haben thematische Schwerpunkte. So sind in dem Band M. 134–138 überwiegend weltliche Drucke vereint.

Anhand des in der Staatsbibliothek zu Berlin überlieferten Katalogs Elisabeth I gewinnt man ein eindruckliches Bild des Musikrepertoires, das offensichtlich von den Kantoren sowie zu einem geringeren Teil von den Organisten an St. Elisabeth angelegt wurde. Bei den Handschriften handelt es sich fast ausschließlich um Orgeltabaturen und Stimmbuchsätze mit Messen und lateinischen Motetten der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Von den umfangreichen bei Bohn verzeichneten Beständen an einzelnen Stimmenmaterialien zu Werken des frühen und mittleren 17. Jahrhunderts können nur Johann Balthasar Cargs Abschriften der Werke von Wolfgang Carl Briegel und Caspar Horn mit der Elisabethkirche in Verbindung gebracht werden. Das Bild einer eher traditionellen Musikpflege wird auch durch die Musikdrucke bestätigt. Sie stammen aus der Zeit von 1544 bis 1680³⁰. Der Schwerpunkt der Sammlung liegt in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und, bereits abgeschwächt, im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts. Auch hier dominieren die Gattungen Messe und Motette. Das geistliche Repertoire wird nur durch einige in Tabelle 3 zusammengestellte weltliche Drucke ergänzt. Die Werke stammen überwiegend von deutschen und niederländischen Meistern; Stücke italienischer Komponisten bilden die Ausnahme. Die meisten Materialien wurden in deutschen oder zumindest nordeuropäischen Druckereien hergestellt. Das Gebiet, aus dem die Breslauer Musiker Drucke erwarben, war geographisch klar begrenzt.

Der bisher entstandene Eindruck einer konservativen Musikpflege an der Breslauer Elisabethkirche wird allein durch eine bisher nicht erwähnte Teilsammlung leicht revidiert. Sie ist durch einen heute in der Handschriftenabteilung der Universitätsbibliothek liegenden *Katalog der alten Musikalien in der Elisabeth Kirche zu Breslau* (im weiteren Katalog Elisabeth II) dokumentiert, den der Musikwissenschaftler Fritz Koschinsky im Juni 1925 anlegte³¹. Hier sind offensichtlich Materialien verzeichnet, die bis ins 20. Jahrhundert hinein in der Kirche verblieben. Es handelt sich unter anderem um 16 Druckwerke aus dem 17. Jahrhundert mit Werken von Michael Praetorius, Heinrich Grimm, Johann Hermann Schein, Andreas Hammerschmidt, Caspar Movius, Matthias Keltz und Johann Vierdanck, die deutlich machen, dass an St. Elisabeth auch einige modernere Kompositionen zur Aufführung gelangten (vgl. Tabelle 4). Diese Materialien scheinen heute über verschiedene polnische Bibliotheken verstreut zu sein.

29 In diesem Zusammenhang gingen die handschriftlichen Anhänge, wie sie für M. 150–154, M. 191–194 und M. 217–221 beschrieben sind, durchweg verloren.

30 Der älteste Druck ist Cristobal Morales' *Magnificat* (Wittenberg 1544), der jüngste Druck sind die *Geistlichen Harmonien* von Caspar Horn (Leipzig 1680).

31 Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Handschriftenabteilung, Akc 1968/1.

Die Musikalien aus dem Besitz des Lehrers Daniel Sartorius

Das zeitlich, regional und inhaltlich verhältnismäßig eingeschränkte Repertoire von St. Elisabeth steht in auffallendem Kontrast zu einer Sammlung von Musikalien, die in einem weiteren von Siegfried Dehn für die Königliche Bibliothek Berlin angeforderten Katalog mit dem Titel *Catalogus der auf der Elisabeth-Bibliothek befindlichen Musicalien*. mit der nachträglichen Ergänzung *Rhedigersche Bibliothek* dokumentiert ist (im weiteren Katalog Elisabeth III)³². Unter den über 430 hier aufgeführten musikalischen Handschriften und Drucken befindet sich ein weites Spektrum geistlicher und weltlicher Vokalwerke sowie eine beachtliche Auswahl an Instrumentalmusik. Die Drucke wurden nur zu einem geringen Teil in Deutschland und zu großen Teilen in Italien verlegt. Das Repertoire ist deutlich jünger als der bisher betrachtete Kirchenbestand. Es handelt sich um Musikalien aus dem Zeitraum von 1607 bis 1665 mit einem Schwerpunkt in den Jahren zwischen 1635 und 1655. Die hier erwähnten Drucke sind in Bohns Katalogen der Handschriften und der Druckwerke der Breslauer Stadtbibliothek fast vollständig verzeichnet und in Berlin bzw. Breslau erhalten. Es handelt sich um eine Musikaliensammlung von herausragender Qualität. Unter den Musikdrucken sind zahlreiche Unikate, darunter auch viele italienische Publikationen, die in ihrem Entstehungsland in keinem Exemplar mehr nachweisbar sind³³. Die Sammlung an Musikdrucken wurde erstmals in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* von 1815 knapp erwähnt³⁴. Auch Bohn weist auf diesen Sonderbestand hin – freilich ohne ihn genauer einzugrenzen – und teilt mit, ein (heute nicht mehr erhaltener) Katalog habe diese Musikalien als Schenkung des Breslauer Lehrers Daniel Sartorius an die Elisabethkirche ausgewiesen³⁵. Bevor auf Entstehung und Verwendung der Sammlung genauer eingegangen werden kann, sollen einige Daten zu Sartorius zusammengetragen werden.

Über Daniel Sartorius sind wir biographisch relativ schlecht unterrichtet. Geboren in Breslau, wurde er 1631 an der Universität Leipzig immatrikuliert³⁶. Anhand von Gelegenheitsdrucken aus dem studentischen Umfeld, zu denen er verschiedene Beiträge leistete, ist er bis 1636 in Leipzig nachweisbar³⁷. Ab 1646 soll er als Praeceptor und später als Lehrer an der Elisabethschule in Breslau gewirkt haben³⁸. Aus dem Jahre 1647 stammt ein von Sartorius verfasster Eintrag im Stammbuch Christoph Bremers (Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu).

32 D-B, Mus. ms. theor. Kat 164.

33 Zum Beispiel Biagio Marini, *Affetti musicali*, Venedig 1617; ders., *Compositioni varie per musica die camera*, Venedig 1641; Filiberto Laurenzi, *Arie a una voce per cantarsi nel clavicembalo o tiorba*, Venedig 1643; Claudio Monteverdi, *Salve Regina*, Venedig, s. d.

34 AmZ 15 (1813), Sp. 14–16. Zu den Messkompositionen aus diesem Bestand vgl. auch Sander (wie Anm. 4), passim.

35 Vgl. Bohn, *Bibliographie* (wie Anm. 3), S. [V].

36 Georg Erler (Hrsg.), *Die jüngere Matrikel der Universität Leipzig 1559–1809 als Personen- und Ortsregister bearbeitet und durch Nachträge aus den Promotionslisten ergänzt*, Bd. 1, Leipzig 1909, S. 387.

37 Zacharias Schneider u. Carl Sigismund von Stentzsch, *Disputatio Politica Peri Tēs Eugeneias Seu De Genuina Nobilitate. Quam Indultu & permissu inclytae Facultatis Philosophicae* [...], Leipzig 1636; Martin Christen, *Trawer-Gedichte/ Über das zwar noch frühzeitige doch selige Ableben Des Ehrvesten/ Achtbarn und Wolgelabten Herrn Gotthard Bestlers* [...], Leipzig 1635; *Ode Germanica Auff Hochzeitliche Ebrn-Frewde Des Herrn George Heintze* [...] *Und Der Jungfrawen Mariae Elisabethae* [...], Leipzig 1634.

38 Martin Hanke, *Vratislaviensis eruditionis propagatores: id est, vratislaviensium scholarum praesides, inspectores rectores, professores, praecipitores, tabulis chronologicis comprehensi*, Leipzig 1701, S. 64.

ławiu, Handschriftenabteilung, 1949/1057, S. 783), der ihn noch als „Philologiae Studiosus“ ausweist. Damit übereinstimmend sind erst ab 1648 regelmäßige Gehaltszahlungen für ihn nachweisbar³⁹. Sartorius, der Zeit seines Lebens an der Elisabethschule blieb, wurde 1670 emeritiert und verstarb ein Jahr später.

Der Katalog Elisabeth III führt lediglich fünf Handschriften auf (Tabelle 5), die allerdings besondere Aufmerksamkeit verdienen. Zunächst können sie als Beleg für die Zuweisung der Sammlung an Sartorius gelten. In den Manuskripten Slg. Bohn Ms. mus. 111, Ms. mus. 113 und Ms. mus. 114 finden sich verschiedene Einträge, die mit Sartorius' Schrift im Stammbuch Bremers übereinstimmen⁴⁰. Ferner überliefern die Handschriften einen außergewöhnlich interessanten Werkbestand. Es handelt sich um das Autograph von Daniel Bolius' *Repraesentatio harmonica conceptionis et navitatis S. Joannis Baptistae* (Slg. Bohn Ms. mus. 129) und drei Handschriften mit einem einmaligen Repertoire für Streichinstrumente, insbesondere Solovioline⁴¹. Mit dem Repertoire für Streicher scheint Sartorius sich intensiv beschäftigt zu haben. Er fügte nicht nur in den musikalischen Text verschiedene Vorzeichen ein und nahm bei Kopierfehlern Korrekturen vor. Vielmehr legte er zu den *Cinque Canzoni à 4* in Ms. mus. 111 auch eine eigene Basso-continuo-Stimme an, die anders als in der Vorlage einen wirklich durchgehenden Bass darstellt. Zudem übernahm er in die Handschrift Slg. Bohn Ms. mus. 114 Richard Rognionis Konzert „Domine quando veneris“, das aus der in der Handschrift Slg. Bohn Ms. mus. 113 kopierten Sammlung *Passagi per Potersi Essercitare Nel Diminuire terminatamente con ogni sorte d'Instrumenti* (Venedig 1592) stammt, in Slg. Bohn Ms. mus. 113 vom Kopisten aber übergangen wurde⁴².

In Kenntnis von Sartorius' Handschrift kann man dem Lehrer 39 weitere, in Katalog Elisabeth III nicht verzeichnete Manuskripte zuschreiben⁴³. Sie passen genau in das Bild des Druckrepertoires. Bei den geistlichen Werken handelt es sich um geringstimmig besetzte Konzertkompositionen, die, soweit Komponisten angeführt sind, aus Italien stammen. Hinzu kommen einige Instrumentalwerke und wenige Madrigalkompositionen von Heinrich Schütz und Kontrafakta von Werken Marco Scacchis. Das Verhältnis der Handschriften zu dem eigenen Druckbestand würde einer eigenen Untersuchung bedürfen⁴⁴.

So zweifelsfrei die Zuweisung der im Katalog Elisabeth III dokumentierten Sammlung zu Daniel Sartorius nun sein mag, so ist es aufgrund der biographischen Daten jedoch nicht möglich, dass Sartorius die Materialien vollständig selbst zusammentrug. Immerhin entstanden viele Drucke in den 1620er und 1630er Jahren, als Sartorius noch ein Schüler oder Stu-

39 Vgl. Brian Brooks, *Étienne Nau, Breslau 114 and the early 17th-century solo violin fantasia*, in: EM 2004, S. 70, Fußnote 25.

40 Auch wenn die Notenhandschrift in Ms. mus. 113 nicht eindeutig mit der Hand Sartorius' in Einklang zu bringen ist (vgl. Brooks, ebd., S. 57), sind die Schreibschriften mit Sicherheit ihm zuzuordnen.

41 Vgl. Brooks ebd., S. 49–72.

42 Wenn Sartorius ein vom Schreiber der Handschrift übergangenes Werk nachträgt, belegt das zunächst, dass er Zugang zu dem Druck hatte. Vor diesem Hintergrund erscheint Brooks' (ebd., S. 56 f.) Annahme, die Handschrift sei in Frankfurt entstanden, wenig plausibel.

43 Es handelt sich um 37 Werke, die Bohn bereits mit Sartorius in Verbindung bringt (Slg. Bohn Ms. mus. 49 [heute RUS-Mcm], 60, 84–89, 112, 129d, 129f, 145, 146, 176, 178, 181, 193a, 193d, 197, 201d–f, 215, 219, 234, 240, 241, 281, 283, 290, 310, 315, 326, 327, 332, 340, 343), zu denen zwei Einheiten zu ergänzen sind: Slg. Bohn Ms. mus. 90, Ms. mus. 115.

44 So sind zum Beispiel die Vorlagen für Alessandro Grandis „Exaudi me“ und „Cantabo Domine in vita mea“ in Sartorius' eigenen Drucken vorhanden (*Ghirlanda sacra*, Venedig 1636).

dent war. Man darf bezweifeln, dass er damals die nötigen finanziellen Mittel und Kontakte hatte, die Musikalien in diesem Ausmaß zu vereinen. Auch ist nicht anzunehmen, dass die Drucke in den 1640er Jahren, als Sartorius sich zumindest als Lehrer in Breslau etabliert hatte, in diesem Umfang noch erhältlich waren. Offensichtlich hat er zahlreiche Materialien von einem Vorbesitzer übernommen.

Im Breslauer Musikleben des 17. Jahrhunderts rückt sofort Ambrosius Profe als Kenner italienischer Musik ins Blickfeld⁴⁵. Profe, 1589 in Jauer geboren, studierte ab 1612 in Wittenberg, war 1617 dann zunächst an der Elisabethschule in Breslau beschäftigt, wechselte jedoch bereits im selben Jahr als Kantor nach Jauer. 1629 kehrte er nach Breslau zurück, wo er als Kaufmann tätig wurde und ab 1633 zusätzlich das Organistenamt an St. Elisabeth übernahm. Diese Position legte er nach 1649 – in diesem Jahr wurde die Orgel der Kirche zerstört – nieder. 1661 verstarb er in Breslau. Berühmt wurde Profe als Herausgeber verschiedener Sammeldrucke mit überwiegend von italienischen Komponisten stammenden kleinen geistlichen Konzerten. In seinen Anthologien publizierte er insgesamt 170 Werke. Für fast alle Stücke sind die als Vorlagen genutzten Originaldrucke in der bisher allein Sartorius zugeschriebenen Sammlung vorhanden⁴⁶. Damit kann es als sicher gelten, dass diese Sammlung in ihrem Grundbestand auf Profe zurückgeht, der durch seine Geschäfte auch das nötige Geld und gute Kontakte nach Italien hatte. Vermutlich wurden nur wenige jüngere Werke direkt von Sartorius gekauft. Eine enge Verbindung zwischen der Person Profes und dem Musikalienbestand Sartorius' zeigt sich zudem in einer von Sartorius geschriebenen Sammlung von Kontrafakta zu Madrigalen Marco Scacchis (Slg. Bohn Ms. mus. 197). Vier der Madrigale liegen in zum Teil leicht abweichender Textierung auch in den Sammeldrucken Profes vor⁴⁷, was die Nutzung einer gemeinsamen Vorlage und den Austausch über die Bearbeitung wahrscheinlich erscheinen lässt. Denkbar wäre ansonsten, dass es sich bei den Handschriften Slg. Bohn Ms. mus. 197 um Sartorius' Abschriften von durch Profe gefertigte Kontrafakta handelt, was die enge Beziehung beider Musiker ebenso belegen würde.

Die im Katalog Elisabeth III festgehaltenen 450 Drucke gehen allerdings weit über das in Profes Anthologien publizierte Material hinaus, so dass sich die Frage einer weiteren Nutzung stellt. Über die Pflichten der Breslauer Organisten ist nur wenig bekannt. Für die Maria-Magdalenen-Kirche ist durch ein Legat aus dem Jahre 1690 belegt, dass es Organistenmusiken gab, an denen immerhin mindestens vier Sänger und vier Instrumentalisten beteiligt waren⁴⁸. Aufgrund der in der Regel parallelen Strukturen zwischen den Hauptkirchen ist anzunehmen, dass auch Profe für derartige Organistenmusiken zuständig war. In diesem Kontext nutzte er mit Sicherheit seinen Bestand an kleinen geistlichen Konzerten italienischer Herkunft und gegebenenfalls einige Instrumentalstücke seiner Sammlung.

45 Zu den folgenden biographischen Angaben siehe Reinhold Starke, *Ambrosius Profe*, in: *MfM* 34 (1902), S. 189–196 u. 199–215.

46 Zur Bestimmung der Vorlagen vgl. Kristin M. Sponheim. *The anthologies of Ambrosius Profe (1589–1661) and the transmission of Italian music in Germany*, PhD Yale Univ. 1995 (Sponheim sind die Zusammenhänge mit den in PL-WRu überlieferten Drucken entgangen), und Wiermann (wie Anm. 11), S. 48–54 u. 450–455.

47 „Herr, gib Friede/ Voi volete“, „Herr, höre meine Stimme/ O come“, „Wie gut ist/ Vezzose“ in Profes *Concerten IV* (1646) und „O grosses Wunder/ O chiome“ in Profes *Cunis solennibus* (1646).

48 Stiftung Barbara Krabelein, Archivum Państwowe Wrocławiu, Akta Miasta Wrocławia, P 71,1.

Bisher von der Musikforschung unbeachtete tagebuchartige Notizen des damaligen Rektors des Elisabeth-Gymnasiums, Elias Major, deuten zudem an, dass Profe seine Musikalien auch in privaten Zirkeln einsetzte⁴⁹. Über Jahre hinweg vermerkt Major Treffen im kleinen Kreis, bei denen gemeinsam musiziert wurde. Immer wieder fällt hier der Name Ambrosius Profe, mit dem der Rektor verschwägert war. In Majors Haus trafen auch Profe und Sartorius aufeinander. Sartorius' Name wird im Jahr 1644 erstmalig erwähnt. Die in Majors Tagebuchnotizen dokumentierte persönliche Bekanntschaft und das gemeinsame Interesse an der Musik bilden den Kontext dafür, dass Profes Sammlung schließlich in Sartorius' Hände gelangte, wobei die genaueren Umstände im Dunkeln bleiben.

Die Rekonstruktion zweier umfangreicher Sammlungen aus dem Umkreis der Elisabethkirche offenbart die Gegensätzlichkeit in Breslaus Musikleben der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Katalog Elisabeth I dokumentiert ein traditionelles Kirchenrepertoire, zu dem Katalog Elisabeth II nur wenige modernere Ergänzungen liefert. Ein ähnliches Repertoire kann auch für die Kirche St. Maria Magdalena und für St. Bernhardin rekonstruiert werden. Die in Katalog Elisabeth III festgehaltene Sammlung ist ein beeindruckendes, deutlich moderneres Repertoire, das in erster Linie auf das persönliche Engagement Profes zurückgeht. Bereits seine Anthologien ließen auf die außergewöhnlichen musikalischen Kenntnisse ihres Herausgebers schließen. Die Tatsache, dass ihm nun die im Katalog Elisabeth III aufgezeichnete Sammlung mit Ausnahme der jüngsten Werke fast vollständig zuzuschreiben ist, untermauert das Bild eines außergewöhnlichen Musikkenners. Die Trennung zwischen einer konservativen und einer deutlich progressiveren Sammlung gibt außerdem einen wichtigen Einblick in Profes Motive für seine Publikationsprojekte. Im Jahr 1641 klagt er über ein an vielen Orten fehlendes Verständnis für die neue Musiksprache. Vor dem Hintergrund der bei Bohn verzeichneten und in Breslau und Berlin vorhandenen Musikdrucke und -handschriften schien diese Klage zumindest für seinen Wirkungsort bisher nicht recht verständlich. Die Rekonstruktion der Sammlungen zeigt jedoch, dass – sieht man von Profes eigenem Engagement ab – sowohl in St. Elisabeth als auch in St. Maria Magdalena die neueste Musik nur sehr zögerlich in das Musikleben integriert wurde.

49 Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Handschriftenabteilung: *Schreibkalender auffß Jahr nach Christu Geburt 1640 [–1669] [...]* (Sign. R 2339-R 2368). Vgl. auch Max Hippe, *Aus dem Tagebuch eines Breslauer Schulmannes im siebzehnten Jahrhundert*, in: *Breslauer Studien. Festschrift des Vereins für Geschichte und Alterthum Schlesiens zum fünfundzwanzigjährigen Amtsjubiläum seines Vicepräses Hermann Markgraf*, Breslau 1901, S. 159–192.

Anhang

Tabelle 1: Handschriften des Kirchenrepertoires St. Elisabeth nach Katalog Elisabeth I

Kat. Nr	Beschreibung	Slg. Bohn Ms. mus.	Schreiber/ Possessor	Aufbewah- rungsort
<i>Musikalien.</i>				
Die Nummern sind des augenblicklichen Unterschiedes wegen mit M. (<i>Musikalien</i>) bezeichnet, u. konnten sonach von No. 1 angefangen werden.				
M. 1	<i>S. Ambrosii et Augustini Canticum: Te deum laudamus etc. Sex et quinque Vocum</i> , in ganzen, geschwärzten, halben u. Viertel-Noten – in 20 Pergamentblättern des größten <i>Folio</i> , bezeichnet nach Bogen mit rothen griech. Schriftzeichen α - <i>initus</i> x br. Perg. Umschlag – halb - mit einer alten Ordnungsnummer 42 versehen.	165c	Johann Wircker	RUS-Mcm
M. 2	<i>Missa super Ave praeclara. Quinque Vocum.</i> ganz dem vorigen in Schrift u. Noten gleich Dedication auf dem 1ten Blatte: dem Ehrnvhesten Achtbaren Hochgeehrten Fürsichtigen Erbaren und Hochweisen Herrn Bürgermeisterr und Rath der Rô: kays. Majest: Reich und Frei Stadt Breslau meinen insondern großgünstigen Herrn und lieben Förderern. auf dem 2t Blatte: <i>M. Joannes Wirker. F. 42</i> Blätter außer dem weißen Perg. Umschlage; auf dessen Vorderseite die alte Ordnungs-Nummer 43.	53	Johann Wircker	RUS-Mcm
M. 3	<i>Epithalamion Melos. In honorem nuptiarum, Natalitium splendore, virtute excimia literarum, cognitione admirabili amplissimique dignitate exornatissimi Iuvenis Domini Ioannis Butneri Vratislaviensis: Atque pietatis, pudicitiae, formae omniumque virtutum laude eminentissimae. Virginis, Marinae Nobilissimae sapientissimi Viri Domini Nicolai Rbedingeri, Inclhytae Reypub. Vratislaviensis Praefecti dignissimi Filiae praeclarae etc. Sex vocibus compositum a Johanne Knefelio Laubano, Illustriss. Principis ac domini, Domini Georgii, ducis Silesiae ac Principis in Liegnitz et Brieg etc. Musici. Adjectum est canticum Sanctorum Ambrosii et Augustini, quinque vocibus compositum, novoque Sponso dedicatum, ab eodem authore. Anno MDLXXIII XIII decembris, quo felici auspicio nuptiae celebratae sunt.</i> In 30 Blättern, deren letztes leer. Noten, Schrift u. Format gleich den beiden vorigen. Alte Ordnungs-Nummer 41. Schweinsleder-Bd.	160a Bohn deest		RUS-Mcm
M. 4	<i>Mutetae 6, 5, 4 vocum, scriptum Dresdae Anno (1564). MDLXIII</i> auf der Vorderseite des Einbandes, der innere Titel mit Uncial-Buchstaben: <i>Liber primus Mutetorum sex Vocum ad laudes habendas Jesu Christo, Salvatori nostro, et in gratiam excellentissimi, amplissimi et prudentissimi Reipublicae Vratislaviensis Senatus. Musicis numeris inclusus, per Joannem Sdun. Illustriss. Principis. Augustini, Electoris Saxoniae in Musicum Aulicum</i>	202a Bohn deest	Johann Sduneck	RUS-Mcm

Dominis Suis Observandissimis.

Dulce merum, dulcis cantus, mens conscia recti,

Quid tribus his junctis dulcius esse potest.

Anno MDLXIII.

Inest liber secundus quinarum Vocum et tertius quatuor vocum

115 Blätter Papier, Text u Titul – Noten u Schrift,

wie *sub b u c* vorher – größtes *Folio* gepreßter schwarz

Lederband (alte Ordnungs Nr. 40.)

Buchstaben- u. Zeichen-Noten:

M. 5	Ein kleiner <i>Quartfolio</i> -Band Hymnen, componirt von <i>Clemens von Papa, Orlandus di Lassus, Stendal, Schweiger, Figulus, Ivo de Verto, Hollander, Fomelis, de Brucke, de Prees, Rosetus</i> , ec mit viel leerem Papier. Schweinsleder-Bd. mit mess. Clautren.	1		RUS-Mcm
M. 6	Gesänge auf die Sonn- u. Festtage des Jahres v. <i>Hommerus Herpol, Jaches Wort, Schroeter, di Lassus, Knöfel, Petraloysius, Scheiffler, Clemens von Papa, Avenarius, Regnart etc.</i> auf dem Band vorne: <i>Liber Evangeliorum</i> – hinten <i>Georg Gotthardt</i> 1575. Klein <i>folio</i>	4	Georg Gotthart u. a. Hand I/Tab ⁵⁰	D-B
M. 7	Eine ähnliche Sammlung von Compositionen, wie <i>sub M 5 u M 6</i> . Schweins-Bd.	3	u. a. Hand I/Tab ⁵¹	D-B
M. 8	<i>Magnificat</i> – <i>Kyrie</i> – <i>Veni creator Spiritus.</i> – klein <i>folio</i> .			nicht nachweisbar
M. 9	Gesänge für die hohen Feste von verschiedenen Componisten: <i>Haller, Insigner, Praetorius, Petraloysius, Lange, Luyton</i> , ec. 1580. klein <i>folio</i> . Schweinsl. Bd.	18		D-B
M. 10	Gesänge, meist <i>de resurrectione et ascensione Christi</i> , wie der Rücktitel besagt. 1573. Schweinsl. Bd, klein <i>folio</i> .	2	Georg Gotthart	RUS-Mcm
M. 11	Gesänge <i>de Navitate Christi</i> nach dem Rücktitel. Schweinsleder-Band, klein <i>folio</i> .	6	u. a. Hand I/Tab ⁵²	D-B
M. 12	Ein Heft von Gesängen für verschiedene Sonntage von Weihnachten bis zum 23ten nach Trinitatis mit besonders alten Notenzeichen ohne Band, <i>Folio</i> .			nicht nachweisbar
M. 13	Ein <i>Magnificat</i> für Weihnachten - / Ueberschrift auf dem Pergament-Umschlag voll Mönchsschrift. Heft ohne Band. klein <i>folio</i> .			nicht nachweisbar

Geschriebene Noten.

M. 14–19	5 Bände u. 1 Heft unter dem Titel: <i>Anno 1626</i> . Am heil. Pfingst-Abend sind diese sechsstimmigen Meßbücher, so von des Erbarne und Gelehrten <i>Michaelis Kittely Signatoris</i> zu <i>S. Maria Magd.</i> eigener Handt geschrieben, unnd Ihme dem Chore zu St. Elisabeth bescheiden, Eingehendiget worden. <i>Folio</i> .	100	Michael Kittel	RUS-Mcm
----------	--	-----	----------------	---------

50 Charteris (wie Anm. 6), S. 334.

51 Ebd., S. 334.

52 Ebd. Es findet sich zusätzlich in der Innenseite des vorderen Einbands ein Vermerk: „Gehört der Kirche zu St. Elisabeth“.

- M. 20 Ein vorn u. hinten *defecter* Band mit alten Punktnoten: *Benedicite Domino omnes angeli ec.* – *Alleluia. Concussum est de celo ec.* auf den Erzengel Michael ec. – vielleicht das älteste Stück des kirchlichen Musikalien-Vorrathes. braun Lederband, klein *folio*. nicht nachweisbar
- M. 21 Hymnen, Responsorien und Antiphonen für *Dominica Adventus Dom.* 1.2. die *dies Nativitatis Chr., Circumcisionis, Epiph.* bis zum Feste *Pasch.* In alten Punktnoten, in Kopf- und geschwärzten Noten: Perg. u. braun Leder; beschädigt; klein *folio*. nicht nachweisbar
- M. 22 Festhymnen für Ostern, Himmelfahrt, Pfingsten, Trinitatis u. einige Apostel- und Marien-Tage ec. von den *sub M.* 5 u *M* 6, aufgeführten Componisten die 4 Gesangstimmen in 4 Bänden. nicht nachweisbar
- M. 23–27 *Te aeternum Patrem ec.* allerlei Neutestamentl. Gesänge über Christi Auferstehung u Himmelfahrt – 4 Hefte für den Discant, Alt, Tenor u. Baß; - u. noch ein ähnliches, wahrscheinlich dazu gehöriges 5tes Heft. – brosch. in Notenpergament. klein *folio*. 8 nicht nachweisbar
- [Unter M. 28 bis M. 48 befinden sich vier Druckwerke]
in Quart.
- M. 49–54 Eine Sammlung lateinischer Hymnen, wie: *de S. Andrea, Apostolo Joan. Petraloyisius, Phil. Leduc, Matth. Zaphehus.* – *De S. Thoma Ap. Jac. Meilandus, Georg Prenner.* – *Dicite filiae Lyonel u. Phil Avenario, Matth. Zapffelio, Clemente non Papa* u. viele Hymnen u. Psalmen der verschiedensten Componisten wie, außer den vor., von *Orlandus di Lassus, Jac. Gallus, Carniolus, Josquin de Pres, Anton. Scandelius, Mich. Tonsor etc. etc.* .. in 6 großen Quartbänden; auf der Vorderseite: *Bassus, Tenor bis 6ta Vox. Pars hyemalis*, auf der Hinterseite: *G: G:* 1583. Schweinsleder. 11 Georg Gotthart D-B
- M. 55–60 Sammlung lateinischer Hymnen: *de Adventu Domini, de Nativitate et Epiphan. Dom.* ec.- von den vor u. andern Componisten. Darauf viel lustige Lieder v. *Job. Knefel, Job. Regnart, Georg Lange,* - - u. wiederum Hymnen von vorgeannten Componisten, unter denen *Gallus Dresslerus, Jac. Vaet, Alex. Utendal, Christian Hollander, Hippolitus Bacusius* u. vielen, vielen Anderen. 6 Bände in Quart, (äußerl. *Bassus bis 6ta Vox*) Schweinsleder. 357 Bohn deest D-B
- M. 61 (Aeußerl. *Tabulatur*.) Ein Band voll Schrift- u. Zeichen-Noten; gleich vorn: die Braut die wollen wir singen ec. Bald darauf: *Virtus S. Spiritus, Ilda Pars;* - *O magnum mysterium et admirabile Scamentum; Domine, audivi auditum tuum vel ...* u. viele andre christl. Hymnen. Dann, wo die *Catalog No.* liegt, ein *Index* dergl. *No.* 1-16 von *Orlandi di Lassus*, *Nro.* 17-25 von *Jac. Mailandus*, *Nro.* 26-31 von *Joach a Burck*, *Nro.* 32-42 358 u. a. Hand I/Tab⁵³ Bohn deest D-B

von *Michael Tonsor etc.* bis Nr. 72. Außer diesem nicht nur bis 163, sondern noch weitere Hymnen-Sammlung in der letzten Hälfte des Bandes. Quer-Quart. Schweinsleder

M. 62–69	Lateinische Meßgesänge (<i>Missae</i>) von verschiedenen Componisten. <i>Bassus</i> 1. 2. <i>Tenor</i> 1. 2. <i>Altus</i> 1. 2. u. <i>Discantus</i> 1. 2. - 8 Bde in braun Leder mit schweinsledernen Rücken. (Außerlich 1597.)	98	Simon Lyra	D-B
M. 70–74	Fünf Bde verschiedene Gesangstimmen meist lateinischer Messen u. Motetten, zum Theil von vorgenannten Componisten –, zum Gebrauch wie es scheint von Weihnachten bis Pfingsten (aus dem Ende des 16ten Jahrhunderts) Pergament Hefte.			nicht nachweisbar
M. 75–80	Sechs Bände meist lateinische Messen – bis zur Passionszeit – darin auch einiges für Brautmessen. Vom Baß bis zu 6ta Vox. Leder (äußerlich 1597.)			nicht nachweisbar
M. 81–82	Zwei Bände lateinischer u deutscher (meist Weihn:) Motetten. darin <i>Centuriae sacrarum cantionum vel. authore Nicol Gotschovio, Rostochiensi. Decas</i> 1. 6 u. 8va <i>Vox. Rostock, 1608. Perg.</i>			nicht nachweisbar
M. 83–87	Choralbücher für die 4 Posaunenstimmen u. für die Orgel / <i>Trombone: Basso etc.</i> bis <i>Organo</i> , Quer Quart, Halbfranz.			nicht nachweisbar
M. 88	Ein Heft Posaunenbegleitung für Musiken auf alle Sonntage des J.			nicht nachweisbar
M. 89-93b	Eines elisabethanischen Signators <i>Symon Lyra Olsnensis</i> Sammlung von Messen in 5 Gesang-Stimmen. – anscheinend ein ganzer Jahrgang. 5 Bände, in Pergament geheftet (ein Bruchstück dazu <i>sub</i> 93b:)		Simon Lyra	nicht nachweisbar
M. 94	Aus <i>Wolffg. Carl Brügels</i> musikalischen Jahrgängen von 1677-84 in 21 Heften (zusammen gebunden)	130a-d	Joh. Balthasar Carg	D-B
M. 95	<i>Job. Caspar Horns</i> geistliche Harmonien aus den Jahren 1682 u. 83 in 10 Heften (zusammen gebunden)	154, 154a	Joh. Balthasar Carg	D-B
M. 96	Ein Paket musikalischer Bruchstücke, vielleicht zur Vervollständigung des von No 89 an aufgeführten.			nicht nachweisbar

Tabelle 2: Weitere dem Kirchenrepertoire von St. Elisabeth zuzuordnende Handschriften

Slg. Bohn	Inhalt	Nachweis der Zugehörigkeit zu St. Elisabeth
Ms. mus. 5	Motetten des 16. Jahrhunderts	6 Stimmbücher zu dem Repertoire der Tabulaturen Ms. mus. 2, 3 und 4, die laut Katalog Elisabeth I aus St. Elisabeth stammen. u. a. Hand III/Stimmbücher nach Charteris ⁵⁴
Ms. mus. 9	Motetten des 16. Jahrhunderts	Einbandprägung „S[imon] L[yra] O[lsnensis], 1580“.

54 Ebd., S. 311.

Ms. mus. 15	Motetten des 16. Jahrhunderts	Besitzervermerk „Simon Lyra“
Ms. mus. 97	Messen des 16. Jahrhunderts	Besitzervermerk „Simon Lyra Olsnensis“
Ms. mus. 106	Magnificat- und Introitus-Sätze des 16. Jahrhunderts	Einbandprägung „S[imon] L[yra] O[lsnensis], 1594“. Die weitere Nutzung der Materialien an der St. Elisabethkirche lässt sich anhand von Eintragungen von Johann Balthasar Carg belegen.
Ms. mus. 130	C. Briegel, Evangelische Gespräche I und II	Handschrift Johann Balthasar Carg
Ms. mus. 158	J. C. Kerle, <i>Te Deum laudamus</i>	geschrieben unter Beteiligung von Johann Balthasar Carg
Ms. mus. 175	Ph. de Monte, <i>Missa super Benedicta coelorum regina</i>	Nachweis in Jensch, <i>Musikgeschichte</i> , S. 164

Tabelle 3: Drucke mit weltlicher Musik im Katalog Elisabeth I

Inhalt	RISM-Signatur
Gioseffe Biffi, <i>Canzonette</i> I, Nürnberg 1596	A/I: B 2632
Franz Joachim Brechtel, <i>Kurtzweilige neue teutsche Liedlein</i> , Nürnberg 1594	A/I: B 4300
Gallus Dressler, <i>Außerlesene teutsche Lieder</i> , Nürnberg 1580	A/I: D 3527
Johannes Eccard, <i>Neue deutsche Lieder</i> , Mühlhausen 1578	A/I: E 170
Johannes Eccard, <i>Neue Lieder</i> , Königsberg 1589	A/I: E 171
Johannes Eccard, „einige latein. u. deutsch. Hochzeitslieder“	nicht identifizierbar
Valentin Haussmann, <i>Neue teutsche weltliche Canzonetten</i> , Nürnberg 1596	A/I: H 2380
Johannes Knöfel, <i>Neue teutsche Liedlein</i> , Nürnberg 1581	A/I: K 992
Orlando di Lasso, <i>Teutsche Lieder</i> , Nürnberg 1583	A/I: L 947
Orlando di Lasso, <i>Madrigali</i> , Nürnberg 1585	A/I: L 959
Leonhard Lechner, <i>Neue teutsche Lieder</i> , Nürnberg 1579	A/I: L 1293
Leonhard Lechner, <i>Neue geistliche und weltliche teutsche Lieder</i> , Nürnberg 1589	A/I: L 1340
Jakob Meiland, <i>Neuwe außerlesene teutsche Gesänge</i> , Frankfurt/M. 1575	A/I: M 2180
Jacob Regnart, <i>Neue kurtzweilige teutsche Lieder</i> , Nürnberg 1580	A/I: R 751
Nikolaus Rost, <i>XXX Newer lieblicher Galliardt</i> , Erfurt 1593	A/I: R 2773
Antonio Scandello, <i>Neue teutsche Liedlein</i> , Nürnberg 1568	A/I: S 1149
Antonio Scandello, <i>Canzoni napoletane</i> I, Nürnberg 1566	A/I: S 1146
Ivo de Vento, <i>Neue teutsche Lieder</i> , München 1571	A/I: V 1120
<i>Sdegnosi ardori. Musica di diversi auttori</i> , München 1585	B/I/1: 1585 ¹⁷

Tabelle 4: Musikdrucke des 17. Jahrhunderts aus dem Katalog Elisabeth II

Inhalt	RISM-Signatur
Heinrich Grimm, <i>Vestibulum hortuli harmonici sacri</i> , Braunschweig 1643	A/I: G 4361
Andreas Hammerschmidt, <i>Musicalische Andachten</i> III, Freiberg 1642	A/I: H 1929
Andreas Hammerschmidt, <i>Geistliche Dialoge</i> I, Dresden o. J.	A/I: H 1940–1943
Andreas Hammerschmidt, <i>Geistliche Dialoge</i> II, Dresden 1645	A/I: H 1944
Matthias Keltz, <i>Sonntägliche evangelische Sprüchlein</i> , Leipzig 1635	A/I: K 368
Caspar Movius, <i>Hymnodia sacra</i> , Rostock 1639	A/I: M 4019
Michael Praetorius, <i>Musarum Sionarum motecta et psalmi latini</i> I, Wolfenb. 1607	A/I: P 5361
Michael Praetorius, <i>Musae Sioniae</i> I, Regensburg 1605	A/I: P 5348
Michael Praetorius, <i>Musae Sioniae</i> II, Jena 1607	A/I: P 5349
Michael Praetorius, <i>Musae Sioniae</i> III, Helmstedt 1607	A/I: P 5350
Michael Praetorius, <i>Musae Sionie</i> IV, Helmstedt 1607	A/I: P 5351
Michael Praetorius, <i>Musae Sioniae</i> V, Wolfenbüttel 1607	A/I: P 5352
Michael Praetorius, <i>Missodia sionia</i> , Wolfenbüttel 1611	A/I: P 5362
Johann Hermann Schein, <i>Israels Brunnlein</i> , Leipzig 1623	A/I:S 1385
Johann Hermann Schein, <i>Opella nova</i> , Leipzig o. J.	A/I: S 1377 oder 1378
Johann Vierdanck, <i>Geistliche Concerte</i> II, Rostock 1643	A/I: V 1464

Tabelle 5: Handschriften aus dem Katalog Elisabeth III

Katalog-Nr ⁵⁵	Beschreibung	Slg. Bohn
Nr. 1	<i>Selva di varii Passagi di Francesco Rognoni per portar la voce e Solfeggi e Salti, anche Metodi lirreggiar ogni stromenti di archo.</i> (in Folio geschrieben)	Ms. mus. 113
Nr. 2	<i>Fantasia per il Violino</i> (geschrieben)	Ms. mus. 114
Nr. 47	<i>Repraesentatio harmoniaca conceptionis et nativitatis S. Joannis Baptistae, distributa in duo actus et sex scensa adjunctis 5 symphoniis autor Daniele Bollio</i> (geschrieben)	Ms. mus. 129
Nr. 54	<i>Canzoni e Concerti a 2, 3 e 4 voci com Basso cont: di Adamo Harzebesky Polon. 1627</i> (geschrieben)	Ms. mus. 111
Nr. 380	<i>Concerten, Motetten, Psalmen von Daniel Bollius</i> u. anderen deutschen und italienischen Meistern. (Ein Paket, geschrieben in folio)	gegebenenfalls Ms. mus. 88/89

55 Die Nummerierungen aus dem Katalog Elisabeth III sind in einigen Handschriften auf den Einbänden erhalten. So findet sich auf dem Einband von Daniel Bollius' *Repraesentatio* (Slg. Bohn Ms. mus. 129) eine „N° 47“ Auf den Einbänden der *Selva di varii* (Slg. Bohn Ms. mus. 113) und der *Passagi Fantasia per Violino* (Slg. Bohn Ms. mus. 114) lassen sich Kennzeichnungen „S N° 1“ bzw. „S N° 2“ erkennen.

Die „Rudimenta musices“ von Wolfgang Michael Mylius

Eine bedeutende deutsche Quelle zur Gesangspraxis im 17. Jahrhundert

FLORIAN BASSANI GRAMPP

Die „Seconda Prattica“, der epochale Wandel in Musikverständnis und musikalischer Gestaltung, der sich um die Wende zum 17. Jahrhundert von Italien ausgehend in der abendländischen Musik vollzieht, ist unter anderem charakterisiert durch eine neuartige Ausdruckskraft, in deren Zentrum die kunstvolle Artikulation menschlicher Affekte steht. In den verschiedenen Bereichen musikalischen Schaffens setzt der italienische Einfluss neue Maßstäbe und erweist sich nicht zuletzt für die Ästhetik der Darstellung als prägend. Speziell auf dem Gebiet des Gesangs hat dies zur Folge, dass sich eine Singweise nach italienischem Vorbild binnen weniger Jahrzehnte in ganz Europa als das moderne Idiom vokalen Vortrags etabliert.

Besonders in Deutschland schlägt sich diese Entwicklung in einer großen Anzahl von Gesangslehrwerken nieder. Die meisten erreichen ihr Publikum in Gestalt gedruckter Abhandlungen und erfahren bisweilen mehrere Auflagen. Bei einer Betrachtung der bekanntesten Traktate – der Schriften von Michael Praetorius, Johann Andreas Herbst, Christoph Bernhard, Johann Crüger oder Wolfgang Caspar Printz¹ – fällt auf, dass die Autoren besonders hinsichtlich der sogenannten Manieren, der differenzierten stilistischen Ausdrucksmittel eines avancierten Gesangsvortrags, über Jahrzehnte hinweg eine relativ konstante Lehrmeinung vertreten. Die Stilelemente *Accento*, *Tremolo*, *Gruppo*, *Tirata*, *Trillo* und *Passaggio* werden als unverzichtbare Charakteristika zeitgenössischer Gesangsästhetik betrachtet und sind dabei, auch über einen längeren Zeitraum hinweg, nur geringfügigen Veränderungen unterworfen².

Unter den genannten Werken kommt der Gesangslehre Christoph Bernhards (ca. 1628–1692) besondere Bedeutung zu. Der Schüler Heinrich Schützens und spätere Vizekapellmeister am Dresdner Hof verfügte über eine ausgezeichnete Kenntnis der italienischen Singart, einerseits durch die Präsenz hervorragender ‚wälscher‘ Sänger in der Dresdner kurfürstlichen Kapelle, andererseits dank eigener Aufenthalte in Italien. Im Unterschied zu anderen Autoren deutscher Gesangslehrwerke – Praetorius, Herbst und Crüger haben Italien wohl nie bereist – war somit Bernhard durch unmittelbare Erfahrung und persönliche Anschauung mit der modernen italienischen Singart eng vertraut.

1 Michael Praetorius, *Syntagma Musicum 3: Termini musici*, Wolfenbüttel 1619, Reprint: Kassel u. a. 1958 (= DM 1/15), S. 229–240: „Instructio pro Symphoniaciis“; Johann Andreas Herbst, *Musica Practica*, Nürnberg 1642; erweiterte Fassung: *Musica moderna prattica*, Frankfurt/M. 1653, Reprint in: Florian Grampp (Hrsg.), *Deutsche Gesangstraktate des 17. Jahrhunderts*, Kassel u. a. 2006 (= DM 1/43); Christoph Bernhard, *Von der Singe-Kunst oder Manier*, in Joseph Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel u. a. 3/1999 (enthält ferner Bernhards *Tractatus compositionis augmentatus* und *Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien*); Johann Crüger, *Musicae practicae praecepta brevia*, Berlin 1660, Reprint in: Grampp (w. o.); Wolfgang Caspar Printz, *Musica modulatoria vocalis*, Schweidnitz 1678; ders., *Compendium musicae signatoriae & modulatariae vocalis*, Dresden 1689.

2 Italienische Gesangsquellen des 17. Jahrhunderts bieten hingegen keine ähnlich systematische Darstellung der Manieren. Nur vereinzelt ist etwa die Erläuterung des *Accento* zu finden, z. B. in Horazio Scalettas Grundlagenwerk *Scala di Musica. molto necessaria per principianti [...] con alcuni avvertimenti molto utili, e convenienti à sapersi per cantare polito, e bene*, Venezia 1585, erweiterte Nachdrucke bis 1685. So ist – kurioserweise – die frühbarocke italienische Singweise vorwiegend in der Lesart deutschsprachiger Autoren überliefert.

Wohl nicht zuletzt deswegen reicht sein Traktat *Von der Singe-Kunst oder Manier*, vermutlich in den 1650er Jahren entstanden³, bei der Darstellung des modernen Gesangsstils in zentralen Punkten über die Werke seiner Zeitgenossen hinaus. Insbesondere erfasst er Stilelemente, die in deren Schriften nicht genannt werden (darunter Phänomene wie *Anticipatione della syllaba*, *Anticipatione della nota* und *Cercar della nota*). Hinzu kommen zahlreiche Bemerkungen zur musikalischen Praxis und stilistischen Differenzierung, welche dem Schüler den Weg zur Erlangung eines kritisch-geläuterten Urteilsvermögens weisen sollen. Damit ist Bernhards Erörterung des modernen Gesangsvortrags trotz ihrer Kürze ausgesprochen detailliert und bietet nicht zuletzt dem heutigen Ausführenden wertvolle Einsichten in die vokale Praxis der Schützzeit.

Im Gegensatz zu den anderen oben genannten deutschen Gesangsquellen zirkulierte Bernhards Traktat noch im frühen 18. Jahrhundert lediglich in Form handschriftlicher Kopien⁴ und erfuhr daher zu Lebzeiten des Autors vermutlich nur eine relativ geringe Verbreitung (verglichen etwa mit dem mehrfach nachgedruckten Buch Herbsts). Allerdings wirkte Bernhards Gesangslehre dank seiner Schüler und deren Zeitgenossen noch Jahrzehnte später fort. Heute gilt das Werk, das erst im 20. Jahrhundert durch einen Neudruck (1926) größere Bekanntheit erlangte, als eine der wichtigsten Darstellungen der italienischen Gesangsästhetik aus der Feder eines ausländischen Meisters⁵.

Im Hinblick auf die Behandlung der Manieren stimmen alle der eingangs genannten Lehrwerke methodisch darin überein, dass sie die einzelnen Stilmittel zunächst in Worten beschreiben und daraufhin anhand meist kurzer Notenbeispiele illustrieren. Auf diese Weise gewinnt der Leser einen weit reichenden Überblick über das Wesen der Manieren sowie über ihre vielfältigen Erscheinungsformen. Dennoch lassen die Autoren – Bernhard eingeschlossen – wichtige Fragen unbeantwortet, die sich dem Betrachter, speziell dem heutigen, hinsichtlich der praktischen Umsetzung stellen. Gemeint sind Aspekte der konkreten Applikation dieser Manieren: Nach welchen Kriterien sind die einzelnen Figuren im musikalischen Text anzubringen? An welchen Stellen, wie und mit welcher Häufigkeit sind sie zu gebrauchen? Welche Manieren werden bevorzugt angewandt? etc.⁶.

3 Als Entstehungszeit des Traktates werden die Jahre „um 1649“ angenommen. Kerala J. Snyder zufolge (Art. *Bernhard, Christoph*, in: *New GroveD2*, Bd. 3, S. 438) genoss Bernhard um 1650 etwa ein Jahr lang den Unterricht des italienischen Sängers Agostino Fontana in Kopenhagen. Bernhards Kenntnis der italienischen Gesangspraxis dürfte hiervon, besonders jedoch von seinen Aufenthalten in Italien (1650 und 1657) geprägt worden sein. Es besteht also durchaus Anlass dazu, die Abfassung der Gesangslehre einige Jahre später anzusetzen. Zu Bernhards Biographie vgl. Folkert Fiebig, *Christoph Bernhard und der stile moderno. Untersuchungen zu Leben und Werk*, Hamburg 1980 (= *Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft* 22), S. 28 ff.

4 John Butt, *Music Education and the Art of Performance in the German Baroque*, Cambridge 1994, S. 53, 148 f.

5 Nach Butt (wie Anm. 4, S. 70) stellt die von Bernhard vertretene Gesangspraxis die wohl am weitesten entwickelte Art eines gesanglichen Vortrags nach italienischem Vorbild im deutschen Sprachraum dar. Gleichzeitig geht Butt davon aus, dass die „grundlegende deutsche Tradition des Vortrags“ („the basic German tradition of performance“) einfacher gestaltet war.

6 Bernhard (*Von der Singe-Kunst*, wie Anm. 1, S. 37) bemerkt immerhin, dass man die Manieren *Piano*, *Cercar della nota*, *Anticipatione della syllaba* und *Anticipatione della nota* „bey traurigen, sanftmüthigen und solchen Worten“ oft anbringen solle, dass „man [eine] gelindere Stimme gebrauchte“, dabei „die Noten ziehe und schleife“ und eine „langsamere *Battuta*“ bevorzugen solle. *For*, *Ardire* und *Trillo* sind „etwas weniger alß bei den heftigen *affecten*“ zu verwenden. Bei letzteren hingegen, nämlich „Freude, Zorn und dergleichen [...], muss die Stimme starck, muthig und herzlich seyn, die Noten nicht sonderlich geschleift, sondern mehrentheils wie sie stehen, gesungen werden“. Dies, weil die Manieren *Piano*, *Cercar della nota*, *Anticipatione della syllaba* und *Anticipatione della nota* „etwas *melancholischer*, alß diese [d. h. die heftigen] *affecten* er-

Es stellt daher einen Glücksfall dar, dass dennoch ein deutscher Autor des ausgehenden 17. Jahrhunderts die Erfordernis einer detaillierten schriftlichen Mitteilung des Manierengebrauchs erkannte und auf eine Weise zu lösen versuchte, die seinen Gesangstraktat zu einem wichtigen Dokument für die Erforschung historischer Musikpraxis macht.

Der Autor des Werkes, Wolfgang Michael Mylius, 1636 in Mannstedt bei Buttstädt (Thüringen) geboren, studiert zunächst in Jena Theologie. 1661 tritt er als Musiker in den Dienst des Herzogs von Altenburg, der ihn für 16 Monate nach Dresden in die Lehre zu Christoph Bernhard schickt. Anlässlich der Hochzeitfeierlichkeiten Kaiser Leopolds I. im Jahr 1666 reist Mylius im Auftrag seines Dienstherrn nach Wien. Später wird er Mitglied der Kapelle des Herzogs zu Sachsen-Gotha auf Schloss Friedenstein, deren Leitung er 1676 übernimmt und bis zu seinem Tode 1712/1713 innehat.

Mylius' kompositorische Tätigkeit scheint sich auf die unterschiedlichsten Bereiche erstreckt zu haben. Von seinen zahlreichen namentlich bekannten Kompositionen haben sich allerdings nur einige wenige erhalten⁷. Angesichts seiner Vita weckt besonders die Lehrzeit bei Bernhard – im Dresden Heinrich Schützens – historisches Interesse an seiner Person und lenkt den Fokus auf Mylius' theoretisch-methodisches Opus.

Die *Rudimenta musices*, Mylius' einziges Lehrwerk, erscheinen in erster Auflage 1685 in Gotha „in Verlegung des Autoris“. Bereits ein Jahr später folgt, ebenfalls im Selbstverlag, eine zweite, unwesentlich erweiterte Edition⁸. Der vollständige Titel des Werkes lautet:

RVDIMENTA MVSICES, | Das ist: | Eine kurtze und Grund-richtige | Anweisung zur Singe-Kunst/ | Wie solche denen Knaben so wohl in Schulen/ als in der *Privat-Information* | wohl und richtig beyzubringen/ in welcher auch alle weitläufftge und zu solcher Unterrich- | tung unnöthige Regeln ausgelassen/ das nützlichste und nothwendigste aber mit Fleiß angeführet/ und | mit kurtzen Exempeln der lieben Jugend zum besten deutlich | erklärt worden; | Mit ChurFürstl. Sächs. auch HochFürstl. Sächs. Gothischen Gnädigsten *Privilegen* | an Tag gegeben | von | *W. M. M. M. T. C. M. G.* Gotha] In Verlegung des *AUTORIS*, | Gedruckt zu Mühlhausen/ bey Johann Christoph Brücknern. Im Jahr 1685.⁹

Anderen deutschen Gesangslehrwerken aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ähnlich, sind Mylius' *Rudimenta musices* – der Titel deutet es an – über weite Strecken in der Art einer allgemeinen, obgleich essentiellen Musiklehre gehalten: Ausgehend von Grundfragen wie Notation und Alteration, über Tonarten, Intervalle, Rhythmus und Mensur erreicht der Leser mit dem fünften Kapitel eine ausführliche Abhandlung „Von der lieblichen/ artigen und zierlichen Sing-Art“. In der Einleitung dazu verweist Mylius zunächst auf frühere Autoren wichtiger deutscher Gesangslehren und nennt dabei die Schriften von Michael Praetorius

fordert, lauten würden“ und somit eine gegenteilige Wirkung zur Folge hätten. Die für kraftvolle Affekte adäquaten Manieren sind daher Forte, Ardire und Trillo, zudem ist das Tempo eher lebhaft zu wählen. Dennoch: „Ein mehrers wird ein guter Sänger aus Anleitung seines *judicii*, und anderer Sänger *Exempel* entlehnen.“

- 7 Als Drucke sind zudem zahlreiche Gelegenheitsdichtungen für den Altenburger und den Gothaer Hof überliefert – Oden, Arien und kurze Libretti, u. a. zu Geburtstagen, Hochzeiten und Begräbnissen (1665–1706) –, die mehrheitlich von Mylius verfasst und, wie aus den Titelblättern hervorgeht, auch von ihm in Musik gesetzt wurden.
- 8 Die Fassung von 1686 umfasst, neben einem Kupferstich als Antiporta, eine vierseitige Vorrede des Autors und ein Blatt mit Errata am Ende des Bandes. Von der vermutlich recht niedrigen Anfangsausgabe hat sich, laut RISM, nur ein einziger Band erhalten, von der zweiten liegen vier Exemplare vor.
- 9 Im folgenden stets nur „Mylius“. – Die Ortsangabe „Gotha“ erscheint erst auf dem Titelblatt der Ausgabe von 1686. Die Initialenreihe „W. M. M. M. T. C. M. G.“ auf dem Titelblatt ist möglicherweise zu deuten als: W[olfgango] M[ichaelè] M[ylio,] M[agistrè] T[heologiae,] C[appellae] M[agistrè] G[othae].

(1619) und Johann Andreas Herbst (1642)¹⁰. Dennoch räumt er ausdrücklich ein, sich bei seiner Darstellung an den Vorgaben Christoph Bernhards („meines wehrt zu lieben- und zu Ehrenden Lehrmeisters“) zu orientieren¹¹.

Offensichtlich war Mylius von der Bedeutung und Besonderheit von Bernhards Auffassung der italienischen Gesangkunst noch ein Vierteljahrhundert nach seiner eigenen Dresdener Lehrzeit überzeugt. Zudem muss es für ihn von besonderer Wichtigkeit gewesen sein, diese Lehre festzuhalten und zu verbreiten, wie sich an seiner Bereitschaft ablesen lässt, die Kosten der Publikation – der ersten wie der zweiten Auflage – selbst zu tragen¹².

Bei seiner Darstellung des kunstvollen Singens hält sich Mylius, auch dies kündigt bereits das Titelblatt an, nicht mit theoretischen Fragestellungen auf, sondern wird schon bald konkret: Nach Erläuterung der Grundvoraussetzungen zum Kunstgesang greift er das in den Lehrwerken von Praetorius und Herbst als *Intonatio* bezeichnete Phänomen, die Gestaltung des sängerischen Satzanfanges, auf. Im Anschluss daran werden ausführlich die verschiedenen „Kunst-Stücke“, die Manieren, illustriert. Diese zentralen Stilelemente sind in den Traktaten von Praetorius und Herbst als „jetzige Italianische [bzw. „Italienische“] Manier“ zusammengefasst und auf die sechs eingangs genannten Haupttypen eingegrenzt. Bei Bernhard und Mylius wird der Manierenbegriff hingegen weiter gefasst; so werden beispielsweise auch Unterkategorien dieser Haupterscheinungsformen als eigenständige Phänomene behandelt. Die entsprechende Aufstellung bei beiden Autoren liest sich wie folgt: „1. *fermo*. 2. *forte*. 3. *piano*. 4. *trillo*. 5. *accento*. 6. *anticipazione della Syllaba*. 7. *anticipazione della nota*. 8. *cercar della nota*. 9. *ardire*.“¹³

Die Stilmittel werden zunächst in Worten charakterisiert und mittels kurzer Notenbeispiele veranschaulicht. Wie nach Mylius' einleitenden Worten zu erwarten ist, zeigen seine Erläuterungen und Beispiele zu den einzelnen Phänomenen eine weit reichende inhaltliche Übereinstimmung mit Bernhards Schrift. Gleichwohl scheint in manchen Punkten seiner Darstellung die Betrachtungsweise einer späteren Epoche durch. In diese Richtung deutet bereits seine doch nur bedingte Würdigung der Traktate Praetorius' und Herbsts. So bemerkt er zu diesen¹⁴:

Daß aber solche Arten [gemeint sind die von Praetorius und Herbst dargestellten Manieren] auch heutiges Tages alle solten angebracht werden können/ solches wil ich vernünfftigen und klügern Künstlern zu *judicaren* überlassen und deßwegen niemand verachten [...].

Selbstbewusst, wenn auch zwischen den Zeilen, stellt Mylius so seine Lehre gegenüber der seiner Vorgänger als zeitgemäßer dar. Was nicht schwerfällt, weist doch bereits die von Bernhard vertretene Darstellung der modernen Singkunst einen deutlich erweiterten Blickwinkel

10 Vgl. Praetorius, *Syntagma musicum* (wie Anm. 1) und Herbst, *Musica Practica* (wie Anm. 1).

11 Unabhängig von der Frage nach der Entstehungszeit von Bernhards Traktat (vgl. Anm. 3) dürfte feststehen, dass Bernhard in den Jahren 1661/1662, als Mylius bei ihm in die Lehre ging, über fundierte Kenntnisse der italienischen Gesangkunst verfügt haben muss. Ferner ist anzunehmen, dass Mylius selbst seinen Aufenthalt am Wiener Hof (1666) dazu nutzte, italienische Sänger zu erleben (im Rahmen der Festivitäten kamen mehrere Opern der italienischen Hofkomponisten zur Aufführung). Die Darstellung in den *Rudimenta musices* dürfte daher auch eigene Eindrücke wiedergeben.

12 Die Gesangslehre ist Mylius' einziges im Druck erschienenes musikalisches Werk. Dies ist umso bemerkenswerter, als einer autographen Liste zufolge eine ganze Reihe seiner Kompositionen zur Publikation vorgesehen war (vgl. *Musikalische Opera, welche mit der Hülfße Gottes nach und nach getrucket werden sollen* in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/Main, ohne Jahresangabe, aber laut Armin Fett (Art. *Mylius, Wolfgang*, in: MGG 9 [1961], Sp. 1237) „in die Gothaer Zeit gehörend“).

13 Bernhard, *Von der Singe-Kunst* (wie Anm. 1), S. 31; Mylius (wie Anm. 9), S. [46].

14 Mylius ebd., S. [45].

gegenüber der Praetorius' und Herbsts auf und besitzt durch Bernhards persönliche Erfahrung und gründlichere Anschauung an besonderer Authentizität.

Allerdings liegt bei Erscheinen der *Rudimenta musices* die Entstehung von Bernhards Schrift bereits gut drei Jahrzehnte zurück. Es ist daher kaum verwunderlich, dass Mylius selbst trotz seiner engen Bezugnahme auf Bernhard keine vollständige und buchstäbliche Übernahme von dessen Lehrinhalten zeitigt. Zudem gibt er an, sich auf seine Erinnerung zu berufen¹⁵. Sein Bezug auf die aktuelle Praxis („*heutiges Tages*“) mag dabei auch als Rechtfertigung dafür zu verstehen sein, dass in seiner Darstellung bisweilen der Einfluss zeitgenössischer stilistischer Tendenzen spürbar wird.

Ein Hauptunterschied zu Bernhard ist in Mylius' Traktat z. B. bei der Behandlung des Trillo festzustellen: Basiert Bernhards (einziges) Notenbeispiel zum Trillo auf der traditionellen, von Praetorius und Herbst vertretenen Trillo-Gestalt aus repetierten Noten, so erklärt und illustriert Mylius zunächst zweierlei Trilli aus Wechselnoten (von der Hauptnote ausgehend), was offenkundig eine modernere Auffassung wiedergibt¹⁶. Erst dann reicht er ein Beispiel nach, das dem Bernhards ähnlich ist¹⁷. Ferner vertritt Bernhard als *Accento* ein „Kunststücklein, welches bey Endigung einer Note mit einem gleichsam nur anhenckenden Nachklange *geformiret* wird“¹⁸. Mylius hingegen zeigt in seinen Beispielen vorwiegend *Accenti*, die am Anfang der bezeichneten Note stehen und ihren rhythmischen Wert von dieser nehmen. Damit wiederum folgt er der Darstellung Praetorius' und Herbsts. Dennoch zitiert auch er Fälle, bei denen der *Accento* tatsächlich am Ende der Note steht, jedoch die nachfolgende Silbe vorwegnimmt – eine Gestalt also, die der *Anticipatione della syllaba* entspricht.

Von diesen Fällen abgesehen stimmen beide Autoren weitgehend überein. Etwa bei der *Anticipatione della syllaba*, die Mylius relativ knapp und mit nur zwei Beispielen abhandelt, während Bernhards Darstellung hier detaillierter ausfällt. Gleichwohl ergeben sich keine substantiellen Abweichungen zwischen beiden Beschreibungen. Bei der *Anticipatione della nota* besteht in beiden Schriften völlige Übereinstimmung¹⁹. Beim *Cercar della nota* ist Bernhards

15 Ebd.: „[...] damit auch andere/ sonderlich die Jugend/ eine Spur (zu einem zierlichen und manierlichen Singen zu gelangen) haben mögen; ist aus solchem/ so viel sich Gewissens wegen thun lassen wollen/ etwas ausgezogen und hieher gebracht worden.“ Trotzdem dürfte Mylius eine schriftliche Quelle – zumindest eine Teilabschrift von Bernhards Traktat – vorgelegen haben: Zu häufig sind die inhaltlichen Entsprechungen und wörtlichen Übereinstimmungen.

16 Wie Butt (wie Anm. 4, S. 138) nachweist, koexistieren in Deutschland zu Ende des 17. Jahrhunderts unterschiedliche Traditionen der Vortragspraxis. Dieser Umstand, der auch aus Mylius' oben zitierter Stellungnahme zu Praetorius und Herbst spricht, wird am Beispiel des Trillo besonders anschaulich. So unterscheiden Praetorius, Herbst und Crüger konsequent zwischen dem Trillo – einer Figur aus repetierten Noten – und dem Tremolo: einer Figur aus Wechselnoten. Mylius hingegen zitiert als Trillo zunächst eine Figur aus Wechselnoten (die Gestalt also, die sich in den folgenden Jahrzehnten als vokale wie instrumentale Trillerfigur durchsetzt), dann erst – ebenfalls unter der Bezeichnung Trillo – eine Figur aus repetierten Noten. (Der als Tremolo bezeichnete Wechselnotentriller wird von Mylius in den instrumentalen Bereich verwiesen.) Printz hingegen (wie Anm. 1, S. 42 ff., 57), Mylius' Zeitgenosse, präsentiert an erster Stelle den Tremolo – eine Figur aus Wechselnoten –, widmet aber auch dem Trillo aus repetierten Noten noch einige Aufmerksamkeit. Johann Mattheson (*Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Reprint Kassel u. a. 1954 [= DM 1/5], S. 114) hat Printz für das Verfechten dieses letzteren „Bocks- oder Schafs-Triller[s]“ später verspottet.

17 Mylius (wie Anm. 9), S. [48]f.

18 Bernhard, *Von der Singe-Kunst* (wie Anm. 1), S. 33.

19 Insbesondere vertreten beide die Ansicht, dass diese Manier nur bei schrittweisen Melodiebewegungen anzubringen sei. Wie noch zu sehen sein wird, präsentiert Mylius in seinen Beispielsätzen hingegen zahlreiche ‚untypische‘, weil von dieser Bedingung abweichende Fälle einer Verwendung der *Anticipatione della nota*.

Erklärung wiederum etwas umfassender als die Mylius'. Beider Ausführungen zum *Ardire* sind in ihrer Aussage wie in der Länge weitestgehend kongruent; die Erläuterungen zu *fermo*, *forte* und *piano* schließlich fallen bei Bernhard etwas weitläufiger aus.

Im Anschluss an die Präsentation der neun Arten von Manieren setzt Bernhard die Differenzierung der Singstile (*cantar alla Romana*, *alla Napolitana*, *alla Lombarda*), mit der er seinen Traktat beginnt, weiter fort. Mylius hingegen, der diese stilistische Aufspaltung von Anfang seiner Darstellung an nicht vornimmt, geht direkt über zu weiteren Manieren, die, wie er bemerkt, eher im instrumentalen als im sängerischen Bereich anzuwenden sind (*Tremolo*, *Gropo*, *Tirata*), und weiter zur *Diminution* (*variatio notae*, *Passaggio*). Dabei bewegt er sich, was den Inhalt angeht, zwischen der Darstellung Bernhards und älteren Vorbildern (*Praetorius*, *Herbst*), und liefert eine Fülle von Beispielen, die, im Gegensatz zu den vorausgegangenen Erläuterungen, eher konventionell anmuten²⁰. Bernhard ähnlich endet Mylius mit einer kurzen Erörterung der *Applicatio textus*, womit die *Minen* und *Gesten* des Sängers gemeint sind, Ausdrucksmittel also, die über den stimmlichen Vortrag hinaus gehen. Obgleich Mylius diesen Punkt einer eingehenden Behandlung für würdig hält, beschränkt er sich – wie auch Bernhard – auf Grundsätzliches. Seine abschließenden Warnungen vor falschem Gebrauch und Übertreibung bei der Textausdeutung fallen allerdings weniger drastisch aus als die Bernhards²¹.

Besondere Beachtung in der Darstellung von Mylius verdienen die Phänomene *Anticipatione della syllaba*, *Anticipatione della nota* und *Cercar della nota*. Die drei Manieren, die unter diesen Bezeichnungen neben den Schriften Bernhards und Mylius' auch in verschiedenen anderen, vorwiegend mitteldeutschen Drucken um 1700 erscheinen²², sind untereinander eng verwandt und stellen im Grunde Unterkategorien des *Accento* dar. Dies veranlasst Mylius dazu, bereits im Zusammenhang mit der Frage, „wie [...] ein Gesang anzufangen sey“ (S. [54]), die *Anticipatione della syllaba* zusammen mit dem *Cercar della nota* anzuführen. Wie aus einem der anschließenden Beispiele (S. [55]) hervorgeht, können beide aber nicht nur am Phrasenbeginn, sondern auch im melodischen Verlauf unter Umständen synonym auftreten²³. Auch das *Cercar della nota* ist, wie Mylius wenig später einräumt, besonders am Anfang einer Note kaum vom *Accento* zu unterscheiden (S. [56]). Dass überdies der *Accento* bei Mylius bisweilen mit der *Anticipatione della syllaba* gleichbedeutend sein kann, wurde bereits erwähnt.

20 Einige der Beispiele (vgl. S. [73] und [76]) zeichnen sich allerdings durch ausgesprochen hohe technische Anforderungen aus.

21 Zur Gegenüberstellung der Traktate von Bernhard und Mylius vgl. ferner Butt (wie Anm. 4), S. 134ff.

22 Darunter die Werke von Johann Christoph Stierlein (*Trifolium musicale*, Stuttgart 1691), Moritz Feyertag (*Syntaxis minor zur Sing-Kunst*, Duderstadt 1695), Johann Georg Ahle (*Musikalisches Herbst-Gespräche*, Mühlhausen 1699), Johann Samuel Beyer (*Primae lineae musicae vocalis*, Freyberg 1703) und Martin Heinrich Fuhrmann (*Musikalischer Trichter*, Franckfurt an der Spree [= Berlin?] 1706) sowie WaltherL. Ferner werden „Accent“, *Anticipatione della syllaba* und *Anticipatione della nota* in dem vermutlich von Christoph Barnickel zusammengestellten *Kurtzgefassten Musicalischen Lexicon* (Chemnitz 1737, 2/1749) aufgeführt und umschrieben. Zur Erwähnung der Manieren und der *Rudimenta musices* bei Jakob Adlung (1758) s. unten. Zur variierenden Gestalt der Manieren bei den unterschiedlichen Autoren vgl. Frederick Neumann, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, Princeton 1983, S. 103 ff.

23 Bei absteigenden Terzsprüngen hingegen wird das *Cercar della nota* (bei Mylius und Bernhard gleichlautend) als nachschlagende Ausfüllung des Intervalls gebraucht und unterscheidet sich somit (trotz gleichlautender melodischer Fortschreitung) deutlich von der *Anticipatione della syllaba*, bei der nämlich die ausfüllende Note bereits die nachfolgende Silbe vorwegnimmt.

Wie sich im weiteren Verlauf der *Rudimenta musices* herausstellt, ist die genaue Gestalt von *Anticipatione della syllaba*, *Anticipatione della nota* und *Cercar della nota* häufig vom melodischen Kontext abhängig. Und es überrascht nicht, dass Analogien zu Mylius' Darstellung in diesem Punkt auch in den Beispielen Bernhards festzustellen sind. Dennoch ist keinem der beiden Autoren daran gelegen, den *Accento* und seine *Derivationen* in allen Erscheinungsformen eindeutig zu kategorisieren und systematisch zu erfassen. Eine solche Zusammenfassung ist einerseits philologisch nahezu unmöglich, andererseits sind die Unterschiede zwischen den einzelnen Phänomenen bisweilen äußerst subtil, die Grenzen fließend, weswegen Mylius es zu Ende seiner Abhandlung vorzieht, das nähere Verständnis dieser Manieren, wie wir noch sehen werden, dem Leser auf eine andere, nicht weniger anschauliche Weise zu vermitteln.

In den *Rudimenta musices* nehmen die Ausführungen zur „lieblichen/ artigen und zierlichen Sing-Art“ mit insgesamt 35 Seiten den zentralen Platz innerhalb des Lehrstoffes ein. Anschließend nimmt Mylius, nach einer kurzen Erläuterung italienischer und lateinischer Termini des musikalischen Sprachgebrauchs, die eingangs des Werkes begonnene allgemeine Musiklehre nochmals auf. An Stelle der Theorie tritt daraufhin die Praxis: In Gestalt mehrerer bis zu fünfstimmiger untextierter Kanons sowie einer solistischen Übung in halben Noten werden hier vor allem die Intervalle anhand eines melodischen Kontextes eingeübt. Daran schließen sich weitere fünfzehn untextierte Sätze an. Den Abschluss bildet eine Serie geistlicher Lieder²⁴.

Allein quantitativ übertrifft Mylius' Abhandlung zum gesanglichen Vortrag die Bernhards deutlich. Auch inhaltlich stellt sie zweifellos mehr dar als nur einen „Auszug aus Bernhards Gesangslehre“, wie Müller-Blattau befindet²⁵. Vielmehr handelt es sich um eine teilweise Paraphrase von Bernhards Werk, in die zahlreiche eigene Beobachtungen einfließen, welche zum einen Bernhards Traktat ergänzen, zum anderen, zumindest in einzelnen Punkten, eine stilistische Fortentwicklung desselben musikalischen Vokabulars erkennen lassen. Die Vielfalt Mylius' eigener Notenbeispiele bietet dem Leser darüber hinaus weiter reichendes Anschauungsmaterial. Hierin besteht ein besonderer Vorzug des Myliusschen Traktats: Vielen Fragen zu den Manieren – etwa zu ihrer Gestalt, zu Kriterien ihrer Anbringung, zur bisweilen möglichen Synonymie zweier Phänomene – kommt der Autor bereits in seinen Erläuterungen entgegen, indem er dieselbe Manier in unterschiedlichen Zusammenhängen illustriert. Nicht zuletzt in der Zusammenschau mit den Beispielen Bernhards bietet sich dem Leser so ein umfassendes Bild von sängerischen Ausdrucksmitteln, die, obgleich mehr als drei Jahrzehnte später, für die musikalische Praxis offenbar noch immer weitgehend bedeutungsgleich sind.

Dass Mylius über den Weitblick eines hervorragenden Lehrmeisters verfügte, wird besonders an dem die *Rudimenta musices* beschließenden „praktischen Teil“ deutlich. Bieten viele andere deutsche Gesangstraktate des 17. Jahrhunderts als Abschluss des Lehrstoffes eine Reihe von Literaturstücken auf, die, meist in ansteigendem Schwierigkeitsgrad, zwar die technischen

24 Offenkundig ist Mylius' Gesangslehre nicht als linear durchzuarbeitender Kursus konzipiert. Wie mehrere Verweise des Autors im Verlauf des Textes zu erkennen geben, sind die längeren Musikbeispiele, die fast die Hälfte des Bandes ausmachen, nur aus Gründen der Überschaubarkeit am Ende der Erläuterungen platziert und nicht als separater Appendix zu betrachten. Vielmehr fließen sie in das jeweilige Stoffgebiet mit ein.

25 Müller-Blattau (wie Anm. 1), Einleitung, S. 8. Während sich Müller-Blattau allem Anschein nach zumindest einen oberflächlichen Eindruck von den *Rudimenta musices* verschaffen konnte, kannte Robert Eitner das Werk offenbar nicht aus eigener Anschauung (vgl. ADB 23, S. 144f., EitnerQ 7, S. 131).

Anforderungen an den werdenden Sänger illustrieren, jedoch zur Frage der Manieren nur wenig weiter führende Informationen liefern, so legt Mylius gerade hierauf ein besonderes Augenmerk, indem er die Präsentation der einzelnen „Kunst-Stücke“ durch ein in seiner Art einzigartiges Supplement ergänzt: Anhand einer Serie von 16 eigenen Kompositionen – geistlichen Liedern für Sopran und Generalbass – bezeichnet der Autor Ort und Art der jeweils anzubringenden Manier im Verlauf jedes einzelnen Stückes²⁶. Durch den Zusatz „acc.“ (für *Accento*), „cer. not.“ (*Cercar della nota*), „ant. syll.“ (*Anticipatione della syllaba*) etc. sowie mit Hilfe von Punktsymbolen im Notentext (zur genauen Platzierung der jeweiligen Manier zwischen den gedruckten Noten) versieht er die Melodie der Singstimme mit einer Vielzahl von Vortragszeichen, mit deren Hilfe die musikalische Umsetzung akkurat vorgegeben wird²⁷.

So folgt der textlichen Darstellung eine erstaunlich detailgenaue Illustration, ergibt sich doch für den Betrachter, der mit den Anwendungsmodi der Manieren nicht vertraut ist und nicht auf den Anschauungsunterricht eines fachkundigen Lehrers oder das Vorbild kompetenter Sänger zurückblicken kann, aus dem Traktat allein nur ein unscharfes Bild. Den 16 Liedern – wir nennen sie im Folgenden Anwendungsbeispiele – kommt daher innerhalb der Quelle besondere Bedeutung zu.

Im Hinblick auf die Manieren enthalten die monodischen Sätze eine Reihe unterschiedlicher Informationen. Was etwa die ‚Manierendichte‘ im Satzverlauf angeht, so fällt bereits bei einer oberflächlichen Durchsicht auf, dass in Passagen syllabischer Textunterlegung und mäßiger rhythmischer Bewegung, also in der Mehrheit der verwendeten musikalischen Texturen, in fast jedem einzelnen Takt eine oder mehrere (bis zu vier) Manieren platziert werden. Ihr Einsatz erfolgt dennoch relativ homogen, Häufungen sind eher selten. Zudem wird deutlich, dass bestimmte Manieren ihren Platz bevorzugt an Phrasenanfängen (vor allem *Accento*, *Cercar della nota*) beziehungsweise an Phrasenenden (*Accento*) haben, und dass die *Anticipatione della nota*, Mylius’ textlichen Erläuterungen entsprechend, häufig mehrmals hintereinander zum Einsatz kommt, vor allem bei schrittweisem Melodieverlauf.

Die 16 Lieder nehmen durch die Applikation der Manieren in unterschiedlichen melodischen Kontexten eine klangliche Gestalt an, die dem modernen Hörer zunächst befremdlich anmutet, da die Unterschiede zwischen ausnotierter Melodie und klingender Gestalt zahlreich sind und überdies aufgrund der Manieren die Vortragsweise vom heute allgemein üblichen Kunstgesang merklich abweicht. Notiert man die Manieren, den Beispielen Mylius’ folgend, in Notenwerten aus, so wird ersichtlich, dass vor allem *Accento*, *Anticipatione della syllaba*, *Anticipatione della nota* und *Cercar della nota* der Singstimme subtile melodische Details hinzufügen und den zugrundeliegenden Rhythmus in feinen Gradationen abwandeln. Eine reizvolle Eigenschaft dieses Manierengebrauchs liegt somit in einer Art fein differenzierter ‚Inkongruenz‘ von geschriebener Melodieführung beziehungsweise notiertem Sprachrhythmus und der durch die Manieren erlangten, klingenden melodisch-rhythmischen Gestalt. Hinzu

26 Mylius (wie Anm. 9), S. [80]: „Damit aber auch unten in der *Praxi* die Knaben obbesagte Kunst-Stücke finden/ und mercken mögen wo sie am bequemsten anzubringen/ als habe ich solche mit halben Worten unter oder ober das *Systema Musicum* gezeichnet/ damit sie so dann inskünfftige in andern Stücken solche ohne Bezeichnung selbst *practiciren* und nützlich anwenden können [...]“

27 Trotz solcher Hilfsmittel ist in den Beispielen dennoch eine Reihe von uneindeutigen Lesarten festzustellen, sei es infolge der notationstechnischen Grenzen bei der typographischen Wiedergabe, sei es durch Mylius’ nicht immer konsequentes Vorgehen bei der Setzung der Zeichen. In Zusammenhang mit unserer Transkription werden diese Fälle im kritischen Bericht diskutiert.

kommen überraschend viele Trilli, mit denen weit mehr als nur kadenzierende Passagen ausgestaltet werden – gleichwohl der Autor noch einige Seiten zuvor empfiehlt, dass „ein Sänger [...] das *trillo* sparsam und an gewisse[n] Oerter[n]“ anbringen solle²⁸.

Nicht nur in diesem letzten Punkt gewinne der Leser der *Rudimenta musices* ohne die Anwendungsbeispiele ein ungenaues Bild von der Umsetzung der Manieren im musikalischen Text. Vor allem *Accento*, *Anticipazione della syllaba*, *Anticipazione della nota* und *Cercar della nota* wären für den Nichtkundigen ohne eine solche Demonstration kaum stilgerecht zu platzieren.

Überdies lassen Mylius' Beispiele deutlich werden, dass die Manieren nicht primär als rhetorische Gestaltungsmittel, also im Dienste einer künstlerischen Ausdeutung des konkreten Textinhaltes, anzuwenden sind: Zu häufig sind hier die Momente, in denen Textinhalt und Manier auf einer gemeinsamen Bedeutungsebene keine sinnvolle Entsprechung finden. Noch sind sie nützliche Hilfsmittel bei der Akzentuierung des Melodieverlaufes: Viele von ihnen fallen auf schwache Textsilben und dürften somit kaum als Betonungen und ebenso wenig als formelhafte Klauseln aufzufassen sein. Vielmehr können wir annehmen, dass die Manieren an sich in der Darstellung von Mylius primär zweckungebunden sind und in ihrer Hauptbedeutung schlicht Konventionen eines zeitgenössischen Stimmgebrauchs, moderner Gesangsästhetik darstellen, deren Anwendung mehr vom Grundaffekt der betreffenden Komposition, vom Tempo und vom Verlauf der Melodie bedingt ist, weniger bis kaum jedoch von der inhaltlichen Bedeutung der einzelnen Wörter, auf denen sie platziert werden. Manieren haben somit nicht den Charakter fakultativen Zierrats im Sinne requisitenhafter Dekoration, über deren Anbringung der Vortragende nach Gutdünken beziehungsweise von signifikanten Textelementen motiviert befinden mag. Stattdessen sind sie als stileigene, unverzichtbare ‚Vortragsmittel‘ bei der avancierten Gestaltung eines zugrundeliegenden Affektes zu verstehen, als essentielle Vokabeln eines stilistischen Idioms, das sich dem Betrachter erst im harmonischen Zusammenwirken seiner Elemente voll erschließt. „Italienische Manier“ als Synonym für hochentwickelten Kunstgesang ist folglich nicht als eine Spielart punktueller vokaler ‚Verzierungskunst‘ zu begreifen, sondern als eine umfassende, obschon klar kodifizierte gesangliche ‚Gesamtästhetik des Vortrags‘.

Wie bereits angedeutet, stellen die Manieren, wie Bernhard und Mylius sie erläutern, keineswegs individuelle ‚Neuerfindungen‘ einzelner Autoren oder gar ‚bizarre Modernismen‘ dar. Vielmehr repräsentieren sie die wohl am weitesten entwickelte Ausprägung der italienischen Gesangskunst nördlich der Alpen. Hinsichtlich ihrer Inhalte stehen beide Verfasser in einer Linie mit den eingangs aufgeführten deutschen Gesangstraktaten des 17. Jahrhunderts. Ein grundlegender Unterschied zwischen diesen Werken und den Schriften Bernhards bzw. Mylius' liegt indes in der Art der Behandlung der einzelnen Phänomene: Während Praetorius, Herbst, Crüger und Printz die Manieren (speziell den *Accento*) anhand eines enormen Fundus an Exempeln in so vielen Einzelgestalten wie nur möglich zu erfassen suchen, wählen Bernhard und Mylius die Aufspaltung desselben Phänomens auf mehrere, untereinander leicht differierende Subspecies, vermitteln deren Hauptcharakteristika und machen somit dem Leser

28 Vgl. Mylius (wie Anm. 9), S. [50]. Ähnlich lautet Bernhards Anweisung zur Verwendung des Trillo; vgl. dessen *Von der Singe-Kunst* (wie Anm. 1), S. 33.

gleichsam das ‚Wesen‘ der einzelnen Manier begreiflich²⁹. In diesem Sinn ist auch jene Besonderheit von Mylius' Werk zu verstehen, die in den 16 Anwendungsbeispielen zum Ausdruck kommt: Die im Detail beantwortete Frage nach Wahl und Gestalt der Manieren sowie nach der Frequenz ihrer Anbringung im musikalischen Verlauf. Die Verschiedenheit der Darstellung von Praetorius/Herbst/Crüger/Printz hier und von Bernhard/ Mylius dort liegt also vor allem im methodischen Ansatz, kaum jedoch in der Beschaffenheit des Lehrstoffes.

Wir können daher davon ausgehen, dass die in Mylius' geistlichen Liedern abgebildete gesangliche Ästhetik nicht die Ansicht eines einzelnen Lehrers und seines Schülers darstellt, sondern eine verbreitete Auffassung mehrerer aufeinanderfolgender Generationen von Kapellmeistern wiedergibt. Dabei ist unerheblich, dass sie am anschaulichsten ausgerechnet im Zeugnis eines Meisters überliefert ist, dessen künstlerischer Einfluss auf die Musikgeschichte nach bisherigem Wissensstand als kaum nennenswert einzustufen ist. Gleichzeitig ist zu betonen, dass Mylius mitnichten eine antiquierte Auffassung eines Gesangsvortrages vertritt³⁰, wird doch die manierenreiche Singart, die sich in Mylius' Schrift manifestiert, gerade auch von einer Reihe zeitgenössischer Gesangslehrwerke geteilt. Und die Tatsache, dass noch mehr als zwei Generationen später Jakob Adlung (1758) die *Rudimenta musices* als „eins von den brauchbarsten Musikbüchern vor die Schulen“ wertet, scheint gar für eine anhaltende Bedeutung ihrer Inhalte zu sprechen³¹.

Der enge Bezug der *Rudimenta musices* zu Bernhards Gesangstraktat legt überdies nahe, dass die darin illustrierte Vortragsweise, zumindest in weiten Teilen, auch für die Jahrzehnte vor dem Erscheinen der Schrift Gültigkeit beanspruchen kann. Angesichts der so zahlreichen inhaltlichen Analogien beider Traktate sind Mylius' Anwendungsbeispiele gleichsam als die ‚praktische Demonstration‘ der Bernhardschen Lehre zu werten. Dass auch hier – über drei Jahrzehnte nach der vermutlichen Abfassung von Bernhards Text – zumindest vereinzelt Abstriche zu machen sind, steht außer Frage. Dennoch können wir annehmen, dass der Großteil Mylius' ästhetischer Charakteristika auch auf deutsches Repertoire der Mitte, wenn nicht der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts Anwendung finden dürfte.

Um es noch etwas weiter zu fassen: Es besteht Grund zu der Annahme, dass die von Mylius beschriebenen Manieren und die Art ihrer Verwendung kein reines ‚Seicento-Phänomen‘ darstellen. Angesichts einer jahrhundertelangen Pflege abendländischen Kunstgesanges erscheint es problematisch, sie allesamt als spezifische ‚Neuentdeckungen‘ der *Seconda Pratica* zu verstehen, sprich: als Stilelemente, die erst mit der Suche nach expressiven musikalischen

29 Praetorius gebraucht allein zur Darstellung des *Accento* 46, Herbst gar 60, Crüger 42 und Printz immerhin 38 unterschiedliche Einzelbeispiele. Bernhard zieht zur Illustration der diversen *Accento*-Typen insgesamt lediglich zwölf, Mylius sieben einzelne Exempel heran. Die Beispiele Praetorius' oder Herbsts lassen sich indes in ihrer musikalischen Substanz sehr wohl auch mit Bernhards/Mylius' Terminologie erfassen.

30 Zu der Annahme, ein womöglich verbitterter, alternder Meister (Mylius ist 1685 noch nicht fünfzigjährig) wollte seine Ansichten gegenüber jüngeren Zeitgenossen und angesichts aktueller Moden durch eine Publikation verteidigen, finden sich in seinem Werk keinerlei Anhaltspunkte.

31 Jacob Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, Reprint Kassel u. a. 1953 (= DM 1/4), S. 613, 621. Adlung hebt im Abschnitt *Von der Singekunst* das fünfte Kapitel der *Rudimenta musices* explizit hervor und zitiert die Manieren im einzelnen. Interessanterweise charakterisiert er (ebd., S. 621) die Mylius-schen Manieren des Vortrags, im Gegensatz zu den Manieren der Komposition (also jenen, „welche [...] mit auf das Papier geschrieben werden“), explizit als „die eigentlichen Sängermanieren, welche man nicht leicht zu den Noten setzt.“ Zum Fortbestehen mehrerer der genannten Stilmittel im 18. Jahrhundert vgl. unten Anm. 33.

Gestaltungsmitteln zu Ende des 16. Jahrhunderts ex novo geschaffen und zusammen mit neuen kompositorischen Tendenzen in Gebrauch gekommen sein sollten. Zu klären bleibt, ob nicht vergleichbare Finessen des Vortrags, besonders die genannten Arten subtiler Verzahnung von Text und Melodik, bereits seit langem existierten, jedoch erst im Kontext der sich entwickelnden Stilistik frühbarocker Komposition und der veränderten, die Affekte betonenden musikalischen Ästhetik vermehrt und in vielfältigerer Gestalt zum Einsatz kamen und so gerade in ihrer Funktion als Distinktiv eines modernen Vortrags an Bedeutung gewannen³². Könnte es also sein, dass erst als Reaktion auf diese Entwicklung das Bedürfnis aufkam, die profiliertesten unter den Stilmitteln mehr oder weniger analytisch zu erfassen und in divulgativen Schriften festzuhalten? Sollte dies zutreffen, so dürfte unser heutiges Verständnis von der Ästhetik gesanglicher Darstellung auch im Hinblick auf die Zeit vor der *Seconda Pratica* in grundlegenden Punkten zu hinterfragen sein.

Indes kann ausgeschlossen werden, dass die seit der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts nicht mehr nur in mündlicher Überlieferung verbreiteten Manieren lediglich während weniger Jahrzehnte in Gebrauch blieben und daraufhin in Vergessenheit gerieten: Vielmehr wurde noch lange nach Mylius an einer Singart festgehalten, die der von ihm beschriebenen zumindest in Grundzügen ähnelt. Dass sich dabei die Stilmittel und die Arten ihrer Anwendung allmählich veränderten, steht außer Frage, wie, etwa für den deutschen Sprachraum, u. a. an Gesangslehrbüchern des 18. Jahrhunderts festzumachen ist. Dennoch ist ein Weiterbestehen vergleichbarer Phänomene – verschiedene Arten des *Accento* werden fortan meist unter der Kategorie ‚Vorschlag‘ geführt – sehr wohl erkennbar³³. Die oben konstatierte ‚Inkongruenz‘ zwischen Notenbild und Klangbild, zumal jenes ‚Ziehen und Schleifen der Noten‘, wie Bernhard es zur Darstellung gewisser Affekte fordert³⁴, dürfte also noch lange nach Mylius die vokale Praxis charakterisiert haben. Unser heutiges Bild eines Vortrags solistischer Vokalmusik für die Zeit zwischen Frühbarock und Empfindsamkeit ist vor diesem Befund in jedem Fall zu korrigieren³⁵.

32 So erinnert z. B. die *Anticipatione della nota* deutlich an das Phänomen der *Liqueszenz* im gregorianischen Choral, der angedeuteten Vorwegnahme des Folgetones auf die gleiche Silbe. Und auch das gregorianische *Quilisma* ist bestimmten Erscheinungsformen des *Cercar della nota* nicht unähnlich.

33 Vgl. etwa Matthesons (wie Anm. 16, S. 112 ff.) Beschreibung des „Accents“; ferner Johann Friedrich Agricolas Bemerkung zum *Cercar della nota* und die Art, wie dieses ihm „zu unsern Zeiten, auch bey einer großen Menge wälscher Sängers“ – unangenehm – auffällt (*Anleitung zur Singkunst*, Berlin 1757, Reprint Leipzig 1966, S. 20). Diverse Phänomene der *Accento*-Familie werden, neben Agricola, z. B. auch in den Lehrwerken von Kürzinger, Marpurg und Hiller, obgleich meistens unter anderer Bezeichnung, genannt (vgl. Agricola, *Anleitung*, II. Hauptstück: „Von den Vorschlägen“; Ignaz Franz Xaver Kürzinger, *Getreuer Unterricht zum Singen mit Manieren*, Augsburg 1763 (5/1821), S. 32 ff.; Friedrich Wilhelm Marpurg, *Anleitung zur Musik überhaupt, und zur Singkunst besonders*, Berlin 1763, II. Teil, Kap. 18; Johann Adam Hiller, *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange*, Leipzig 1780, Kap. IV). – Selbst Heinrich Christoph Koch, der in seinem *Musikalisches Lexikon* (Frankfurt/M. 1802, Reprint Kassel u. a. 2001, Sp. 311) stets Wert darauf legt, veraltete Phänomene von gebräuchlichen zu trennen, führt das *Cercar della nota* als ein offenbar nach wie vor übliches Stilmittel des Gesangsvortrags an und veranschaulicht es sogar durch ein Notenbeispiel. Ignaz Jetteles’ *Aesthetisches Lexikon* (Wien 1839), Gustav Schillings *Universal-Lexicon der Tonkunst* (Stuttgart 1840), das *Musikalische Fremdwörterbuch* von Friedrich Krätzschmer (Leipzig 1852, 2/1861) sowie das *Musikalische Conversations-Lexikon* von August Reissmann (Leipzig ca. 1872), ja sogar RiemannL (Berlin 11/1929) erwähnen das *Cercar della nota*. Allerdings wird unter diesem Begriff nun mehrheitlich jenes Phänomen umschrieben, das in Traktaten des 17. Jahrhunderts *Anticipatione della nota* heißt. – Eine Untersuchung zur Gesangspraxis des 19. Jahrhunderts durch den Verf. ist derzeit in Vorbereitung.

34 Vgl. oben Anm. 6.

35 Eine Einspielung von Mylius’ Anwendungsbeispielen ist bereits vorgesehen.

Zu einer Klärung der hier aufgeworfenen Fragen sind freilich eingehende Untersuchungen zur Geschichte des Kunstgesanges erforderlich. Bereits jetzt lässt sich jedoch erahnen, dass im Sinne einer historisch orientierten Wiedergabe von frühbarocker und barocker Vokalmusik gegenüber dem Status quo gewisse Veränderungen zu erwägen sind: So, wie es notwendig ist, noch vor dem eigentlichen Singen die historische Diktion der jeweiligen gesungenen Sprache zu rekonstruieren, so ist ein verständiger Manierengebrauch – gleichsam die korrekte ‚Prononciation der Melodie‘ – in gleicher Weise unabdingbar. Die musikwissenschaftliche Auswertung historischer Tonaufnahmen, die heute noch an ihren Anfängen steht, mag bei der Erforschung des Gesangsvortrags vergangener Jahrhunderte weitere wertvolle Erkenntnisse bereithalten. Indes schieben die *Rudimenta musices* von Wolfgang Michael Mylius hier gleichsam den Vorhang ein Stück weit zur Seite und eröffnen den Blick auf eine Singkunst von bemerkenswertem ästhetischem Reichtum.

Als Anhang I folgt zunächst die vollständige Wiedergabe des Quellentextes, des fünften Kapitels aus Mylius' *Rudimenta musices*, „Von der lieblichen/ artigen und zierlichen Sing-Art“, einschließlich sämtlicher Musikbeispiele. Daran schließt sich die moderne Edition der 16 geistlichen Lieder an. Dabei ist die Singstimme zunächst in ihrer Originalgestalt wiedergegeben. Darüber hinaus wurde der Versuch unternommen, die Melodie mit einer Umschrift zu versehen, bei der die Manieren (in einem zusätzlichen System) rhythmisch ausnotiert wurden. Nach zwei Faksimiles (Anhang II) folgt abschließend als Anhang III der kritische Bericht.

Der Edition der Anwendungsbeispiele ist im Hinblick auf eine praktische Wiedergabe zweierlei vorzuschicken:

1. Nicht ohne Grund wählt Mylius für die Veranschaulichung der Manieren im Verlauf der Kompositionen nur textliche Siglen und vermeidet es, *Accenti*, *Anticipationi della nota* etc. in Notenwerten zu fixieren: Zum einen sieht er offenbar die optische Konditionierung des Ausführenden voraus, zum anderen ist er sich der engen Grenzen des abendländischen Notationssystems (zumal des ihm zu Verfügung stehenden Typendruckes) bewusst. Es ist daher hinsichtlich der praktischen Umsetzung der einzelnen Ausdrucksmittel mit Nachdruck auf den lediglich approximativen Charakter der schriftlichen Wiedergabe, insbesondere in rhythmischer Hinsicht, zu verweisen. Nicht zu vergessen sind ferner Mylius' wiederholte Hinweise auf eine subtile vokale Gestaltung der Manieren, sodass etwa der *Accento* „gelinde und ohne grossen Stoß des Halses gezogen [...] wird“ oder die *Anticipatione della nota* „mit einem ganz gelinden Zug der Stimme/ und nicht mit einem groben Riß gemacht werden müsse“³⁶. Die Ausführung der Beispiele mithilfe unserer Edition erfordert daher vom Ausführenden ein nicht unerhebliches Abstraktionsvermögen.

2. Bei einer näheren Betrachtung der Beispiele wird deutlich, dass, wie bereits angedeutet, die Positionierung der Manieren mehrheitlich nicht aus dem konkreten Inhalt der betreffenden Textpassage motiviert ist, sondern vor allem auf den Grundaffekt des Satzes zurückzuführen ist. Dies bedeutet, dass der einzelnen Manier nicht notwendigerweise die Funktion eines ‚Gestaltungsmittels‘ der jeweiligen Wortbedeutung zukommt. Vielmehr ist anzunehmen, dass es ästhetische beziehungsweise stilistische Konvention, nicht unbedingt darstellerische ‚Rhetorik‘ ist, die hinter der einzelnen Applikation steht. Die empirische Tatsache, dass sich diese Konvention, die dem modernen Ohr zunächst Gewöhnung abverlangt, am wenigsten durch

36 Mylius (wie Anm. 9), S. [53], [56].

eine systematische Analyse, sondern eher durch die schlichte und unvoreingenommene Nachahmung von Mylius' Beispielen erfassen lässt, ist eine der Hauptmotivationen für die vorliegende Veröffentlichung. Es ist indes offenkundig, dass ein musikalischer Vortrag dieser Kompositionen, Mylius' Direktiven folgend, dank der Manieren ein ungeahntes Maß an gesanglicher Expressivität und ästhetischem Reiz entfaltet, weswegen dem Leser eine praktische Umsetzung dieser Beispiele ausdrücklich zu empfehlen ist.

Anhang I

Mylius, *Rudimenta musices*, S. [43] ff.

[43] Das Fünffte Stück

Von der lieblichen/ artigen und zierlichen Sing-Art.

Was soll ein Knabe oder Sänger vor Eigenschafften an sich haben?

Erstlich soll ein Knabe oder Sänger von Natur eine schöne/ liebliche/ bebende und zum *trillo* bequeme Stimme und glatten runden Hals haben.

[44] Zum andern/ daß er einen steten langen Athem/ ohne viel *respiriren* oder Athem holen/ halten könne.

Zum dritten/ daß er eine von den vier Haupt-Stimmen/ als *Discant, Alt, Tenor* und *Baß*, erwehle/ die er/ seiner Natur gemäß/ und nicht gezwungen/ haben und singen könne.

Aus welchen dreyen Stücken ieder Lehrmeister leicht abnehmen kan/ welcher Knabe zum Singen tüchtig oder untüchtig sey/ weil es eine grosse Sünde ist/ umb Gewinstens wegen/ einen Knaben zum Singen halten/ der weder Natur/ Leibes-*Constitution, Inclination*, noch bequeme Stimme hat/ damit solchem nicht allein die Kosten aus dem Beutel gestohlen/ sondern auch die unwiederbringliche Zeit etwas anders und nützlichers zu lernen entzogen werden/ wofür sich ieder Lehrmeister fleißig hüten soll.

Wie fänget man ein Stück oder Gesang an?

Hierüber seynd gar ungleiche Meinungen. Die Herren *Italiänet*/ so von denen Teutschen allezeit den Vorzug haben wollen/ haben hierinnen absonderlich ihre *Capriciöse Köpffe*/ und lassen sich an keine gewisse Manier binden.

Etliche derselben fangen solchen im rechten Thone/ etliche im *Semitonio* oder in der vollen *Secunda* unter dem Thone an; etliche in der *Tertia* oder *Quarta*, von oben/ als auch von unten auf/ welche beyde letztere im *Texte* (wenn er nicht gelinde angesprochen wird) einen unanständigen *Raptum* oder Riß verursachen/ daher ich davor halte/ daß man einen Gesang mit einem halb gedämpfften *manierlichen*/ im *Semitonio* unter dem ersten Thone anfangen/ und also ferner fortfahre/ davon unten in dem *puncto cercar della nota* ein mehrers gesaget wird.

[45] Was brauchet man fürnemlich vor Kunst-Stücke zu einem zierlichen/ künstlichen und lieblichen Gesang?

Es haben sich viel vornehme alte Teutsche *Musici* bemühet/ dergleichen Gesetze und *Regeln* vorzuschreiben/ welche aus denen neuesten bewährtesten *Italianischen* und Teutscher *Musicorum* berühmten *Operen* solche Arten *colligiret*/ daß der Nachwelt/ absonderlich der lernenden Jugend/ ein Vorrath hierzu geschaffet/ dadurch sie zu einem künstlichen und zierlichen Singen gelangen möchte/ unter welchen hierzu Herr *Michael Praetorius, in tomo tertio Syntagmatis Musici fol. 229.* den Weg gebahnet; dem ist nachgefolget Herr *Johann Andreas Herbst*, gewesener Capellmeister zu Nürnberg/ welcher aus erst besagten/ und hernach aus Herrn *Danielis Bollii, Claud. Monteverde, Rovette, Francisci Ragnoni, Andr. Banchieri* und andern dergleichen berühmter *Autoren* Schrifften einen guten Theil solcher Arten zusammen gelesen/ darvon er zu seiner Zeit grossen Ruhm und Danck erworben. Daß aber solche Arten auch heutiges Tages alle solten angebracht werden können/ solches wil ich vernünfftigen und klügern Künstlern zu *judiciren* überlassen/ und deßwegen niemand verachten: Meines Orts wil ich auf empfangenen Entwurff und gute Nachricht meines wehrt zu lieben- und zu Ehrenden Lehrmeisters/ Herrn *Christophori Bernhardi*, ChurFürstl. Sächs. Hochbestalten Junger Printzen *Informatoris* und ältesten Capellmeisters/ welcher der allgemeinen Jugend zum besten einen guten Weg zeigen wollen/ demselbigen nachfolgen/ und damit auch andere/ sonderlich die Jugend/ eine Spur (zu einem zierlichen und manierlichen Singen zu gelangen) haben mögen; ist aus solchem/ so viel sich Gewissens wegen thun lassen wollen/ etwas ausgezogen und hieher gebracht worden.

[46] Wie viel sind Kunst-Stücke/ die man bey einem zierlichen Singen brauchet?

Von denen besten und berühmtesten *Italiänischen* Sängern hat man bißhero folgende angemercket: 1. *Fermo*. 2. *Forte*. 3. *Piano*. 4. *Trillo*. 5. *Accento*. 6. *Anticipatione della syllaba*. 7. *Anticipatione della nota*. 8. *Cercar della nota*. 9. *Ardire*. Zu diesem wil ich hinzu fügen/ was *Tremulo*, *gruppo*, *Tirata*, *variatio nota*, *passagio* und *applicatio textus* sey.

1. Was ist *Fermo*?

Fermo, kömmet von dem Lateinischen Wort *firmus*, und heist/ fest beständig/ und steiff/ anzeigend/ daß nicht allein ein Sänger über iedem *Clave* einen beständigen unwanckenden Thon und Laut von sich geben solle/ der weder in die Höhe noch in die Tieffe sich lencke/ (dergleichen die Knaben bey Anfang ihres Singenlernens sehr an sich haben und meist unterzuziehen pflegen;) sondern es ist auch ein solch fest halten der Stimme/ daß erstlich eine *Nota* gleich angestossen/ darauf sich das *trillo* bequem schicket/ wie drunten in dem Exempel bey dem *trillo* ausführlich zu sehen seyn wird.

Was ist [2.] *Piano* und [3.] *Forte*?

Piano, *più piano*, heist sanfft/ gantz sanfft/ und zeigen an/ daß man daselbst/ wo bey einer Stimme das *p*. oder *pp*. *ppp*. zu finden/ seine Stimme mäßigen/ und mit zurück gehaltener Stimme singen müsse/ dieses gebrauchet man in gantzen und halben *Tacten*/ darauf gemeiniglich das *forte* folget/ welches man mit diesen Wechselweise anbringt.

[47] *Forte* heist starck und frisch/ anzeigend/ daß/ wo bey einer *Nota* das *f*. zu finden/ man munter/ frisch und hertzhafftig daselbst singe.

Doch ist bey beyden zu mercken/ daß man nicht so plötzlich aus dem *piano* ins *forte* falle/ sondern allmählig die Stimme stärken/ und auch wieder fallen lassen solle/ daß daher das *piano* voran/ *forte* in der Mitten/ und wieder mit dem *piano*, bey denen *Noten*, wo man solche brauchet/ geschlossen werden müsse.

4. Was ist *Trillo*?

Trillo heist ein liebliches Sausen/ Zittern oder Wancken der Stimme über einer *Noten*. Solches ist ein schönes/ zier- und manierliches/ gleichwohl aber auch sehr schweres Kunst-Stück/ welches man iedem Knaben oder Sängern nicht wohl und genau fürmahlen kan/ als es wohl in der That beschaffen ist; Es wird auch solches nicht bey allen Sängern gefunden/ weil es eine sonderbare Gabe Gottes ist/ darmit unter andern unvernünftigen Vögeln/ am meisten die *Canari-Vögel*/ und bey uns die *Nachtigall*/ mit grosser Verwunderung begabet sind/ daher es auch bey denen Sängern gar unterschiedlich gefunden wird/ und besser aus dem Gehöre zu lernen/ als durch einige Nachricht und vorgeschriebene *Noten* zu weisen.

Denn mancher Sänger hat ein vortrefflich *trillo* von der Brust/ und also gleich *accomodixend*; ein ander hat ein schwach bebend *trillo*, welches denn nicht so *rar* als das vorige/ und gemeiniglich die *falsetixenden* zu haben pflegen.

Wie wird das *trillo* gemacht?

Ab- und Aufwärts/ welches Erste das beste und angenehmste/ und natürlich am bequemsten fällt/ da hingegen bey dem andern (ob es gleich auch gut ist) man leicht mit der Stimme verfallen/ und aus dem *Tono* weichen kan.

[48] Das aufsteigende und



absteigende *trillo*.

In dergleichen *Noten* muß sich ein Knabe fleißig üben/ solche erst langsam/ daß man ieden Thon fein rein hören kan/ und denn nach und nach geschwinder/ damit Brust/ Hals und Gurgel hierzu gewehnet/ endlich der Thon von der Brust wohl/ scharff und bebend ansprechen möge/ welches die Übung bald zeigen/ ob ein Knabe tüchtig oder untüchtig hierzu seyn wird.

Wenn aber das *trillo* mit dem *forte* und *piano* verwechselt und verdoppelt wird/ giebt es einem Stücke eine sonderbahre Zierde und Anmuthigkeit/ auf folgende Weise:

[49]

Ist denn erlaubt aller Orten das *trillo* zu gebrauchen?

Nein/ nicht aller Orten. Denn gleich wie gar zu viel Würtze die Speisen verderben/ so machen dieses und andere Kunst-Stücke/ zu oft und viel angebracht/ einen Gesang oder Stück benebenst dem *Text* gantz unvernemlich/ daß man nicht weiß was gesungen wird/ daher man an den *Italänern* mercket/ daß sie meist im Absteigen des Gesanges/ und wo die *Nota* einen *punct* hat/ das *trillo* anbringen. Irren derowegen diejenige gar sehr/ welche hierinnen keine Masse zu halten wissen/ und so wohl das *trillo*, als die andern Kunst-[50]Stücke ohn Unterscheid/ und gar zu oft hören lassen/ damit sie manch wohlgesetztes Stück über alle Masse verunzieren und zu nichte machen. Soll demnach ein Sänger merken/ daß er das *trillo* sparsam und an gewisse Oerter bringe/ als 1. im Absteigen des Gesanges und wo ein *punct* bey der *Noten* zu finden ist. 2. Wo etwa nach Beschaffenheit des Textes viel gantze oder halbe Schläge auf einander folgen/ und der *General-Baß* viel lauffende und springende *Noten* hat/ welches man leicht höret. 3. In denen *General-* und *Special-Cadentiis* oder Schlüssen/ wo ein Gesang in der Mitten und am Ende mit der *Fundamental-Stimme* in der *quint* oder *quart* zu schliessen pfliget. Niemahls aber soll ein Sänger ein Stück/ oder auch nach einer *Pausa* die *Nota* mit dem *trillo* anfangen/ welches ein greulicher Unverstand ist/ welches aus folgendem Exempel mit mehrern erhellet.

[51]

tr. tr. fermo. tr.

Sit no - men Do - mi - ni be - ne - di - - - - ctum.

6 6 6 6

Detailed description: This musical score is for exercise [51]. It consists of two staves, a vocal line and a bass line, in a 3/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The vocal line features a series of notes with trills (tr.) and a fermata (fermo.) over a dotted note. The bass line provides a simple harmonic accompaniment with fingerings indicated by the number 6.

[52]

tr. tr.

Herr, sie - he nicht an mei - ne Sün - de.

6 7 6 6 5

Detailed description: This musical score is for exercise [52]. It consists of two staves, a vocal line and a bass line, in a 3/4 time signature with a key signature of one flat. The vocal line includes trills (tr.) and a fermata. The bass line has fingerings 6, 7, 6, 6, and 5. The piece concludes with a fermata on the final note.

tr.

Ich las - se dich nicht, du seg - nest, seg - nest mich denn.

6 6 5

Detailed description: This musical score is for exercise [52]. It consists of two staves, a vocal line and a bass line, in a 3/4 time signature with a key signature of one flat. The vocal line includes a trill (tr.) and a fermata. The bass line has fingerings 6, 6, and 5. The piece concludes with a fermata on the final note.

tr. tr. tr. tr. tr.

Detailed description: This musical score is for exercise [52]. It consists of a single vocal staff in a 3/4 time signature with a key signature of one flat. It features a series of notes with trills (tr.) and a fermata at the end.

Kommen aber gar zu viel *Noten* mit *Puncten* im Absteigen des Gesanges vor/ so muß man mit solchen wechseln/ und zwischen diese mit einer andern *Manier* und gelinden Zug des Halses vorbey gehen lassen.

[53]

5. Was ist der *Accent*?

Der *Accent* ist ein solch Kunst-Stück/ welcher bey einer *Nota* mit einer gedämpfften und sanfften Stimme/ entweder von der *Linea* zum *Spatio*, oder vom *Spatio* zu *Linea* gelinde und ohne grossen Stoß des Halses gezogen und gemacht wird. Er kan auch nicht aller Orten/ sondern nur bey den *Syllaben*, so im Aussprechen lang fallen/ angebracht werden/ ausgenommen die letzten *Syllaben*, deren etliche es auch gar wohl leiden; *Ex. gr.*

a. a.

Ser - vi - te Do - mi - no in ti - mo - re.

Ser - vi - te Do - mi - no in ti - mo - re. —

Detailed description: This musical score is for exercise [53]. It consists of two staves, a vocal line and a bass line, in a 3/4 time signature with a key signature of one flat. The vocal line features accents (a.) over the notes 'te' and 're'. The bass line provides a simple harmonic accompaniment. The piece concludes with a fermata on the final note.

[54]

Mei - ne Sec - le har - ret und ich hof - fe_ auf sein Wort, und ich hof - fe auf sein Wort.

Mei - ne Sec - le_ har - ret und ich hof - fe_ auf sein Wort, und ich hof - fe_ auf sein Wort.

Doch ist hierbey in acht zu nehmen/ daß in zweyen auf einander folgenden *Noten* nicht alle beyde/ sondern nur Wechsels-weise/ eine umb die andere kan mit einem *Accent* bezieret werden.

6. Was ist *anticipatione della syllaba*?

Es ist droben von solchem Kunst-Stück allbereit etwas gesagt worden/ wie nemlich ein Gesang anzufangen sey/ welches billich in diesem und folgendem *Punct Cercar della nota* kan mitgezogen werden/ daß man sich dieser beyden wohl gebrauchen könne/ und bedeutet *anticipatione della syllaba*, daß man eine zur folgenden *Nota* gehörende *Syllabe* auch der vorhergehenden etwas zutheile/ und wird gebraucht wenn die *Noten* eine [55] *Secunda* (selten aber bey andern) steigen oder fallen/ daß also ans Ende der vorhergehenden *Noten*, die *Syllabe* so zur folgenden gehöret/ geheftet wird.

Bey der *Tertia*, und wenn solche steigt oder fället/ lasset sich solch Kunst-Stücke noch füglich anbringen/ allein es leidens nicht alle Wörter/ denn etliche einen grausamen Riß geben/ wie ein verständiger Lehrmeister mit etlichen es versuchen kan.

Pa - ra - tum cor me - um De - us. Psal - lam, psal - lam De - o me - o.

Pa - ra - tum cor me - um De - us. Psal - lam, psal - lam De - o_ me - o_.

7. Was ist *anticipatione della nota*?

Dieses bedeutet /daß man einen Theil der vorhergehenden *Note* zur folgenden ziehet/ und ist am füglichsten anzubringen/ wenn die *Nota* eine *Secunda* steigt und fället; *Ex. gr.*

[56]

Laß mei - ne Sec - le, mei - ne Sec - le le - ben_.

Laß mei - ne Sec - le, mei - ne Sec - le_ le - ben_.

Hier ist auch zu mercken/ daß es mit einem gantz gelinden Zug der Stimme/ und nicht mit einem groben Riß gemacht werden müsse.

8. Was bedeutet *cercar della nota*?

Cercar della nota heist ein suchen der *Nota*, und wird gebraucht im Anfange oder Fortgange der *Noten*. Im Anfange der *Noten* setzet man nechst unten im *Semitonio* oder in der *Secunda minore* an/ und zeucht

allmählig/ nicht mit vollem Halse und starckem Riß (wie ihrer viel aus Unverstand gewohnet sind) sondern gelinde zum folgenden Thone/ welches Kunst-Stück der Verwandtschafft wegen kaum von dem *Accent* zu unterscheiden ist/ nur daß der *Accent* meist im Anfang und Ende einer *Noten* gebraucht/ dieses aber sonst in Viel-*Syllbigten* Wörtern kan angebracht werden.

[57]

Musical notation for [57] showing two staves with lyrics: Lau - da - bo no - men tu - um. Lau - da - bo no - men tu - um.

Im Fortgange der *Noten* schreitet man von der ersten zur andern/ entweder durch den nechsten Thon/ als durch die *Tertia* von oben und unten:

Musical notation for [57] showing two staves with lyrics: Ex - ul - ta - te De - o me - o. ex - ul - ta - te De - o me - o.

[58] In *Quarten*, *Quinten* und *Sexten* ist das *cervar della nota* wegen des *Textes* deutlicher Aussprache/ schwer und übel zu gebrauchen/ derowegen man allen Ubellaut billich meidet/ doch seynd Wörter so es leiden und auch wohl anzubringen ist.

9. Was bedeutet *Ardire*?

Ardire ist ein zitternder *Tremel* und schlechte Bewegung/ oder nicken des Halses und der Gurgel bey der letzten *Note* einer *Clausul*, welches mehr ein *vitium*, als ein Kunst-Stück des Singens ist/ und gemeinlich von den alten Sängern/ welche wegen des steten Athems die Gurgel nicht wohl mehr regieren können/ gebraucht wird/ absonderlich von den *Bassisten*, die von Natur kein gut *trillo* im Halse haben/ denen es noch so weit zuläßig/ wenn es nur nicht mit der *Cadentz* und letzten Schluß-*Noten* angebracht wird.

Hierauf folgen die übrigen/ von welchen ich noch einige Nachricht geben wollen/ ob sie gleich im Singen/ ausser was *passagio* und *applicatio textus* betrifft/ nicht gebräuchlich/ dennoch denen Knaben/ so etwa die *Instrumenta* begreifen und lernen wollen/ nützlich sind.

Was ist *Tremolo*?

Tremolo ist ein Zittern der Stimme über einer *Noten* auf zweyen *Clavibus*/ und wird meist von den *Organisten* gebraucht/ welche es auch *Mordanten* oder Beisser zu nennen pflegen/ die weil solcher den nechsten *Clavem* mit berühre und anschläget. Solcher ist zweyerley/ *ascendens* und *descendens*, oder Auf- und Absteigend.

Es ist aber der *Tremulus ascendens* besser als der *descendens*.

[59] Von diesem kommen auch die *Tremoletti* her/ welche gantz geschwinde gemacht werden.

Musical notation for [59] showing Tremulus ascendens, descendens, and Tremoletti.



Was bedeutet *gruppo* oder *groppi*?

Groppi heissen Kugeln oder Waltzen/ ist ein geschwind Auf- und Nieder-Wancken der Stimme/ so meistens von den *Instrumentisten*/ am wenigsten von Sängern gebraucht werden.

Sie seynd aber am bequemsten an den *Cadentzen*, *Final*- und Schluß-*Clauseln* anzubringen/ und klingen besser/ schöner und schärffer als die *Tremoletti* und *Tremuli*, *Ex. gr.*

[60]



Was ist *Tirata*?

Tirata heist ein Schuß oder Pfeil/ und ist ein langer Lauff/ auf- und abwärts durch das gantze *Systema Musicum*, einfach und doppelt/ nach dem ein Künstler solchen mit geschwinden *Noten* anbringen wil/ *Ex. gr.*



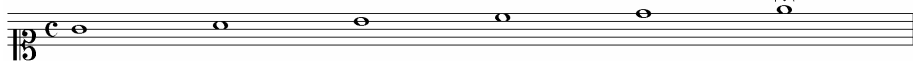
[61]

Was ist *Variatio notæ*?

Dieses ist eine solche Art/ da man nicht allezeit bey den *Noten* bleibt wie sie stehen/ sondern selbige auf unterschiedene Weise verändern kan. Vor diesem war hierinnen ein solcher Mißbrauch/ daß weder Sänger noch *Instrumentista* etwas geachtet wurde/ welcher nicht ein Stücke durchaus auf viel und unzehlige Arten verändern kunte/ welches aber heutiges Tages bey denen berühmten *Instrumentisten* im bessern Gebrauch ist/ daß sie einander ein *Thema* (etliche wenig *Tacte Noten*) geben/ (über solche *variiren*/ und solche zu hundert und mehrmahlen/ nach dem einer den andern zu übertreffen gedencket/ verändern /) welches aber im Singen heutiges Tages billich angebracht worden/ weil solch *Coloriren* oder Verändern der *Noten*, nur verursacht/ daß man den *Text* nicht versteht; derowegen man in Singe-Sachen gar wenig *variiren* soll/ zumahl wenn ein Stück mit schlechten *Noten* gesetzt ist/ daher ich hiernechst nur wenig *Exempla* Auf- und Abwärts beybringen wollen/ damit die Jugend hiervon nur einen Vorschmack habe/ weil doch das Ubrige in die *Composition* läufft/ und mit ihrem Verstand so leicht nicht kan begriffen werden.

In Semibrevis ascendendo.

&c.



Variatio 1.



[62]

[Variatio] 2.



[Variatio] 3.



[Variatio] 4.



[Variatio] 5.



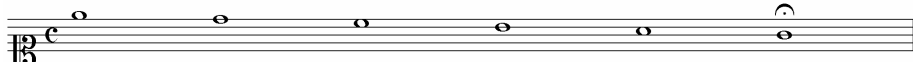
[Variatio] 6.



[63]

In Semibrevis descendendo.

&c.



Variatio 1.



[Variatio] 2.



[Variatio] 3.



[Variatio] 4.



[Variatio] 5.



[64]

[Variatio] 6.

In Minimis ascendendo.

&c. Variatio 1.

[Variatio] 2.

[Variatio] 3.

[65]

[Variatio] 4.

[Variatio] 5.

[Variatio] 6.

[66]

In Minimis descendendo.

&c. Variatio 1.

[Variatio] 2.

[Variatio] 3.

[Variatio] 4.

[67]

[Variatio] 5.



[Variatio] 6.



In Semiminimis ascendendo.

&c.



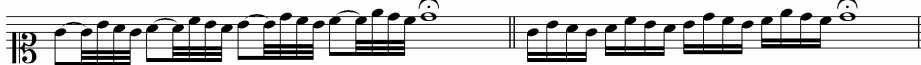
Variatio 1.

[Variatio] 2.



[Variatio] 3.

[Variatio] 4.



[68]

[Variatio] 5.

[Variatio] 6.



In Semiminimis descendendo.

&c.

Variatio 1.



[Variatio] 2.

[Variatio] 3.



[69]

[Variatio] 4.



[Variatio] 5.

[Variatio] 6.



Es könten dergleichen mehr Veränderungen über diese *Noten*, wie auch über alle *Intervalla*, als durch die *Tertz*/ *Quart*, *Quint*, *Sext*, und so fort &c. hierbey gesetzt werden/ allein weil das Wercklein gar zu groß und weitläufftig wurde/ und es zu solcher *Information* (als zur Nachricht) achte/ als wil ich solchen mit Fleiß einziehen/ und es dabey bewenden lassen.

Bey diesen und dergleichen Veränderungen der *Noten* hat ein Knabe zu merken/ daß er solche nur/ wenn er alleine und zum höchsten selbst andere singet/ anbringen könne/ bey einem fünff- oder mehrstimmigen Sing-Stücke/ würden ohnfehlbar gegen die anderen Stimmen *Vitia Compositionis* erfolgen/

Ander Exempel.

In solchen und dergleichen andern *Passaggi*/ welche wohlgeübte Sänger in *Solo* singen gebrauchen/ hat man zwar viel *Licenz* und Freyheit/ also daß der *Organista* nur nach dem Gehöre schlagen/ und sich meist nach [73] ihrer Stimme mit dem *Clavir* bequemen muß/ indem sie nach ihrem geläuffigen Halse bald hier/ bald dort hinaus *diminuiren*/ und Veränderungen der *Noten* machen/ iedoch soll dieses vor allemahl richtig in acht genommen werden/ daß/ wenn einer aus denen Sängern sich sonderlich vornimmt in einem völligen Stücke in einer Schluß-*Cadentz* zu *passaggi*ren/ die andern Sänger so lange ihr *trillo* machen sollen/ biß er zum Schluß komme/ und ein ieder Raum und Platz habe/ in einem guten Stücke seine Kunst hören zu lassen.

Folgen noch etliche *Passaggi*:

Satz.

[74] Jetzt-beschriebene *Passaggi*, wie solche im *Discant* gemacht worden/ können durch eine *Quint* tiefer in *Alt*, und durch die *Octava* tieffer in *Tenor* gar leicht versetzt werden/ also daß ieder Lernender solches ausschreiben und sich hierinnen üben kan. Was aber den *Bassum* betrifft/ so hat solcher nicht so viel Freyheit als andere Stimmen/ iedoch sonderbahre/ aber auch wenige Arten der *Passaggi*, weil er von allen Stimmen *Vitia Compositionis* machen würde/ so fern er vor sich und mit einer andern Stimm zugleich *passaggi*ren wolte/ es sey dann daß er obige erste Art mit dem *Tenor* in der *Sexte* machte. So er aber gantz allein singet/ kan er nicht allein obige Arten/ wenn die Schluß-*Cadentz* im *General-Baß* eben (wie droben bezeichnet) also fället/ anbringen/ sondern er kan sich auch folgender *Manieren* und Arten gebrauchen; *Ex. gr.*

[75]

[76]

[77] Also können solche *Passaggi* in die Höhe und Tieffe ferner versetzt werden/ welche ein fleißiger Knabe leicht lernen/ und nach dem Gehöre aufs *Fundament* oder *General-Baß* nachmachen wird.

Was ist *Applicatio textus*?

Applicatio textus oder wie man den *Text* der Gebühr nach auch mit gewissen *Minen* und anständigen *Geberden* des Gesichts ausdrücken solle/ hiervon wäre nöthig etliche *Bogen Papier* zu verschreiben/ und mit sonderlichen *Exempeln* zu erklären/ zumahl was den *Stylum recitativum*, welcher meist in *Comædien*, *Tragædien* und dergleichen singenden *Operen* gebraucht wird/ betrifft; Allein ich muß mich auch hier der Kürzte befleißigen/ und solch *Werck* andern *Gelehrten* auszuführen überlassen. Nur dieses wil ich noch anführen/ daß man bey *Unterweisung* der *Knaben* im *Singen*/ sie bey *Zeit* mit die *Eigenschaft* und rechten *Verstand* des *Textes* und der *Wörter* führe/ damit sie solchen im *Singen* recht anbringen/ und selbigen keine *Unanständigkeiten* anhängen mögen.

Wie nun alle vorhergehende *Kunst-Stücke* eine rechte *Application* und *Zueignung* des *Textes* genau erfordern/ also ist bey solchen eine gewisse *Mine* und *Ausdrückung* der *Sprache* von nöthen.

Wie sehr aber heutiges *Tages* hierinnen bey den *Sängern* verstossen werde/ liegt am hellen *Tage*/ und ist nicht genug auszusprechen/ indem mancher aus groben *Unverstand* bey *traurigen* *Wörtern* *freudige* *Geberden* und *lauffende Noten*; hergegen was *freudig* *gesungen* werden soll nicht der *Gebühr* nach machet. Desgleichen kommen *Wörter* vor: In der *Höhe*; aus der *Tieffe* &c. bey welchen mancher *unverständiger* *Sänger* seine *Kunst* sehen lassen wil/ und bringt *Passaggien* oder *lauffende Noten* vor/ die dem *Text* schnurstracks zuwi-[78]der *lauffen*: was in die *Höhe* gehen soll/ treibet er in die *Tieffe*; und was in die *Tieffe* sich neigen soll/ führet er in die *Höhe*/ und dergleichen *widerwärtige* *närrische* *Grillen*; Daher soll ein *Knabe* sich *hüten*/ daß/ so er nicht von einem *tüchtigen* *Lehrmeister*

wohl angeführet worden/ oder sonderbahre *Passaggien* erlernt/ er sich an den *Trillo*, *Accent* und obangesezten *Manieren* begnügen lasse/ biß er ein mehrers und bessers von andern höret und begreiff/ worzu er durch Gottes Gnade und angewendeten Fleiß wohl gelangen kan.

Noch sind einige *Italianische* Wörter zu erklären übrig/ welche zum öfftern in die *Parteien* zum Text pflegen geschrieven zu werden/ welche ich der Jugend zur Nachricht habe mit beysetzen wollen.

[S. 78-80: Es folgt eine Liste italienischer und lateinischer Fachausdrücke einschließlich einer deutschen Übersetzung. Eine nochmalige Erklärung der Manierenbegriffe kommt dabei nicht vor.]

[80] Damit aber auch unten in der *Praxi* die Knaben obbesagte Kunst-Stücke finden/ und mercken mögen wo sie am bequemsten anzubringen/ als habe ich solche mit halben Worten unter oder ober das *Systema Musicum* gezeichnet/ damit sie so dann inskünfftige in andern Stücken solche ohne Bezeichnung selbst *practiciren* und nützlich anwenden können/ derowegen nöthig/ daß sie die Kunst-Stücke/ so mit denen *Italänischen* Wörtern gesetzt/ fertig auswendig lernen/ damit sie drunten bey denen Exempeln die halben Wörter desto gewisser verstehen mögen.

[S. 81-108: Es folgt eine kurze Erläuterung der Modi, danach Übungen zu Notennamen, Dur und Moll-Tonarten, Alterationen, etc. sowie Übungen zu den Intervallen der Oktave, anschließend vermischte Beispiele sowie mehrere Kanons. Darüber hinaus werden sämtliche Modi durch Übungssätze illustriert, gefolgt von einer Reihe weiterer Kanons.]

[109]

Folgen hierauf kurtze *Exempla* mit *Texten*, und hierunter gesetzten *General-Baß*.

[Faksimiles zu Nr. 13 und 15 siehe Anhang II]

1. [Fürchte Gott liebes Kind]

Umschrift
(mögliche Lesart)

originale
Singstimme

Basso
continuo

Fürch - te Gott, lie - bes Kind, Gott der Herr sieht al - le
Ant. not. ant. not. tr. ant. syll.

Fürch - te Gott, lie - bes Kind, Gott der Herr sieht al - le
6 6 6[♯] [6] [♯]

Ding. Gott der Herr sieht al - - le Ding.
cer. not. ant. not. ant. syll tr.

Ding, Gott der Herr sieht al - - le Ding.
6 6 4 ♯

2. [Wer Lust und Fleiß auf eine Sache wend]

Wer Lust und Fleiß auf ei - ne
ant. not. cer. not. [cer. not.]
Wer Lust und Fleiß auf ei - ne
6 6 6 6 7 6

Sa - - - che wend, dem wird die Müh be -
tr. acc. acc.
Sa - - - che wend, dem wird die Müh be -
6 6 6 5 6

lohnt mit ei - nem gu - ten End, dem
acc. tr. cerc. not.
lohnt mit ei - nem gu - ten End, dem
6 6 6 4 6 7 4 6

wird die Müh be - lohnt mit ei - nem gu - ten End.
tr. acc. acc. acc. tr.
wird die Müh be - lohnt mit ei - nem gu - ten End.
6 6 6 5 4 3

3. [Die Gottseligkeit ist zu allen Dingen nützlich]

Die Gott - se - lig - keit ist zu al - len, al - len Din - gen nützlich, und hat die Ver -

Die Gott - se - lig - keit ist zu al - len, al - len Din - gen nützlich, und hat die Ver -

acc. ant. not. tr. ant. not. ant. not.

b # # 6 5 6 6b 6 5 3 b

3 heis - sung, und hat die Ver - heis - sung die - - ses

heis - sung, und hat die Ver - heis - sung die - - ses

cerc. not. ant. not. cer. not. tr.

6 6 5 b

4 und des zu - künft - ti - gen e - wi - gen Le - - - bens.

und des zu - künft - ti - gen e - wi - gen Le - - - bens.

tr.

6 6 6 b 6b 5

4. [Das Blut Jesu Christi]

Das Blut Je - su Chri - sti des Soh - nes Got - tes ma - chet, ma - chet uns

Das Blut Je - su Chri - sti des Soh - nes Got - tes ma - chet, ma - chet uns

fern. acc. ant. not. cerc. not. acc.

b 7 6 6 6 7 4 3 5 6b 6 5 6

3

rein, ma - chet, ma - chet uns rein von al - - len Sün - den.

rein, ma - chet, ma - chet uns rein von al - - len Sün - den.

6 4 6 6 b 6 5 6[#] 6 [b] 6 4 # #

5

A - men, a - - - - men, a - men, a - -

A - men, a - - - - men, a - men, a - -

5 6b 6 6 6 6 6 d

8

- - - - men, a - - - - men, a - - - - men.

- - - - men, a - - - - men, a - - - - men.

b # 6 d 4 #

5. [Erhalte mein Hertz]

Er - hal - te mein Hertz bey dem Ei - ni - gen,

Er - hal - te mein Hertz bey dem Ei - ni - gen,

6 6

2

dass ich dei - nen Nah - men fürch - te, dei - nen Nah - men

ant. not. [ant. not.] ant. syll. ant. not.

dass ich dei - nen Nah - men fürch - te, dei - nen Nah - men

6 6

3

fürch - te, er - hal - te mein

tr. cer. not.

fürch - te, er - hal - te mein

6 5 7 4 # 6

4

Hertz bey dem Ei - ni - gen, dass ich dei - nen Nah - men

ant. syll. ant. not. ant. not. [ant. not.]

Hertz bey dem Ei - ni - gen, dass ich dei - nen Nah - men

6 6 5

5

fürch - te, dei - nen Nah - men fürch - te

ant. syll. ant. not. tr. [ant. not.] acc.

fürch - te, dei - nen Nah - men fürch - te

6 6 6 5 6 4 5 3

6. [Ich ruffe an mit meiner Stimme]

Ich ruf - fe an mit mei - ner Stim - me den Her - ren, mit mei - ner

Ich ruf - fe an mit mei - ner Stim - me den Her - ren, mit mei - ner

6 6 5 6 δ # 6 6

Stim - me den Her - ren, so er - hö - ret er mich, so er - hö - ret er

Stim - me den Her - ren, so er - hö - ret er mich, so er - hö - ret er

δ 6 6 6 7 7 6 6 6

7

mich von sei - nem hei - li - gen Ber - ge -

mich von sei - nem hei - li - gen Ber - ge -

6 6 6 6 4 #

9

von sei - nem hei - li - gen Ber - ge.

von sei - nem hei - li - gen Ber - ge.

6 6 # 4 #

7. [Dein Leben lang hab Gott für Augen]

Dein - Le - ben lang, *dein* Le - ben - lang hab Gott - für Au - - gen,
 acc. ant. syll. cerc. not. ant. not. tr.

Dein Le - ben lang, *dein* Le - ben lang hab Gott für Au - - gen,

6 5 6 \flat 6 6 \flat 4 3

3
 dein - Le - ben lang, *dein* Le - ben lang hab Gott für - Au - gen - und im
 acc. ant. syll. cerc. not. ant. not. tr. acc.

dein Le - ben lang, *dein* Le - ben lang hab Gott für - Au - gen - und im

6 6 5 6 4 3 6 5

5
 Hert - - - - zen und hü - te,
 tr.

Hert - - - - zen und hü - te,

6 4 5 3 6

6
 hü - te dich, und hü - te, hü - te dich, dass du in kei - ne
 tr. tr.

hü - te dich, und hü - te, hü - te dich, dass du in kei - ne

6 5 6 \flat $\frac{5}{6}$ $\frac{7}{5}$

Sün - de, in kei - ne Sün - de wil - - - li - gest.

ant. not. ant. not. [ant. not.] tr. [ant. not.] acc.

Sün - de, in kei - ne Sün - de wil - - - li - gest.

6 6 6 6 6 4

8. [Wer Jesum Christum recht erkennt]

Wer Je - sum Chri - stum recht er - kennt,

ant. not. tr. tr. tr.

Wer Je - sum Chri - stum recht er - kennt,

6 5 6 6 5 #

der hat sei - ne Zeit wohl an - - - ge -

ant. not. acc. tr.

der hat sei - ne Zeit wohl an - - - ge -

6 5 6 # 4

wend, wer Je - sum Chri - stum recht er -

ant. syll. ant. not. tr.

wend, wer Je - sum Chri - stum recht er -

6 6 6 7 6 5

7

kennt, der hat sei - ne Zeit wohl an - - - ge -

cerc. not. ant. not. ant. not. tr.

kennt, der hat sei - ne Zeit wohl an - - - ge -

6/4 [6] 6 6 7 6/4 5

9

wend, wohl an - - - ge - wend.

acc. tr.

wend, wohl an - - - ge - wend.

6 6/5 4

9. [Ach mein Hertzliebes Jesulein]

Ach mein Hertz - lie - bes Je - su - lein, mach - dir ein rein sanfft, mach

ant. not. tr. cer. not. tr.

Ach mein Hertz - lie - bes Je - su - lein, mach dir ein rein sanfft,

b 8/6 7/5

4

dir ein rein sanfft Bet - te - lein, zu ru - - - hen in mei -

cer. not. tr. tr. tr. acc. acc. cer. not.

mach dir ein rein sanfft Bet - te - lein, zu ru - - - hen in

8/6 7/5 # 7 6 # # 6b

8

nes Her - tzens Schrein, dass ich - nim - mer ver - ges - se dein,
 mei - nes Her - tzens Schrein, dass ich nim - mer ver - ges - se dein,

11

dass ich - nim - mer - ver - ges - se, ver - ges - se dein. _____
 dass ich nim - mer ver - ges - se, ver - ges - se dein. _____

10. [Herr, zeige mir deine Wege]

Herr, Herr, zeige mir deine Wege - - -
 Herr, Herr, zeige mir deine Wege - - -

2

ge und leh - re mich dei - ne Ste - - - ge, und
 ge und leh - re mich dei - ne Ste - - - ge, und

3

leh - re mich dei - ne Ste - - ge. Lei - te mich in_ dei - ner War - heit, lei - te mich

6 6 6 5 # 6 5

6

in_ dei - ner War - heit und_ leh - re mich, lei - te mich in_ dei - ner

6 7 6 6 7 # 6 6

9

War - heit, lei - te mich in_ dei - ner War - heit

5 6

11

und leh - re mich, und_ leh - re, leh - re mich.

6 4 3 6 [6] 6 4 5

11. [Mein Hertz hält dir für dein Wort]

Mein Hertz hält dir für dein Wort, ihr

ant. syll. ant. not. tr. ant. not.

Mein Hertz hält dir für dein Wort, ihr

3

solt mein Ant - litz - su - chen, da - rumb, da - rumb su - che ich

cer. not. acc. tr. acc. ant. not. ant. not. ant. not.

solt mein Ant - litz su - chen, da - rumb, da - rumb su - che ich

6

auch, Herr, dein An - litz, da - rumb, da - rumb su - che ich - auch, Herr, dein Ant -

cerc. not. ant. not. ant. not. ant. not. ant. not. cer. not. cer. not.

auch, Herr, dein An - litz, da - rumb, da - rumb su - che ich auch, Herr, dein Ant -

10

litz, da - rumb - su - che - ich, su - che ich auch, Herr, dein Ant -

ant. not. cerc. not. ant. not. fr.

litz, da - rumb su - che - ich, su - che ich auch, Herr, dein Ant -

13

litz, da - rumb su - che_ ich, su - che ich auch, Herr, dein Ant - litz.

tr. ant. not. ant. not. acc. tr. acc.

6 # 6 6 6 # 6 # 4 #

12. [Wen durstet, der komme]

Wen dur - stet, wen dur - stet, der kom - me, und wer da wil,.

cerc. not. ant. syll. ant. not. tr. cerc. not. cerc. not. cerc. not.

b 6 6 4 3 6

3

der neh - me das wil, der neh - me das

ant. not. p f p [A] ant. not.

7 6 #

4

Was - ser des Le - bens umb - sonst, und wer da wil,

ant. not. tr. cerc. not. cerc. not.

Was - ser des Le - bens umb - sonst, und wer da

6 4 5

5

der neh - - - - - me das

ant. not. p f p [f] ant. not.

wil, der neh - - - - - me das

6 7

6

Was - ser des Le - bens umb - sonst, das Was - ser des

ant. not. tr. ant. not.

Was - ser des Le - bens umb - sonst, das Was - ser des

b 6 4 5 6 6

7

Le - - - - - bens, das Was - ser des Le - bens umb - sonst.

tr. ant. not. acc. tr.

Le - - - - - bens, das Was - ser des Le - bens umb - sonst.

6 5 6 6 4 6 6 4 5

13. [Habe deine Lust am Herren]

Ha - be dei - ne Lust, dei - ne Lust, ha - be dei - ne Lust am.

ant. not. ant. not. ant. not.

Ha - be dei - ne Lust, dei - ne Lust, ha - be dei - ne Lust

3

Her - ren. Der wird dir ge -

ant. syll. tr. ant. not. ant. not.

am Her - ren. Der wird dir ge -

6 5 4 # 6 δ #

5

- ben, der wird dir ge - - - ben,

acc. ant. not. ant. not. acc.

- ben, der wird dir ge - - - ben,

6

7

was dein Hert - ze wün - - schet, was dein

ant. not. [ant. not.] ant. not. tr.

was dein Hert - ze wün - - schet, was dein

6 # 6 #

9

Hert - ze wün - schet. Be - fiehl dem Her - ren dei - ne

Hert - ze wün - schet. Be - fiehl dem Her - ren dei - ne

Hert - ze wün - schet. Be - fiehl dem Her - ren dei - ne

11

We - ge und hof

We - ge und hof

We - ge und hof

14

fe auf Ihn. Er wirts wohl ma

fe auf Ihn. Er wirts wohl ma

fe auf Ihn. Er wirts wohl ma

17

- chen, wohl ma - - - - - chen, wohl ma - - - - - chen, -

- chen, wohl ma - - - - - chen, wohl ma - - - - - chen, -

- chen, wohl ma - - - - - chen, wohl ma - - - - - chen, -

20

Er wirts wohl ma - chen, wohl ma - chen.

6 5 [6] 5 7 4 #

acc. tr.

14. [Ich wil aufstehen und suchen]

Ich wil auff - ste - hen und

6 6

2

su - chen, ich wil auff - ste - hen und

6

acc.

3

- hen und su - chen den, den, den mei - ne See - le lie - bet, den, den, den

6 6 6 6 6 6 [6] 6

acc. ferm. ferm. ferm. ferm.

5

mei - ne See - le lie - bet, den mei - ne See - le, den mei - ne
 mei - ne See - le lie - bet, den mei - ne See - le, den mei - ne

5 6 6 6 5 # b 6

6

See - le, den mei - ne See - le lie - bet. Da ich ein we - nig, ein
 See - le, den mei - ne See - le lie - bet. Da ich ein we - nig, ein

presto *f* *tr.* *p* *tr.*
f [tr.] *acc.* *presto* *f*

6 4 #

8

we - nig für - ü - ber kam, da ich ein we - nig, ein we - nig für - ü - ber kam,
 we - nig für - ü - ber kam, da ich ein we - nig, ein we - nig für - ü - ber kam,

p *tr.* *p* [tr.]

7 δ 7 δ [#]

11

da fand ich, da fand ich, den mei - ne See -
 da fand ich, da fand ich, den mei - ne See -

adagio *ant. not.* *ant. not.* *ant. not.*

6 # # 6 4 6

14

le lie - - bet, den mei - ne See - -

ant. not. tr. ant. not. [ant. not.] [ant. not.]

6 7 δ # # 6 #

Detailed description: This system contains measures 14 and 15. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with a trill on the word 'bet' and a fermata over 'See'. The middle staff is the alto line, with similar melodic features and trill markings. The bottom staff is the bass line, showing a simple harmonic accompaniment with notes G2, A2, and B2. Dynamics include *f* (forte) at the beginning and end of the system.

16

- - - - - le lie - - bet, den

- - - - - le lie - - bet, den

5 6 # 6 7 δ # 6

Detailed description: This system contains measures 16 and 17. The top staff continues the vocal line with a *p* (piano) dynamic followed by a *f* (forte) dynamic. The middle staff has similar dynamics and includes a trill marking. The bottom staff continues the bass line with notes G2, A2, and B2. Dynamics include *p* and *f*.

18

mei - - ne See - - le lie - - bet.

mei - - ne See - - le lie - - bet.

5 6 7 4 3

Detailed description: This system contains measures 18 and 19. The top staff continues the vocal line with a fermata over 'bet'. The middle staff includes markings for 'ant. syll.', 'ant. not.', 'tr. acc.', and 'acc.'. The bottom staff continues the bass line with notes G2, A2, and B2. Dynamics include *acc.* (accent).

15. [Jesus ist mein Ruhm und Leben]

Je - sus ist mein Ruhm und Le - ben,

cerc. not. [cerc. not.] ant. not. tr. cerc. not.

Je - sus ist mein Ruhm und Le - ben,

6 6 6

3

Je - sus ist mein Heyl und Licht, Ihm hab ich mich

ant. not. tr.

Je - sus ist mein Heyl und Licht, Ihm hab ich mich

6 6 7 6

6

gantz er - ge - ben, mit Ihm mir gar nichts ge -

tr. tr. tr.

gantz er - ge - ben, mit Ihm mir gar nichts ge -

6 6 6 b b 6 6 6 4

9

bricht, auf Ihm wil ich schlaf - - - fen ein,

cerc. not. f ferm. p tr.

bricht, auf Ihm wil ich schlaf - - - fen ein,

6 6 6 4 3

12

f Er - wird - mein, Er - wird mein Er - wek - - kung seyn, Er - wird

f ant. not. [ant. not.] tr. ant. not. [ant. not.]

Er wird mein, Er wird mein Er - wek - - kung seyn, Er wird

[6] \flat [5] 6 7 6 6 6 \flat

15

mein, Er - wird mein - Er - wek - kung seyn, mein - Er -

tr. ant. not. fern.

mein, Er wird mein - Er - wek - kung seyn, mein Er -

\flat $\frac{6}{4}$ 6

17

- wek - kung seyn, mein - Er - wek - kung - seyn.

tr. ant. not. [ant. not.] tr.

- wek - kung seyn, mein Er - wek - - kung - seyn.

$\frac{4}{4}$ 3 $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$

16. [Suchet den Herrn]

Su - chet, su - chet den Herrn, weil - Er zu - fin - den ist,

cer. not. ant. not. tr.

Su - chet, su - chet den Herrn, weil Er zu - fin - den ist,

6 6 7 6 6 7 7

4

ruf - fet Ihn an, ruf - fet Ihn an weil Er na - he ist, weil Er

acc. tr. ant. syll. ant. not. tr. tr.

ruf - fet Ihn an, ruf - fet Ihn an, weil Er na - he ist, weil Er

6 7 ̂ 5 6 6 7 6 \flat 6 4 3 6 5

7

na - he, na - he ist, su - chet, su - chet den Herrn,

tr. cer. not. ant. syll.

na - he, na - he ist, su - chet, su - chet den

4 3 6

10

weil Er zu - fin - den ist, ruf - fet Ihn an, ruf - fet Ihn an, weil

tr. tr. ant. syll.

Herrn, weil Er zu - fin - den ist, ruf - fet Ihn an, ruf - fet Ihn an, weil

6 7 6 6 \flat 6 6 6 7 ̂

14

Er na - he ist, weil Er na - he, na - he ist.

ant. not. tr. tr. tr.

Er na - he ist, weil Er na - he, na - he ist.

6 7 5 4 [3] 6 5 6 \flat 5 6 4 3

tr. cerc. not. ant. not. tr. cerc. not. ant. not. tr.

JEŒUS iŒt mein RuŒm und Leben/ JEŒUS iŒt mein Heil und Licht/

Ihm hab ich mich ganz er geben mit Ihm mir

15.

448

tr. cer. not. ferm. tr.

gar nichts ge bricht/ auf Ihm wil ich ſchlaf fen ein

Er wird mein/ Er wird mein Erweckung ſeyn/ Er wird mein/ Er wird

65 43

f. ant. not. tr. ant. not. tr.

76

ant. not. ferm. tr. ant. not. tr.

mein Er weckung ſeyn/ mein Erweckung ſeyn/ mein Er weckung ſeyn.

41 6 43 f 43

Anhang III

Kritischer Bericht

Editoriale Kriterien

1. Der Druck weist keine Seitenzahlen auf, die von uns vorgenommene Seitenzählung ist daher in Klammern [] angebracht. Dabei stützen wir uns auf die Erstausgabe der *Rudimenta musices* von 1685, die u. a. aufgrund des Fehlens des Kupferstiches, welcher in der Edition von 1686 dem Frontispiz vorausgeht, sowie durch das Fehlen der Vorrede um einige Seiten kürzer ausfällt. Aus der Wahl der Erstausgabe ergeben sich allerdings keine inhaltlichen Unterschiede hinsichtlich der hier wiedergegebenen Teile des Traktats.
2. In den Notenbeispielen des Quellentextes wurden die originalen Schlüssel beibehalten. Die Edition der Anwendungsbeispiele gebraucht dagegen die übliche moderne Schlüsselung. Die originalen Schlüssel (c1 für die Singstimme, f4 für den Generalbass) erscheinen nur vor Nr. 1 am Anfang des jeweiligen Systems.
3. Die Tonartensignaturen der Quelle wurden unverändert in die Edition übernommen. Die darüber hinausgehenden Akzidenzien betreffen in der Quelle stets nur die unmittelbar nachfolgende Note oder kurze Tonfolgen. In der Edition erstreckt sich die Gültigkeit des Vorzeichens auf den ganzen Takt. Editoriale Akzidenzien, in allen Stimmen durch Klammern [] kenntlich gemacht, beziehen sich ebenfalls auf den gesamten Takt.
4. Die Taktsignatur des jeweiligen Satzes in der Edition entspricht dem in der Quelle gebrauchten Mensurzeichen.
5. Die Ziehung der Taktstriche in der Edition gibt die Takteinteilung in der Quelle wieder. Diese wird vom Setzer nicht konsequent verfolgt. In der Edition sind daher alle zusätzlich gesetzten Taktstriche gestrichelt eingetragen. Bisweilen fehlende Schlussstriche wurden ergänzt und sind im kritischen Bericht vermerkt.
6. Die Setzung der Binde- und Haltebögen entspricht der Quelle, editoriale Zusätze sind gestrichelt. Im Typendruck der Quelle sind an keiner Stelle Balken zwischen den Notenhälsen gezogen. Die Balkierung in der Edition entspricht daher dem modernen Gebrauch³⁷. In der Quelle kolorierte Noten sind im Notentext durch die übliche Klammerung kenntlich gemacht. Abweichungen vom originalen Notenbild sind im kritischen Bericht verzeichnet.
7. Textwiederholungen in der Singstimme, die in der Quelle durch Zeichen („ij.“) angedeutet werden, sind in der Edition kursiv wiedergegeben.
8. Im Quellentext wie in den Liedtexten folgt die Orthographie dem Original. Nicht wiedergegeben sind theologisch motivierte Eigenarten der Schreibung bei der Wiedergabe des Gottesnamens (z.B. „GOtt“, „HErr“, „JESum“). Die Interpunktion entspricht durchgehend dem Original. In den Liedtexten, wie auch in den Notenbeispielen des Quellentextes, wurden hingegen Rechtschreibung und Silbentrennung dem modernen Sprachgebrauch angeglichen. Dabei wurde der Schrägstrich („/“) stets durch Komma ersetzt. Eindeutige Druckfehler im Originaltext wurden korrigiert, sind jedoch im kritischen Bericht aufgeführt. Allfällige Textkorrekturen in den Liedtexten erscheinen ebenfalls im kritischen Bericht.
9. Die im Original in Antiqua gesetzten Wörter oder Wortteile (meist Termini lateinischer/italienischer Provenienz) sind im Quellentext kursiv wiedergegeben.

37 Zu den einzigen gestochenen Notenbeispielen (S. [73] und [76]) vgl. den kritischen Bericht.

10. Die Bezifferung des Generalbasses in der Edition entspricht derjenigen im Original. Einzelne, für das Verständnis des harmonischen Verlaufes notwendige Bezifferungen, die in der Quelle fehlen, wurden in Klammern [] ergänzt.

11. Die von Mylius in der Edition von 1686 vermerkten Druckfehler wurden in den hier wiedergegebenen Passagen kommentarlos den Anweisungen des Autors gemäß korrigiert.

12. Jegliche weiteren editoralen Zusätze erfolgen in Klammern [].

Zur Wiedergabe der Musikbeispiele

In der Quelle sind die Musikbeispiele im Typendruck abgefasst. Aufgrund der engen graphischen Grenzen dieser Drucktechnik ist daher die Quelle, besonders was die Anwendungsbeispiele betrifft, nicht in allen Fällen eindeutig. So ergeben sich bisweilen mehrere Lesarten für die Platzierung der Manieren³⁸ und, in der Folge, für ihre musikalische Gestaltung. In unserer Fassung der Anwendungsbeispiele, bei der versucht wird, sämtliche Manieren in Notenwerten zu realisieren, mussten wir uns im Fall der Melodiestimme zwangsläufig auf eine einzige Option festlegen. Da es nicht möglich ist, auf sämtliche alternativen Lesarten einzugehen, wird zumindest in signifikanten Fällen versucht, mit Hilfe des kritischen Berichts sowie eines Ossia im Notentext, andere Möglichkeiten aufzuzeigen.

Als Abkürzungen für die einzelnen Manieren werden im weiteren Verlauf des kritischen Berichtes die folgenden von Mylius in den Noten verwendeten Kürzel benützt: „ferm.“ für Fermo, „tr.“ für Trillo, „acc.“ für Accento, „ant. syll.“ für Anticipatione della syllaba, „ant. not.“ für Anticipatione della nota sowie „cer. not.“ für Cercar della nota. Für „f.“ und „p.“ (forte und piano) werden von uns dagegen die heute üblichen Symbole *f* und *p* verwendet. Bei der Schreibung der Kürzel sind in der Quelle bisweilen minimale Unregelmäßigkeiten festzustellen (z. B. „cerc. not“ gegenüber „cer. not.“). Bei offensichtlicher inhaltlicher Bedeutungsgleichheit wurden diese kommentarlos beibehalten.

Um einzelne Manieren im Schriftbild genauer zu fixieren, gebraucht Mylius, über das Textkürzel hinaus, häufig zwei zusätzliche Zeichen, die über einer oder zwischen zwei Noten angebracht sind. Diese Symbole – zwei horizontal aufeinander folgende Punkte bzw. zwei (bisweilen schräg) übereinander stehende Punkte – treten im Zusammenhang mit ant. not., ant. syll. und cer. not. auf. Allerdings liefert Mylius keine Erklärung zu diesen Zeichen, zudem verfährt er bei ihrer Verwendung nicht konsequent (so dient etwa ein Punktsymbol nicht in jedem Fall zur Wiederholung eines bereits zuvor gebrauchten Kürzels). Im Notentext der Edition wurden die Punktsymbole beibehalten; der Versuch, etwaige fehlende Zeichen zu ergänzen, wurde dennoch bewusst unterlassen.

Bei der Erstellung der Umschrift diente Mylius' Beschreibung und Illustration der Manieren als Hauptreferenz. Besonders in Fällen, die sich aus dieser nicht zweifelsfrei erschließen lassen, wurde zudem Bernhards Darstellung, die bisweilen ergänzende Angaben liefert, herangezogen³⁹.

38 Aufgrund der oft ungünstigen Platzverhältnisse im originalen Notenbild ist nicht immer eindeutig ersichtlich, auf welche Note sich das Manierkürzel zu beziehen hat (vgl. Faksimile-Seiten).

39 Da acc., ant. not., cer. not. und ant. syll. auch in Bernhards Schriften zur Kompositionslehre erscheinen, wurde, neben dem Traktat *Von der Singe-Kunst oder Manier*, auch auf diese (*Tractatus compositionis augmentatus* sowie *Ausführlicher Bericht*, in: Müller-Blattau, wie Anm. 1) zurückgegriffen. Lediglich der von Bernhard häufig gezeigte, wenngleich von Mylius nicht exemplifizierte ‚nachschießende‘ Accento am Ende der betreffen-

Die wenigen Fälle, die sich aus keiner der beiden Quellen eindeutig erhellen lassen, werden im kritischen Bericht unter ‚Abweichende Lesarten‘ diskutiert. Illustrationen zu Manieren in anderen Traktaten des 17. Jahrhunderts (Praetorius, Herbst, Crüger, Printz etc.) wurden dennoch bewusst nicht zu Hilfe genommen, um die Vielfalt der unterschiedlichen Erscheinungsformen der Manieren auf ein überschaubares Maß zu begrenzen⁴⁰.

In der Umschrift wurde der Satzanfang der Singstimme in den meisten der Anwendungsbeispiele gemäß Mylius' Anweisung gestaltet (vgl. „Wie fänget man ein Stück oder Gesang an?“, S. [44]), und zwar auch in solchen Fällen, in denen die erste Note der Komposition nicht ausdrücklich mit einer Manier versehen ist.

Die Bemerkungen im kritischen Bericht beziehen sich, sofern nicht ausdrücklich vermerkt, auf die Singstimme ohne ausnotierte Manieren (im mittleren System der Edition).

Zur Transkription der Manieren

Die Notenwerte, mit denen *acc.*, *ant. syll.*, *ant. not.* und *cer. not.* in der Umschrift wiedergegeben werden, orientieren sich an den Beispielen Mylius' und Bernhards. Beide notieren die Manieren in der Regel in rhythmischen Werten aus, weswegen auch in unserer Umschrift – anstelle von Zeichen oder modernen Symbolen – dieselbe Darstellung gewählt wurde. Hinsichtlich der Ausführung sind diese Notenwerte freilich nur von relativer Gültigkeit. Dies gilt insbesondere für die Rhythmisierung der Trilli.

Bei Manieren, die von Natur aus unterschiedliche Gestalten zulassen (besonders *acc.*, *cer. not.* und *tr.*), wurde in den meisten Fällen die am nächsten liegende Erscheinungsform gewählt, obgleich die Möglichkeit bestanden hätte, die durch Kürzel vermerkten Manieren in einer aufwändigeren Gestalt zu realisieren.

Nicht nur bei der Setzung der Punktsymbole verfährt Mylius bisweilen inkonsequent. In verschiedenen Fällen kommt es auch vor, dass einzelne melodisch-rhythmische Klauseln der Singstimme allem Anschein nach bereits die ausnotierte Gestalt der per Kürzel darüber angezeigten Manier darstellen (z. B. Anwendungsbeispiel 2, T. 4 oder Anwendungsbeispiel 5, T. 2). In solchen Fällen wurde der Notentext in der vorgegebenen Gestalt belassen; eine Lesart, bei der die entsprechende Manier zusätzlich einfügt wird, steht als *Ossia*.

Das Phänomen des „*Fermo*“ wird von Mylius und Bernhard nur in Worten umschrieben. Da auch die moderne Notation kein eigenes Zeichen hierfür kennt, wurde diese Manier in der Umschrift als Querstrich über der gesamten Länge der Note verbildlicht.

Es wurde ferner darauf verzichtet, den Übergang vom „*Piano*“ zum „*Forte*“ und umgekehrt, welcher, wie Mylius bemerkt, allmählich zu verlaufen hat, durch *Crescendo*- und *Decrescendo*-Zeichen im Notenbild zu fixieren. Die Gestaltung von „*Piano*“ und „*Forte*“ wird vielmehr dem Ausführenden überlassen.

den Note wurde in unserer Umschrift an einzelnen Stellen bewusst gewählt, ebenso das nur von Bernhard illustrierte *Cercar della nota* in Quart- und Quintsprüngen.

40 Eine Einbeziehung von Erkenntnissen aus anderen Quellen, etwa der in Herbsts Traktat zahlreich aufgeführten Formen des *Accento*, mag zu einer in vielen Fällen veränderten, obschon stilistisch durchaus plausiblen melodischen Gestalt der Anwendungsbeispiele führen. Dass allerdings eine vollständige Übernahme von Praetorius' oder Herbsts Lehrstoff nicht in Mylius' Sinn sein dürfte, wird aus der oben zitierten Textpassage aus den *Rudimenta musices* deutlich (vgl. Anm. 14 bzw. Quellentext, S. [45]).

Abweichende Lesarten

I. Quellentext (S. [43]–[78])

a) abweichende Lesarten im Quellentext

S. [74], 5. Zeile, originaler Wortlaut „Stimm“ korrigiert zu „Stimm“.

b) abweichende Lesarten in den Notenbeispielen des Quellentextes

S. [48]: In beiden Beispielen entsprechen die Binde- bzw. Haltebögen zwischen vorletzter und letzter Note dem Original. Die Positionierung der darunter stehenden Silbe („-bet“) sowie die vorangegangene Auflösung der Manier scheinen allerdings anzudeuten, dass diese nicht vorwegzunehmen ist. Ein Vorziehen der Endsilbe „-bet“ auf die jeweils per Bogen an die Schlussnote angebundene Note – eine *Anticipatione della syllaba* – ist nicht auszuschließen. Möglicherweise sind beide Lesarten im Sinne des Autors.

S. [49]: Die Vierundsechzigstelnoten sind im Druck nur dreifach geschwänzt.

S. [51], Sopran, T. 4, 2. Note: Fermate fehlt.

S. [52]: T. 1, Basso continuo, 1. Note: Bezifferung „6“ ursprünglich auf zweiter Note.

S. [54], 2. System, 1. Takt: Die zweite Note ist irrtümlicherweise als Viertel, die dritte als Halbe notiert.

S. [55], 1. System, 1.–2. Takt: Mylius bringt in dem ersten Notenbeispiel zur *Anticipatione della syllaba* unter „s.“ (für ant. syll.) beziehungsweise „c.“ (für cer. not.) zwei Manieren an, die, wie seine Umschrift ergibt, unter den gegebenen Umständen synonym sind. Die beiden Kürzel werden von Mylius allerdings an keiner Stelle des Traktats erklärt; ihr Gebrauch wie ihre Deutung wurden möglicherweise aus Bernhards Schrift übernommen.

S. [55], 1. System, T. 3: Fermate fehlt.

S. [55], 2. System, T. 6: Fermate fehlt.

S. [57], 3. System: Hier ist der Druck hinsichtlich der Silbenverteilung nicht eindeutig. Die Bindebögen von den Sechzehntelnoten auf die nachfolgenden Viertel („-ta-te“, „ex-ul-“, „-ta-te“) sind wohl irrtümlicherweise gesetzt; sie wurden in der Edition aber beibehalten. Die von uns gewählte Lesart, die in der Silbenverteilung und Balkierung zum Ausdruck kommt, nimmt Bezug auf ein verwandtes Beispiel aus Bernhard Erklärungen zum cer. not. In den Anwendungsbeispielen findet sich kein Fall, bei dem das cer. not. in auf- bzw. absteigenden Terzsprüngen anzubringen wäre.

S. [59], 2. System, T. 1 und 2: Fermate fehlt.

S. [60], 1. System, T. 1: Taktsignatur fehlt.

S. [60], 4. System, T. 3: 12. bis 15. Note einen Ton höher notiert ($f''-e''-d''-c''$).

S. [61], 1. System, T. 1 und 2, jeweils letzte Note: Fermate fehlt.

S. [63], 1. System, T. 1, letzte Note: Fermate fehlt.

S. [64], 2. System, T. 2, 3. Note: Sechzehntel.

S. [64], 5. und 6. System, jeweils letzte Note: Fermate fehlt.

S. [65], 1., 2. und 3. System, jeweils letzte Note: Fermate fehlt.

S. [70], 2. Takt: Das Notenbeispiel „2. [Satz oder Cadentz]“ ist handschriftlich in einen Leer-
raum des Systems eingetragen. Lediglich die Zahl „2.“ sowie die Fermate sind gedruckt.

S. [70], 2. System, T. 1: Taktsignatur fehlt.

- S. [71], zu Beginn jedes Systems: Wiederholung der Taktsignatur.
- S. [72], zu Beginn jedes Systems: Wiederholung der Taktsignatur.
- S. [72], 2. System, T. 2., letzte Note: Fermate fehlt.
- S. [73]: Alle Beispiele der Seite sind nicht in Typen gesetzt, sondern gestochen. Die Balkierung in der Edition richtet sich nach dieser Vorlage.
- S. [73] Die Beispiele beginnen (vermutlich aus Gründen der Seitenaufteilung) mit „Solo 1.“ und „2.“, erst dann folgt „Satz“, sowie „3.“ und „4.“
- S. [73], zu Beginn jedes Systems: Wiederholung der Taktsignatur.
- S. [73], 1. System, T. 2. („Solo 1.“), drittletzte Note: punktierte Sechzehntel.
- S. [75], zu Beginn jedes Systems: Wiederholung der Taktsignatur.
- S. [76]: Alle Beispiele der Seite sind nicht in Typen gesetzt, sondern gestochen. Die Balkierung in der Edition richtet sich nach dieser Vorlage.
- S. [76], diminuierte Stimme, T. 1, letzte Note: d.
- S. [76], 2. System: Die harmonischen Widersprüche zwischen Bezifferung und diminuerter Stimme entsprechen dem Original.

II. Anwendungsbeispiele (S. [109]–[139])

Zu den Liedtexten

Die Texte der Anwendungsbeispiele sind hinsichtlich ihrer Provenienz überwiegend identifizierbar. Bei den Texten in Prosa, welche mit elf Stücken das Gros der 16 Sätze ausmachen, handelt es sich um Zitate aus dem Alten und Neuen Testament (AT: acht, NT: drei), mehrheitlich in der Übersetzung Martin Luthers, mit einzelnen abweichenden Lesarten. Die Herkunft der fünf poetischen Texte – in Versform gefasste Sprichwörter mit klar protestantisch-theologischem Hintergrund – ist hingegen, von einer Ausnahme abgesehen, nicht feststellbar.

Die Tatsache, dass Mylius Magister in Theologie war, lässt annehmen, dass die Auswahl der Bibeltexthe nicht ohne Kriterien erfolgte; eine programmatische Abstimmung der Textinhalte untereinander ist gleichwohl nicht zu erkennen. Dass es sich bei mehreren der gewählten Texte jedoch um klar kohortative Weisungen und Empfehlungen geistlicher Natur handelt, dürfte mit dem didaktischen Inhalten der *Rudimenta musices* in Zusammenhang stehen, was wiederum die Vermutung nahe legt, die Kompositionen könnten gezielt für die Veröffentlichung in dem Lehrwerk geschaffen oder zumindest zu diesem Zweck zusammengestellt worden sein. Darüber hinaus ist es für möglich zu halten, dass die geringfügigen textlichen Abweichungen vom Wortlaut der Lutherbibel auf Mylius' eigene übersetzerische wie exegetische Kompetenzen zurückzuführen sind, sofern sie nicht allein aus musikalischen (vereinzelt auch aus orthographischen) Gründen vorgenommen wurden. Da sich von Mylius überdies diverse poetische Werke erhalten haben (vgl. Anm. 7), sollte nicht ausgeschlossen werden, dass die vier anonymen Dichtungen (Nr. 1, 2, 8 und 15) aus seiner Feder stammen.

Abschließend ist in diesem Kontext noch zu erwähnen, dass mehrere der von uns identifizierten Texte auch von Heinrich Schütz und Christoph Bernhard vertont wurden.

1. „Fürchte Gott, liebes Kind“; S. [109]

Provenienz des Liedtextes nicht feststellbar.

T. 2, 5.–6. Note: Eine ant. syll. auf wiederholten Noten wird weder von Mylius noch von Bernhard erläutert oder exemplifiziert. Die vorliegende Deutung stellt eine der naheliegendsten Optionen dar.

T. 3: Notation uneindeutig. Die Haltebögen zwischen der 3. und 4. sowie vor der 5. Note könnten darauf hindeuten, dass hier sowohl cer. not. als auch ant. not. ausnahmsweise nicht mit einer Nebennote zu bilden sind, sondern mit dem Intervall zwischen den betreffenden Noten. Beide Fälle werden allerdings von Mylius und Bernhard nicht explizit behandelt. Im Falle des cer. not. wurde daher eine von Bernhard illustrierte Gestalt dieser Manier gewählt. Da die ant. not. in Terzsprüngen noch an diversen anderen Stellen der Anwendungsbeispiele vorkommt, wurde sie auch hier in dieser untypischen Form realisiert.

2. „Wer Lust und Fleiß auf eine Sache wend“; S. [109] f.

Provenienz des Liedtextes nicht feststellbar.

T. 1: Die ant. not. auf der Anfangsnote ist untypisch; Mylius' wie Bernhards Beschreibung nach wäre auf der Anfangsnote ein cerc. not. beziehungsweise eine ant. syll. üblicher. Um diese Manier hier von jenen zu unterscheiden, wurde eine abtaktige Gestalt gewählt.

T. 1, 3. Note: Das cerc. not. ist lediglich per Zeichen angedeutet.

T. 4, 2. Note, T. 7, 2. Note und T. 8, 4. Note: Möglicherweise stellt die von Mylius ausnotierte Figur bereits den vollständigen acc. dar. Für den gegenteiligen Fall vgl. das Ossia.

T. 9, Singstimme und Basso continuo, Schlussnote: Longa.

3. „Die Gottseligkeit ist zu allen Dingen nütz“; S. [111]

Text: 1. Timotheus 4,8

T. 1, 6. Note: acc. ursprünglich auf der 5. Note. Da auf dieser keine lange Silbe oder Endsilbe steht, wurde der acc. auf die folgende Note bezogen.

T. 1, Basso continuo, 9. Note, Beziff. \flat ursprünglich über der vorigen Note.

T. 4, Basso continuo, 3. Note, Beziff. $\flat 6$ statt \flat

T. 5, Singstimme und Basso continuo, Schlussnote: Longa

4. „Das Blut Jesu Christi“; S. [112] f.

Text: 1. Johannes 1,7

T. 1, 8. Note: untypische Verwendung der ant. not. (vgl. Anwendungsbeispiel 6, T. 9).

T. 5, 1.–2. Note und T. 7, 1.–2. Note: Möglicherweise stellt die von Mylius ausnotierte Figur bereits die vollständige ant. not. dar. Für den gegenteiligen Fall vgl. das Ossia.

T. 10, Singstimme und Basso continuo, Schlussnote: Longa.

5. „Erhalte mein Hertz“; S. [114] f.

Text: Psalm 86,11b

T. 2, 4. Note und T. 4, 10. Note: Die ant. not. ist lediglich per Zeichen angedeutet.

T. 2, 9.–10. Note und T. 5, 2.–3. Note: Möglicherweise stellt die von Mylius ausnotierte Figur bereits die vollständige ant. syll. dar. Für den gegenteiligen Fall vgl. das Ossia. Die ant. syll.

bei Sprüngen von mehr als einer Terz wird von Mylius nicht erläutert. Die im *Ossia* gewählte Lösung ergibt sich aus Bernhards Darstellung.

T. 2, 14.–15. Note und T. 5, 7.–8. Note: Möglicherweise stellt die von Mylius ausnotierte Figur bereits die vollständige *ant. not.* dar. Für den gegenteiligen Fall vgl. das *Ossia*.

T. 6, 1. Note: Die hier gewählte Kombination aus *ant. not.* und *cer. not.* (bzw. *acc.*) auf einer Leittonfloskel basiert auf einem ähnlichen Beispiel Bernhards (vgl. *Von der Singe-Kunst oder Manier* [wie Anmerkung 1], S. 35).

T. 6, Singstimme und Basso continuo, Schlussnote: Longa.

6. „Ich ruffe an mit meiner Stimme“; S. [115]f.

Text: Psalm 3,5

T. 4, 4. Note: *acc.* ursprünglich auf der 5. Note. Da auf dieser keine lange Silbe steht, wurde der *acc.* auf die vorhergehende Note bezogen. In einem Exemplar der *Rudimenta musices* von 1686 (D-Mbs, Mus. th. 2411 sr) wird der *acc.* durch einen (offenbar zeitgenössischen) handschriftlichen Eintrag ebenfalls dieser Note zugewiesen. Für den *acc.* auf der nachfolgenden Note – der Endsilbe – vgl. das *Ossia*.

T. 9, 2. Note: ursprünglich *b'*, der Bezifferung folgend zu *d''* korrigiert.

T. 9, 2. Note: Die *ant. not.* wird bei Mylius wie bei Bernhard ausschließlich für schrittweise Melodiebewegungen illustriert. Der vorliegende Fall zeigt daher eine untypische Verwendung der *ant. not.*, die jedoch auch in mehreren anderen Anwendungsbeispielen vorkommt⁴¹.

T. 10, Singstimme und Basso continuo, Schlussnote: Longa.

7. „Dein Leben lang hab Gott für Augen“; S. [117]f.

Text: Tobias 4,6

T. 6, Basso continuo, 5. Note, Bezifferung: „6 5 6“.

T. 7, 3. Note: untypische Verwendung der *ant. not.* (vgl. Anwendungsbeispiel 6, T. 9).

T. 7, 5. Note: Die *ant. not.* ist lediglich per Zeichen angedeutet.

T. 7, 9. Note: Bindebogen vom Leitton in die Finalis. Obwohl aufgrund der Silbenverteilung nicht erforderlich, wurde er in der Edition beibehalten und als Hinweis auf die Gestaltung des *acc.* auf der Schlussnote interpretiert (vgl. *Ossia*). Die hierfür gewählte Kombination aus *ant. not.* und *cer. not.* (bzw. *acc.*) auf einer Leittonfloskel basiert auf einem Beispiel Bernhards (vgl. *Von der Singe-Kunst oder Manier* [wie Anmerkung 1], S. 35).

T. 8, Singstimme und Basso continuo, Schlussnote: Longa.

8. „Wer Jesum Christum recht erkennt“; S. [119] f.

Provenienz des Liedtextes nicht feststellbar.

NB: Sesquialtera in ‚weißer‘ Notation. Um den optischen Eindruck des Originals möglichst beizubehalten, wurden lediglich die weißen Fusen als Viertel, die weißen Semifusen als Achtel transkribiert.

T. 1, 1. Note: untypische Verwendung der *ant. not.* (vgl. Anwendungsbeispiel 6, T. 9).

T. 3, 4. Note: untypische Verwendung der *ant. not.* (vgl. Anwendungsbeispiel 6, T. 9).

T. 3, 6. Note: Der *acc.* wurde analog zur Parallelstelle (T. 7, 7. Note) als *ant. not.* transkribiert.

41 Bei Johann Samuel Beyer (*Prima lineae musicae vocalis*, Freyberg 1703, S. 56f) wird hingegen genau diese Gestalt der *ant. not.* – in fallenden Quarten und Quinten – mehrfach illustriert.

T. 7, 5. Note: untypische Verwendung der ant. not. (vgl. Anwendungsbeispiel 6, T. 9).
T. 10, Singstimme und Basso continuo, Schlussnote: Longa.

9. „Ach mein Hertzliebes Jesulein“; S. [120] f.

Text: „Vom Himmel hoch“ (Martin Luther), 13. Strophe.

T. 1, 4. Note: untypische Verwendung der ant. not. (vgl. Anwendungsbeispiel 6, T. 9).

T. 5, 2. Note: Bindebogen von der Finalis in den Leitton. Obwohl aufgrund der Silbenverteilung nicht erforderlich, wurde er in der Edition beibehalten. Das Zeichen ist evtl. als ant. not. deutbar.

T. 13, Singstimme und Basso continuo, Schlussnote: Longa.

10. „Herr, zeige mir deine Wege“; S. [122]f.

Text: Psalm 25,4-5

T. 6, 5. Note: untypische Verwendung der ant. not. (vgl. Anwendungsbeispiel 6, T. 9).

T. 12, 5. Note: ant. not. (vgl. Ossia) in Analogie zur Kadenz in T. 5.

T. 13, Singstimme und Basso continuo, Schlussnote: Longa.

11. „Mein Hertz hält dir für dein Wort“; S. [124]f.

Text: Psalm 27,8

T. 15, 1. Note: Die Wiedergabe des acc. am Ende der Note (vgl. Ossia) suggeriert einen tr. von der Obernote aus.

T. 15, Singstimme und Basso continuo, Schlussnote: Longa.

12. „Wen durstet, der komme“; S. [126] f.

Text: Offenbarung 22,17

T. 4, 3. Note: untypische Verwendung der ant. not. (vgl. Anwendungsbeispiel 6, T. 9).

T. 5, 2. Note: untypische Verwendung der ant. not. (vgl. Anwendungsbeispiel 6, T. 9).

T. 6, 3. und 9. Note: untypische Verwendung der ant. not. (vgl. Anwendungsbeispiel 6, T. 9).

T. 7, 12. Note: untypische Verwendung der ant. not. (vgl. Anwendungsbeispiel 6, T. 9).

T. 7, 16. Note: genaue Platzierung von acc. – in der Quelle über der 15. Note – ist unklar. Da auf der Note keine lange Silbe bzw. Endsilbe steht, wurde die Manier auf die nachfolgende Note bezogen.

T. 8, Singstimme und Basso continuo, Schlussnote: Longa.

13. „Habe deine Lust am Herren“; S. [128]–[130]

Text: Psalm 37,4-5

T. 4, 1. Note: untypische Verwendung der ant. not. (vgl. Anwendungsbeispiel 6, T. 9).

T. 5, 3. Note: untypische Verwendung der ant. not. (vgl. Anwendungsbeispiel 6, T. 9).

T. 7, 3. Note: die ant. not. ist lediglich per Zeichen angedeutet.

T. 7, 3. und 4. Note: untypische Verwendung der ant. not. (vgl. Anwendungsbeispiel 6, T. 9).

T. 10, 1. Note: Der Phrasenbeginn nach dem Mensurwechsel wird gemäß Mylius' Anweisung für Satzanfänge mit einem „*Semitonio* unter dem ersten Thone“ gestaltet (vgl. S. [44] des Quellentextes).

T. 13, Basso continuo, 2. Note, Bezifferung: $\frac{6}{6} \frac{7}{5}$.

T. 15, 4. Note: untypische Verwendung der ant. not. (vgl. Anwendungsbeispiel 6, T. 9).

T. 22, Singstimme und Basso continuo, Schlussnote: Longa.

14. „Ich wil auffstehen und suchen“; S. [131]–[134]

Text: Hoheslied 3,2-4

NB: Anwendungsbeispiel 14 umfasst mehr als alle übrigen auch jenes Ausdrucksspektrum, das Bernhard als „heftige *affecten*“ bezeichnet, also „Freude, Zorn und dergleichen“. Bei einer adäquaten Gestaltung „muss die Stimme starck, muthig und herzlich seyn, die Noten nicht sonderlich geschleift, sondern mehrentheils wie sie stehen, gesungen werden“⁴², hinzu kommen raschere *Tempi*. Mylius' musikalische Textur stellt die getreue Illustration eines „heftigen *affecten*“ dar, welcher der im Notentext angedeutete gesangliche Vortrag detailliert Folge leistet: Unter den Manieren, sofern sie überhaupt gesetzt werden, sind *f*, *ferm.* und *tr.* häufiger anzutreffen, als in den übrigen Sätzen. *Acc.*, *ant. not.* und *cer. not.* kommen – ganz der Definition gemäß – fast ausschließlich nach dem Wechsel des Affekts, im *Adagio*, zur Anwendung.

T. 6, 4. Note: Ergänzung des *tr.* analog zu den Parallelstellen im Takt zuvor

T. 7ff: Übertragung der *Sesquialtera* in ‚weißer‘ Notation wie in Nr. 8.

T. 10, 4. Note: Ergänzung des *tr.* analog zur Parallelstelle in T. 8.

T. 15, 1.–3. Note: untypische Verwendung der ant. not. (vgl. Anwendungsbeispiel 6, T. 9).

T. 15, 2.–3. und 3.–4. Note: Die ant. not. ist lediglich per Zeichen angedeutet.

T. 18, 3. Note bzw. T. 19., 1. Note: Eine ant. *syll.* auf wiederholten Noten wird weder von Mylius noch von Bernhard erläutert oder exemplifiziert. Die vorliegende Deutung stellt eine der naheliegendsten Optionen dar.

T. 19, 5. Note bzw. T. 20, 1. Note: Möglicherweise stellt die von Mylius ausnotierte Figur bereits den vollständigen *acc.* dar (wenngleich in auftaktiger Form, also eigentlich als ant. *syll.*). Für den gegenteiligen Fall vgl. das *Ossia*.

T. 20, Singstimme und Basso continuo, Schlussnote: Longa.

15. „Jesus ist mein Ruhm und Leben“; S. [135]–[137]

Provenienz des Liedtextes nicht feststellbar.

Übertragung der *Sesquialtera* in ‚weißer‘ Notation wie in Nr. 8.

T. 1, 2.–3. Note: Das *cer. not.* ist lediglich per Zeichen angedeutet.

T. 6, 3.–5. Note: Der Grund für die Setzung von zwei kurzen Bindebögen anstelle eines langen ist unklar. Eine veränderte Silbenverteilung ist nicht gänzlich auszuschließen (zwei Viertel auf „er-“, Viertel und Halbe auf „-ge-“); der Textrhythmus sowie die originale Platzierung der Silben unter den Noten sprechen indes für die in der Edition gewählte Lesart.

T. 12, 2.–3. Note: Die ant. not. ist lediglich per Zeichen angedeutet.

T. 14, 5. Note: Die ant. not. ist lediglich per Zeichen angedeutet.

T. 15, Basso continuo, 1. Note: *c*

T. 17, 6. Note: Die ant. not. ist lediglich per Zeichen angedeutet.

T. 18, Singstimme und Basso continuo, Schlussnote: Longa und Brevis mit Fermate.

T. 18, Singstimme und Basso continuo: Schlusstrich fehlt.

42 Bernhard *Von der Singe-Kunst* (wie Anm. 1), S. 37.

16. „Suchet den Herrn“; S. [137]–[139]

Text: Jesaja 55,6

T. 4, 3. Note, Text: „ihn“.

T. 5, 4. Note: Die Platzierung des Kürzels (ant. syll.) über den Noten ist ungenau und wird erst durch die Parallelstelle (T. 13, 5. Note, dort mit Punktsymbol) eindeutig.

T. 7, Basso continuo, 5. Note: *c*.

T. 12, Basso continuo, 4. Note: Halbe ohne Punktierung.

T. 14, 1. Note: Originaler Wortlaut des Manierkürzels: „ant. ant.“.

T. 16, Singstimme und Basso continuo, Schlussnote: Longa und Brevis mit Fermate.

T. 16, Singstimme und Basso continuo: Schlusstrich fehlt.

A Lübeck music auction, 1695

STEPHEN ROSE

Auctions of books were held with increasing frequency in Germany from the 1650s onwards¹. Most auctions offered for sale the library of a learned man (such as a pastor, lawyer or scholar) who had recently died, although a few contained the surplus stock of booksellers. The catalogues printed for auctions are an invaluable source for book-historians, documenting the dissemination and ownership of individual titles. Only a proportion of sales-catalogues contain music and accordingly they have received less attention from musicologists; in an article of 1957, however, Werner Braun examined a selection of catalogues preserved in Halle Universitätsbibliothek as evidence of the repertory of amateur musicians². Typically the music in an individual's library at the end of the seventeenth century might include books of strophic songs (for instance, the collections of Heinrich Albert or Johann Rist); hymnals and psalters (such as those of Cornelius Becker or Ambrosius Lobwasser); and singing tutors as might be used at grammar schools. Indeed, Rist's *Himlische Lieder* (1648) is one of the books most frequently encountered on auction catalogues³. By the eighteenth century, instrumental sonatas and concertos also appeared in book-auctions, as well as scores or librettos of operas. In the seventeenth century, though, it was unknown for music to form the majority of items in an auction; nor are there any German sales-catalogues from this period that expressly contain the library of a professional musician⁴.

This article describes the catalogue of a Lübeck book-auction held in 1695 that is an exception to the norms stated above, in that it includes pieces usually associated with professional musicians, such as manuscripts of vocal concertos. Although this repertory might seem too specialist to be sold via public auction, the catalogue (which is written in considerable detail) provides rare evidence of the trade in manuscript music. The catalogue does not state the previous owner of the music collection, and hence much of this article is occupied with detective work as to its likely provenance. I suggest the collection originally belonged to a professional musician, possibly Bernhard Olffen, organist at the Ägidienkirche in Lübeck from 1682 until his death in 1691. The catalogue demonstrates the chronological diversity of music available in Lübeck in the 1690s, ranging from the motets of Philipp Dulichius (1607) to the recent violin suites of Andreas Werckmeister (1689). The catalogue also includes several Italian motets from the early seventeenth century, providing evidence of how Italian music cir-

1 Hans Dieter Gebauer, *Bücherauktionen in Deutschland im 17. Jahrhundert*, Bonn 1981 (= Bonner Beiträge zur Bibliotheks- und Bücherkunde 28), pp. 22–39.

2 Werner Braun, *Die Musik in deutschen Gelehrtenbibliotheken des 17. und 18. Jahrhunderts*, in: *Mf* 10 (1957), pp. 241–250. For studies relating to France and England respectively, see Albert Cohen, *Musicians, amateurs and collectors: early French auction catalogues as musical sources*, in: *ML* 81 (2000), pp. 1–12, and Leonore Coral, *Music in auctions: dissemination as a factor of taste*, in: Ian Bent (ed.), *Source materials and the interpretation of music: a memorial volume to Thurston Dart*, London 1981, pp. 383–402.

3 Gebauer (footnote 1), p. 106.

4 For the auction of a library of a Dutch musician, see Rudolf Rasch and Thiemo Wind, *The music library of Cornelis Schuyt*, in: Albert Clement and Eric Jas (eds.), *From Ciconia to Sweelinck. Donum natalicium Willem El-ders*, Amsterdam 1994, pp. 327–353.

culated as far north as Hanseatic towns. Finally, the catalogue lists numerous unknown works attributed to such composers as Christoph Bernhard, Dieterich Buxtehude, Christian Flor, Vincent Lübeck and Johann Theile. Given how much music of the late seventeenth century is lost, the auction-listing puts the surviving output of these north German composers into a more accurate context.

Book-auctions in Lübeck and the 1695 catalogue

In book-auctions, as in other aspects of the book-trade, Lübeck was overshadowed by Hamburg. Book-auctions are known to have been held in Hamburg from 1675 onwards, and it soon became the major centre for such sales. Of the 79 auction catalogues from seventeenth-century Germany listed by Hans-Dieter Gebauer, 50 come from Hamburg⁵. The first auction to be documented in Lübeck dates from 1693, although it is possible that sales were held earlier. In the 1690s auctions in Lübeck were organised by either Johannes Wessel or Jesper Baltzersen Kønechen (Könekenius/Köneken), and were held in the hall of the St. Catharinen school ('auditorium Catharinianum'). In 1695 Kønechen held the auction of musical and medical books which is the subject of this article and which is listed in one of his two surviving catalogues. His other extant catalogue, for a sale on 31 October 1698, contains no music apart from a copy of the 1658 edition of Rist's *Himlische Lieder*⁶.

Jesper Baltzersen Kønechen (1629–1715) was a somewhat notorious figure in Lübeck, according to an account published in 1746⁷. Although he earned his living as an auctioneer, he was better known for his pacifist views and what was regarded as religious fanaticism. Kønechen was born in Denmark and studied theology at Copenhagen University. In 1658, during the Nordic war between Denmark and Sweden, he argued (on the basis of passages in the New Testament) that Christians should neither fight wars, nor act as rulers. Such views led him into trouble with the Danish government, and in 1663 he was expelled from Denmark. He settled in the Netherlands, working as a teacher and proof-reader; later he returned to Copenhagen but was expelled for a second time in 1677. In the same year he moved to Lübeck, where he married the daughter of a merchant. Here he became infamous for his religious views and 'neu-prophetischen Phantastereyen'. After 1679 he refused to receive Communion, because the pastor was not a pacifist; and at his auctions he chalked 'ströherne lateinische Versen' and Biblical mottoes on the walls of the school hall⁸.

5 Gebauer (footnote 1), pp. 53–57.

6 *Catalogus librorum paucor. quidem iterum & miscellaneorum* (Lübeck 1698), Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, shelfmark H61/TREW.Nx 50. Wessel's catalogues, none of which list music as far as I am aware, are listed in Gerhard Loh, *Die europäischen Privatbibliotheken und Buchauktionen: ein Verzeichnis ihrer Kataloge (einschließlich der von Buchhändlern und Kunstauktionen)*, 4 vols to date, Leipzig 1997–2006, vol. III, and in Gebauer (footnote 1).

7 Casp. Henr. Starkius, *Kurtze Nachricht von dem fanatischen Auctionario zu Lübeck LASPER. KÖNEKENIO*, in: *Dänische Bibliothec oder Sammlung von alten und neuen gelehrten Sachen aus Dännemarck*, 8 vols, Copenhagen 1737–1747, vol. VIII (1746), pp. 663–674. Another eighteenth-century account of Kønechen is found in Johann Möller, *Cimbria literata sive scriptorum ducatus utriusque slesvicensis et bolsatici*, 3 vols, Copenhagen 1744, vol. II, p. 429; for a more recent biography, see the entry by Bjørn Kornerup in *Dansk biografisk leksikon*, Copenhagen 3/1979–1984, vol. VIII, p. 410.

8 Starkius (footnote 7), pp. 670, 668.

The catalogue for the 1695 auction survives in a unique copy at the British Library (shelf-mark S.C.65), as part of its extensive collection of German book-auction catalogues. It was printed in Lübeck by Moritz Schmalhertz, who printed large quantities of pamphlets, news-sheets and other ephemera⁹. The title-page of the catalogue reads:

CATALOGUS | LIBRORUM | *egregia cujusdam Bibliotheca*, | MEDICORUM | Imprimis, & | PHILOLOGIS | Naturæ Curiosis miscel- | laneorum, | *Ex recentiorib. sui ante bien. temporis æq[ue]* | *ac veterib. exquisitissimè selectorum*; | Unà cum rarioribus quibusdam | Manuscr. & lib. Musicis: | *Quorum* | AUCTIO | Benedicente DEI Gratia | LUBECÆ habenda | *d. 26. Aug. & sq. 1695.* | In AUDITORIO CATHARI- | NIANO | *per* | J. KÖNEKENIUM | [rule] | LUBECÆ | Typis Mauriti Schmalhertzii

On the surviving copy, the date of '26. Aug' has been inked out and corrected with '9. Sept' in a seventeenth-century hand.

The catalogue is in octavo format, and the extant copy comprises 158 numbered pages; this exemplar, however, is incomplete, breaking off partway through an appendix of medical books. The bulk of the catalogue (pp. 2–149) contains medical books, split into sections for printed and manuscript volumes and subdivided according to format (folio, quarto, octavo etc.). Such classification by format was the norm for sales-catalogues.

Musical items are listed on pp. 149–158 and grouped into the following formats:

- „Musical. Sachen in Fol.“: 7 printed items, mostly songbooks;
- „In Quart.“: 17 sets of printed partbooks;
- „Music. Sach. geschrieb. in Fol.“: 25 manuscript items, mainly parts for sacred vocal music;
- „In Quart.“: 63 items in manuscripts, mainly parts for sacred vocal music;
- „Tabulat. m. Buchst. geschr. in Fol.“: 8 volumes of German organ tablature;
- „In Quarto.“: 13 volumes in German organ tablature;
- „Tabulat. Bücher in Not. geschr. in Fol. 2 und in Qv. 2“: volumes of keyboard score; no further details are given.

Within each category, items are listed alphabetically, either by author or title. Note that the catalogue uses the term 'tablature' to refer to two different notational formats for keyboard music – either German organ tablature („Tabulat. m. Buchst. geschr.“) or staff notation („Tabulat. Bücher in. Not. geschr.“).

The catalogue is compiled with a level of detail unusual in book-auctions, particularly for the specialist format of music books. For the printed partbooks, the inventory usually gives the title (transcribed with a high degree of accuracy), composer, scoring, and date and place of publication, making it easy to identify most of these items. Individual partbooks in a set are itemised with letters of the alphabet, and the catalogue states if parts are missing (as with quarto printed music, nos.1 and 2; quarto manuscripts, no. 57). In the case of a printed work listed on the inventory that does not survive today – Andreas Werckmeister's set of violin suites, *Musicalische Privat-Lust* – the inventory's description agrees closely with that given in the Leipzig book-fair catalogue for spring 1689.

For manuscript parts of vocal music, the inventory probably transcribes what was on the title-page or wrapper. The level of detail helps in identifying items: for instance, *O süßer Jesu Christ* (quarto manuscripts, no. 38) is attributed to „H. Schütz und Chr. Kitteln.“, readily

⁹ David L. Paisey, *Deutsche Buchdrucker, Buchbändler und Verleger 1701–1750*, Wiesbaden 1988 (= Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen 26), p. 227.

identifying it as the arrangement for solo voice, two violins and continuo that Christoph Kittel made of a piece from Schütz's *Zwölf geistliche Gesänge* (Dresden 1657). Only the books of keyboard music ('tablatures') are not described in any detail, with at best a brief indication of the genres within each volume; these cursory descriptions may have been copied from the title-pages of the original volumes.

The detail and apparent accuracy of the 1695 inventory contrast with the only other catalogue surviving from Kōnechen, for a sale on 31 October 1698 (mentioned in note 6 above). The 1698 catalogue gives far less detail, often describing books in only two or three words. This catalogue may justify the complaint of Johann Moller (author of *Cimbria literata*) that Kōnechen's inventories were of mediocre accuracy¹⁰. Given that only two of Kōnechen's catalogues survive, it is impossible to say which is typical. However, the 1695 catalogue, on account of its detail and apparent accuracy, might conceivably be based on an inventory made by the previous owner of the music.

Likely provenance of the music

In the seventeenth century most auction-catalogues indicated the original owner of the books, but some owners chose to remain anonymous, perhaps to avoid the stigma of commerce associated with an auction. Kōnechen's 1695 catalogue is a case in point, omitting the names of the previous owners of the medical and the musical books (although the medical volumes are described as coming from „*egregiæ cujusdam Bibliothecæ*“ – 'a certain excellent library'). The music probably belonged to a different person from the medical books, because it includes repertoires such as vocal concertos that were associated with professional musicians rather than amateurs. Moreover, all the musical genres listed on the inventory were favoured by organists, making it likely that the music represents a single collection that originally belonged to an organist.

The vocal pieces in manuscript have a notable consistency in their scoring, with the majority being for one or two solo voices (sometimes with one or two violins or cornetti) and continuo. It is the kind of repertory that Martin Geck dubbed 'organist music' – written for a small group of soloists and in a modern style, and (according to Geck's hypothesis) directed by the organist rather than the cantor in church¹¹. Copies of this small-scale repertory were often owned by individual musicians rather than institutions: the inventories of churches and schools from northern German cities, such as the listing made by Martin Music at the Jacobi-kirche in Stettin, tend to contain large-scale vocal pieces¹². The same point could be made of the choir library of printed music at the Marienkirche in Lübeck, which contains only 116 works for 1–3 voices out a total of over 2000 pieces¹³. The 1696 inventory of the Michaelis-schule in Lüneburg is an exception to this rule, containing a mix of pieces with small and large scorings.

10 Moller (footnote 7), vol. II, p. 429.

11 Martin Geck, *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus*, Kassel etc. 1965 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 15), pp. 60–67.

12 Werner Freytag, *Musikgeschichte der Stadt Stettin im 18. Jahrhundert*, Greifswald 1936 (= Pommernforschung 5/2), pp. 138–141.

13 Kerala J. Snyder, personal communication, January 2008.

That the music being auctioned originally belonged to an organist is also suggested by the keyboard volumes on the inventory. Several of the keyboard tablatures are described as containing „geistl. Stücken“ (which might denote chorales, preludes on chorales, or organ accompaniments to sacred vocal compositions). Among the other volumes of keyboard tablature are three treatises on figured bass (one attributed to Wolfgang Carl Briegel and one attributed to Johannes Crüger, possibly a copy of the appendix on figured bass from his *Synopsis musica*, 2nd edition (Berlin 1654)). An organist might have used these treatises in his own education or for teaching his pupils. There are also manuals on stringing a clavichord and on reading tablature. Further suggesting an organist, the catalogue includes a specification of the organs at the Marienkirche and Nikolaikirche in Stralsund (quarto keyboard tablatures, no. 12).

The inventory also includes several printed collections of instrumental ensemble music, such as Hans Hake's *Neue Pavanen* (Hamburg 1648) and Johann Schop's two parts of *Neue Paduanen* (Hamburg 1635/36, 2/1640). These volumes again could suggest that the collection originally belonged to an organist, because many organists were active in the performance of instrumental music. In Lübeck, for instance, Heinrich Wulff (who composed one of the pieces listed in the catalogue) served as Ratspfeifer from 1642 and in the same year gained the post of organist at the Ägidienkirche (where he later also acted as *Werkmeister* or treasurer). In 1682 Bernhard Olffen succeeded Wulff in the threefold duty as Ratspfeifer, Ägidienorganist and *Werkmeister*, holding these posts until his death in 1691¹⁴. In 1660 Franz Tunder purchased copies of Johann Heinrich Schmelzer's trio sonatas for use in the Marienkirche at Lübeck, and the sonatas of Johann Adam Reincken and Dieterich Buxtehude are further evidence of how organists were involved in the provision of string music¹⁵. The combination of instrumental ensemble music, small-scale motets and keyboard tablatures strongly points to the music collection having originally been owned by an organist.

A final reason why the collection probably originated with an organist is the inclusion of wedding music. The inventory contains printed wedding pieces by Caspar Movius and the unknown composers 'Crause', 'Heydenreich' and 'Kahl'; it also lists manuscript pieces for weddings by Christian Flor (item 20 in the quarto manuscripts), 'Lieberrow' (item 58 in the quarto manuscripts) and anonymous composers (e.g. item 59 in the quarto manuscripts). Such wedding pieces were frequently performed by organists and town instrumentalists, and the provision of wedding arias was an important source of income for organists such as Buxtehude¹⁶.

The catalogue also offers clues to the chronological and geographical provenance of the music. Not everything in the auction can be dated, but the dateable items appear to come from two phases. Most of the manuscript music probably dates from the second half of the seventeenth century. Some of the anonymous manuscripts carry dates from the 1670s and 1680s: no. 19 of the folio manuscripts is inscribed „comp. 1686“, no. 57 of the quarto manuscripts bears the inscription „comp. 1687“, and no. 63 of the quarto manuscripts is dated

14 Wilhelm Stahl, *Musikgeschichte Lübecks II: Geistliche Musik*, Kassel etc. 1952, p. 73.

15 Wilhelm Stahl, *Franz Tunder und Dietrich Buxtehude. Ein biographischer Versuch*, in: AfMw 8 (1926), pp. 1–77 (p. 21); Arnfried Edler, *Der nordelbische Organist: Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert*, Kassel etc. 1982 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 23), pp. 272–275.

16 Edler *ibid.*, p. 254; Stahl *ibid.*, p. 39.

1671. For many of the vocal works attributed to German composers, a date of composition in the 1670s or 1680s seems likely. Buxtehude's chaconne *Herr, wenn ich nur dich habe* BuxWV 38, included in the inventory as folio manuscript no. 8, survives in only one other source (Uppsala Universitetsbiblioteket vok.mus.i.hs. 6:11), which has been dated by Kerala Snyder to 1679–1682¹⁷. Probably the youngest composer to appear on the inventory is Vincent Lübeck (1654–1740), and the two pieces of his are unlikely to have been written before the late 1670s. An earlier repertory of manuscript music is represented by the Italian motets (which will be discussed below); these pieces first circulated in Italy in the 1620s–1640s, and their presence on the inventory indicates the inevitable time-lag that occurred as Italian music was absorbed north of the Alps.

Most of the printed music on the inventory is of older provenance than the manuscripts; this reflects the changes in transmission patterns during the seventeenth century, as printed dissemination gradually gave way to scribal circulation¹⁸. Many of the printed partbooks date from the 1630s and 1640s, a period when much vocal and instrumental ensemble music was still transmitted in printed editions: for instance, Caspar Movius's *Hymnodia sacra* in first and second editions (Rostock, 1634, 1639), Johann Vierdanck's *Erster Theil und Ander Theil newer Pavanen* (Rostock, 1641) and Johannes Werlin's *Irenodia oder Friedens-Gesäng* (Ulm, 1643/44). A few of the printed items on the inventory are considerably earlier or later. The earliest printed partbook is a Venetian anthology of motets, Petrus Joanelus's *Novi thesauri musici liber primus* (Venice, 1568); this compilation was owned by many churches in northern Germany, including the Marienkirche in Lübeck and the Marienkirche in Elbing (near Danzig)¹⁹. There is also a copy of Philipp Dulichius's *Prima pars centuriae harmonias sacras* (Stettin, 1607). It is hard to know if these older volumes represent a repertory that would still have been performed in the 1690s; they may indicate that the collection was amassed by two or more generations of musicians, with the older volumes perhaps having been bequeathed to the eventual owner. At the same time, the inventory also contains some recent items, notably a copy of the now-lost collection of violin suites by Andreas Werckmeister, *Musicalische Privat-Lust* (Frankfurt & Leipzig, 1689).

An older provenance is also likely for some of the keyboard tablatures, although the inventory describes them so briefly that no firm conclusions can be reached. However, the inclusion of echo pieces (folio tablatures, item 7) suggests a keyboard repertory from the time of Sweelinck or Scheidemann. The *Allemanden/ Couranten/ Sarabanden* (quarto tablatures, item 10) imply keyboard suites from the earlier part of the seventeenth century, before the gigue became a standard feature.

In terms of geographical provenance, the majority of the music on the inventory comes from northern Germany. Most of the printed music was published in such cities as Hamburg (four items), Rostock (three items) or Stettin (three items). There are, however, single copies of partbook collections from Ulm (Johannes Werlin's *Irenodiae oder Friedens-Gesäng*) and Augsburg

17 Kerala J. Snyder, *Dieterich Buxtehude: organist in Lübeck*, Rochester NY 2/2007, p. 342.

18 Friedhelm Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate. Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik im späten 17. und beginnenden 18. Jahrhundert*, Berlin 1965 (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 10), pp. 45–78.

19 Snyder (footnote 17), p. 494; Theodor Carstenn, *Katalog der St. Marienbibliothek zu Elbing*, in: *KmJb* 11 (1896), pp. 40–49 (p. 40).

burg (Matthias Kelz's *Primitiae musicales*), plus one songbook published in Ausgburg (Narziß Rauner's *Davidische Jesus-Psalter*). Most of the composers represented in the printed items were musicians or teachers from north German cities, such as Philipp Dulichius (cantor and professor in Stettin, 1605–1630), Hans Hake (leader of the municipal musicians in Stade during the 1650s)²⁰, Caspar Movius (deputy rector at the school in Stralsund, 1636–1659), Johann Schop (municipal violinist, Hamburg, 1621–1667), Thomas Selle (cantor in Hamburg, 1641–1663), and Johann Vierdanck (organist at the Marienkirche, Stralsund, 1635–1646).

Although the majority of the vocal manuscripts are anonymous, the pieces that bear an attribution generally also suggest a northern provenance. Composers represented in manuscript include Christoph Bernhard (cantor in Hamburg, 1664–1674), Dieterich Buxtehude (organist at the Marienkirche in Lübeck, 1668–1707), Christian Flor (organist in Lüneburg, 1654–1697), Vincent Lübeck (organist in Stade, 1674–1702), Johann Theile (active in Hamburg, 1675–1685), Johann Vierdanck, and Heinrich Wulff (organist at the Ägidienkirche in Lübeck, 1642–1682). An otherwise unknown name on the inventory is that of Gabriel Woltersdorff, listed as the composer of a *Dialogus penitent. HERR geh nicht ins Ger.[ich]* C. A. T. B. Str. 4. c. B. C. (item 14 in the quarto manuscripts). A student of this name matriculated at Leipzig University in 1676, and was noted as coming from Zehdenick in Brandenburg (a town approximately 45 km north of Berlin)²¹. Conceivably Woltersdorff returned to Zehdenick after his studies in Leipzig, and – if he was the composer of the dialogue – he thus could also be counted as a northern musician.

The presence of two pieces by Buxtehude and one piece by Heinrich Wulff suggests that the original owner of the collection had some links with Lübeck, where the auction was held. A further tie with Lübeck may be inferred from the piece attributed to 'Strunck' (presumably Nicolaus Adam Strungk, who studied there in the 1650s). But the catalogue is in no way dominated by the works of Lübeck musicians; indeed, it does not include any music by Franz Tunder (Buxtehude's predecessor as Marienorganist). Instead, the range of composers represented in the manuscripts suggests that the original owner had connections with musicians across a wide swathe of northern Germany.

It is thus plausible that the catalogue contains the music-library of an organist from a northern city, possibly Lübeck but conceivably a range of other locations such as Wismar. One can hypothesise about particular individuals who might have possessed the collection, although there is no firm evidence. In particular, it is unclear what time-lag might elapse between the owner dying and the music reaching auction. (For instance, the collection might have been retained by a widow for a few years before being auctioned.) Given that the most recent item on the inventory is dated 1689 (Werckmeister's *Musicalische Privat-Lust*), it is likely that the original owner of these books died between 1689 and 1695. One possible candidate is Bernhard Olffen, who was organist and Werkmeister at the Ägidienkirche in Lübeck from 1682 until his death in 1691, and also acted as a municipal musician. He was the son of the Hamburg organist Johann Olffen Jr, who is the probable composer of a wedding piece in the catalogue (quarto printed music, no. 5). Furthermore, the auction contains a setting of *Erbar dich mein* by Bernhard Olffen's father-in-law and predecessor at the Ägidienkirche, Heinrich

20 On Hans Hake, see Erik Kjellberg, *Pieces of music in times of war and peace. Swedes in 17th-century Germany*, in: Weckmann-Konferenz Göteborg 1991, pp. 211–260 (pp. 215–225).

21 Georg Erler, *Die jüngere Matrikel der Universität Leipzig 1559–1809*, 3 vols, Leipzig 1909, vol. II, p. 506.

Wulff (quarto manuscripts, no. 18). The older printed items on the inventory might have been passed down to Olffen by his father and father-in-law. As will be shown below, it is likely that Olffen studied at the Gymnasium in Lüneburg, offering a route of transmission for the concordances with the library of the Lüneburg Michaelisschule. Thus the inventory contains hints as to the possible owner of the collection, but no firm proof.

The manuscript vocal music: concordances and unica

In the second half of the seventeenth century, much manuscript vocal music circulated within relatively restricted orbits. A good example is supplied by the Lübeck organists Franz Tunder and Dieterich Buxtehude, whose vocal works had (as Krummacher observes) a ‘very narrow radius of dissemination’²². All of Tunder’s vocal works survive as unica in the collection of the Swedish royal Kapellmeister, Gustav Düben. The Düben collection is also the main repository for Buxtehude’s vocal works, few of which appear in the main manuscript collections from central Germany. The 1695 auction confirms the tendency for vocal manuscripts to be transmitted in unica or a few select copies. The catalogue shows few concordances with other collections and contains a large number of otherwise unknown works. Of about forty manuscript pieces attributed to a composer, at least twenty are unknown today.

The 1695 inventory has few concordances with Düben’s collection, despite his interest in music by the main composers of Lübeck. Only one firm concordance can be traced – that of Buxtehude’s chaconne *Herr, wenn ich nur dich habe* BuxWV 38 (Uppsala Universitetsbiblioteket vok.mus.i.hs. 6:11; in the auction, folio manuscript no. 8). Possible concordances for four other pieces are noted in the appendix to this article.

More concordances exist with the library of the Michaelisschule in Lüneburg, as recorded in an inventory of 1696²³. Three comic songs (all of whose music is now lost) appear in the Lübeck auction and the Lüneburg inventory:

Title	Lübeck auction 1695	Lüneburg inventory 1696
<i>Müller/ Schneider u. Leinweber</i>	folio manuscripts, no. 24	no. 1034 (Seiffert, p. 602), attributed to Samuel Capricornus
<i>Stille Jungens/ de Cantor de kömt</i>	folio manuscripts, no. 25	no. 855 (Seiffert, p. 597)
<i>Hoff-Leuten gewöhnliches ut re mi fa sol la</i> [attributed to Rosenmüller]	quarto manuscripts, nos. 60–61	no. 972 (Seiffert, p. 615)

The Lüneburg inventory, which lists the music received by August Braun when he succeeded Friedrich Emanuel Praetorius as cantor of the Michaelisschule in 1696, contains about twenty secular songs and quodlibets among over a thousand sacred motets. Perhaps the secular pieces were used by the choirboys at Lüneburg for their own amusement. *Stille Jungens, de Cantor de kömt* evidently refers to the antics of the choristers, who quieten down as the cantor approaches. The Rosenmüller piece uses the common metaphor that court life is like the

²² „[...] sehr enger Verbreitungsradius“. Krummacher (footnote 18), p. 311.

²³ Max Seiffert, *Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach's Zeit*, in: SIMG 9 (1907/08), pp. 593–621. On the accuracy of Seiffert’s transcription, see Krummacher (footnote 18), pp. 174–183.

solmisation syllables: courtiers rise up the scale ut, re, mi, fa, sol, la as their fortune rises, then descend la, sol, fa, mi, re, ut as their luck runs out²⁴. The Capricornus piece – a dialogue between a miller, linen-weaver and tailor – is a parody of the precedence-quarrels between artisans from different guilds; such dialogues between artisans were a favourite topic for comic quodlibets²⁵.

No further concordances can be firmly identified between the Lübeck auction and the Lüneburg inventory, although the appendix to this article suggests some further possible points of overlap. In addition, there are similarities of repertory between the two inventories, particularly in the inclusion of small-scale motets by Italians such as Gasparo Casati and Simone Vesi (discussed below). It is likely that Bernhard Olffen studied at the Gymnasium in Lüneburg – a student of that name from Hamburg was the respondent in a disputation at the Gymnasium in 1680²⁶ – thus establishing a route for manuscripts to be transmitted to the Lübeck collection.

A final set of concordances in the Lübeck auction comprises the vocal works that also appear in printed editions from central Germany. These manuscripts were presumably copied directly or indirectly from the printed sources. They include Andreas Hammerschmidt's *Da pacem Domine* (folio manuscripts, no. 4), from his *Motettae unius et duarum vocum* (Dresden, 1649); Christoph Kittel's *O süßer Jesu Christ* (quarto manuscripts, no. 38), published as a set of printed leaves in c.1657; and the strophic song *Cloris deiner Schönheit Pracht* (quarto manuscripts, no. 55) from Jakob Kremberg's *Musicalische Gemüths-Ergötzung oder Arien* (Dresden, 1689). The Kremberg song may have been circulating in manuscript before appearing in print, given that the printed edition is relatively close in date to the auction. In addition, the inventory includes two copies of Vierdanck's *Meine Harff ist zur Klage worden*; this motet was published in Ambrosius Profe's anthology *Geistliche Concerten und Harmonien I* (Leipzig 1641), although it may also have circulated independently in scribal networks in north-eastern Germany.

As a corollary of the small number of concordances, the auction includes about twenty vocal pieces that appear to be unica. Most are small-scale motets, including:

- Christoph Bernhard, „Veni Domine, & noli tard[are]. C. solo c. Org.“ (quarto manuscripts, no. 45): a setting of an Advent prayer²⁷
- Dieterich Buxtehude, „Mein Gott warum hastu [mich verlassen] à 1 C. 2. Viol c. B. C.“ (quarto manuscripts, no. 33): text from Psalm 22.1, which was echoed in Christ's Last Words from the Cross (Matthew 27.46/ Mark 15.34)
- Kaiser Ferdinand III, „Bone Jesu à 4. 2 C. 2. Viol. e. B. C.“ (quarto manuscripts, no. 5)²⁸

24 Hans Joachim Moser, *Corydon: Geschichte der mehrstimmigen Generalbassliedes und des Quodlibets im deutschen Barock*, Hildesheim 2/1966, vol. I, pp. 24, 48. On Italian uses of this metaphor, see Stephen Rose, *Music in the market-place*, in John Butt & Tim Carter (eds.), *The Cambridge history of seventeenth-century music*, Cambridge 2005, pp. 55–87 (p. 78).

25 Moser (footnote 24), p. 47.

26 *Exercitatio philosophica de igne/ quam [...] praeside Philippo Lobmeiero [...] ventilationi publicae eruditornm [sic] exponet Bernhardus Olffen Hamburgensis*, Hamburg 1680, Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, shelfmark Alv. T 160 (17).

27 Not mentioned in the list of extant and lost works in Folkert Fiebig, *Christoph Bernhard und der stile moderno: Untersuchungen zu Leben und Werk*, Hamburg 1980 (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 22), pp. 66–128.

- Christian Flor, „Glück und Segen, Hochzeit-Ges. C. B. c. 4. Violin. 1. Fagott è B. C.“ (quarto manuscripts, no. 20)²⁹
- Vincent Lübeck, „Ich hebe meine Augen auff, B. solo c. Org“ (quarto manuscripts, no. 24): presumably a setting of Psalm 121.
- Vincent Lübeck, „Ach höchstliebe Wunderzeich à 4. 2 Violdig. A. T.“ (folio manuscripts, no. 3)³⁰

Lübeck's setting of „Ich hebe meine Augen auff“ uses a thinner texture – for solo voice and organ – than any of his extant vocal works; Bernhard's version of „Veni Domine“, again for solo voice and organ, uses a scoring found in only one extant piece by the composer (his motet *Salve mi, Jesu*). These pieces epitomise the auction's emphasis on small-scale 'organist music'.

Larger textures occur in three otherwise unknown pieces by Johann Theile³¹:

- „Auff! Sünder auff! A. B. con 4. in Ripieno & 4. Strom.“ (quarto manuscripts, no. 3): a setting of a devotional text.
- „Befehl dem Herrn deine Wege/ Concert & Aria. à 5. C. 2 è B. Viol. 2. con B. C.“ (quarto manuscripts, no. 4): a setting of Psalm 37.5 combined with an aria. Theile's extant output contains similar combinations of concerto and aria, as in his Spruchode cantatas *Daran ist erschienen* and *Es ist in keinem andern Heil*.
- „Christ lag in Todes Banden/ à 10. vel 15.“ (quarto manuscripts, no. 8): a grandly scored chorale concerto, perhaps similar to the lost setting of „Hertzliebster Jesu“ „a 10 ou 15“ in the Lüneburg inventory no. 387, Seiffert p. 619.

In addition, the catalogue lists hitherto unknown pieces by Gabriel Woltersdorff (quarto manuscripts, no. 14), Heinrich Wulff (quarto manuscripts, no. 18), „Sagitar“ (= Heinrich Schütz?, folio manuscripts, nos. 12–13), „Strunck“ (= Nicolaus Adam Strungk?, quarto manuscripts, no. 50), and several composers of uncertain identity.

With such a substantial number of unknown works on the catalogue, one might question its accuracy (or the accuracy of the attributions on the manuscripts that it describes). However, as discussed earlier, the catalogue seems reasonably precise in its listing of printed and manuscript works where concordances can be traced. The relatively high number of unica may simply reflect the restricted dissemination of many vocal manuscripts in the period. Any late seventeenth-century inventory of manuscripts, including this 1695 auction-catalogue, is likely to include otherwise unknown works. As it is, these lost works help give a fuller picture of the output of such composers as Buxtehude and Lübeck, in particular of their writing for smaller vocal forces.

28 Not in the works-list included in Steven Saunders, *New discoveries concerning Ferdinand III's musical compositions*, in: *StMw* 45 (1996), pp. 7–31.

29 Not listed in Hilde Szweringi, *Verzeichnis der erhaltenen und nachweisbaren Werke Christian Flors sowie der von ihm aufgegebenen Kompositionen*, in: Friedrich Jekutsch etc. (eds.), *Christian Flor (1626–1697) – Johann Abraham Peter Schulz (1757–1800): Texte und Dokumente zur Musikgeschichte Lüneburgs*, Hamburg 1997 (= *Musik der frühen Neuzeit. Studien u. Quellen zur Musikgeschichte des 16.–18. Jahrhunderts* 2), pp. 27–40.

30 Neither Lübeck piece is mentioned in the list of extant and lost works in Wolfram Syré, *Vincent Lübeck: Leben und Werk*, Frankfurt/M. 2000 (= *Europäische Hochschulschriften* 36/205), pp. 137–186.

31 None of these pieces is listed in Elizabeth Jocelyn Mackey, *The sacred music of Johann Theile*, PhD dissertation, University of Michigan, 1968.

Italian motets and German songbooks

The Lübeck auction is also noteworthy for the inclusion of Italian music and the presence of sacred songbooks. Most of the Italian music consists of small-scale motets, although the keyboard tablatures include a book of „Italiänische St[ücke]“ for which no further details are given. The vocal music includes:

- Claudio Monteverdi, *Exulta filia Sion* (quarto manuscripts, no. 19): originally published in *Quarta raccolta de sacri canti* (Venice 1629), RISM 1629⁵.
- [Gasparo] Casati, *O bone Jesu* (quarto manuscripts, no. 34): probably from *Motetti a voce sola de diversi eccellentissimi autori* (Venice 1645), RISM 1645³.
- Gasparo Casati, *O mira! o magna!* (quarto manuscripts, no. 36): originally published in Casati, *Sacri concerti a voce sola con la partitura*, opus 2 (Venice 1641), RISM C 1408; here taken from *Sacra partitura*, ed. Philipp David Böddecker, Strasburg 1651.
- [Gasparo] Casati, *Ich will reden von der Angst* (quarto manuscripts, no. 27): presumably a contrafactum.
- Tarditi, *Cantabo Domine* (quarto manuscripts, no. 6): unclear if Orazio or Paolo Tarditi.
- Simone Vesi, *Quis non separabit* (quarto manuscripts, no. 40).

In addition there are three motets attributed to „C. Coch“, who might be Claudio Cocchi, active in Trieste and Milan in the 1620s–1630s; his works appear in the Lüneburg Michaelisschule inventory and Johann Havemann’s anthology *Erster Theil geistlicher Concerten [...] aus den berühmtesten Italiänischen und andern Autoribus*, Berlin 1659 (RISM 1659³). Alternatively, „Coch“ could be a local figure such as Christoph Koch, organist at the Marienkirche in Wismar from 1646, or Hermann Koch, cantor in Berlin (in which case the initial ‘C.’ would denote the office of cantor)³².

Most of the Italian motets in the auction are scored for solo voice, continuo and sometimes also two violins. In the pieces that can be securely identified (the Monteverdi motet and two of the Casati works), the musical style alternates between affective monodies in duple time and melodious triple-time writing. Similar motets were popular in north Germany in the middle of the seventeenth century. The inventory of the Lüneburg Michaelisschule includes seventeen pieces by Casati and seven by Vesi, generally scored for one or two voices and continuo (sometimes with violins), although there are no concordances with the Lübeck auction³³. Three printed books of music by Vesi were owned by the Marienkirche in Lübeck, but these do not contain the piece offered in the auction³⁴. Pieces by Casati, Cocchi and Vesi for one or two solo voices plus strings also appear in Havemann’s anthology *Erster Theil geistlicher Concerten* (Berlin 1659) – which was owned by north German institutions such as the Johannis-kantorei in Lüneburg³⁵ – although again there are no concordances with the Lübeck auction.

32 On Christoph Koch, see Burkhard Busse, „Extraordinaire Musiken in denen Kirchen ...“ *Zu einigen Quellen des Wismarer Stadtarchivs*, in: Karl Heller etc. (eds.), *Musik in Mecklenburg: Beiträge eines Kolloquiums zur mecklenburgischen Musikgeschichte [...]*, Hildesheim 2000, pp. 273–279 (p. 277); on Hermann Koch, see Werner Braun, *Hermann Koch (1638–1697) und sein „feiner Ruhm“*, in: JbPrKu 1996, pp. 154–165.

33 Seiffert (footnote 23), pp. 602, 620.

34 Snyder (footnote 17), p. 493.

35 Horst Walter, *Musikgeschichte der Stadt Lüneburg vom Ende des 16. bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts*, Tutzing 1967, p. 287.

Possible routes of transmission can be traced for some of the Italian pieces in the auction. Monteverdi's motet appeared in a 1629 anthology in Venice but was evidently circulating in northern Germany by the 1640s, to judge from a copy made by Matthias Weckmann and dated Hamburg 1647 (Lüneburg mus. ant. pract. KN 206)³⁶. Casati's *O mira! o magna* appeared in *Sacra partitura* (1651) edited by the Strasburg organist Philipp Friedrich Bötdecker, and evidently the copy in the auction was made from this anthology, because the piece is attributed to Bötdecker. None of the other Italian pieces appears in German anthologies such as those edited by Ambrosius Profe. Italian motets might also have been brought northward by German musicians on their travels: for instance, Tunder's pupil, Peter Grecke, went to Italy before becoming a municipal musician in Lübeck in 1673³⁷.

Alongside the vocal concertos by Italian and German composers, the auction also included three sacred songbooks (folio printed music, nos.1–3). These were not hymnals that an organist might use in church, but rather collections of simple strophic songs for devotional use. Such songs were not necessarily incompatible with the more artful genres on the inventory, for organists were often involved in the writing and performance of devotional arias. Two of the songbooks shed light on devotional music of the time. Narziß Rauner's *Davidischer Jesus-Psalter* (Augsburg, 1670) contains metrical paraphrases of the psalms, in parallel Latin and German texts. As an appendix it includes the seven poems that form the *Rhythmica oratio* then attributed to Bernhard of Clairvaux, again in parallel Latin and German. Given that Buxtehude used the *Rhythmica oratio* in his *Membra Jesu nostri* BuxWV 75 (c.1680), it is interesting to see this edition of the poem circulating in Lübeck. Rauner's edition includes more strophes than are used by Buxtehude, but otherwise it could be a possible source for his text.

Another songbook on the inventory, the *Greiffenbergische Psalter- und Harfen-Lust* (Stettin, 1674), contained songs by members of the *Gottsingende Gesellschaft* in Greifenberg (Pomerania). This society existed between the 1650s and 1670s for the purpose of sacred singing. The preface to the songbook speaks of the importance of offering songs of thanksgiving to God, 'not with high art nor with resplendent words and frisky melodies aimed at the external world, but rather with a simplicity that is well-pleasing to God and suited to our situation and circumstances'³⁸. This quest for simplicity echoed the aspirations of the song-writer Johann Rist, and also resonated with the concerns of some Pietists. The inclusion of the Greifenberg songbook in the auction alongside Italian and German vocal concertos hints at the symbiotic relationship between simple strophic songs (often associated with Pietists) and more artful genres. Such a relationship has already been explored by Geck, with particular reference to the musical interests of organists. Kerala Snyder has also discussed how Buxtehude's strophic arias draw on, yet transform, the simpler settings in published songbooks³⁹.

36 For contents of this manuscript see Alexander Silbiger, *The autographs of Matthias Weckmann: a re-evaluation*, in: Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985, pp. 117–144 (pp. 130–135).

37 Johann Hennings, *Musikgeschichte Lübecks*. I: *Weltliche Musik*, Kassel etc. 1951, p. 91.

38 „[...] nicht nach hoher Kunst und für der Welt prangenden Worten und hüpfender Singart, sondern wie es unser Zustand und Gelegenheit in Gottwohlgefälliger Einfalt gegeben“. Quoted in H. Riemann, *Geschichte der Stadt Greifenberg in Pommern*, Greifenberg 1862, p. 213; see also Carl Dittmar, *Über den Liederdichter Johann Möller, den Gründer der Gottsingenden Gesellschaft zu Greifenberg i. P.*, Greifswald 1904.

39 Geck (footnote 11); Snyder (footnote 17), pp. 178–179. See also Friedhelm Krummacher, *Die geistliche Aria in Norddeutschland und Skandinavien: Ein gattungsgeschichtlicher Versuch*, in: Dieter Lohmeier (ed.), *Weltliches und Geistliches Lied des Barock*, Amsterdam 1980 (= Beihefte zum Daphnis 2), pp. 229–264.

Because the auction-catalogue does not name the original owner of the books, my discussion of the significance of its contents must inevitably venture into the realms of hypothesis and inference. All the same, the combination of small-scale vocal concertos, instrumental ensemble music and keyboard tablatures suggests that the auction contained the private collection of an organist such as Bernhard Olffen. If this hypothesis is correct, the catalogue documents the music available to organists in Buxtehude's milieu. A decade before Johann Sebastian Bach visited Lübeck, the inventory shows the chronological and geographical range of music circulating in the city. It confirms the continuing importance of Italian music in the period, and shows how keyboard tablatures circulated alongside vocal manuscripts. In addition, the catalogue offers the earliest evidence that manuscripts of professional repertory were sold at commercial book-auctions, as well as being distributed via the personal contacts of musicians. Similar sales may explain how a collector such as Düben acquired manuscripts originating in distant areas such as central Germany⁴⁰. As such, this 1695 auction-listing should encourage musicologists to explore further the vast stocks of auction-catalogues held in research libraries in Europe⁴¹.

40 See, for instance, Peter Wollny, *Beiträge zur Entstehungsgeschichte der Sammlung Düben*, in: *STMf* 87 (2005), pp. 100–114.

41 I would like to thank Michael Belotti, Pieter Dirksen, Ton Koopman, Giles Mandelbrote, Elizabeth Roche, Steven Saunders, Jonathan P. Wainwright, Geoffrey Webber and Christoph Wolff for their suggestions in the preparation of this article. I am particularly grateful to Friedhelm Krummacher, Kerala J. Snyder and Peter Wollny for their detailed comments on an earlier draft.

Transcription of musical items in 1695 auction catalogue

This transcription follows the typographical conventions of the series *Mittlere Deutsche Literatur in Neu- und Nachdrucken* (Bern etc. 1981 ff.): Fraktur font in the original document is represented by normal font, and Antiqua font by SMALL CAPITALS. Editorial additions, including information about concordances, are enclosed in square brackets [].

MUSICAL. Sachen IN FOL.

1. ANON. DAVIDisch. Jesus-Psalter m. Anh. Bernhardinischer Jesus-Lieder/ u. eim Morgen- und Abend-Lied/ in 2. St. B. und C. Augsp.
[Narziß Rauner, *Davidischer Jesus-Psalter*, Augsburg 1670, RISM DKL 1670¹⁰]
2. 3. Greiffenberger Gott-Singenden Gesellschaft Psalter- und Harffen-Lust/ od. Herrn Bürgerm. Jo. Möllers Geistl. Lieder/ und Hn. PAST. Th. Hoppens neue Melodeyen 100. in 4. Th. od. 2. B[ücher]. Stett. 673. 4.
[Johann Möller & Thomas Hoppe, *Greiffenbergische Psalter- und Harfen-Lust*, Stettin 1674, RISM DKL 1674¹²; see also Emil Bohn, *Bibliographie der Musik-Druckwerke bis 1700, welche in der Stadtbibliothek, der Bibliothek des Academischen Instituts für Kirchenmusik und der Königlichen und Universitäts-Bibliothek zu Breslau aufbewahrt werden*, Berlin 1883, pp. 286–287]
4. G. Webers 10. Geistl. Lieder als Seelen-Gespr. m. Christo in 2 St. B. und C. Stockh. 640. 8. b.
[Georg Weber, *Erster Theil der geistlichen Lieder*, Stockholm 1640, RISM DKL 1640⁰⁹]
- 5-7. ANON. Braut-Tantz 2 St. C. und B.
IT. Hochzeit ARIETTA Crauses CANT. SOL. 2. VIOL. C. C. B.
u. Heydenreichs C. und B. m. etzl. VIOL

IN QVART.

- 1.a-g. DULICHII HARM. SACRÆ 100. 8. & 7. VOCUM, STET. 607. B. T. A. VOX 5. 6. 7. & 8. (ein Band fehlt.)
[Philipp Dulichius, *Prima pars centuriae octonum et septenium vocum harmonias sacras laudibus sanctissimae triados consecratas continentis*, Stettin 1607, RISM D 3688]
- 2.a-c. Hakens Pavan. BALETT. COURANT. und SARABANDEN m. 2. VIOLINEN u. 1. B. C. Hamb. 648 (fehlt 1.B.C.)
[Hans Hake, *Erster Theil neuer Pavanen, Balletten, Courantten und Sarabanden*, Hamburg 1648, RISM H 1894]
- 3.a-d. KELZII PRIMIT. MUSICALES, LE SONATE, INTRADE, MASCARADE, &c. 2. VIOLINen/ BASSO VIOLA, und B. C. AUG.V. 658
[Matthias Kelz, *Primitiae musicales seu concertus novi harmonici*, Augsburg 1658, RISM K 369]
- 4.a-c. MOVII Geistl. CONCERTEN m. 2. St. u. B. C. Rost. 639.
[Caspar Movius, *Hymnodia sacra [...] Neue geistliche Concerten*, 2nd edition Rostock 1639, RISM M 4020]
- 5.a-d Olters Hochzeit-Gesang TEN. SOLO m. B. u. 2. VIOLINEN, Hamb.651.
[possibly a lost wedding piece by Johann Olffen Sr (d. 1653), teacher at the school of the Hamburg Petrikirche from 1633, or by Johann Olffen Jr (d. 1670), organist at the Petrikirche 1653–1670⁴²]

42 Liselotte Krüger, *Die Hamburgische Musikorganisation im XVII. Jahrhundert*, Straßburg 1933 (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 12), pp. 156–157, 181.

6.a-f. Jo. Schopens PADUAN. GALLIARD. &c. m. 3. 4. 5. und 6. St. nebst eim B. C. 1. und 2. Th. Hamb. 40.

[Johann Schop, *Erster Theil Neuer Paduanen*, 2nd edition Hamburg 1640, RISM S 2103; *Ander Theil Neuer Paduanen*, Hamburg 1635/36, RISM S 2104]

7.a-f. Vierdancks PAVANen GAGLIARD. BALLETT. u. CORRENTEN: 1. Th. m. 2. VIOLInen/ u. j. VIOLON, nebst B. C. und II. Th. CAPRICCI, CANZONI, u. SONATen m. 2. 3. 4. und 5. INSTRUM. ohn u. m. dem B. C. Rost.641. C.I. C.II. VOX 3. 4. B. u. B C.

[Johann Vierdanck, *Erster Theil neuer Pavanen*, probably in 2nd edition Rostock 1641, RISM V 1459, and *Ander Theil, darinnen begriffen etliche Capricci, Canzoni und Sonaten*, Rostock 1641, RISM V 1460]

8. a.b. AND. Werckmeisters MUSICALische PRIVAT-Lust in SONATInen/ ALLEM. COUR SARAB. u. CHIQVEN auf eine VIOLIN: u. EXERCITIUM im G. BASS, da dann füglich eine VIOLDIGAM-DA [sic] wegen Abwechsel. der Fugen mit hinzu gebraucht werden kan/ Frf. u. Leipz. 689.

[no extant copies, but listed in book-fair catalogues for 1686 and 1689; see Karl Albert Göhler, *Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien*, Leipzig 1902, no. 1666]

9. a-d. WERLINI Friedens-Ges. oder Geistl. CONCERTEN auff Italiänische INVENTION m. 2. 3. und 4. St. nebst B. C. Ulm. 644. C. B. T. A. u. B. C.

[Johannes Werlin, *Irenodia oder Friedens-Gesäng: Das ist: neue Geistliche Concert [...] auf jetzo gebräuchliche Italiänische Invention*, Ulm 1643/44, RISM W 800]

10.-12. Noch 3. DEFECTen die nicht zusammen hören: JOANELLI THES. MUSICI CANT. SACRAR. BASSUS; VENET. 568

[*Novi thesauri musici liber primus*, ed. Petrus Joanelus, Venice 1568, RISM 1568²]

MOVII Geistl. CONCERTen VOX 2. Rost. 634.

[Caspar Movius, *Hymnodia sacra [...] Neue geistliche Concerten*, Rostock 1634, RISM M 4019]

und PRETORII MISSODIÆ SIONIÆ VOX 6. WOLF. 11.

[Michael Praetorius, *Missodia Sionia*, Wolfenbüttel 1611, RISM P 5362]

P. S. 13. Kahls Stehe auff meine Freundin/ 2. CORNET, 2. TROMB. 2. SOPRAN C. B. C.

14. MOVII Hochzeit-MUSIC mit 2. VOC und 5. INSTRUM. Stim.

15. EJ. andere a. 138. Ps. mit 2. St. und B. C.

16. 17. JELLI MONO-PHONETICA od. Weltl. Freuden-Lieder [sic] mit nur einer VOCAL-Stimm zum B. C. in eine THEORB; Laute/ CLAVICYMBEL, REGAL, & C. zu singen/ Hamb. 636.

[Thomas Selle, *Mono-phonetica [...] allerhand lustige und anmutige Freuden-Liedlein*, Hamburg 1636, RISM S 2757]

MUSIC. Sach. geschrieb IN FOL.

1. Ach daß ich hören A 5. VOC. È 9. STROM. DI C. COCK.

2. Ach HERR wie sind meiner Feinde A 5. VOC. È 6. STROM. AD CONTINUUM DI COCH.

3. Ach höchstliebe Wunderzeich A 4. 2 VIOLDIG. A. T. d. VINC. LUBECK.

4. DA PACEM DOMINE, C.1. & 2. C. B. C. PER HAMMERSCHMID.

[from Andreas Hammerschmidt, *Motettae unius et duarum vocum*, Dresden 1649, RISM H 1946]

5. Es stehe GOtt auff/ da C. und B.

6. EXALTABO TE DOMINE A 4. T. A. 2. VIOL. c. B. C.

7. HErr GOtt dich loben wir/ À 5. 2. VIOL. A. T. B. C. B. C.
8. HERR wenn ich nur dich habe/ CHIACON À 3. C. SOLO È 2 VIOL. P. D. BuxteH.
[BuxWV 38. Concordance in Düben collection, Uppsala Universitetsbiblioteket vok.mus.i.hs. 6:11]
9. Hertzens JEsu sey gegrüset/ B. T. A. C. 1. 2. RITTORN. VIOLINO 2. VIOLA 2. & VIOLON
10. JEsu kehre bey mir ein/ B. T. A. C. 2. CON VIOLINO 2. VIOLA 2. & VIOLON.
11. Komm Heiliger Tröst. C. 1 & 2.
12. 13. MAGNIFICAT À 3. VOC. C. T. B. È 5. STR. DI SAGITAR. BIS.
[Possibly an unknown work by Heinrich Schütz. Conceivably it could be the Magnificat attributed to Schütz at the Lüneburg Michaelisschule, without the capella ("Magnificat à 10. 2 Violin. 3 Tromb. Fag. CTB. Con Cap. à 4."), inventory no. 655, Seiffert p. 617.]
14. Meine Harffe ist zur Klage worden C. A. T. B. d. Vierdanck.
[no. 19 in Ambrosius Profe's collection *Geistliche Concerten und Harmonien* I, Leipzig 1641, RISM 1641². Another copy in quarto manuscripts no. 31]
15. Meine Seele komm zu Tische &C. und Nun dancket GOtt &C. 3.bl. C.1 & 2. C. ORG.
16. Oster-Freude IN 2.VIOL UND 2. TEN. m. G. B.
17. VALETE RISUS, VALETE MUNDI DELICIE, À 3. C. VEL T. 1 & 2. C. ORG. CONT.
[These are two pieces, *Valete risus* and *Valete mundi*; they appear on the Lüneburg Michaelisschule inventory nos.947/48 (Seiffert p. 602) attributed to Carissimi, but are actually from Francesco Foggia's *Concentus ecclesiastici*, Rome 1645.]
18. Vater es ist nicht verdient B. T. A. C. 1. und 2. C. RITTORN. VIOLON, & VIOLA 1. 2. 3. 4.
19. Uns ist ein Kind gebohren/ À 2.C. 2.VIOLIN. & B. C. COMP. 1686
20. Was mein GOtt wil/ à 7. C. A.2. T.2. & B.2.
[possibly a corrupt description of Schütz's motet SWV 392 from *Geistliche Chor-Music*, Dresden 1648]
21. Noch etzl. kleine vollk. und unvollkomne Geistl.
22. And. Weltl. CARO KYTT Rindfleisch &c. CAPRICORNI À 2. C. C. od. T. T. c. B.
23. Müller/ Schneider u. Leinweber À 3. E. B
[concordance with Lüneburg Michaelisschule inventory no. 1034 (Seiffert, p. 602) where the piece is attributed to Samuel Capricornus; possibly no. 5 from Capricornus's *Neu-angestimmte und erfreuliche Tafel-Music*, Frankfurt 1670, RISM C 941]
24. OVERDURE &C. B. A. È 2.VIOLINO.
25. Stille Jungens/ de CANTOR de kömt. À 6. 2 VIOLIN, 2. C. c. T. B. & B. C.
[Concordance with Lüneburg Michaelisschule inventory no. 855, Seiffert p. 597]

IN QVART.

1. Allein GOtt in der Höh sey Ehr B. T. A. C. m. VIOL. od. CORNET. 2.
2. ANIMA CHRISTI SANCTIFICA ME, VOCE SOLA C. ORGANO
3. Auff! Sünder auff! A. B. CON 4. IN RIPIENO & 4. STROM. P. THEIL.
4. Befiehl dem HERRN deine Wege/ CONCERT & ARIA. À 5. C. 2. È B. VIOL. 2. CON B. C. DI Theil.

[An anonymous piece with the same title and similar scoring appears on the Lüneburg Michaelisschule inventory, no. 94, Seiffert p. 594. The text incipit refers to David Elias Heidenreich's libretto for the 12th Sunday after Trinity, from *Geistliche Oden auf die fürnehmsten Feste und alle Sonntage des gantzen Jahres*, Halle 1665, p. 70. Settings of Heidenreich's cantata-aria cycle were also made by Pohle, Knüpfer and Schelle.]

5. BONE JESU À 4. 2C. 2.VIOL. E. B. C. DI FERDINANDO III.
6. CANTABO DOMINO, C. SOLO E. ORGANO, TARDITI.
7. “ “ À 5. 2C. 2.VIOLIN 1.FAGOT C. B. C.
8. Christ lag in Todes Banden/ À 10. VEL 15. DI Theil.
9. CONGREGATI SUNT INIMICI NOSTRI. 2 B. 2. VIOLIN C. B. C.
[The Düben collection includes a piece with the same title and scoring by Rosenmüller, Uppsala Universitetsbiblioteket vok.mus.i.hs. 85:062.]
10. Da antwortet LABAN und &c. 2 C. C. B. C.
[Johann Olfen made a setting of this text for two tenors and five instruments for a Hamburg wedding in 1652. *Hochzeitlicher Gesang [...]* *Danieli Ludemanno [...]* *Anna Catarina Müllerin*, Hamburg 1652⁴³.]
11. Das ist meine Freude 2.VIOLIN 2.C. C. B. C. DI HAINTEIRI
[The Düben collection includes a piece with the same title and scoring by Paul Hainlein, Uppsala Universitetsbiblioteket vok.mus.i.hs. 56:002.]
12. Das ist mir lieb/ das der HERR &c. 1. VOC. & 3. INSTRUM. C. B. C.
13. Der im Anf. den Menschen gemacht/ 2. VIOL. 2. C. & B. C. DI SELLIO
[Probably the same piece that is preserved in part of Selle's *Opera Omnia, Ander Theil Teutscher Geistlicher Concerten*, no. 22. Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky Ms.Scrin 251⁴⁴.]
14. DIALOGUS PENITENT. HERR geh nicht ins Ger. C. A. T. B. STR. 4. C. B. C. P. GAB. Woltersdorff
15. DIAL. SISTEN VID. NAINITICAM & CHRISTUM À 5. T. B. VIOL. 2. C. B. C. DI J. W.
16. Drey schöne Dinge sind à 5. B. T. 2. VIOLIN 2. C. B. C.
17. ECCE NUNC BENEDICITE &c. A. T. VIOL. 2. C. B. C.
18. Erbarm dich mein O HERre GOtt à 3. C. SOLO & 2.VIOLIN DI H. WULFF
19. EXULTA FILIA SION, C. SOLO C. ORGANO MONTEVERDI
[originally published in *Quarta raccolta de sacri canti*, Venice 1629, RISM 1629⁵ and copied by Matthias Weckmann (1647) in Lüneburg mus. ant. pract. KN 206, ff. 96^v–98^r.]
20. Glück und Segen/ &c. Hochzeit-Ges. C. B. C. 4. VIOLIN. 1. FAGOTT È B. C. DI FLOR
21. HErr GOtt dich loben wir/ C. A. T. C. VIOLIN Ò CORNETT. 2. È B. C.
22. HErr wenn ich nur dich habe/ C. SOLO C. VIOLIN 2. & B. C.
[Possibly identical with Buxtehude's setting in folio manuscripts no. 8.]
23. Jauchzet dem HErrn alle Welt C. C. 2. VIOL. È B. C. DI BLEIER.

43 *Die Musik Hamburgs im Zeitalter Seb. Bachs. Ausstellung anlässlich des neunten deutschen Bachfestes zu Hamburg [...]*, Hamburg 1921, p. 18.

44 Holger Eichhorn, *Thomas Selles Opera Omnia im Spiegel ihrer Druckvorlagen*, in: *Jb. alte Musik* 2 (1993), pp. 131–304 (p. 162).

[A setting attributed to Georg Bleyer of *Jauchzet dem Herrn* for tenor, 2 violins, 3 viols, bassoon and continuo (1680) is preserved in the Frankfurt am Main Universitätsbibliothek, Ms. Ff. Mus.140.⁴⁵]

24. Ich hebe meine Augen auff/ B. SOLO C. ORG. P. VINC. LUBECK

25. Ich suchte des Nachts à 5. C. SOLO C. 2 VIOLIN 2 TROMB. È B. C.

26. Ich will den HErrn loben à T. SOL. C. 2. VIOL. P. ACCORD. È B. C.

27. Ich wil reden von der Angst à T. & B. C. B. C. DI CASSAT.

28. JESu meine Freud à 4. C. A. T. B. E. B. C.

29. Ist GOtt für uns à C. SOL. & B. C.

30. KYRIE ELEIS. à B. T. 2. VIOLIN. 2. È B. C.

31. Meine Harffe ist zur Klage worden/ à C. A. T. B. C. B. C. DI Vierdanck

[no. 19 in Ambrosius Profe's collection *Geistliche Concerten und Harmonien* I, Leipzig 1641, RISM 1641²; another copy in folio manuscripts no. 14]

32. Meine Seele erheb. den HErrn à C. & VIOLINO SOL. C. B. C.

33. Mein GOtt warum hastu à 1 C. 2.VIOL. C. B. C. DI D. Buxteh.

34. O BONE JESU, SOLO C. C. ORG. CASSATI

[Probably Gasparo Casati, *O bone Jesu*, published in *Motetti a voce sola de diversi eccellentissimi autori*, Venice 1645, RISM 1645³.]

35. O JESU MI DULCISS. à T. SOL. C. 2 VIOL È B. C.

36. O MIRA! Ô MAGNA! &C. C. SOL. C. ORG. P. Boddekers

[Gasparo Casati, *O mira O magna* as published in Philipp Friedrich Bötdecker's edition of *Sacra partitura*, Strasburg 1651, RISM B 3263. Casati's piece originally appeared in *Sacri concerti a voce sola con la partitura*, op. 2, Venice 1641, RISM C 1408.]

37.a Oster-VICTORIA B. T. A. 2 C. 2 VIOL. 2 BRAZ. 1 VIOLONO 1. FAGOTTO C. B. C.

37.b. dito anders B. A. T. C. 2. m. B. C.

[37a & b might be copies of Knüpfers *Victoria, die Fürsten sind geschlagen*, transmitted in the Düben collection, Uppsala Universitetsbiblioteket vok.mus.i.hs. 57:005. The title-page of the Uppsala copy indicates a scoring for CCATB, 2 vn, 2 va, 3 trb, bsn, bc, but, as in this Lübeck copy, separate trombone parts are not provided.]

38. O süsser JESu Christ/ à C. Ô T. SOLO C. 2. VIOLIN È B. C. d. H. Schütz und Chr. Kitteln.

[Christoph Kittel's arrangement for solo voice, two violins and continuo of the *Bernhardi Freudengesang* in Heinrich Schütz's *Zwölf geistliche Gesänge*, Dresden 1657. Kittel's arrangement was printed in four sheets (one per performing part) as *Aria/ Des Jubel-Gesangs/ | Genommen aus H. Heinrich Schützens Capellmeister zwölf Geistlichen Gesängen*, RISM K 854. A printed copy is in the Düben collection, Uppsala Universitetsbiblioteket vok.mus.i.hs.34.6.]

39. QVAM PULCHRA ES à C. VIOL. 2 C. FAGOT. È B. C.

40. QVIS NON SEPARABIT, à C. SOLO C. 4. INSTR. DI VESI

[possibly from Simone Vesi, *Motetti e salmi*, op. 2, Venice 1648, RISM V 1312]

41. QVO FUGIAM MISER? à 2 C. 2 VIOLIN. C. FAGOTTO

45 Joachim Schlichte, *Thematischer Katalog der kirchlichen Musikhandschriften des. 17. und 18. Jahrhunderts in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main*, Frankfurt/M. 1979 (= Kataloge der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main 8), p. 50.

42. Schaff in mir GOtt ein reines Hertz/ C. SOLO C. B. C.
- 43-44. SI DEUS PRO NOB. B. SOLO & 2 VIOL. C.B.C. BIS
[Probably Johann Rosenmüller's setting of this text; see Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz Mus. ms. 18883 (Bokemeyer 831).]
45. VENI DOMINE, & NOLI TARD. C. SOLO C. ORG. BERNHARDI
46. Was frag ich nach der Welt C. B. C. VIOLIN. 2. È B C.
47. Wer ist der/so von Edom 4. VOC. & 4. INST. C. B. C. DI COCH.
48. Weynachts-Gesänge C. A. T. c. VIOL. O CORN. 2. È B.C.
49. Wo find ich Hülff C. T. VIOL. O FLAUTO C. FAGOT È B.C.
50. Wol dem der den HErrn fürchtet C. A. T. B. c. B.C. DI Strunck.
- 51-54. Noch 5. geistl. Ges. in C.und B.m. 2. in 4.St. u. MUSICÆ EUGLCÆ PARTIS 1. VOCE 2 & C.
55. Welt. ARIA CLORIS DE Krembergs C. c. B.C.
[*Cloris deiner Schönheit Pracht*, strophic song in Jakob Kremberg, *Musicalische Gemüths-Ergötzung oder Arien*, Dresden 1689, p. 24. RISM K 2009]
56. Auff APOLLO C.2. T.2. VIOL.2. VIOLON. B. E B.C.
57. Gespr. zweyer verliebt. Personen/ A T. C. VIOLIN.2. C. B.C. COMP. 687. (die VIOL. fehl.)
58. Hochzeit-ARIA C. B. VIOLON und 2. VIOLIN d. Lieberrow.
59. Hochzeit-Gespr. zw. Bräutig. und Braut/ C. T. VIOL.2.m. B.C.
- 60, 61. Hoff-Leuten gewöhnliches UT RE MI FA SOL LA, C.A.T. B. m. 2. VIOLIN d. Rosenmüller/ 2m.
[concordance with Lüneburg Michaelisschule inventory, no. 972, Seiffert p. 615: Rosenmüller, *Ut re mi fa sol la, das kan ein Hoffmann singen*, à 6. 2 Viol. CATB.]
62. Lebendige Kraben hier C.C.T. c.B.C.
63. Musen Hochzeit-CONCERT. B.A.T.C. c. B.C. 671.
64. Ettl. SARAB. COUR. &C. A 5. M. INSTRUM. SVITE A M. Edelman.

TABULAT. m. Buchst. geschr. IN FOL.

1. EIn gebund. Buch m. Geistl. Stücken
2. Ein and. in Pap. gehefft. dabey auch H. PRÆTORII FUNDAMENTUM PRO ASCENDO & DESC. ITEM, ECHO auff 2. Clavier und and. EXERCIT.
3. 4. And. 2. sammengeneyete meist Geistl. St.
5. Gesamlete Enckele Geistl. St.
6. - - Italiänische St.
7. PRÆLUDIEN/ TOCCATEN/ CANZONS, mit ECHO, FUG. und CONCORDATEN.
8. Unterr. v. GEN. BASS d. Capelmeist. Brügel.

IN QVARTO

1. GEBund. B.[uch] meist Geistl. St.[ücke] m. PRÆLUDIEN
2. 3. And. in Pap. geneyete Geistl. oh. PRÆL.
- 4.-7. - - - Geistl. u. weltl. groß und klein
8. Noch ein geb. m. Lehre dab. CLAVICHORD zu beziehen und TABULAT. zu versteh.
9. Noch ein Gehefft voll von PRÆLUDIEN und FUGEN.
10. Gesamlete ALLEMANDEN/ COURANTEN/ SARABANDEN EX. A. B. C. D. F. G. 14 St. m. etzl. and. Weltl. St. ALLEM. COUR. &C.
- 11, 12. Lehre v. GEN. BASS zu versteh. m. den Stimm. so zu Strals. in Marien und NIC. Orgln sind.
13. Richtiger METH. zum GEN. BASS in etzl. Exempeln zusammen gefasset v. J. Crüger.
[possibly a scribal copy of the appendix on figured bass in Johannes Crüger, *Synopsis musica*, 2nd edition Berlin 1654, pp. 213–232]

TABULAT. Bücher in NOT. geschr. In FOL. 2 und in QV. 2.

[No details are given of these volumes.]

Der Dresdner Hofpoet Johann Seusse

Eine Ergänzung zu Jörg-Ulrich Fechners Beitrag im Schütz-Jahrbuch 6 (1984)

EBERHARD MÖLLER

Der kurfürstliche Sekretär und Hofpoet Johann Seusse (Seussius) ist der musikwissenschaftlichen Forschung durch insgesamt fünf lateinische Epicedien zu den *Psalmen Davids* und *Cantiones sacrae* von Schütz bekannt. In einer Festschrift von 1617 mit lateinischen Distichien und den Willkommenstrophen „Caesar ave“ von Schütz ist auch Seusse mit einem Beitrag vertreten¹.

Jörg-Ulrich Fechner hat seiner Untersuchung *Ein unbekanntes weltliches Madrigal von Heinrich Schütz* im *Schütz-Jahrbuch* von 1984² eine Auflistung der ihm bekannten Veröffentlichungen Seusses beigefügt. Darin sind die Seussius-Drucke der Universitäts- und Landesbibliothek Dresden mit 44 Titeln relativ vollständig erfasst. Hinzu kommen 50 Druckeinheiten, vorwiegend aus dem Bestand der Stolberg-Stolberg'schen Leichenpredigten-Sammlung. In der Ratschulbibliothek Zwickau fanden sich in den letzten Jahren zahlreiche weitere bisher unbekannte Drucke, so dass die nachfolgenden Angaben – die sich als Ergänzung zu Fechners Beitrag verstehen – Berechtigung haben dürften.

Nähere Beziehungen zwischen Schütz und Seusse, beide in herausragenden Ämtern am Dresdner Hofe tätig, sind bisher nicht bekannt. Die lateinischen Epicedien Seusses in den genannten Schütz-Drucken lassen das jedoch annehmen. Seusse verfügte über gute Kenntnisse auf dem Gebiet der Musik. In deutschen und lateinischen Gedichten kam er oft auf die Musik zu sprechen. Im Oktober 1621 gehörte er zu dem 855 Personen umfassenden Gefolge von Kurfürst Johann Georg I. bei dessen in Vertretung des Kaisers erfolgten Huldigung durch die schlesischen Stände in Breslau³. Über die von Schütz geleitete Festmusik⁴ in der Elisabethkirche lesen wir bei Seusse:

[...] Blanda voluptatis nostræ quoque MUSICA nutrix
Advenit, ad dias MUSICA dia dapes.
Orpheus, Amphion, Misenus, Jopas, Arion,
Demodocus, Sappho, cum Thamyraque, Linus,
Circumstant tabulum: Chelys, et Lyra, Barbitus, atque
Panduræ, Citharæ, et fistula juncta tubæ,
Dulce sonant, linguâ socia Harmonia ipsa vibrante

- 1 *Panegyrici Casario-Regio-Archiduales, Adventantibus ad Inchyam Electoralem Saxoniam Dresdam*; darin auch Gedichte von Johann Burcart, Urban Hantschmann, Gregor Kleppsius, Simeon Reinhard und Elias Rudelius. Seusse und Schütz haben jeweils mit eigenen künstlerischen Mitteln höfische Ereignisse besungen. Genannt seien für die bekannten Torgauer Hochzeitsfeierlichkeiten 1627 von Seusse das Festgedicht *Erotopagnion conjugiale* (s. Anhang), von Schütz/Opitz die *Dafne*.
- 2 Jörg-Ulrich Fechner, *Ein unbekanntes weltliches Madrigal von Heinrich Schütz. Gelegenheit und Gelegenheitsgedicht, erwogen aus germanistischer Sicht*, in: SJB 6 (1984), S. 23–51.
- 3 Näheres hierzu bei Eberhard Möller, *Heinrich Schütz und Schlesien*, in: *Mitteldeutschland im musikalischen Glanz seiner Residenzen. Sachsen, Böhmen und Schlesien als Musiklandschaften im 16. und 17. Jahrhundert* (= JbMBM 2004), S. 251–259.
- 4 Oberhofprediger Matthias Hoë von Hoeneß sprach über Ps. 85,9, wozu mit großer Wahrscheinlichkeit von Schütz die „politische Festmusik“ SWV 49 erklang.

Aures atque animos exhilarare ipsa vibrante studet. [...]

Stans populus, tollensque pias adsidera voces,

Debita pro magno CÆSARE vota facit.

Exilit & læto genialis Musica cantu,

Tactaque dant dulces organo blanda sonos. [...]

Die Music auch mit Frewd
 Gantz lieblich intonirt
 Vnd wegn der frölichn Zeit
 Auffs künstlichst figurirt:
 Die Instrument anfiengen
 Auffs anmutigst zu klingen:
 So thet auch schön
 In das Gethön
 Linus sein süsse Stimme erhöhn/
 Vnd als ein Siren singen. [...]

Über das abschließende von dem sächsischen Kurfürsten für Erzherzog Carl und die drei schlesischen Herzöge angerichtete „Pancket“ auf der „Keyserlichen Burg“ weiß Seusse zu berichten⁵:

Also diß Fürstlich Mahl
 Mit Frewden wardt vollendt
 Darzu ich selbsten all
 Mein Musicanten sendt:
 Kein Lauten must da schweigen/
 Diorb/ Pandor vnd Geigen/
 Kein Harffen schön
 Durfft müssig stehn/
 Da must in Frewd alles hergehn/
 Vnd sich lustig erzeigen.

Aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang auch seine Äußerungen in den genannten Beiträgen zu den *Psalmen Davids*. Die beiden Gabrieli seien in Schütz wiedergeboren, „seine eine Seele regiere die Stimme, die andere die (Organisten-) Hand“⁶. Außerdem habe Schütz die instrumentale Chromatik auf die Kirchentönenarten der Gesangsmusik übertragen. Vielleicht dachte Seusse mit der letztgenannten Äußerung an die schützischen italienischen Madrigale. Mehrfach, so auch bei den *Psalmen Davids* und den *Cantiones sacrae*, nannte sich Seusse „Ivo ab Hus Senensis“ und „Ausonius è Senis“ (= Ausonius unter den Alten). Mit dieser anagrammatischen Umbildung seines Namens verweist er auf den Schriftsteller Decimus Magnus Ausonius (ca. 310–393 n. Chr.), der als Epigrammatiker bekannt ist.

Georg Schütz, der Bruder von Heinrich, tritt mehrfach in Kasualien gemeinsam mit Seusse in Erscheinung, u. a. in der Leichenpredigt von 1625 für den Leipziger Studenten Jakob Schultes. Für den Verstorbenen hatte Schütz auch seine Begräbnismotette *Gutes und Barmherzigkeit werden mir folgen mein Leben lang* (SWV 95) geschrieben. Mit dem Leipziger Thomaskantor Johann Hermann Schein finden wir ihn Seusse in einer Kondolenzschrift von 1623⁷.

5 *Catoptrum, calendis januariis, anno 1622*; Leipzig [1622]. Ratsschulbibliothek Zwickau, Sign. 18.3.19.(2), S. a4^r, a5^v, a6^r, b5^r.

6 Moser, S. 96.

7 Leichenpredigt auf Johann Jacob Reiter, Leipzig 1623. Fechner (wie Anm. 2), S. 44, Anhang I, Nr. 32.

Merkwürdig ist die Tatsache, dass der Exulant Seusse auch mit einem Beitrag über Kaiser Ferdinand II. in dem 1626 in Leitmeritz gedruckten Musikalmanach von Johann Sixt von Lerchenfels vertreten ist, obwohl dieser katholische Propst seinen *Triumphus et Victoria*⁸ Tilly zur Feier seines Sieges am Weißen Berg über die Protestanten gewidmet hatte⁹.

Über Leben und berufliche Tätigkeit Seusses ist nur wenig bekannt. Fechner wies bereits auf das Fehlen einer Leichenpredigt für den kursächsischen Sekretär hin¹⁰. Der Einmarsch der kaiserlichen Truppen in Kursachsen und die damit verbundenen Probleme dürften der Hauptgrund sein für das Fehlen einer bei verstorbenen hervorragenden Persönlichkeiten sonst üblichen Leichpredigt. In den Nachschlagwerken des 17. und 18. Jahrhunderts sucht man den Namen Seusse vergeblich. Unlängst fand sich in der Ratsschulbibliothek Zwickau die anonyme Wittenberger Kondolenzschrift *Serenis. Elect. Sax. Secretarii, Iohannis Seussii, nob. Et amplissimi viri manes*. Das Titelblatt enthält in der Form eines Epitaphs das bekannte Seussius-Porträt, wie wir es durch den Kupferstich von Conrad Grale (Grahle) kennen, sowie Seusses Wappen und den auf Psalm 121,3 zurückgehenden Spruch „non dormit qui custodit“. Wappen und Spruch sind auch auf dem bereits genannten Kupferstich von Grale (1622) sowie auf einem weiteren Stich von Lucas Kilian¹¹ (1630) enthalten. In diesem Nachruf würdigten 38 Akademiker u. a. aus Dresden, Leipzig, Wittenberg, Jena und Breslau den verstorbenen Seusse. Verständlich, dass alle Epicedien für einen der bedeutendsten neulateinischen Dichter seines Jahrhunderts in lateinischer Sprache abgefasst sind. Die Texte der Autoren, bei denen es sich weitgehend um Freunde oder Bekannte handeln dürfte, lassen sowohl das hohe Ansehen als auch die weitgespannten Kontakte von Seusse erkennen. Es begegnen dabei Namen von Persönlichkeiten, die auch aus dem direkten Umfeld von Schütz bekannt sind. In der Reihenfolge ihres Auftretens handelt es sich um Johannes Höpner, Paulus Röberus, Joh. Cramerus, Johann Strauchius, Simon Malsius, Daniel Sennertus, Johann Sultzberger, Johann Rupertus, Christianus Ansoygius, Zacharias Schilter, Caspar Cunradus, Johann Georg Pelshofer, Philippus Müller, Michael Feigijs, Magnus Schuwarth, Bernhardus Guilielmus, Conradus Bavarus, Erasmus Schmidt, Jeremias Spiegelius, Andreas Corvinus, Augustus Buchnerus, Martinus Opitius, Christoph Bulaeus, Elias Ebinger, Martinus Leuschnerus, Petrus Kirchbach, Petrus Ailberus, Gothofredus Cundisius, Abrahamus Steinbach, Georgius Hausmanus, Ericus Pelshofer, Ad. Tülsnerus, Andreas Rivinus, Thomas Rötting, Samuel Cnorrius, Christianus Gökeritz, Petrus Geiling.

In dem bisher unbekanntem Nachruf verweist Martin Opitz auf den Exulanten Seusse, der in Kursachsen eine neue Anstellung gefunden habe. Dessen literarisches Schaffen, geistlichen und weltlichen Inhalts, sowohl in lateinischer als auch deutscher Sprache, werde von dem Feuer des Pindus, einem Sitz des Apollo und der Musen, entfacht. Der vollständige lateinische Text¹² von Opitz lautet:

8 Dazu Eberhard Möller, *Böhmisch-sächsische Musikbeziehungen im 16. und 17. Jahrhundert*, in: Jörn Peter Hiekel u. E. Werner (Hrsg.), *Musikkulturelle Wechselbeziehungen zwischen Böhmen und Sachsen*, Saarbrücken 2007, S. 17–28, besonders S. 20, 24–25.

9 „Ferdinande nepos Ferdinandi Cæsaris, ipse Cæsar“.

10 Fechner (wie Anm. 2), S. 33.

11 Kilian hat auch einen Kupferstich von dem Leipziger Thomaskantor Sethus Calvisius angefertigt.

12 *SERENIS. ELECT. SAX. SECRETARII IOHANNIS SEUSSII NOB. ET AMPLISSIMI VIRI MANES. WITTEBERGÆ*, Bl. B5r–B6r, RSB Zwickau, Sign. 25.3.36.(1).

SEUSSIADEN quondam patriis exegeratoris
 Quisquid id est speciem quod pietatis habet.
 Illi religionis opus mutare fidemque
 Relligio, species nec pietatis erat.
 Quare pertæsus patriæ, non degener exul,
 Ensiferi petiit littor a tuta Ducis.
 Ast illum virtutis bonos comitatur euntem,
 Cardorque, et quicquid nobile Pindus alit.
 Sic harum dives rarus queis dives abundat
 Magnarum ipse sibi est semper adinstar opum,
 Et vel sacrarum pertractat munia rerum,
 Vel Latio versus vel canit ore suo.
 Inter & ista, sui nec magni villicus horti,
 Non fieri, at factum se videt esse senem.
 Sic hilari & fracto solùm ad mortalia vultu
 Olim parta piis gaudia lætus adit.
 Felix post patriam talis quem cura Patroni,
 Et post Patronum suscipit ipse Deus.

Allectus ab optimo sene inter
 filios & amicos non
 é multis
 Martinus Opitius.

Man kann annehmen, dass Seussius zumindest mit der Mehrzahl der Autoren in Kontakt stand. Zu den hier nicht genannten, z. T. bereits verstorbenen Bewunderern und Freunden gehören weiterhin Johannes Kepler, Andreas Tscherning, Paul Fleming, Friedrich Taubmann senior und junior, Matthäus Zuber, Christoph Coler u. a. Lediglich die Korrespondenz mit Buchner und Kepler hat sich teilweise erhalten¹³.

Herausgeber oder Drucker/Verleger der Funeralschrift wurden nicht genannt. Da der Je-naer Johann Gerhard seinen Beitrag mit „18. Nov. 1631“ unterzeichnete, dürfte die Wittenberger Publikation Anfang 1632 erschienen sein. Mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit ist der Wittenberger Professor der Poesie, August Buchner, deren Herausgeber. Sein gleichfalls bisher unbekannter Beitrag geht dem Text von Opitz unmittelbar voraus, eine vermutlich bewusste Positionierung.

Über den Tod von Seussius hatte schon Christoph Coler an Opitz geschrieben: „Seussium audio vivis excessisse, cuius antiqua virtus, eximia eruditio et amicitia officium aliquod pietatis exigunt“¹⁴. Ein Begräbnis-Sonett von Paul Fleming *Auf Herrn Johann Seussius sein Versterben* gilt als verloren¹⁵.

- 13 Sieben Briefe von Buchner an Seusse finden sich in *Augusti Buchneri Epistolarum Partes Tres* [...], Frankfurt u. Leipzig 1720, S. 457–470 u. 614f.; zu den Briefen zwischen Kepler und Seusse vgl. Johannes Kepler, *Gesammelte Werke*, hrsg. von Max Caspar, München 1945–1959, hier Bd. 13, S. 303, 369; Bd. 15, S. 229, 416; Bd. 16, S. 58, 99, 176; Bd. 17, S. 25, 89f.; Bd. 18, S. 93–96, 101, 213.
- 14 Alexander Reifferscheid (Hrsg.), *Briefe G. M. Lingelsheims, M. Bernegggers und ihrer Freunde. Nach Handschriften hrsg. und erläutert*, Heilbronn 1889 (= Quellen zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland während des 17. Jahrhunderts 1), S. 470.
- 15 Johann Martin Lappenberg, *Paul Flemings Deutsche Gedichte*, 2 Bde, Stuttgart 1865 (= Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart 82/83), Nachdr. Darmstadt 1965, S. 537. Über einen in Aussicht genommenen Besuch Dresdens schreibt Fleming: „Ich will gehen in die Stadt, / da man mich gelobet hat, / Wär' ich doch nur schon zur Stätte, da der kluge Seußius / spielet auf der güldnen Flöte / um der strengen Elbe Fluß.“ Vgl. Heinz Entner, *Paul Fleming. Ein deutscher Dichter im 30jährigen Krieg*, Leipzig 1989, S. 206 f.

Eine nähere Beziehung zu Opitz dürfte sich erst in den letzten sechs Lebensjahren Seusses entwickelt haben. Bekannt war bisher von Opitz lediglich ein langes Gedicht *An Herrn Johann Seussius/ Churf. Sächsischen Secretarius*¹⁶. Weiterhin wurde Seusse von Opitz in einem lateinischen Widmungsgedicht für Tobias Hübner vom Jahr 1625 erwähnt¹⁷. Eine erste Begegnung Seusses mit Opitz könnte im August 1626 in Dresden erfolgt sein, als Schütz und Opitz das gemeinsame Dafne-Projekt besprachen. Opitz weilte in jenem Sommer in diplomatischer Mission des Burggrafen von Dohna in Sachsen. Jedoch hatte er schon im Sommer 1625 auf der Durchreise von Wittenberg nach Schlesien die sächsische Residenzstadt berührt. Kurzzeitig hielt sich Opitz 1630 noch einmal in Dresden auf.

Die Kondolenzschrift ist vor allem für die Lebensdaten Seusses wichtig. Sie bestätigt nicht nur seinen Geburtstag, sondern nennt auch den bisher unbekanntesten Sterbetag: 30. Mai 1631 zu Dresden. Vielleicht hatte Schütz aus diesem Anlass sogar einen musikalischen Beitrag geleistet. Offensichtlich war Seusse vor seinem Tod längere Zeit krank. Sein letztes Gedicht zum Geburtstag von Johann Georg I. am 5. März konnte noch rechtzeitig in Leipzig gedruckt werden. Seusse fehlte jedoch im Gefolge des Kurfürsten zum Fürstenkonvent in Leipzig (beendet am 12. April). Hier war jedoch Schütz mit einigen Mitgliedern der Hofkapelle präsent. Weiterhin finden wir in der Dresdner Delegation den Rentsecretarius Magnus Schuwart, den späteren Nachfolger Seusses¹⁸.

Seusse wurde am 8. Juni 1566 in Artern bei Weißensee in Thüringen geboren. Bei dem Matrikeleintrag der Jenaer Universität von 1580 dürfte es sich um eine Vorimmatrikulation gehandelt haben, während die Einschreibung für das Wintersemester 1584¹⁹ an der Universität Leipzig wohl den eigentlichen Studienbeginn ausweist. Am 12. April 1592 heiratete Seusse in Perneck bei (Bad) Ischl in der Steiermark die verwitwete Cordula Guntzkopfer, geb. Ziegler, Tochter eines Bürgermeisters aus Leoben. Vermutlich hatte er kurz vor 1600 einen engen Kontakt zu der Familie von Kollnitz, deren Wappen er führen durfte²⁰. Bis auf diese Zeit reicht auch seine Freundschaft zu Johannes Kepler zurück, der damals in Graz lebte. Vermutlich übte Seusse in oder in der Nähe von Graz eine uns nicht bekannte Tätigkeit aus, musste jedoch – ebenso wie Kepler – als Protestant nach dem Steierischen Religionsfrieden 1600 mit seiner Familie die Steiermark verlassen. Kurz danach erhielt er eine Anstellung in Dresden als kurfürstlicher Sekretär (auch Sekretär des Konsistoriums bzw. „Secretarius sanctoribus“). Damit dürften geistliche Verwaltungsaufgaben das eigentliche Arbeitsgebiet bestimmt haben. Seusses Jahreseinkommen betrug 200 Gulden²¹, das entsprach weniger als der Hälfte der Bezüge des Hofkapellmeisters. Seusses Ehefrau Cordula starb bereits am 15. Februar 1611. Über sie gibt es eine gedruckte Leichenpredigt. Ein Sohn der beiden war schon früh verstorben, drei Töchter aus erster Ehe überlebten den Vater, ebenso die zweite Ehefrau Sophia Tomitschia.

16 Martin Opitz, *Weltliche Poemata. Der Ander Theil*, Frankfurt/M. 4/1644, S. 34–36.

17 Ebd.

18 Entner (wie Anm. 15), S. 206–208.

19 Georg Erler, *Die jüngeren Matrikel der Universität Leipzig 1559–1809*, Bd. 1, Leipzig 1909, S. 433.

20 Auf die Verleihung des Wappens wird in der genannten Kondolenzschrift (wie Anm. 12) deutlich hingewiesen: „[...] ob res à Sacratiss. Rom. Imp. RUDOPHPO II. S. A. Insignibus & dignitate Equestri liberaliter donatus“.

21 Fechner (wie Anm. 2), S. 34.

Nähere Untersuchungen der deutschsprachigen Dichtungen Seusses stehen noch aus, obwohl Richard Newald schon 1951 feststellte, vor allem auch das hohe Ansehen bei seinen Zeitgenossen hätte „ihn längst einer eingehenden Betrachtung würdig gemacht“²². Falsch ist die Behauptung von Heinrich Klenz, Seusse sei „in seinen deutschen Gedichten nichts weiter als ein mittelmäßiger Opitzianer“²³ gewesen. Das zeigen bereits die Lebensdaten der beiden Persönlichkeiten. Seusse wurde mehr als drei Jahrzehnte vor Opitz geboren! Der Forschung zur deutschsprachigen Barockliteratur sind insgesamt nur wenige deutsche Gedichte Seusses bekannt, obwohl deren Zahl wesentlich größer ist. Die Hauptsache ist wohl darin zu sehen, dass sie sich zumeist als zweiter Teil in den Drucken von Seusses neulateinischen Dichtungen befinden. Sie übertreffen dann auch hinsichtlich des Umfangs häufig die vorausgehenden lateinischen Texte. Hier werden meist Ereignisse des Dresdner Hofes im mythologischen Gewand vorgestellt. Es bedarf noch weiterer Untersuchungen, um die Frage zu klären, inwieweit die von Fechner für das deutsche Gedicht *Frau Venus nahm mit Leid* getroffene Feststellung – „unbeholfen und hölzern“²⁴ – auch für Seusses gesamtes deutschsprachiges Schaffen zutrifft.

22 Richard Newald, *Die deutsche Literatur vom Späthumanismus zur Empfindsamkeit 1570–1750*, München 2/1957 (= Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart 5), S. 50.

23 ADB 34, S. 68. In der Seusse gewidmeten Schrift *Primitia Accademiae Lipsiensis* (Leipzig 1630) wird er von Johann Stephan Verbesius als „Viro doctrina & arte Poetica maximo“ bezeichnet; RSB Zwickau, Sign. 15.5.36.(5).

24 Fechner (wie Anm. 2), S. 30.

Anhang

Seusse-Bestände der Ratsschulbibliothek Zwickau

1. *Imea Musa, cito Phylires*, in: *Gamelia Illibato Hymenæo* [...] *Magno Lebzeltero*, Leipzig 1604; 5.1.6.(12b), 5.1.9.(90), 15.3.2.(26), 15.5.38.(56), 48.5.4.(15)
2. *Siccine prob nimium*, in: Georg Weinrich, *Exequiae Schilterianae. Christliche Leichpredigt/ Bey dem ehrlichen und volkreichen Leichenbegängnis des* [...] *Herrn Zachariae Schilteri*, Leipzig 1604; 12.10.13.(4)
3. *Teutonicum modulis Lutherus*, in: Georg Weinrich, *Exequiae Beccerianae, Zwo Christliche Leichpredigten* [...] *Die Andere Beym Begräbniß* [...] *Dorotheæ* [...] *Becceri* [...], Leipzig 1604; 20.7.10.(7)
4. *Concors discordes fugit ut symphonia choras*, in: *Amores Conjugales Præstantiss. Viri Dn. Iohannis Nienborgi* [...] *et* [...] *Annæ* [...] *Schuberi*, o. O. (Dresden) 1605; 21.10.7.(38)
5. *Prænomen Maria est*, in: *Gamelia Amplissimo Atque Consultissimo Viro Dn. Christophoro Richter*, Dresden 1605; 5.1.9.(102)
6. *Anagramma Johannes Langius*, in: *Euphemiai* [...] *ad virum erudita* [...] *Johannem Langivm*, Dresden 1607; 21.10.7.(21)
7. *Connubijis fecunda domus*, in: *Nepenthes nobile in festi convivijis Dn. Georgii Winckelmanni* [...] *et* [...] *Annæ, Dn. Bartholomæi Scolteti* [...] *filiae delectae, Sponsae* [...], Dresden 1607; 21.10.7.(34)
8. *Anagramma nuptiale Consecratum auspiciatissimis nuptiis, quas Torgae XIX. Julii, Anno MDCVII. celebrabant Dei Gratia, Johannes Georgius, Dux Saxoniae, [...] Et Magdalena Sibylla* [...], Leipzig 1607; 50.1.33.(58)
9. *In statione mori*, in: Polycarp Leyser, *Christliche Leichpredigt* [...] *Gertrudis Rothhäuptin Des* [...] *Andreae Döreri* [...] *Hausfrauen*, Leipzig 1608; 12.10.5.(20)
10. *Ergo alij a natæ thalamos*, in: *Gamelia in festivitatem Nuptialem* [...] *Leonharti Schwendendorfferi* [...] *et* [...] *Rosinae* [...] *Thomæ Lebzelteri* [...] *filiae Sponsae*, Leipzig 1608; 5.1.6.(28), 5.1.8.(21), 15.3.41.(26), 48.4.7.(20)
11. *Dædaal ut in Pyrrhi*, in: *Vita et Mors Juvenis ornatissimi Helicæ Putschii Antwerpiani* [...], Hamburg 1608; 5.3.29.(47), 21.10.3.(11)
12. *Alteræ saxonici pars germinis*, in: *Epigramma. De felicissimo* [...] *Dn. Johannis Casimiri et Dn. Johannis Ernesti* [...] *atque Dn. Christiani Marchionis Brandenburgensis* [...] *in urbem Dresdam* [...] *ingresso*, Dresden 1609; 50.1.11.(27)
13. *Siparium eteostichum* [...] *infante Sophia Leonora*, Leipzig 1609; 49.7.1.(182)
14. *Tumulus M. Johannis Mülleri*, in: *Exequiæ Mullerianæ*, Leipzig 1609; 49.7.1.(182), 49.5.6.(4)
15. *Ut personam aliam*, in: Johann Förster, *Oratio panegyrica* [...] *habita in inauguratione Doctorali* [...] *Balthasaris Meisneri* [...], Wittenberg 1612; 19.12.14.(33)
16. *Varro locuturas Plautino*, in: Friedrich Taubmann, *M. Acci Plauti Comoediæ XX. Susperstites* [...], Leipzig 1612; 6.1.2
17. *Aliud Misnia certatim Rudolphi*, in: Bernhard Prætorius, *Corona Imperialis* [...], Nürnberg 1613; 6.8.1.(4); darin auch Johannes Kepler, *Aliud votu gratulatorium*
18. *Vitus, in hac vita*, in: *Epicedia, & Epitaphia Honori & memoriæ* [...] *Sabinæ* [...] *Dn Viti Wolfurum* [...] *Conjugis* [...], Leipzig 1613; 6.7.22.(54)
19. *Pamlerum Albiacæ primùm instruxere*, in: *Honori* [...] *Dn. M. Caspari Pamleri, Pastoris Schnebergensis* [...] *Devotè gratulantur* [...], Leipzig 1614; 9.5.5.(58)
20. *Corvinum sequitur Mullerus*, in: *Honori Coniugali Philippi Mulleri Hertzbergensis* [...] *Sponsi et* [...] *Susannæ* [...] *Wolfgangi Corvini* [...] *relicte viduae iterum Sponsæ: Devote gratulantur amici* [...], Leipzig 1616; 6.2.13.(25); 15.3.30.(4)

21. *Viri rubus ardescens*, in: Matthias Hoë von Hoeneß, *Christliche InvestiturPredigt* [...], Leipzig 1616; 20.12.4.(10)
22. *Fortè suburbano cum me Taubmanus in horto*, in: Friedrich Taubmann, *Postuma Schediasmata* [...], Wittenberg 1616, S. 197–199; 7.7.26.(2)
23. *Ergo tot Augusti post tempora Maximiliani*, in: *Panegyrici Casario-Regio-Archiduales*, Dresden 1617²⁵; 6.8.1.(1)
24. *Amor Gemmarius* [...] *Ad Nuptias* [...] *Joannis Philippi, Ducis Saxonie* [...] et [...] *Elisabetæ* [...] *Dn. August, Ducis Saxonie* [...] *Viduae* [...], darin auch *Newlich ein Jubilir*, Freiberg 1618; 9.5.4.(83)
25. *Ergo datum vris Patribus*, in: *Εὐφημιαὶ Quibus Reverendis. atqve doctis viris, fratrib. germanis; [...] gratulantur*, Freiberg 1618; 15.3.3.(32)
26. *Omnia Virgilius* und *Ex uivæ dulces* [2 Distichien], in: Friedrich Taubmann (Hrsg.), *P. Virgillii Maronis Opera Omnia* [...], Leipzig 1618; 6.3.21
27. *Pastorale Novis Nuptis* [...] *Johanni Rächtero* [...], Dresden 1618; 50.1.10.(28); Einblattdruck
28. *Non erat ergo satis*, in: Aegidius Strauch, *Miles Christianus, Christliche Leichpredigt Bey dem Begräbnüß Des [...] Centurien Pflugens* [...], Leipzig 1619; 49.5.6.(16)
29. *Strenæ. Sereniss. Principi et Dno. Dno. Johanni Georgio* [...] *dedicata*, Dresden 1619; 6.7.22.(65)
30. *Plausus Votivus Solemnitati Nuptiarum* [...] *Viri, Dn. Heinrici Höpffneri* [...] et [...] *Veronica, Dn. Hieronymi Jordanis* [...] *Filiæ unice Sponsæ* [...], Leipzig 1620; 48.8.8.(63), 6.3.8. (41)
31. *Si lapis iste mihi*, in: *Lapis regius* [...], Leipzig 1620²⁶; 6.3.8.(17)
32. *Strena panegyrica* [...] *Johanni Georgio* [...] *dedicata*, Leipzig 1621²⁷; 6.2.15.(2), 48.5.5.(103)
33. *Ruchavis inter aves*, in: Aegidius Strauch, *Christliche Leichpredigt. Bey dem Begräbnüß Des [...] Georg Pflugens/ des Eltern* [...], Dresden 1621; 20.12.4.(4)
34. *Sertum Johannæum* [...] *Johanni Georgio* [...] *Domino suo clementiss.* [...], Leipzig 1621²⁸; 6.2.15.(1), 48.7.3.(133), 50.1.39.(26)
35. *Aurea cum vellet*, in: *Solemnibus Nuptiarum* [...] *Dn. Sigismundi Möstelii* [...] et [...] *Sabinæ* [...] *Johannis Rothheupts* [...] *Filiæ, Sponsæ* [...], Leipzig 1622; 48.7.1.(82)
36. *Catoptrum*, [...] *Johanni Georgio* [...] *Domino suo clementissimo*, Leipzig 1622²⁹; 18.3.19.(2)
37. *Est avis inter aves*, in: *Euphemiai In Honorem Christophori Wildvogelii* [...], Leipzig 1622; 6.8.7.(6), 9.5.5.(38), 48.5.5.(105)
38. *Serenissimi & Potentissimi* [...] *Dn. Johannis Georgii*, [...] *Domini sui clementissimi* [...], Dresden 1622; darin auch *Ist je ein Tag im Jahr*; 6.7.22.(66), 20.12.1.(22)
39. *Arma Silesiaco decrant*, in: *Vota Metrica Dn. Joanni Pein*, [...] *fusa et oblata* [...], Dresden 1622; 6.7.23.(18)
40. *Drama Sidereum Johannæum* [...], darin auch *Als Sanct Johannis Abend bewr*, Leipzig 1623³⁰; 48.7.3.(17), 49.1.2.(1)
41. *Kirchbachii e thalamo*, in: *Epitathalamia, Nuptiis secundis* [...] *M. Petri Kirchbachii* [...] *Cum* [...] *Catharina* [...] *M. Danielis Reicharti* [...] *Filia* [...], Dresden 1624; 15.3.27.(4)
42. *Ergo, diei somnique*, in: *Euphemiai* [...] *Nuptiis secundis* [...] *Johannes Höpnerus* [...] *Cum* [...] *Maria* [...] *Sebastiani Schweickarti* [...] *filia* [...], Leipzig 1625; 5.3.29.(24), 21.10.3.(11)
- 25 Fechner (wie Anm. 2, S. 43) Anhang I, Nr. 24, ohne Hinweis auf das deutsche Gedicht *Der mechtig Adler wolbekand*.
- 26 Nicht identisch mit Fechner (wie Anm. 2, S. 46), Anhang Ia, Nr. 21.
- 27 Ebd., S. 47, Anhang Ia, Nr. 24, ohne Hinweis auf das deutsche Gedicht *Aurora teht sich schicken*.
- 28 Ebd. Anhang Ia, Nr. 35, ohne Hinweis auf das deutsche Gedicht *Mit seinen glantzenden Pferden*.
- 29 Ebd., S. 48, Anhang Ia, Nr. 44, ohne Hinweis auf das deutsche Gedicht *Als nun mit seinen Wagen hell*.
- 30 Nicht identisch mit Fechner (ebd., S. 47) Anhang Ia, Nr. 40.

43. *Strena, mensa succina* [...] *Johanni Georgio*, [...] *Domino suo Clementiss.*, darin auch *Janus/ der himlische Thorwärter*, Leipzig 1625; 31.1.8.(59)
44. *Bibliopola tryphon feret Schurerus*, in: *Roris Honoris & Amoris Guttæ Votivæ quibus Aream Nuptialem* [...] *Zachariae Schureri* [...] *Pro excipienda* [...] *Margaretha* [...] *Michaelis Blumii*, [...] *relictâ filiâ* [...], Leipzig 1625; 48.4.7.(28)
45. *Charmosyne De* [...] *Dn. Johannis Georgii* [...] *XL. Natali die* [...], Leipzig o. O. (1625), darin auch *Nach dem der Juppiter*; Leipzig 1625; 48.7.3.(171)
46. *Quæ fuerat septena*, in: *Reverendiss.* [...] *Dn. Augusto, Duci Saxonie* [...], Dresden 1625; 50.1.10.(83)
47. *Votum Anniversarium, Quod in Sereniss.* [...] *Johannis-Georgii* [...] *Natalie Die* [...] *persolvit*, darin auch *Die drei Tyranninen*, Dresden 1625³¹; 15.3.27.(3)
48. *Ferdinande nepos Ferdinandi Cæsaris, ipse Caesar ave imperii summa*, in: *Sixtus von Lerchenfels, Deo opt. max: trino et uni laus* [...], Leitmeritz 1626; 69.10.6 (= Mus. 109.3)
49. *Lampyrides Johanneæ, In honorem* [...] *Domini Johannis-Georgii* [...] *Domini sui clementissimi* [...], darin auch *Die wunderbar Natur*, Leipzig 1626; 6.7.22.(68), 6.8.1.(2), 48.4.11.(181), 48.7.3.(170)
50. *Virginis, ac Viduæ, fueras*, in: *Matthias Hoë von Hoeneegg, Christliche LeichPredigt/ Beym Begräbnis der* [...] *Frawen Gertraud* [...] *Herrn Johann Zeidlers* [...] *Ebelicher Haußfrawen* [...], Leipzig 1626; 20.10.9.(11)
51. *Strena cupa: Quam Serenissimo* [...] *Domino Johanni Georgio* [...] *humiliter off[ert]*, darin auch *Sein duppelt Antlitz*; Leipzig 1626; 6.7.21.(2), 6.8.1.(3), 48.6.6.(28)
52. *Triumphus Solis De* [...] *Dn. Johannis Georgii* [...] *Natali die* [...], darin auch *Das grosse Aug der Welt*, Dresden 1626; 6.8.1.(5)
53. *Erotopægnion, conjugiale De* [...] *nuptiis* [...] *Dn. Georgii, Landgravi Hassiæ*, [...] *Atque* [...] *Sophiæ Leonoræ, Ducis Saxonie* [...] *Filiae* [...], Leipzig 1627³²; 31.1.8.(60)
54. *Drama autumnale In XIV. Natalem Diem* [...] *Domini Christiani, Ducis Saxonie* [...], darin auch *Als der siebenundzwanzigst Schein*, Leipzig 1628; 6.8.7.(6), 48.5.5.(105)
55. *Nemeæa, De XV. Natali die* [...] *Augusti, Ducis Saxonie* [...], Leipzig 1628³³; 6.8.7.(5), 48.5.5.(104), 48.7.3.(132)
56. *Nicolai Rectoris, filia celebratis solemniter die 18. Novembris 1628*, in: *Votiva Amicorum Carmina, In Nuptiis* [...] *Joannis Meineken*, Leipzig 1628; 48.6.7.(12)
57. *Strena phylacterium Serenissimo* [...] *Johanni-Georgio* [...] *humiliter oblata*, Leipzig 1628; 48.6.6.(1), 48.6.6.(41)
58. *Cæsaris ex jusu*, in: *Reverendo* [...] *Dn. M. Christophoro Megandro* [...] *vocato & promoti*, Einblattdruck o. O. u. J.; 26.4.1b.(6)
59. *Strena duplex* [...] *Dn. Joanni Georgio*, [...] *Domino suo Clementissimo*, Leipzig 1629; 48.5.5.(107)
60. *Euridice, flores, conjux*, in: *Epicedia, Memoriae & Honori Fæminæ* [...] *Gertrudis*, [...] *D. Andrea Doereri* [...] *Filiæ*; [...] *Dn. Nicolai Helfrichii* [...] *Conjugis dilectissimæ* [...] *consecrata*, Leipzig 1629; 12.10.12.(11a)
61. *Strena chymica* [...] *Domino Johanni Georgio* [...] *oblata*, Leipzig 1630³⁴; 48.5.5.(106)
62. *Præco dei Schwartzii*, in: *Amicorum joca & vota In Nuptiis* [...] *Dn. M. Georgii Schwarzii* [...] *cum* [...] *Euphrosyna*, [...] *Petri Alberi* [...] *filia* [...], Dresden 1630; 6.7.21.(14)

31 Fechner (ebd., S. 44) ohne nähere Angaben in Anhang I, Nr. 37.

32 Ebd., S. 47, Anhang Ia, Nr. 33, ohne Hinweis auf das deutsche Gedicht *Der Durchlauchtig Fürst*.

33 Ebd. Anhang Ia, Nr. 32, ohne Hinweis auf das deutsche Gedicht *Diana bath des Abends spat*.

34 Fechner (ebd.) Anhang Ia, Nr. 41, ohne Hinweis auf das deutsche Gedicht *Es nahm ihm Phöbus für*.

63. *Demodici in cithara*, in: *Nob. [...] Viro Dn. Caspari Cunrado [...] Barbaræ Rumbaumie [...] Dn. Christoph. Rumbaumi [...] Filie [...]*, Oels 1630; 6.6.14.(130)
64. *Syncharma In Natalem [...] Serenissimi [...] Joannis Georgici [...]*, Leipzig 1630; 48.5.5.(108), 48.6.7.(28)
65. *Christo Parvulorum Amatori [...] memoria [...] Adami Rudolphi Metzschii [...] atque Annæ Elisabethæ à Schönbergk*, Dresden 1630; 50.1.5.(50)
66. *Defuncto socero Gabriele*, in: *Tabellæ Votivæ Pro auspiciatissimis Nuptiis [...] Dn. Gabriele Basiliï Bohemi, [...] Sponsi, Cum [...] Hedwige, Dn. Johannis Gabrielis [...] Filia [...]*, Dresden 1630; 6.7.22.(73)
67. *Strena fercula apophoretica [...] Serenissimo [...] Domino Johanni Georgio [...] humiliter oblata*, Leipzig 1631³⁵; 6.8.7.(3)
68. *Troilus e patria Pirnenses*, in: *Æternæ Memorïæ M. Nicolai Troili Hagioborani [...]*, Pirna 1631³⁶; 50.1.38.(8)
69. *Phasma De Sereniss. [...] Dn. Johannis Georgii [...] Natali Die [...]*, Leipzig 1631³⁷; 6.8.7.(4), 15.5.36.(23), 48.8.9.(32)

Außerdem befinden sich in der Ratsschulbibliothek Zwickau Exemplare zu folgenden Titeln (am Ende in eckigen Klammern jeweils der Nachweis bei Fechner):

1. *Quæ Deus insigne*, in: *Casparis Dornavi et Elisabethæ Glyciæ sacrum nuptiale*, Görlitz 1607 [darin auch ein Beitrag von Johann Kepler]; 5.1.10.(35), 6.6.14.(147) [Anhang I, Nr. 4]
2. *Instatione mori, non est ea gloria solum*, in: *Christliche Leichpredigt/ Bey Begrebnis Gertrudis Rothhäuptin [...]*, Leipzig 1608; 12.10.5.(20) [Anhang I, Nr. 5]
3. *Alteræ Saxonici Pars germinis*, in: *Epigramma de felicissimo, trium [...] principum [...] Johannis Casimiri et Johannis Ernesti, fratrum [...] atque Dn. Christiani [...] in urbem Dresdam [...] ingressu [...]*, Dresden 1609; 50.1.11.(27) [Anhang Ia, Nr. 5]
4. *Theologus cubat hic Janus Mullerus*, in: Abraham Homilius, *Exequiæ Mullerianæ [...] Leichpredigt [...] Johannis Mulleri*, Leipzig 1611; 49.5.6.(4) [Anhang I, Nr. 6]
5. *In luctuosiss. obitum [...] Christiani II [...] epigrammata funebria*, Leipzig 1611; 48.8.12.(26) [Anhang Ia, Nr. 9]
6. *Dum Theodrice tuam Catharin tibi morte perempta*, in: Eusebius Behem, *Christliche Leichen Predigt [...] bei dem Begräbniß Catharina Winckelmanin*, Altenburg 1619; 9.6.10.(4) [Anhang I, Nr. 28]
7. *Schillingus doctor medicus*, in: Polycarp Leyser, *Leichpredigt [...] Bey bestattung des [...] Sigismundi Schilingii*, Leipzig 1622; 49.2.3.(19) [Anhang I, Nr. 31]
8. *Sphæra, strena calend. jan. An. 1623 [...] Johanni-Georgio [...] oblata*, Freiberg 1623; 9.6.10.(4), 48.6.6.(42) [Anhang Ia, Nr. 38]
9. *Lampas Johannea Pro salute [...] Johannis-Georgii [...] devotiss. humilitate suspensa*, Dresden 1625; 6.7.22.(67) [Anhang Ia, Nr. 27³⁸]
10. *Strena mensa succina cal. jan. [...] 1625 [...] Johanni Georgico [...] humiliter [...]*, Leipzig 1625³⁹; 31.1.8.(59) [Anhang Ia, Nr. 26]

35 Ebd. Anhang Ia, Nr. 42, ohne Hinweis auf das deutsche Gedicht *Als nun das dreissigst Jahr*.

36 Ebd., S. 45, Anhang I, Nr. 49, ohne Signatur als Fragment für Kloster Hohenfurth.

37 Ebd., S. 48, Anhang Ia, Nr. 43, ohne Hinweis auf das deutsche Gedicht *Als ihr Churfürstlich Durchlauchtigkeit zu Sachsen*.

38 Ohne Hinweis auf das deutsche Gedicht *Als meine Musa*.

39 Ohne Hinweis auf das deutsche Gedicht *Janus der himische Thorwärter*.

11. *Michael at tumulum Wolfrumo*, in: Valentin Hentzschel, *Splendor Doctorum* [...] Heller Ehrenschein [...] *Viti Wolfrumii*, Leipzig 1626; 20.9.2.(1) [Anhang I, Nr. 38]
12. *Meisnerum tenuit viridi splendore Smaragdum*, in: *Epicedia* [...] *obitum Balthasaris Meisneri*, Wittenberg 1627; 49.5.5.(49) [Anhang I, Nr. 40]
13. *Strena Leones, Quam* [...] *Jobanni Georgio* [...] *calend. Januar. anno 1627*, Leipzig 1627; 48.6.6.(40) [Anhang Ia, Nr. 29]
14. *Pölnitius, patriæ fuerat qui nobile fulcrum*, in: *Epicedia* [...] *in obitum* [...] *Bernhardi a Pölnitz*, Leipzig 1628; 6.6.32.(10)⁴⁰ [Anhang I, Nr. 46]
Desgl. in: Christoph Dauderstadt, *Exequiæ Pölnitzianæ* [...] *Christliche LeichPredigt* [...] *Bernharden von Pölnitz* [...], Altenburg 1628; 12.10.2.(5), 6.7.21.(25)⁴¹
15. *Epigramma si Tavbmannus*, in: *Propemptica viro admodum reverendo* [...] *Christophoro Megandro* [...], Leipzig 1629; 6.8.7.(39), 15.5.36.(25) [Anhang I, Nr. 48]
16. *Soi oculos mundi*, in: *Epicedia* [...] *Zachariæ Schureri*, Leipzig 1629; 9.5.6.(87) [Anhang I, Nr. 44]

40 Darin auch ein lateinisches Gedicht von Georg Schütz.

41 Nicht bei Fechner.

Die Verfasser der Beiträge

FLORIAN BASSANI. Geboren 1972 in Nürnberg, Cembalist und Musikwissenschaftler, Dozent an der Musikhochschule in Lugano, Herausgeber u. a. einer Reprint-Edition deutscher Gesangstraktate des 17. Jahrhunderts (Bärenreiter 2006). Derzeit forscht er am Deutschen Historischen Institut in Rom im Rahmen eines Projektes zur römischen Mehrchörigkeit des Seicento.

MARY E. FRANSDEN. Geboren 1957 in Ithaca, New York (USA); studierte Musikwissenschaft in Rochester, New York (Eastman School of Music), wo sie 1997 mit einer Arbeit über das geistliche Konzert in Dresden (ca. 1660-1680) promoviert wurde. Sommer 1997 Stipendiatin des National Endowment for the Humanities, 2001–2002 des American Council of Learned Societies. Seit 1997 Assistant Professor of Music an der University of Notre Dame, South Bend, Indiana; 2004 Promotion zum Associate Professor. 2000–2006 Leiterin der Amerikanischen Sektion der ISG und Mitglied des Vorstands der *Society for Seventeenth-Century Music* (SSCM). Veröffentlichungen zur geistlichen Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. Ihre Monographie *Crossing Confessional Boundaries: The Patronage of Italian Sacred Music in Seventeenth-Century Dresden* (Oxford University Press) erschien 2006. Derzeit Vorbereitung einer Ausgabe der frühestbekanntesten Dresdner Concerto-Aria-Kantaten von Vincenzo Albrici (um 1660).

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.

EBERHARD MÖLLER. Geboren 1936 in Königsee/Thüringen; studierte Musikwissenschaft, Schulmusik und Germanistik in Jena. 1964 Promotion, 1993 Habilitation. 1971–1975 Lehrauftrag an der Musikhochschule Dresden; ab 1960 an der Pädagogischen Hochschule Zwickau, seit 1994 an der Technischen Universität Chemnitz tätig. Hier seit 1998 Professor für Musikwissenschaft. Forschungsschwerpunkte: Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts, Musikkultur Mitteldeutschlands.

STEPHEN ROSE. Geboren 1975; Lektor für Musik an der University of London (Royal Holloway). Er wurde 2002 an der Universität Cambridge mit einer Arbeit *Music, print and authority in Leipzig during the Thirty Years' War* promoviert und veröffentlichte zahlreiche Artikel in *Early Music*, *Early Music History*, *Music & Letters* und im *Journal of the Royal Musical Association*. Als Mitherausgeber betreut er den Rezensionsteil von *Early Music*. Zur Zeit arbeitet er an einer Studie über die Romane von Johann Kuhnau, Wolfgang Caspar Printz und Daniel Speer.

JOHANN ANSELM STEIGER. Geboren 1967; lehrt als Professor für Kirchen- und Dogmengeschichte am Fachbereich Evangelische Theologie der Universität Hamburg. 1992 Promotion in Heidelberg, 1994 Habilitation in Leipzig, 1995-2001 Vertretungsprofessuren in Saarbrücken, Hamburg und Oldenburg, 2001 Berufung nach Hamburg. Forschungsschwerpunkte:

Reformation, lutherische Theologie und Frömmigkeit der Barockzeit, Aufklärung, Auslegungsgeschichte, Editorik.

BARBARA WIERMANN. Geboren 1970; studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Romanistik an der Universität zu Köln, der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg und der Brandeis University (Waltham/Mass.); 2002 Promotion mit der Arbeit *Die Entwicklung des vokal-instrumentalen Komponierens im protestantischen Deutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*. 1995 bis 2000 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Bach-Archiv Leipzig, 2001 bis 2003 Referendarin für den höheren Bibliotheksdienst an der Staatsbibliothek zu Berlin, seit 2003 Leiterin der Bibliothek der Hochschule für Musik und Theater *Felix Mendelssohn Bartholdy* Leipzig.

