

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

PETER WOLLNY

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Albrici, *Manifeste magnum est pietatis sacramentum*

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

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

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

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

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

19 Signatur: Mus. 1856-E-500.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Canto II
Ma - ni - fe - ste,

Organo

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

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

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

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

Beispiel 1b: Albrici, T. 82-112

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

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

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

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

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

Beispiel 1b (Forts.)

100

al - le - lu - ja

al - le - lu - ja

5

105

110

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

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

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

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

Symphonia

Viola I

Viola II

Viola III

Violone

Basso continuo

b # b 7 6 5 6 5b 7

6

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

Beispiel 2 (Forts.)

12

Alto

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

18

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

23

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

Beispiel 2 (Forts.)

28

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

33

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

38

42

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

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

Ritornello

5

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

Violone / Organo

10

15

17 Canto

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

23

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

28

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

34

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

Beispiel 3a (Forts.)

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

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

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

Ritornello
ut supra

Beispiel 3b: Rosenmüller, T. 94-102

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

Violone

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

Organo

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

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

Violino I

Violino II

Tenore

Basso continuo

7 δ 5 δ

6

4 # 4 # 7 δ

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

11

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

5 δ 4 #

16

fi - ci - mus.

4 # 7 δ 5 δ

21

4 # 4 #

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

Symphonia

Violino I

Violino II

Tenore

Basso continuo

6

O _____, Je-su,

12

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

16

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

20

sel-ber bist.

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

Altus Custos I

Tenor Custos II

Bassus Custos III

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

solo Organo 6 6 6 4 3

5

Sei - ne

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

schlie - fen,

6 4 # 6 6/5 4 3

9

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

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

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

4 # 6 5 4 # 4 3

13

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

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

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

6 6^b 6 # 6^b 4 5 # #

Beispiel 6a (Forts.)

18

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

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

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

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

22

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

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

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

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

25

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

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

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

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

Beispiel 6a (Forts.)

29

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

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

33

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

6 6 6

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

48 Ritornello

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

6 6 6 5 6 6 5

52

6 6 6 5 6 6

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

236 240

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

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

6^b # 5[♯] 5[♯] #

244 250

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

4 # # 6 5 6 # 4 #

Beispiel 6c (Forts.)

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

6 3 6 4 5 4 3 6

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

4 3 6 4 3