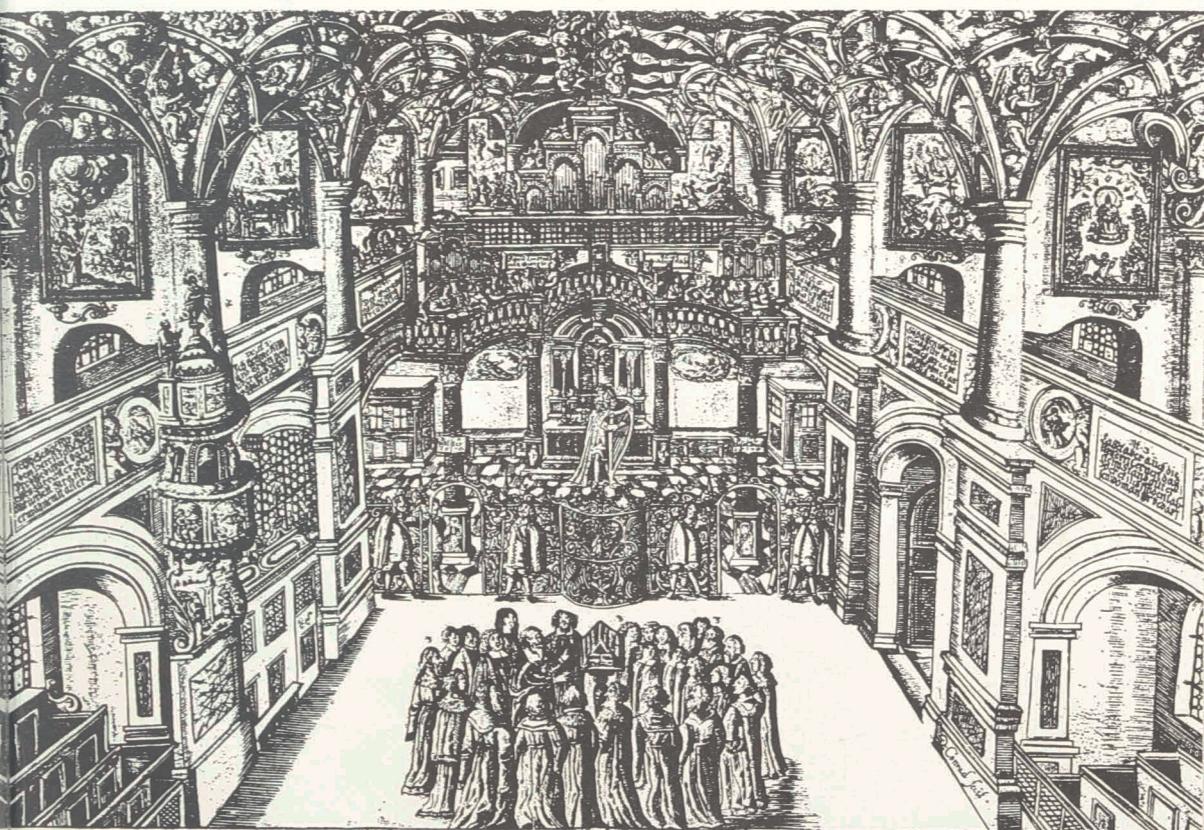


01. Lu
D. Z
ll

Schütz-Jahrbuch 1985/86



Bärenreiter

Kubi	6-2
Sabi	6.2
BGT	MR
Mubi	26.2

Schütz-Jahrbuch

Im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft

herausgegeben von
WERNER BREIG

in Verbindung mit
FRIEDHELM KRUMMACHER, STEFAN KUNZE,
WOLFRAM STEUDE

7./8. JAHRGANG 1985/86



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON 1986

Sächsische
Landesbibliothek
06. FEB 1987
Dresden

T

Gedruckt mit Unterstützung der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft

© 1986 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Alle Rechte vorbehalten / Printed in Germany
Satz: Grunewald Satz + Repro GmbH, Kassel
Druck und Buchbinderei: Offsetdruck Israng, 3501 Niedenstein
ISBN 3-7618-0778-3
ISSN 0174-2345



Inhalt

Abkürzungen	4
Arno Forchert (Detmold): Musik und Rhetorik im Barock	5
Werner Breig (Wuppertal): Die erste Fassung des Beckerschen Psalters von Heinrich Schütz	22
Wolfram Steude (Dresden): Zum gegenwärtigen Stand der Schütz-Ikonographie	50
Hans Eppstein (Stocksund): Schütz – Schubert – Hugo Wolf	62
Werner Braun (Saarbrücken): Schütz als Kompositionslehrer: Die „Geistlichen Madrigale“ (1619) von Gabriel Mölich	69
Paul Walker (Charlottesville, Virginia): From Renaissance ‘Fuga’ to Baroque Fugue: The Role of the “Sweelinck Theory Manuscripts”	93
Édith Weber (Paris): Christophe-Thomas Walliser (1568-1648) – musiciens strasbourgeois à redécouvrir	105
Adolf Watty (Velbert): Zwei Stücke aus Claudio Monteverdis 6. Madrigalbuch in handschriftlichen Frühfassungen	124
Bernd Sponheuer (Kiel): Die norddeutsche Orgeltoccata und die „höchsten Formen der Instrumentalmusik“ – Beobachtungen an der großen e-moll-Toccata von Nicolaus Bruhns	137
Resümees der Beiträge (deutsch, englisch, französisch, italienisch, schwedisch)	147

Abkürzungen

AfMw	Archiv für Musikwissenschaft
AMI	Acta musicologica
DDT	Denkmäler deutscher Tonkunst
DJbMw	Deutsches Jahrbuch des Musikwissenschaft
DKL	Das deutsche Kirchenlied
DVfLG	Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte
EitnerQ	Eitner, Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon
Faks.	Faksimile
HmT	Handwörterbuch der musikalischen Terminologie
Hrsg., hrsg.	Herausgeber, herausgegeben
JAMS	Journal of the American Musicological Society
Jb.	Jahrbuch
KmJb	Kirchenmusikalisches Jahrbuch
Kongr.-Ber.	Kongreßbericht
Mf	Die Musikforschung
MfM	Monatshefte für Musikgeschichte
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart
ML	Music and Letters
MR	The Music Review
MuK	Musik und Kirche
NA	Neuausgabe
New GroveD	The New Grove Dictionary of Music and Musicians
NSA	Heinrich Schütz, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, hrsg. im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft (Neue Schütz-Ausgabe), Kassel 1955 ff.
OMZ	Österreichische Musikzeitschrift
Schütz GBr	Heinrich Schütz, Gesammelte Briefe und Schriften, hrsg. von Erich H. Müller (= Deutsche Musikbücherei, Bd. 45), Regensburg 1931, Reprint Hildesheim 1976
SGA	Heinrich Schütz, Sämtliche Werke, Bd. 1-16, hrsg. von Philipp Spitta; Supplement 1, 2, hrsg. von Arnold Schering bzw. Heinrich Spitta, Leipzig 1885-1894, 1909, 1927, Reprint Wiesbaden 1968-1974
Sjb	Schütz-Jahrbuch
STMf	Svensk Tidskrift för Musikforskning
SWV	Schütz-Werke-Verzeichnis – Kleine Ausgabe, im Auftrage der Neuen Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner Bittinger, Kassel 1960; Supplement von Werner Breig in Sjb 1 (1979), S. 63 ff.
VfMw	Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft
WaltherL	Johann Gottfried Walther, Musicalisches Lexicon, Leipzig 1732

Musik und Rhetorik im Barock

von

ARNO FORCHERT

Im Jahr 1908 veröffentlichte Arnold Schering im *Kirchenmusikalischen Jahrbuch* einen Aufsatz mit dem Titel *Die Lehre von den musikalischen Figuren*¹. Darin vertrat er die Ansicht, daß es im Zeitraum etwa vom 16. bis weit ins 18. Jahrhundert hinein außerordentlich enge Beziehungen zwischen der Kunstlehre der Musik und der der Rhetorik gegeben habe, Beziehungen, aus denen im musiktheoretischen Schrifttum um und nach 1600 eine Doktrin, die musikalisch-rhetorische Figurenlehre, hervorgegangen sei, die dann als Teil der allgemeinen Kompositionslehre rund anderthalb Jahrhunderte lang kontinuierlich tradiert wurde. Sein Aufsatz gipfelte in der Aufforderung, „die Lehre von den musikalischen Figuren geschichtlich zu fundieren, sie in ihren Einzelheiten darzustellen und die Beobachtung ihrer Regeln in der Praxis der Komposition nachzuweisen“². Scherings Anregung fiel auf fruchtbaren Boden. Und so hat es denn in den letzten fünfzig Jahren eine Vielzahl von Untersuchungen gegeben, in denen nicht nur musiktheoretische Traktate, sondern auch die Werke von Meistern wie Josquin Desprez, Lasso, Schütz und vor allem Bach unter dem Aspekt des Fortwirkens dieser musikalisch-rhetorischen Tradition betrachtet und analysiert worden sind³.

Dieser kurze Blick zurück auf die Geschichte musikwissenschaftlicher Beschäftigung mit Fragen des Verhältnisses von Musik und Rhetorik ist vor allem deshalb von Interesse, weil aus ihm hervorgeht, daß hier ein Thema von der Musikwissenschaft bereits zu einem Zeitpunkt aufgegriffen wurde, als es die literaturgeschichtlichen Disziplinen, soweit sie sich mit dem 17. und 18. Jahrhundert beschäftigten, noch nicht für sich entdeckt hatten. Der Literaturwissenschaftler Wilfried Barner, der 1970 eine Arbeit zur Rhetorik des Barock veröffentlichte⁴, empfand es denn auch geradezu als eine Kuriosität, daß „die Musikwissenschaft noch vor der literarischen Barockforschung die rhetorische Theorie auf breiter Grundlage“ in ihre Untersuchungen einbezogen hatte. Und seine mit dem Hinweis auf Arnold Schering und die durch ihn angeregten Arbeiten verbundene Feststellung, daß inzwischen „die Berücksichtigung der Rhetorik (insbesondere der Figurenlehre und der Inventionstechnik, aber auch etwa der Affektenlehre) zum methodischen Grundbestand bei der Erforschung der Barockmusik und ihrer Theorie“ gehöre⁵, war offenbar als eine Mahnung an seine Fachkollegen zu verstehen, sich das Vorgehen der Musikwissenschaft zum Vorbild zu nehmen.

Gehört aber die Betrachtung der Barockmusik unter dem Gesichtspunkt rhetorischer Verfahrensweisen tatsächlich zum gesicherten Bestand musikwissenschaftlicher Untersuchungsmethoden? Die Antwort auf diese Frage ist, so scheint es, zunehmend schwieriger geworden.

1 Arnold Schering, *Die Lehre von den musikalischen Figuren*, in: *KmJb* 21 (1908), S. 106-114.

2 Ebenda, S. 114.

3 Vgl. den bibliographischen Überblick von George J. Buelow, *Music, Rhetoric, and the concept of the affections: a selective Bibliography*, in: *Notes* 30 (1973/74), S. 250 ff., sowie seinen Artikel *Rhetoric and Music*, in: *New GroveD*, Bd. 15, S. 802 f.

4 Wilfried Barner, *Barockrhetorik – Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*, Tübingen 1970.

5 Ebenda, S. 50.

Gerade die literaturgeschichtlichen Forschungen der letzten Jahre, die sich explizit mit der Rhetorik, der Geschichte ihrer Überlieferung, ihrer Bedeutung für das Erziehungs- und Bildungswesen im 16. und 17. Jahrhundert und ihrem Einfluß auf Theorie und Praxis der literarischen Produktion in diesem Zeitraum beschäftigen⁶, haben dazu beigetragen, das Vertrauen in das Verfahren jener älteren musikwissenschaftlichen Arbeiten, in denen die Existenz einer für die Kompositionspraxis relevanten musikalisch-rhetorischen Theorie ohne weiteres vorausgesetzt wird, zu erschüttern. Denn wenn auch nicht zu leugnen ist, daß es so etwas wie einen „rhetorischen Grundzug“ gibt, der praktisch allen Kunsterscheinungen dieser Zeit – und das gilt vor allem für das 17. Jahrhundert – zugrunde liegt, so begegnet andererseits der Versuch, einen Einfluß der rhetorischen Kunstlehre auf das Schaffen von Komponisten der Barockzeit bündig und zweifelsfrei nachzuweisen, um so größeren Schwierigkeiten, je genauer wir die rhetorische Tradition, ihre Differenzierungen und ihre Wandlungen, kennenlernen. Hier helfen auch jene immer wieder herangezogenen Kompositionslehren nicht weiter, in denen musikalische Sachverhalte mit Begriffen bezeichnet werden, die aus den Lehrbüchern der Rhetorik entlehnt sind. Wichtiger nämlich als die Tatsache, daß Termini der Schulrhetorik in einigen musiktheoretischen Traktaten des 17. und 18. Jahrhunderts begegnen, wäre der Nachweis, daß das Lehrsystem der Rhetorik, das den Zweck verfolgte, zum Verfertigen einer kunstvollen, ihrer Bestimmung angemessenen Rede anzuleiten, in analoger Weise auch auf die Lehre von der Komposition übertragen wurde – in ähnlicher Weise etwa, wie es Eingang in die Poetiken des 17. Jahrhunderts fand⁷. Erst eine diesem Ziel gewidmete Untersuchung würde es ermöglichen, sowohl die Bedeutung der Rhetorik auf die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts als auch die Grenzen der Beeinflussung des musikalischen Schaffens durch Gestaltungsprinzipien der Redekunst genauer zu bestimmen.

In den folgenden Ausführungen soll versucht werden, ein paar Schritte auf dieses Ziel hin zu tun. Das wird in drei Etappen geschehen. Zunächst müssen die Beziehungen zwischen den Disziplinen der Rhetorik und der Kompositionslehre, so wie sie sich aus dem Erziehungs- und Bildungssystem der Zeit zwischen dem 16. und dem 18. Jahrhundert ergaben, betrachtet werden, danach wird auf das eingegangen werden müssen, was man in der musikwissenschaftlichen Literatur gemeinhin mit dem Begriff einer „musikalischen Rhetorik“ zu bezeichnen pflegt, und schließlich soll in einem kurzen Überblick die Entwicklung der Musik in dem hier zur Diskussion stehenden Zeitalter unter dem Aspekt ihres sich verändernden Verhältnisses zur Sprache behandelt werden.

I.

Schon im Bildungssystem der Antike gehören Rhetorik und Musik zum Kreis derjenigen Disziplinen, die zusammengenommen alles das an Kenntnissen vermitteln sollen, was eines freien

6 Neben der Arbeit von Barner wären hier vor allem zu nennen: Manfred Windfuhr, *Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker*, Stuttgart 1966; Joachim Dyck, *Ticht-Kunst – Deutsche Barockpoetik und rhetorische Tradition*, Bad Homburg v.d.H. 1966; Klaus Dockhorn, *Macht und Wirkung der Rhetorik*, Zürich 1968; Ludwig Fischer, *Gebundene Rede – Dichtkunst und Rhetorik in der literarischen Theorie des Barock in Deutschland*, Tübingen 1968; ferner [Helmut Schanze], *Rhetorik – Beiträge zu ihrer Geschichte in Deutschland vom 16.-20. Jahrhundert*, Frankfurt 1974; [Gert Ueding], *Einführung in die Rhetorik – Geschichte, Technik, Methode*, Stuttgart 1976, sowie Rudolf Behrens, *Perspektiven für eine Lektüre des art de parler von Bernard Lamy*, Einleitung zur NA von Bernard Lamy, *De l'art de parler*, München 1980.

7 Dazu vor allem Dyck, *Ticht-Kunst*, passim.

Mannes für würdig und angemessen gehalten wird. Diese sogenannten „artes liberales“ – die „freien Künste“ –, deren Zahl seit dem Anfang des 5. Jahrhunderts auf sieben begrenzt ist, bilden auch im Mittelalter und noch bis ins 16. Jahrhundert die Voraussetzung für jedes weitergehende Studium, der Theologie etwa, der Medizin oder der Jurisprudenz. Die im Mittelalter vorherrschende Einteilung der artes liberales in drei artes dicendi, nämlich Grammatik, Dialektik und Rhetorik, das sogenannte Trivium, und vier artes mathematicae, Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie, das sogenannte Quadrivium, spiegelt noch eine Musikauffassung wider, die bis auf die Antike zurückgeht⁸. Ihr erscheint die Musik als Inbegriff einer zahlengesetzlichen Ordnung des Universums, die im Klang als ihrem sinnlichen Substrat zwar unmittelbar erfahrbar wird, ebenso aber auch dem Bild des Menschen wie des Kosmos zugrunde liegt. Dementsprechend ist die praktische Musikübung, das Komponieren und Musizieren, für diese spekulativ-mathematische Musikauffassung nur von untergeordneter Bedeutung. Musikalischer Elementarunterricht als Voraussetzung für das Singen im Gottesdienst, das von jeher auch zu den Aufgaben der Schulen gehört, steht daher schon im Mittelalter außerhalb dieser quadrivialen Behandlung der Musik, die in der Hauptsache ihren Platz im Lehrplan der Universitäten hat.

Mit der starken Aufwertung der antiken Sprachen im Zeitalter des Humanismus, der im Gefolge der Reformation namentlich in den protestantischen Schulen eine ebenso verstärkte Pflege der praktischen Musik entspricht, ergibt sich nun allerdings eine veränderte Auffassung und damit verbunden eine andere Zuordnung der Musik zu den übrigen Disziplinen: während die musica speculativa als Lehrgegenstand seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts von den Universitäten allmählich verschwindet⁹, tritt der an den Schulen betriebene praktische Musikunterricht nun in die unmittelbare Nachbarschaft der artes dicendi, der Grammatik, der Dialektik, der Rhetorik, die den Kernbestand des Lehrplans der Lateinschulen bilden¹⁰. In der Tat sind es denn auch die protestantischen Lateinschulen, in deren Umkreis im Übergang vom 16. zum 17. Jahrhundert Verbindungen zwischen ars musica und ars oratoria zum erstenmal in systematischer Weise dargestellt werden.

Vergleiche allgemeinerer Art zwischen der Musik und der Rhetorik hat es freilich bereits seit der Antike gegeben. Sind es zuerst Rhetoriker wie Cicero oder Quintilian, die auf den Nutzen musikalischer Kenntnisse für den Redner hinweisen¹¹, so sind es später, wiederum vor allem seit dem 16. Jahrhundert, die Musiker, die sich auf das Vorbild der Rhetorik berufen. Denn wie es seit jeher Ziel des Rhetors war, mit Hilfe der kunstvoll gestalteten Rede die Teilnahme und Zustimmung der Hörer zu gewinnen, so wird von der Musik nun gefordert, sie solle den Sinn des Textes

8 Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 5. Aufl. Bern 1965, S. 46 ff.; Wilibald Gurlitt, *Musik und Rhetorik – Hinweise auf ihre geschichtliche Grundlageneinheit*, in: *Helikon* 5 (1944), wieder abgedruckt in: Wilibald Gurlitt, *Musikgeschichte und Gegenwart*, Teil I, hrsg. v. Hans Heinrich Eggebrecht (= Beihefte zum AfMw, Bd. 1), Wiesbaden 1966, S. 62-81; Heinrich Hüschen, *Art. Artes liberales*, in: *MGG* 1 (1949-51), Sp. 737-742.

9 Gerhard Pietzsch, *Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Hildesheim 1971.

10 Vgl. Reinhold Vormbaum, *Die evangelischen Schulordnungen des 17. Jahrhunderts* (= *Evangelische Schulordnungen* Bd. 2), Gütersloh 1863; Friedrich Paulsen, *Geschichte des gelehrten Unterrichts*, 2 Bde., Lpz. 1896/97; Josef Dolch, *Lehrplan des Abendlandes*, 3. Aufl. Ratingen 1971.

11 Günther Wille, *Musica Romana*, Amsterdam 1967, S. 447 ff.

ausdrücken, um dessen Wirkung auf den Hörer zu steigern. Das kann auf verschiedene Weise geschehen: dadurch etwa, daß die Musik versucht, mit ihren Mitteln die syntaktische Struktur des Textes zu verdeutlichen, daß sie sich bemüht, bildhafte Vorstellungen der sprachlichen Vorlage in möglichst anschaulicher Weise darzustellen, oder auch, daß sie sich an Melodie und Rhythmus des gesprochenen Wortes anlehnt, um beiden durch die Art der Vertonung erhöhte Eindringlichkeit zu verleihen. Indem die Musik auf diese Weise sich die Absicht der Rhetorik zu eigen macht, die Anteilnahme ihrer Zuhörer zu erwecken, ihre Affekte zu erregen, um sie letztlich beeinflussen zu können, kann es nicht ausbleiben, daß auch in den Kompositionslehren nicht selten Bemerkungen begegnen, in denen Ähnlichkeiten zwischen dem Verfahren bei der Komposition eines Musikstücks und dem bei der Konzeption einer Rede hervorgehoben werden. Gleichwohl ist die auf den ersten Blick etwas befremdliche Tatsache zu konstatieren, daß die Kompositionslehren Italiens und Frankreichs, der Länder, die seit dem 17. Jahrhundert die Zentren des musikalischen Fortschritts in Europa sind, sich auf gelegentliche Hinweise auf die Ähnlichkeiten in der Zielsetzung von Musik und Rhetorik beschränken, während die Ausbildung dessen, was man später als „musikalische Rhetorik“ bezeichnet hat, sich wesentlich im protestantischen Teil Deutschlands ereignet, in einem Ambiente also, das man, gemessen am Standard des europäischen Musiklebens in dieser Zeit, eher als provinziell bezeichnen muß¹². Die Erklärung für diesen bemerkenswerten Sachverhalt ist zunächst einmal – wir werden später sehen, daß das noch tiefere Gründe hat – in erster Linie in der Organisation des protestantischen Schulwesens mit seinen spezifischen Bildungszielen zu suchen, mit der wir uns, jedenfalls soweit es die Rhetorik und die Musik betrifft, nun etwas näher beschäftigen müssen.

Im Konzept dieser Schulen ist die Einführung in die Rhetorik sowohl Höhe- und Endpunkt der jahrelangen Beschäftigung mit der lateinischen Sprache und lateinischen Schriftstellern als auch gleichzeitig Vorbereitung für das Universitätsstudium. Sie wird fast durchweg vom Rektor der obersten Klasse, der Prima, unterrichtet und soll die Schüler dazu anleiten, ein gegebenes Thema nach dem Vorbild antiker Autoren in mündlicher oder schriftlicher Form selbständig zu behandeln. Das geschieht an Hand von Lehrbüchern, die, gestützt im allgemeinen auf die Rhetorikschriften der Klassiker dieser Disziplin, Aristoteles, Cicero und Quintilian, den Lehrstoff in gedrängter Form vermitteln, wobei zunächst die angegebenen Regeln an Beispielen antiker Autoren erläutert und danach die Beispiele von den Schülern nachgeahmt werden. Der Lehre liegt also – hier wie übrigens auch in allen anderen Disziplinen in dieser Zeit – die Dreiheit von Regel, Beispiel und Nachahmung – *praeceptum, exemplum und imitatio* – zugrunde¹³.

In den Schulrhetoriken ist die Anordnung des Stoffes streng kodifiziert; sie bleibt im Grunde bis in den Anfang des 18. Jahrhunderts weitgehend die gleiche¹⁴: auf die Dar-

12 Suzanne Clercx hat den Rückgriff auf die Rhetorik geradezu als Konsequenz der Provinzialität des deutschen Musiklebens im 16. und 17. Jahrhundert gesehen: «Ces théoriciens allemands ... n'expliquent-ils pas les choses ainsi parce qu'ils n'en sont pas, à proprement parler, des inventeurs? N'ont-ils pas expliqué, après coup, ce qu'ils ont observé chez les musiciens italiens et n'ont-ils pas appliqué, dans leur musique, de manière systématique, voire scolastique, ce qui, chez les Italiens, chez les inventeurs de ces formules, était conçu plutôt de manière à peu près spontanée...?» in: *Le 'Baroque' Musical*, (= Les Colloques de Wégimont IV), Paris 1963, S. 169.

13 Barner, *Barockrhetorik*, S. 281 ff.

14 Heinrich Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, München 1963; Barner, a.a.O., S. 265 ff., erläutert den Aufbau des Systems anhand des im 17. und 18. Jahrhundert außerordentlich verbreiteten Rhetorik-Lehrbuches von Gerhard Johannes Vossius, das zuerst 1606 in Leiden erschien, im Laufe des 17. Jahrhunderts aber etwa dreißig Mal neu aufgelegt wurde.

stellung der verschiedenen Redefunktionen – unterschieden werden die Gerichtsrede (genus iudiciale), die beratende Rede (genus deliberativum) und die Lob- oder Prunkrede (genus demonstrativum) – folgt die Behandlung der traditionellen fünf Hauptteile der Rhetorik in der Reihenfolge Inventio, Dispositio, Elocutio, Memoria und Actio oder Pronuntiatio. Dabei beschäftigt sich die Inventio mit dem Ausfindigmachen der Dinge, die einem gegebenen Thema gedanklich zuzuordnen sind – so gehört z. B. die gesamte Argumentationslehre zur Inventio –, die Dispositio hat es mit der zweckmäßigen Anordnung dieser Gedanken und die Elocutio mit der Umsetzung der Gedanken in geeignete Wörter und Wortfolgen zu tun. Die beiden letzten Teile, die oft nur kurz erwähnt werden¹⁵, betreffen die Einprägung der Rede ins Gedächtnis und ihren Vortrag. Jene drei Teile aber, auf die sich das Hauptinteresse der Rhetoriklehren konzentriert, werden noch einmal untergliedert unter dem Gesichtspunkt einer Trennung von res und verba¹⁶, das heißt in die von den Sachen und Sachverhalten angeregte gedankliche Arbeit von Inventio und Dispositio und die im Medium einer bestimmten Sprache – also in der Regel in lateinischer Sprache – sich vollziehende Elocutio. Die Anforderungen nun, die an die sprachliche Form der Rede gestellt werden, sind in den vier sogenannten „virtutes elocutionis“ zusammengefaßt. Sie erstrecken sich auf die sprachliche Korrektheit („puritas“ oder „latinitas“), die Deutlichkeit („perspicuitas“), den Redeschmuck („ornatus“) und die Angemessenheit der sprachlichen Form an Gegenstand und Zweck der Rede („aptum“ oder „decorum“). Zum Ornatus wiederum gehört die Lehre von der Verwendung der Tropen und Figuren, wobei mit dem Begriff des Tropus eine Ausdrucksweise bezeichnet wird, die der größeren Anschaulichkeit und der Erweckung erhöhter Aufmerksamkeit wegen sich uneigentlicher, im weitesten Sinne metaphorischer Wendungen bedient. Redefiguren hingegen werden definiert als von der gewöhnlichen, einfachen Rede abweichende Besonderheiten der Wortwahl, der Wortfolge und des Satzbaus. Sie vor allem stehen im Dienste des Schmucks sowie der Darstellung und – damit verbunden – der Erregung von Affekten.

Dies ist in etwa der Stoff, der in den protestantischen Lateinschulen Deutschlands im Rhetorikunterricht der Prima behandelt wurde¹⁷. Der Überblick über das gesamte System macht zweierlei deutlich. Einerseits ist der Begriff der Rhetorik so umfassend, daß bei entsprechend weiter Auslegung im gesamten Gebiet geistiger Tätigkeiten kaum etwas gefunden werden kann, das nicht auch „rhetorisch“ verstanden werden könnte. Erfindungsreichtum, Glaubwürdigkeit, Überzeugungskraft, die Fähigkeit zu planvoller Gedankenentwicklung, die Beherrschung sprachlicher Ausdrucksmittel und ihre angemessene Verwendung im freien und wirkungsvollen Vortrag, das alles sind Eigenschaften, die nicht nur einer berufsmäßigen Ausübung der Redekunst zugute kommen. In der Tat ist es von hier aus nur noch ein Schritt zur Gleichsetzung der rhetorischen Tugenden mit den sozialen schlechthin, eine Ansicht, die sich auf keinen geringeren als Quintilian stützen konnte, die unbestrittene Autorität in allen Fragen der Rhetorik auch für das 16. und 17. Jahrhundert. Ein solcher Überblick macht freilich auch erkennbar, daß

15 So auch bei Vossius, vgl. Barner, a.a.O., S. 269.

16 Zur Unterscheidung von ‚res‘ und ‚verba‘ vgl. auch Fischer, *Gebundene Rede*, S. 184 ff.

17 Der Überblick, den Hans-Heinrich Unger (*Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*, Würzburg 1941) im ersten Kapitel seines Buches zu geben versucht, ist nicht nur unhistorisch aus Quellen von Cicero bis Gottsched zusammengewürfelt, sondern z. T. auch falsch, so etwa in der Gleichsetzung der Pronuntiatio mit der Elocutio, ebenda S. 3.

die Verbindung zwischen Musik und Rhetorik, wie sie Schering und seine Nachfolger sahen, im wesentlichen nur ein zwar wichtiges, aber doch eng begrenztes Teilgebiet der ganzen Doktrin, eben die Lehre von den Figuren, betraf. Bevor wir uns aber diesem Teilgebiet, der musikalisch-rhetorischen Figurenlehre, zuwenden, ist es erforderlich, auch die Stellung der Musik im Lehrplan der protestantischen Lateinschulen mit wenigen Strichen zu skizzieren¹⁸.

Da eine der Hauptaufgaben der im Zuge der Reformation umgestalteten oder neu errichteten Schulen darin bestand, für die musikalische Ausgestaltung der Gottesdienste zu sorgen, erhielt der Musikunterricht während der gesamten Schulzeit ein neues, erhebliches Gewicht und mit ihm der Stand der Kantoren, die damit für mehr als ein Jahrhundert im protestantischen Teil Deutschlands die eigentlichen Träger des Musiklebens wurden. Das Ziel der musikalischen Ausbildung in der Schule freilich war ein genau umgrenztes: es war die Heranbildung von Sängern, die in der Lage sein sollten, mehrstimmige Kompositionen in möglichst kurzer Zeit einzuüben und angemessen vorzutragen. Diesem Ziel war auch die musiktheoretische Unterweisung untergeordnet. Sie beschränkte sich in der Regel auf die Vermittlung von Notenkenntnissen und eine Anleitung zum Blattsingen, der allenfalls noch eine kurze Einführung in die Tonartenlehre, manchmal auch ein paar Hinweise auf die richtige Art des Gesangsvortrages angehängt waren. Zwar wurde von den Kantoren im allgemeinen erwartet, daß sie selbst das Kompositionshandwerk verstanden, um den Gottesdienst erforderlichenfalls auch mit eigenen Werken versorgen zu können, aber Kompositionsunterricht war im Lehrplan der Lateinschulen nicht vorgesehen. Jedoch pflegten die Kantoren besonders begabte ältere Schüler in der Komposition privat zu unterrichten¹⁹. Unsere Kenntnisse über diese Art des Kompositionsunterrichts sind allerdings vergleichsweise gering. Schuld daran ist vor allem der Umstand, daß die dabei benutzten Anleitungen zur Komposition meist nur in Form heute großenteils verlorener handschriftlicher Aufzeichnungen für den persönlichen Gebrauch existierten; denn bei privatem Unterricht bestand natürlicherweise – anders als bei den praktischen Gesangsanleitungen – kaum ein Anlaß, Kompositionslehren im Druck zu verbreiten. Wo das aber dennoch geschah, liegt die Annahme nahe, daß dem im allgemeinen weniger der konkrete Unterrichtsbedarf als vielmehr die Absicht zugrunde lag, der Lehre von der Musik im Rahmen der freien Künste etwas von jener Bedeutung zurückzugewinnen, die sie als ehemals quadriviale Disziplin im Laufe des 16. Jahrhunderts eingebüßt hatte. Es mußte sich aber geradezu anbieten, sich für einen solchen Zweck das von alters her bewährte Lehrsystem der Rhetorik zum Vorbild zu nehmen, denn erstens war es möglich, die vokale Kirchenmusik – und sie war der eigentliche Gegenstand der Kompositionslehre – als besondere Art kunstvoll gesteigerter Sprache anzusehen, zweitens waren Methodik und Begriffsrepertoire des Rhetorikunterrichts von der Schule her weitgehend bekannt und vertraut, und drittens war die Anlehnung an die Rhetorik geeignet, auch der Unterweisung im Komponieren, die bis dahin in Deutschland eher in der Art von Leitfäden für die unmittelbare Praxis abgehandelt wurde, etwas von der Würde einer theoretisch fundierten Wissenschaft zu verleihen.

Wir stehen also vor der Situation, daß wir über die Art, wie die Mehrzahl der deutschen Komponisten ihr Handwerk erlernte, uns nur sehr allgemeine Vorstellungen machen können, und

18 Vgl. dazu die in Anmerkung 10 genannte Literatur.

19 Martin Ruhnke, *Joachim Burmeister – Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600* (= Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Bd. 5), Kassel 1955, S. 101.

zwar nicht zuletzt deswegen, weil die uns durch den Druck überlieferten, ausführlichen Kompositionslehren in vielen Fällen – und meist gerade dort, wo sie sich in allgemeinen Reflexionen verbreiten – andere als unmittelbare Unterrichtszwecke verfolgen. Das müssen wir im Auge behalten, wenn wir uns nun der Frage zuwenden, was jene „musikalische Rhetorik“ eigentlich ist, die in der musikwissenschaftlichen Literatur – und nicht nur in dieser – so häufig zur Sprache kommt.

II.

Die Kompositionslehre, deren Hauptgegenstände traditionellerweise aus der Kontrapunkt- und der mit der Behandlung der Kirchentönen verbundenen Klausellehre bestanden, erweitert sich im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts um Abschnitte, die sich auch mit Fragen der Textbehandlung beschäftigen. Die bei den italienischen Musiktheoretikern in diesem Zusammenhang gegebenen Anweisungen beschränken sich in der Regel allerdings auf Vorschriften für die korrekte Textunterlegung, Hinweise auf die Berücksichtigung prosodischer Verhältnisse und die allgemeine Ermahnung, der Komponist solle sein Werk dem Charakter des Textes anpassen, Fröhliches durch fröhliche Musik, Trauriges durch traurige, Schnelles durch schnelle Tonfolgen, Langsames durch langsame ausdrücken, sowie einige Ratschläge, auf welche Weise und mit welchen musikalischen Mitteln das am besten geschehen könne²⁰. Anders verhält es sich dagegen in Deutschland. Hier begegnen wir in den sich mit der Textvertonung beschäftigenden Kapiteln der Kompositionslehren, die fast ausschließlich von im Schuldienst und dadurch mit dem Schulfach Rhetorik in Verbindung stehenden Kantoren verfaßt sind, relativ häufig Hinweisen auf Ähnlichkeiten und Verwandtschaften zwischen Musik und Redekunst, Hinweisen, die schließlich in den musiktheoretischen Schriften des Rostocker Kantors Joachim Burmeister zu einer Art der Darstellung führen, in der Methodik und Terminologie der Rhetorik konsequent auf die Kompositionslehre angewendet werden. Es sind denn auch Burmeisters Traktate, mit denen um 1600 der Grund gelegt wird für das, was Hans Heinrich Eggebrecht einmal als „das bedeutungsvollste Ergebnis der Verbindung von Musik und Rhetorik“ bezeichnet hat: für die sogenannte „musikalisch-rhetorische Figurenlehre“²¹. Burmeister, so kann man in kurzen Zügen eine weithin herrschende Lehrmeinung zusammenfassen, hat in seinen Schriften einen Sachverhalt zur Sprache gebracht, durch den jene spezifische Anschauung vom Verhältnis zwischen Text und Musik erhellt wird, die sich im 16. Jahrhundert allmählich entwickelt hatte, um dann bis zum Ende des Barockzeitalters, bis ins Werk Bachs hinein, ungebrochen ihre Gültigkeit zu behalten – eine Anschauung, nach der die Aufgabe des Komponisten der des Orators gleichzusetzen ist und die Musik der Rhetorik, von der sie die Prinzipien ihres Aufbaus und ihrer Wirkungsmittel übernimmt. Nach dieser Lehrmeinung, die in der Nachfolge Scherings

20 So etwa bei Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni Harmoniche*, Venedig 1558, 4. Teil, Cap. 32 und 33.

21 Hans Heinrich Eggebrecht, *Über Bachs geschichtlichen Ort*, in: DVfLG 31 (1957), S. 527-556; zit. nach dem Wiederabdruck in: *Johann Sebastian Bach*, hrsg. von Walter Blankenburg (= Wege der Forschung, Bd. 170), Darmstadt 1970, S. 270.

und Gurlitts²² namentlich von Musikforschern wie Arnold Schmitz²³, Fritz Feldmann²⁴ und Hans Heinrich Eggebrecht²⁵ vertreten worden ist, hat sich die musikalisch-rhetorische Figurenlehre in kontinuierlicher Tradition während der folgenden anderthalb Jahrhunderte selbständig weiterentwickelt – Eggebrecht erwähnt als Beleg für diese Tradition einmal die Zahl von 27 Traktaten 17 verschiedener Verfasser in der Zeit zwischen 1599 und 1745²⁶ –, wobei die sich in Italien entwickelnden neuen Stilmittel systematisch der auf deutschem Boden entstandenen musikalisch-rhetorischen Figurenlehre einverleibt worden seien.

Mit der Anknüpfung an die Figur-Begriffe der Elocutio schließt sich Burmeister²⁷ in der Tat an ein Gebiet der Rhetorik an, das von jeher weit stärker als etwa das der Inventio oder der Dispositio als Doktrin im Sinne des dreistufigen Lehrsystems von Praecepta, Exempla und Imitatio ausgebaut worden war. Wie schon erwähnt, wird in der Rhetorik als figurlich eine von der gewöhnlichen Rede abweichende Ausdrucksweise definiert, mit der der Redner seinen Vortrag kunstvoll ausschmückt, um das Interesse seiner Zuhörer zu erwecken. In Analogie dazu ist für Burmeister die musikalische Figur eine melodische oder harmonische Wendung, die von der einfachsten Kompositionsweise abweicht, wodurch die Musik geschmückter und kunstvoller wird. Die Mittel, mit denen eine Komposition ausgeschmückt werden kann, reichen von bestimmten satztechnischen Verfahren, wie gesteigerter kontrapunktischer Arbeit in Gestalt von mehr oder minder strengen Imitationen, über notengetreue oder variierte Wiederholungsbildungen der verschiedensten Art und bestimmte Formen der Dissonanzbehandlung bis zu ungewöhnlichen melodischen Fortschreitungen. Sie alle werden von Burmeister nun mit Termini bezeichnet, die er größtenteils aus dem Begriffsrepertoire der Rhetorik übernimmt. Imitationsformen erhalten Namen wie Metalepsis, Hypallage oder Apocope, bestimmte Wiederholungen heißen Analepsis, Mimesis oder Anadiplosis, Dissonanzen Symblema, Syncope oder Pleonasmus, ungewöhnliche melodische Bildungen Pathopoiia, Hyperbole oder Hypobole. Solche Anleihen bei der Rhetorik, bei denen aber immer ein, wenn auch noch so geringer, Teil der ursprünglichen Bedeutung in die neue Anwendung hinübergerettet wird, mochten einem Autor wie Burmeister allerdings nicht nur deshalb besonders naheliegen, weil er sich seiner Ausbildung – er hatte an der Rostocker Universität den Magistergrad in der Juristenfakultät erworben – und seinem Selbstverständnis nach viel eher als humanistisch gebildeter Wissenschaftler und Erzieher denn als praktischer Musiker und Kantor empfand, sondern auch, weil er wohl damit rechnen durfte, seine Leser unter ähnlich vorgebildeten Musikinteressierten zu finden.

22 Schering, a.a.O. (vgl. Anm. 1) sowie von dems. *Bach und das Symbol*, 2. Studie: *Das ‚Figürliche‘ und das ‚Metaphorische‘*, in: Bach-Jb. 1928, S. 119 ff.; Gurlitt, *Musik und Rhetorik*.

23 Arnold Schmitz, *Die oratorische Kunst J. S. Bachs*, in: Kgr.-Ber. Lüneburg 1950, Kassel o. J., S. 33-49; Wiederabdruck in: *Johann Sebastian Bach*, hrsg. von Walter Blankenburg (vgl. Anm. 21), S. 61-84; ders., *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J. S. Bachs*, Mainz 1950, ²Laaber 1976; ders., *Die Figurenlehre in den theoretischen Werken J. G. Walthers*, in: AfMw 9 (1952), S. 79 ff.; ders., *Artikel Figuren, musikalisch-rhetorische*, in: MGG 4 (1955), Sp. 176 ff.

24 Fritz Feldmann, *Mattheson und die Rhetorik*, in: Kongr.-Ber. Hamburg 1956, Kassel 1957, S. 99-103; ders., *Musiktheoretiker in eigenen Kompositionen*, in: DJbMw 1 (1956), S. 39-65; ders., *Das ‚Opusculum Bipartitum‘ des J. Thuringus (1625)*, in: AfMw 15 (1958), S. 123-142.

25 Hans Heinrich Eggebrecht, *Über Bachs geschichtlichen Ort* (vgl. Anm. 21); ders., *Heinrich Schütz – Musicus poeticus*, Göttingen 1959, ²Wilhelmshaven 1984; ders., *Zum Figur-Begriff der Musica poetica*, in: AfMw 16 (1959), S. 57-69.

26 Eggebrecht, *Über Bachs geschichtlichen Ort*, S. 270 f.

27 Zu den Ausführungen über Burmeister vgl. Ruhnke, a.a.O., S. 132 ff.

Dennoch will Burmeister mit seiner Figurenlehre auch der Praxis dienen. Denn wenn er auch betont, daß man von ihm nicht Vorschriften über die Bildung musikalisch-rhetorischer Figuren erwarten könne, so möchte er doch seine Figur-Definitionen in gewisser Weise als Ersatz für solche Vorschriften betrachtet wissen. Denn sie sollen dazu anleiten, praktische Beispiele, die ihrerseits zur Nachahmung benutzt werden können, in den Kompositionen berühmter Meister aufzufinden. Die Exempla, auf die er selbst zur Erläuterung seiner musikalisch-rhetorischen Figuren verweist, stammen fast durchweg aus Werken flämisch-niederländischer Komponisten aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, wie Ivo de Vento, Andreas Pevernage, Clemens non Papa; vor allem aber von Orlando di Lasso, dessen fünfstimmige Motette *In me transierunt* von Burmeister mit der Absicht analysiert wird, die praktische Brauchbarkeit seines musikalisch-rhetorischen Ansatzes zu demonstrieren.

Geht man nun der Frage der Weiterentwicklung der von Burmeister begründeten musikalisch-rhetorischen Figurenlehre im 17. und 18. Jahrhundert nach, so erscheint in der Tat ja bereits die Menge der Musiktraktate, die in diesem Zusammenhang in der einschlägigen musikwissenschaftlichen Literatur aufgezählt wird, beeindruckend und geeignet, als Beleg dafür zu dienen, in welchem Umfang rhetorische Gestaltungsprinzipien während dieses Zeitraums die Praxis des Komponierens bestimmt haben²⁸. Bei genauerer Betrachtung der theoretischen Überlieferung stellen sich indessen Zweifel ein, ob sich aus ihr überhaupt irgendwelche relevanten Schlüsse für die Praxis ziehen lassen. Bedenklich muß zunächst nämlich schon einmal der Umstand stimmen, daß ein auffallend großer Teil derjenigen Autoren, deren Schriften als Bestätigung für die Geltung der Figurenlehre in der Barockmusik immer wieder herangezogen werden, als Komponisten kaum oder überhaupt nicht hervorgetreten sind. Männer wie Lippius, Thuringus, Kircher, Elias Walther, Janowka oder Vogt sind als schaffende Musiker ohne jede Bedeutung. Selbst von Burmeister sind außer einigen wenigen Musikbeispielen im Anhang seiner Musiktraktate und einer Sammlung vierstimmiger Kirchenliedsätze im einfachsten Kantionalstil keine weiteren Kompositionen bekannt geworden. War jedoch Burmeister als Kantor wenigstens noch beruflich mit der Musik verbunden – wenn er sich auch, wie der Prager Magister und Organist Janowka, eher als akademisch gebildeter Wissenschaftler fühlen mochte –, so gilt das weder für Universalgelehrte vom Schlage eines Johann Lippius, Athanasius Kircher und Mauritius Vogt, noch für Studenten – und zwar Studenten nicht etwa der Musik, sondern der Rhetorik und der Theologie – wie Joachim Thuringus oder Elias Walther. Man kann sich nur schwer vorstellen, daß solche Männer auf die Kompositionspraxis, auf eine Tätigkeit also, die sie selbst nicht ausübten, irgendwelchen nennenswerten Einfluß gehabt haben sollten.

Unter den Autoren, deren Namen im Zusammenhang mit der Überlieferung der Figurenlehre genannt werden, befinden sich allerdings auch einige, die in geachteten musikalischen Stellungen tätig waren und auch als Komponisten geschätzt wurden. Die musiktheoretischen Schriften dieser unmittelbar der Praxis verbundenen Musiker stehen jedoch im Grunde – auch wenn sie Begriffe aus der Rhetorik verwenden – in einer Tradition, die sich weniger auf Burmeister stützt, als vielmehr auf die vor allem durch den späteren Thomaskantor Seth Calvisius begründete deutsche Zarlino-Nachfolge. In Zarlinos musiktheoretischem Hauptwerk, den *Istitutioni har-*

²⁸ Zusammenstellungen solcher Musiktraktate finden sich, neben Eggebrecht (Anm. 26), auch bei Schmitz, Artikel *Figuren* in MGG und bei Buelow, Artikel *Rhetoric and Music* in New GroveD.

*moniche*²⁹, spielte die rhetorische Kunstlehre zwar überhaupt keine Rolle, jedoch wurde in ihm gelegentlich auf Parallelen zwischen *ars musica* und *ars oratoria* in allgemeinerer Form hingewiesen, und zwar hauptsächlich im Zusammenhang mit der Klausellehre, bei der Behandlung der Kirchentonarten und in dem Kapitel, das von der Übereinstimmung zwischen Text und Musik handelte.

Calvisius nun greift diese Hinweise in seiner Kompositionslehre, die 1592, also noch vor den Schriften Burmeisters, erschienen ist, auf³⁰. Sie erhalten bei ihm jedoch insofern eine neue Bedeutung, als sie hier, in einer außerordentlich konzentrierten Darstellung von knapp hundert Seiten, einen ganz anderen Stellenwert bekommen als in Zarlinos umfassendem Lehrwerk, wo sie in der Fülle der dort ausgebreiteten Information fast verschwinden. Deutlicher noch als bei Zarlino geht aus Calvisius' Schrift hervor, daß Ähnlichkeiten und Verbindungen mit der Rhetorik, wann immer auf sie Bezug genommen wird, jeweils ganz unterschiedliche Aspekte betreffen. In Parallelität zum Ornatus der Rede – zu dem ja die Figuren gehören – steht die Dissonanz- und Klausellehre. Daß der musikalische „Ornatus“ hierbei in der Tat nur als Schmuck der Komposition verstanden wird, nicht aber primär als Mittel zur Textdarstellung, geht schon daraus hervor, daß bei den Regeln des Dissonanzgebrauches ebensowenig wie bei der Klausellehre Fragen der Textbehandlung zur Sprache kommen. Im Grunde nämlich ist der Gebrauch von Dissonanzen vollständig unabhängig von einem Text: er ziert und verschönt auch eine reine Instrumentalkomposition. Dennoch ist im Begriff des Ornatus der der „Figur“ durchaus mitgedacht, wie denn auch Calvisius in anderem Zusammenhang ausdrücklich die Verwendung der Tropen und Figuren in der Redekunst mit der verschiedener Intervalle, Kon- und Dissonanzen, Klauseln und Fugen in der Musik vergleicht³¹. In diesem Zusammenhang ist daran zu erinnern, daß das Verständnis der Dissonanzen als Schmuck der Musik sich auf eine weit zurückreichende Tradition stützen konnte: der Begriff der Synkope (bzw. Syncopatio), dessen musikalische Verwendung für die Bezeichnung der Vorhaltsdissonanz bis ins 14. Jahrhundert zurückgeht, entstammt ursprünglich dem Arsenal grammatisch-rhetorischer Figuren.

Auch die Ansicht, daß die Musik in der Lage sei, die Affekte darzustellen und sie durch diese Darstellung im Zuhörer zu erregen, verbindet sie von alters her mit der ein gleiches Ziel verfolgenden Rhetorik. Innerhalb der traditionellen Lehrgegenstände der Kompositionslehre wird dieser Frage allerdings nicht bei den Figuren, sondern im Zusammenhang mit der Tonartenlehre nachgegangen. Und die Vorstellung, daß die Tonarten mit bestimmten Affektcharakteren verbunden seien, die der Komponist berücksichtigen müsse, um ein seinem Zweck angemessenes Werk zu schaffen, behält ihre Gültigkeit auch noch bis weit ins 17. Jahrhundert, auch wenn die Meinungen über den Charakter der einzelnen Tonarten nicht selten auseinandergehen³². Während jedoch die Wahrung des Gesamtcharakters einer Komposition durch die Verbindung mit der Tonartenlehre noch Gegenstand einer systematischen Behand-

29 Vgl. Anm. 20.

30 Seth Calvisius, ΜΕΛΟΠΟΙΙΑ *sive Melodiae condensae ratio, quam vulgo Musicam Poeticam vocant...* Erfurt 1592, 2. Aufl. Magdeburg 1630.

31 Ders., *Exercitatio Musica tertia*, Leipzig 1611, S. 35.

32 Calvisius, ΜΕΛΟΠΟΙΙΑ, Cap. 18, unterscheidet „Modi laetiores“ von „Modi tristiores“, je nachdem, ob deren Quinten harmonisch oder arithmetisch geteilt sind. Und noch Johann Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, S. 231 ff., handelt ausführlich ‚Von der Musicalischen Tohne Eigenschaft und Würckung in Ausdrückung der Affecten‘.

lung in den Kompositionslehren des 16. und 17. Jahrhunderts bleibt, sind sich Zarlino, Calvisius und mit ihm alle späteren, der kompositorischen Praxis verbundenen Musiktheoretiker darin einig, daß die musikalische Darstellung textlicher Einzelheiten einer Behandlung im Sinne eines ausgearbeiteten und umfassenden Lehrsystems – also etwa einer musikalisch-rhetorischen Figurenlehre – sich prinzipiell entziehe. Statt dessen finden sich in den Kapiteln, die von der Verbindung des Textes mit der Musik handeln, auch in Deutschland allgemeine Hinweise darauf, welche Textinhalte mit welchen musikalischen Mitteln am besten dargestellt werden könnten. Doch fehlt dabei nie der Ratschlag, daß es viel besser sei, durch Nachahmung guter Musik als durch Vorschriften zu lernen³³.

Es zeigt sich also, daß zwar Hinweise auf die Rhetorik auch in Kompositionslehren vorkommen, die unmittelbar für die Praxis bestimmt sind, daß aber solche Hinweise keineswegs nur in Verbindung mit textlich-inhaltlichen Fragen stehen – auch dann nicht, wenn in offensichtlicher Anknüpfung an Burmeisters Terminologie von Figuren die Rede ist. So finden wir z. B. in Johann Crügers *Synopsis musica* von 1630, einem Traktat, in dem auf Fragen der Textvertonung überhaupt nicht eingegangen wird, ein Kapitel, das von den musikalischen Figuren handelt, zu denen Crüger den richtigen Dissonanzgebrauch, die Klauseln und gut ausgearbeitete fugierte Abschnitte rechnet³⁴. Es ist diese Tradition, in die Schriften von Musikern wie Johannes Nucius, Johann Andreas Herbst, oder Wolfgang Caspar Printz einzureihen sind. Ihren Höhepunkt findet die alte Vorstellung von den Dissonanzen als dem figürlichen Schmuck der Komposition in den Traktaten von Christoph Bernhard³⁵ und dem von ihm abhängigen Johann Gottfried Walther³⁶. Hier ist zwar, indem der Figurbegriff konsequent auf die inzwischen beträchtlich erweiterten Möglichkeiten der Dissonanzbildung angewendet wird, in der Tat von einer „Figurenlehre“ zu sprechen, von einer jedoch, die dem Sinne nach nur mehr wenig mit der Rhetorik zu tun hatte, wie sie sich im 18. Jahrhundert entwickelte.

Wir haben nämlich inzwischen gelernt, auch die Rhetorik nicht mehr als ein starres, zeitloses System zu betrachten, sondern als eines, das seinerseits gewissen historischen Wandlungen unterworfen ist. Dabei zeigt es sich, daß solche Wandlungen vor allem in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts vor sich gehen, zu einem Zeitpunkt, als die alte, unlösbar mit der lateinischen Sprache verbundene Schulrhetorik allmählich durch Bestrebungen abgelöst wird, das Wirken rhetorischer Prinzipien auch in den Volkssprachen zu demonstrieren und zu systematisieren. Die lateinische Schulrhetorik verblaßt in dieser Zeit mehr und mehr zu einer im Grunde von der geistigen wie künstlerischen Entwicklung der Epoche isolierten Doktrin. Was in den Schulen an rhetorischen Kenntnissen noch vermittelt wurde, dürfte in

33 Calvisius, a.a.O., Cap. 18, betont in diesem Sinne, daß die richtige Behandlung des Textes „usu atque observatione potius quam praeceptis“ zu erlernen sei, und schon Zarlino weist im Cap. 32 seiner *Istitutioni* auf Beispiele aus Kompositionen Willaerts hin.

34 Johann Crüger, *Synopsis musica continens rationem constituendi & componendi melos harmonicum*, Berlin 1630, Cap. 13: „Flores atque Figurae seu Ornamenta Musica cantilenam harmonicam componendi, quibus artifex ad suum feliciter obtinendum finem utitur consistunt: 1. In Dissonantiis ..., 2. In Clausulis Formalibus ..., 3. In Fugis ...“

35 Joseph Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, 2/Kassel 1963.

36 Johann Gottfried Walther, *Praecepta der Musicalischen Composition*, hrsg. von Peter Benary (= Jenaer Beiträge zur Musikforschung Bd. 2), Leipzig 1955.

den meisten Fällen aus wenig mehr bestanden haben als aus ein paar Regeln, vielen lateinischen und griechischen Termini und einigen Übungen, den sogenannten Chrien, in denen eine Sentenz oder irgendein Faktum aus der römischen Geschichte nach immer dem gleichen Schema in kurzer Form abgehandelt werden mußte³⁷. Die Rhetorik-Kompendien aus dem Ende des 17. Jahrhunderts, die auf immer weniger Seiten immer dürftigere Informationen vermitteln, zeigen diesen Verfall der lateinischen Schulrhetorik unübersehbar an³⁸. Andererseits macht sich in den volkssprachlichen Rhetoriken, in Deutschland etwa bei Christian Weise³⁹ oder Menantes⁴⁰, die Tendenz bemerkbar, die Redekunst in verstärktem Maße unter dem Aspekt der unmittelbaren Wirkung auf den Zuhörer zu behandeln. Das hat zur Folge, daß bei der Betrachtung der Redefiguren deren Schmuckcharakter zugunsten ihrer Affekthaltigkeit in den Hintergrund tritt. Affekthaltig ist z. B. die Gruppe der Wiederholungsfiguren. „Die Wiederholung“, so heißt es in Bernard Lamys *Art de parler*⁴¹, einer Rhetorik, die noch im 18. Jahrhundert durch Gottscheds Vermittlung in Scheibes *Critischem Musikus* nachgewirkt hat⁴²,

„ist in der Rede derjenigen eine gewöhnliche Figur, welche in der Hitze reden und ernstlich wünschen, daß auch andere ihre Gedanken verstehen. Zankt man sich mit seinem Feinde, so ist man nicht zufrieden, ihm nur eine einzige Wunde beizubringen, man gibt ihm mehrere Stöße; und besorgt man, daß der eine Stoß die gesuchte Wirkung nicht getan habe, so tut man mehrere. Besorgt man, daß die ersten Worte nicht sind verstanden worden, so werden sie wiederholt, oder man sagt wohl einerlei auf verschiedene Weise ...“

Schon dieses kurze Zitat macht deutlich, in welche Richtung diese neue Entwicklung der Rhetorik geht: sie ist nicht länger eine Kunstlehre, die mit Regeln, Beispielen und Anregungen zur Nachahmung eine bestimmte Fertigkeit vermitteln will, sondern sehr viel eher eine Art psychologischer Untersuchung des Sprachverhaltens in bestimmten Affektsituationen. Dementsprechend werden die Redefiguren weniger als bewußt eingesetzte Kunstmittel denn als unwillkürliche Äußerungsformen lebendig-nachdrücklichen Sprechens betrachtet. Wenn dennoch die Figuren mit den alten Termini benannt und nach wie vor zu umfassenden Katalogen zusammengestellt werden, so ist das Motiv dafür vorwiegend in einem wissenschaftlich-systematischen Erkenntnisinteresse, nicht in didaktischen Zielsetzungen zu suchen. Daß auch die Musiker der Bach-Generation, die ihre schulische Ausbildung ja noch am Ende des 17. Jahrhunderts erhalten hatten, die Heranziehung rhetorischer Begriffe in ähnlicher Weise verstanden, zeigt übrigens eine Bemerkung Matthesons, der in seinem *Vollkommenen Capellmeister* von

37 Die Gesichtspunkte, unter denen das gestellte Thema jeweils zu behandeln war, wurden gewöhnlich in dem Hexameter „Quis, quid, cur, contra, simile ac paradigmata, testes“ zusammengefaßt.

38 Das läßt sich besonders deutlich an Heinrich Tolles *Compendium brevissimum Rhetoricae*, Göttingen 1680, beobachten, dem Lehrbuch, das dem Rhetorik-Unterricht Johann Sebastian Bachs in Lüneburg zugrundelag. Vgl. dazu das Referat des Verf. *Bach und die Tradition der Rhetorik* im Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985 (im Druck).

39 Zu Christian Weise vgl. Barner, a.a.O., S. 190 ff.

40 Menantes (Christian Friedrich Hunold), *Einleitung zur Teutschen Oratorie und Brief-Verfassung*, ²Halle und Leipzig 1715.

41 Bernard Lamy, *De l'art de parler*, Paris 1675. NA hrsg. v. Ernstpeter Ruhe, München 1980 (= Reihe Rhetorik Bd. I). Die NA enthält einen reprographischen Nachdruck der 2. Auflage, Paris 1676, zusammen mit der deutschen Übersetzung von Johann Christian Messerschmidt, Altenburg 1753.

42 Lamy, NA S. 113.

1739 am Schluß des Kapitels, das von den Figuren handelt – unter denen auch er in der Hauptsache Wiederholungsfiguren anführt –, schreibt⁴³:

„Viele werden hierbei denken, wir haben dergleichen Dinge und Figuren nun schon so lange angebracht, ohne zu wissen, wie sie heißen oder was sie bedeuten: können uns auch forthin wohl damit behelfen, und die Rhetorik an den Nagel hängen. Diese kommen mir noch lächerlicher vor, als der bürgerliche Edelmann bei Molière, der vorher nicht gewußt hatte, daß es ein Pronomen sei, wenn er sagte, ich, du, er; oder daß es ein Imperativus gewesen, da er zu seinem Knechte gesprochen: Komm her!“

Auch hier also wird zwar dem Interesse am Erkennen das Wort geredet, nicht aber der Figurenlehre im Sinne einer didaktischen Propädeutik des Komponierens. Ein Vergleich von Bernhards oder Johann Gottfried Walthers Kompositionslehren mit den an Lamys Beispiel verdeutlichten Tendenzen der volkssprachlichen Rhetoriken in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zeigt also geradezu gegenläufige Tendenzen: Bei Bernhard und Walther den Versuch, die Figuren, verstanden als Ornatus der Musik und gleichgesetzt mit bestimmten Formen des Dissonanzgebrauchs, vollständig in die Kompositionslehre zu integrieren, bei Lamy die Neigung, Figuren als Formen leidenschaftlichen Sprechens zu begreifen, die nicht erlernt zu werden brauchen, weil sie dem Menschen von Natur aus gegeben sind. Wenn Bernhard sagt⁴⁴,

„Figuram nenne ich eine gewisse Art die Dissonanzen zu gebrauchen, daß dieselben nicht allein nicht widerlich, sondern vielmehr annehmlich werden und des Componisten Kunst an den Tag legen“,

so heißt es bei Lamy⁴⁵:

„Man muß sich nicht einbilden, als wären die rhetorischen Figuren gewisse Gänge, welche die Redner nur, eine Rede zu zieren, erfunden haben ... Die Figuren sind die geistigen Waffen der Seele, die sie zum Überreden oder Widerreden gebraucht ... es ist unmöglich, von allen den Figuren zu reden, derer ein Mensch in der Leidenschaft sich bedient.“

Wie wenig rhetorische mit musikalischen Figuren zu vergleichen sind, auch wenn sie mit gleichen Termini bezeichnet werden, läßt sich übrigens besonders einleuchtend an den schon erwähnten Wiederholungsfiguren zeigen, die seit der Antike zum Grundbestand des rhetorischen Ornatus gehören, aber durch die Hervorhebung ihrer Affektverbundenheit am Ausgang des 17. Jahrhunderts eher noch an Bedeutung gewinnen. Schon Burmeister hatte eine Reihe solcher Wiederholungsfiguren mit ihren Termini in die Kompositionslehre eingeführt und damit teils unmittelbare und notengetreue Wiederholungen eines ganzen Satzabschnittes, teils Wiederholungen nur am Anfang oder am Ende solcher Abschnitte, teils Wiederholungen auf höheren oder tieferen Stufen, teils variierte Wiederholungen, teils Wiederholungen nur in einer oder mehreren Stimmen, teils Sequenzen und ähnliches bezeichnet. Die Fülle der auf diese Weise in die Musiktheorie eingeführten griechischen und lateinischen Namen, aus der noch Mattheson schöpft, um seine Gelehrsamkeit zu dokumentieren, steht jedoch in keinem Verhältnis zu ihrem

43 Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Faks.-Neudruck, hrsg. von Margarete Reimann (= Documenta musicologica I/5), Kassel 1954, S. 243 f.

44 Müller-Blattau, a.a.O., S. 63.

45 Lamy, NA, S. 110 f.

Aussagewert⁴⁶. Denn da man im Prinzip davon ausgehen darf, daß in dem hier von uns betrachteten Zeitraum – also zwischen etwa 1600 und 1750 – gleiche Textabschnitte mit gleichem oder zumindest ähnlichem musikalischen Material bestritten werden, spiegelt die Musik bei solchen Wiederholungsbildungen in den meisten Fällen nur eine Eigenschaft des Textes. Das gilt auch dann, wenn der Komponist sich seinen Text selbst durch die Einführung von Textwiederholungen arrangiert, wie das Johann Georg Ahle in seinem *Musikalischen Sommer-Gespräch* von 1697 einmal an Hand des Psalmverses „Jauchzet dem Herrn alle Welt, singet, rühmet und lobet“ demonstriert hat⁴⁷. Weil er dabei die vorgeschlagenen Textwiederholungen mit Namen rhetorischer Figuren wie Epizeuxis, Anaphora oder Epistrophe bezeichnete, wurde auch er von einigen Musikforschern in die Liste der Autoren eingereiht, die ihnen als Zeugen für die Überlieferung der musikalischen Figurenlehre dienten, obwohl schon Johann Gottfried Walther völlig zutreffend berichtet hatte, Ahle habe sich rhetorischer Figuren lediglich „bei der elaborirung seines Textes“ bedient⁴⁸ (was ihm sicherlich auch deswegen nahelag, weil er als Kaiserlich gekrönter Poet mit der Dichtkunst vertraut war).

Jedoch läßt Ahles Beispiel deutlich erkennen, wie wenig rhetorische mit musikalischen Wiederholungen ihrem Sinne nach miteinander gemeinsam haben. Wenn wir nämlich daran denken, daß als „Figur“ in der Rhetorik eine Ausdrucksweise bezeichnet wird, die von der gewöhnlichen Rede abweicht, so hat hier jede Wiederholung, sei es von ganzen Sätzen, sei es von Satzteilen oder Einzelworten, in der Tat „figürlichen“ Sinn, da sie der normalen Form einer sprachlichen Mitteilung widerspricht; in Verbindung mit der Musik dagegen, für die die Wiederholung gleicher oder ähnlicher musikalischer Wendungen ein formbildendes Mittel erster Ordnung ist, gehört sie gewissermaßen zur „Normalsprache“.

Zusammenfassend wird man wohl sagen müssen, daß die musiktheoretische Lehre, sofern sie uns in Musiktraktaten aus der Zeit zwischen 1600 und 1750 überliefert ist, trotz häufiger Erwähnung der Rhetorik und rhetorischer Termini so weitgehende Schlüsse, wie sie von einigen Musikforschern gezogen worden sind, die meinten, in der Lehre von den musikalisch-rhetorischen Figuren einen Schlüssel für das Wort-Ton-Verhältnis der Musik des Barock in den Händen zu halten, nicht erlaubt. Zu fragen bleibt allerdings, ob nicht vielleicht die Musik dieser Zeit so beschaffen ist, daß sie den Schluß nahelegt, sie sei gleichsam – wie man einmal gesagt hat – mit der Rhetorik in der Hand komponiert worden.

III.

Es ist eine unbezweifelbare Tatsache, daß im Laufe des 16. Jahrhunderts die Entwicklung der Vokalmusik eine Richtung nimmt, die sie in immer engere Verbindung mit ihrer sprachlichen Vorlage bringt. Dieser Prozeß, der schon am Anfang des Jahrhunderts bei einem Meister wie

46 Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, S. 243: „Die Epanalepsis, Epistrophe, Anadiplosis, Paronomasia, Polyphton, Antanaclasis, Ploce etc. haben solche natürliche Stellen in der Melodie, daß es fast scheint, als hätten die Redner sothane Figuren aus der Ton-Kunst entlehnet, denn sie sind lauter repetitiones vocum, – Wiederholungen der Wörter, die auf verschiedene Weise angebracht werden“.

47 Johann Georg Ahle, *Musikalisches Sommer-Gespräch*, Mühlhausen 1697, S. 16 ff. Die Textpassage ist auch mitgeteilt bei Schmitz, *Die Figurenlehre*, S. 89 f.

48 Walther, *Praecepta*, NA S. 158.

Josquin Desprez deutlich zu verfolgen ist, setzt sich dann in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts namentlich auf dem Gebiete der Madrigalkunst fort und erreicht bei Komponisten wie Luca Marenzio oder Orlando di Lasso, die ihrerseits Techniken der am italienischen Madrigal entwickelten Wortvertonung auch in ihre lateinischen Kompositionen übertragen, einen ersten Höhepunkt. Ziel dieser Komponisten ist es, gemäß dem von den italienischen Humanisten wiederbelebten aristotelischen Konzept der „imitazione della natura“ mit musikalischen Mitteln den Gegenstand der Worte ihrer textlichen Vorlage nachzuahmen. Eine spätere Zeit hat das Repertoire dieser Wendungen, auf das sich die schon erwähnten allgemeinen Hinweise in den Text-Musik-Kapiteln der italienischen Kompositionslehren und ihrer deutschen Nachfolger beziehen, Wendungen, mit denen versucht wurde, die einzelnen Textinhalte musikalisch zu veranschaulichen, bekanntlich als Madrigalisten bezeichnet. Am übermäßigen Gebrauch solcher Madrigalisten entzündet sich dann um 1580 die Kritik aus dem Umkreis der Florentiner Camerata, in der gefordert wird, die gesprochene Sprache zum Gegenstand der Nachahmung zu machen; denn wie beim Sprechen sich durch die Inflexionen, den Rhythmus und die Gliederung der Sprache der Affekt des Sprechenden offenbare, so könne auch die Musik, indem sie diese Eigenschaften der Sprache nachzeichne und mit ihren Mitteln überhöhe, des gesteigerten Ausdrucks von Affekten mächtig werden⁴⁹.

Der aus diesen Forderungen resultierende neue, wesentlich monodische Stil – der stile recitativo oder rappresentativo – verdrängt indessen die bildhaft-madrigalische Behandlung der Sprache nicht, die sich vor allem in der mehrstimmigen Musik und den aus ihr hervorgehenden monodischen Formen wie Solomadrigal und Aria weiterhin behauptet. Und wie schon das Madrigal des 16. Jahrhunderts, vor allem durch die Einbeziehung der Chromatik als melodisches Ausdrucksmittel, über die reine Wortmalerei zu gesteigerter Ausdruckhaftigkeit gefunden hatte, so verbinden sich in den Werken von Meistern wie Claudio Monteverdi oder Heinrich Schütz bildhafte Darstellung und affektiver Ausdruck zu einer unlösbaren Einheit. Spätestens seit der Mitte des 17. Jahrhunderts gerät die Vokalmusik allerdings in zunehmender Weise unter den Einfluß primär instrumentaler Stilmittel, die Heinrich Bessler einmal mit Begriffen wie Einheitsablauf, Korrespondenzmelodik und Akzentstufentakt bezeichnet hat⁵⁰. Das Resultat der sich hier anbahnenden Entwicklung, die gegen Ende des Jahrhunderts abgeschlossen ist, ist die weitgehend autonom-musikalischen Gestaltungsprinzipien verpflichtete Form der Arie, der nun als ihr primär vom Sprachduktus abhängiges Pendant das Rezitativ gegenübersteht.

Aus diesem gedrängten Überblick geht einerseits hervor, welcher starkem Wandel die Vokalmusik zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert unterworfen ist, andererseits aber auch, daß die Probleme der Beziehungen zwischen Musik und Sprache zu keiner anderen Zeit eine so entscheidende Rolle gespielt und eine so grundsätzliche Zuspitzung erfahren haben, wie in den Jahren kurz vor und nach 1600. Die Fragen, die hier diskutiert werden, beziehen sich auf Möglichkeiten der Vertonung von Sprache, die auch in der Zeit danach nichts von ihrer Aktualität eingebüßt haben. Denn die Alternative, ob der Komponist an den Abbildcharakter der Sprache

49 Vgl. Vincenzo Galilei, *Dialogo della Musica antica et della moderna*, Florenz 1581; Giulio Caccini, *Le Nuove Musiche*, Florenz 1601, Vorrede; Claudio Monteverdi, *Madrigali Guerrieri et Amadori ... Libro ottavo*, Venedig 1638, Vorrede zum *Combattimento di Tancredi et Clorinda*.

50 Heinrich Bessler, *Singstil und Instrumentalstil in der europäischen Musik*, in: Kongr.-Ber. Bamberg 1953, Kassel 1954, S. 223-240; Wiederabdruck in: H. Bessler, *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*, hrsg. von Peter Gülke, Leipzig 1978, S. 80-103.

anknüpfen und ihm gleichsam mit seiner Vertonung zu Hilfe kommen solle, oder ob er mit der musikalischen Stilisierung des Sprechaktes dessen unmittelbare Wirkung auf den Hörer verstärken solle, mußte sich in gleicher Form jedem Komponisten in der Zeit zwischen 1600 und 1750 stellen, solange er gewillt war, seine sprachliche Vorlage direkt in Musik umzusetzen. Vom Standpunkt der Rhetorik aus hatte er es im ersten Fall freilich nicht eigentlich mit der Welt der Worte, sondern mit der der Dinge – also nicht mit den *verba*, sondern mit den *res* – zu tun. Für sie war jedoch nicht die *Elocutio*, zu der die Figurenlehre gehörte, sondern viel eher die *Inventio* zuständig. Auch im zweiten Fall knüpfte er – wiederum von der Rhetorik her betrachtet – nicht an die *Elocutio* an, sondern an die *Pronuntiatio*, die Vortragslehre, wobei er freilich, je enger er sich der Sprache anschloß, umso mehr an eigenen Gestaltungsmöglichkeiten einbüßte. Der Form, in der die Musik sich am engsten an die gesprochene Sprache anschloß, dem Rezitativ, hat denn verständlicherweise auch nicht gerade das Hauptinteresse der Komponisten gegolten. Für die Gestaltung der Arie aber spielen in der Zeit um 1700 zwar Fragen der Erfindung bildhafter Einzelheiten noch eine Rolle, aber, gemessen an der Bedeutung primär musikalischer Konstruktionsprinzipien, nur eine sehr bescheidene.

Der Feststellung, daß die bildhafte Darstellung von Textinhalten nicht das Gebiet der rhetorischen *Elocutio*, sondern das der *Inventio* betreffe, kann allerdings entgegengehalten werden, daß schon Burmeister Wendungen, in denen uns eine Textstelle durch die Musik gleichsam lebendig vor Augen gestellt wird, mit dem Namen einer rhetorischen Figur, der *Hypotyposis*, bezeichnet. Während sie als Redefigur in den klassischen Rhetorik-Traktaten unter Namen wie *Imago* oder *Evidentia* auf Grund ihrer schwer zu definierenden Bedeutung jedoch eine eher periphere Rolle spielt, hat sie gerade diese Unschärfe schon bei den musikalischen Autoren des 17. Jahrhunderts und noch viel mehr bei den an der musikalischen Figurenlehre interessierten Musikforschern zu einer der am häufigsten genannten musikalischen Figuren werden lassen. Im Grunde dient die *Hypotyposis*, wie schon Martin Ruhnke mit vollem Recht bemerkt, dazu, alle die musikalischen Wortausdeutungen zu bezeichnen, die durch andere Figuren nicht erfaßt sind⁵¹. Mit anderen Worten: die *Hypotyposis* wird bei den Musikschriftstellern zur figürlichen Sammelbezeichnung für alles das, was – unfigürlich – schon von jeher „*Madrigalismus*“ genannt worden ist. Für die Erfindung von *Madrigalisten* aber gibt es keine Regeln, keine Lehre, sondern nur den Verweis auf Vorbilder.

Damit kommen wir zum Schluß zu einem letzten Grund, warum die Beziehungen zwischen der Rhetorik und der Musik im Barockzeitalter so schwer zu fassen sind und bei genauer Betrachtung unvermeidlich die Tendenz zeigen, sich ins Unverbindliche aufzulösen. Als Lehrsystem konnte die Rhetorik sich über einen langen Zeitraum hin behaupten, weil sie sich nicht nur auf ein festes System von Definitionen und Regeln gründete, sondern dazu auch in den Schriften der klassischen Autoren der Antike Muster besaß, die ihr die Exempel lieferten, mit denen sie ihre Regeln erläutern und ihre Adepten zur Nachahmung anleiten konnte. Bei dem Versuch, ein ähnliches Lehrsystem für die Musik zu etablieren, mußte sich sofort die Frage stellen, auf welche Musterautoren man sich hier stützen sollte. Für Burmeister war diese Frage entschieden: er orientierte sich an den Werken Orlando di Lasso und seiner Zeitgenossen. Auf Lasso oder Marenzio aber konnte sich keine Lehre gründen, die den Anspruch erheben

51 Ruhnke, a.a.O., S. 155.

wollte, über mehr als ein Menschenalter Bestand zu haben. Nur Theoretiker, die zur Musikpraxis in keiner Beziehung standen, konnten sich, wie der Tübinger Theologe und Rhetoriker Elias Walther, noch 1664, zu einer Zeit, als Komponisten wie Cesti oder Legrenzi bereits den Höhepunkt ihrer europäischen Berühmtheit erreicht hatten, auf Lassos Musik als Demonstrationsobjekt berufen⁵². Für jene Musiker, die als Komponisten mit der Entwicklung der Musik ihrer Zeit schritthalten wollten, gab es diese Möglichkeit nicht. Und es konnte sie um so weniger geben, je stürmischer die Musik sich veränderte und weiterentwickelte. Hier liegt der tiefere Grund dafür, warum gerade in Italien, dem Land des musikalischen Fortschritts, so wenig von der Rhetorik und überhaupt nicht von der Figurenlehre die Rede ist. Denn im Gegensatz zur Redekunst hatte die Musik keine Klassiker.

52 Elias Walther, *Dissertatio musica, exhibens analysin harmoniae Orlandi di Lasso ... juxta leges & regulas musicae poeticae*, Tübingen 1664.

Die erste Fassung des Beckerschen Psalters von Heinrich Schütz

von

WERNER BREIG

Édith Weber zum 31. Oktober 1985

A. Der Becker-Psalter in der Urfassung von 1628: ein unbekanntes Werk von Schütz (Vortrag Bremen 1984)

Es gibt verschiedene Gründe, aus denen Werke von Heinrich Schütz zeitweise in die Unbekanntheit versunken sind, und es gibt verschiedene Wege, auf denen man wieder auf sie stoßen kann. Auch in neuerer Zeit kommen gelegentlich noch unwahrscheinliche Wiederentdeckungen unter (man möchte fast sagen:) „klassischen“ Umständen vor. So wurden vor einigen Jahren die jahrzehntelang von allen Schütz-Forschern schmerzlich vermißten Stimmen von Schützens großem Alterswerk, dem 119. Psalm, in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden wiedergefunden¹. Und in einer Thüringischen Dorfkirche wurde vor kurzem bei Umbauarbeiten ein Notenschrank mit wertvollsten Musikalien aus dem 17. und 18. Jahrhundert freigelegt; er stand in einem Raum, der im 18. Jahrhundert zugemauert worden war².

Ich gestehe, daß ich jene Forscher ein wenig beneide, die die Beschreibung ihrer Funde mit Entdeckungsberichten einleiten können, die einen Hauch von Detektivgeschichte haben. Denn ich muß selbst auf eine solche spannende Erzählung verzichten. Das Werk, mit dem ich Sie heute bekannt machen möchte, ist nämlich ein gedrucktes Opus von Schütz, das in der Schütz-Literatur genannt wird, in Katalogen und Bibliographien nachzuschlagen ist und von dessen zwei Auflagen von 1628 und 1640 heute in Bibliotheken noch über 20 Exemplare nachweisbar sind.

Mit welchem Recht darf man es aber dann als „unbekannt“ bezeichnen? Nun, es ist de facto unbekannt, weil es in keinem Neudruck vorliegt, nach dem man sich mit ihm bekannt machen, es analysieren oder daraus singen könnte. Doch wie ist es möglich, daß ein Druckwerk von Heinrich Schütz, von dessen musikalischem Oeuvre doch bereits in den Jahren 1885 bis 1894 eine Gesamtausgabe veranstaltet wurde, derart ins Abseits geriet? Schuld daran ist, wenn man so will, Heinrich Schütz selbst, bzw. Kurfürst Johann Georg II., der Schütz damit beauftragte, die Erstfassung des Becker-Psalters durch eine Neufassung zu ersetzen. Damit sind wie bei der Entstehungsgeschichte des Becker-Psalters, über die nun einiges mitgeteilt werden muß. (Ich beschränke mich dabei auf die für unseren Zusammenhang wichtigsten Fakten; ausführlicher kann man sich unterrichten etwa aus den Schütz-Monographien von

1 Das Werk wurde inzwischen von Wolfram Steude ergänzt und herausgegeben (NSA 39). Vgl. auch Wolfram Steude, *Das wiedergefundene Opus ultimum von Heinrich Schütz – Bemerkungen zur Quelle und zum Werk*, in: S**Jb** 4/5 (1982/83), S. 9 ff.

2 Hans Rudolf Jung (Weimar) berichtete über diesen Fund in seinem Referat *Zur Pflege der Figuralmusik in einigen thüringischen Dörfern während der Bachzeit* im Rahmen des Wissenschaftlichen Kolloquiums „Johann Sebastian Bachs Traditionsraum“, Leipzig 1983.

Hans Joachim Moser³ und Otto Brodde⁴ oder aus Walter Blankenburgs Vorwort zur Bärenreiter-Ausgabe des Becker-Psalters⁵.)

Der Leipziger Theologe Cornelius Becker⁶ veröffentlichte im Jahre 1601 eine gereimte deutsche Nachdichtung aller 150 Psalmen. Er wollte damit dem Psalmlieder-Zyklus von Ambrosius Lobwasser, der auf dem Genfer (calvinistischen) Psalter basiert, einen lutherischen Liedpsalter entgegenstellen. Die Versmaße seiner Psalmdichtungen hatte Becker so eingerichtet, daß es möglich war, sie strophenweise auf bekannte Melodien des lutherischen Kirchenliedschatzes zu singen. Die Originalausgabe hatte keine Melodien, doch war über jedem Psalm angegeben, auf welche Chormelodie er gesungen werden konnte⁷.

Und hier war Schützens Ansatzpunkt, sich mit der Vertonung der Beckerschen Psalmlieder zu befassen. Er kritisierte im Vorwort zur Ausgabe von 1628 das Melodientlehnungsverfahren, teils weil er darin einen Mißbrauch der alten lutherischen Kirchenliedweisen sah, teils weil auf diese Weise die Gedichte Beckers – ich zitiere aus dem Vorwort – „gleichsam mit geborgter Kleidung in Christlichen Versammlungen erscheinen/ und sich hören lassen müssen“. So entstand der Zyklus von Weisen mit vierstimmigen Sätzen, mit dem Schütz dem Beckerschen Psalter eine ihm zugehörige, nicht mehr „geborgte“ musikalische Einkleidung schuf.

Freilich erfüllte die Erstausgabe, die 1628 im Druck erschien, den selbstgesetzten Anspruch, jedem Psalmlied seine eigene Melodie zu geben, nur teilweise. Zwar ist das erste Drittel des Psalters lückenlos vertont. Dann aber scheint Schützens Elan bei der Befassung mit der Sache aus irgendwelchen inneren oder äußeren Gründen erlahmt zu sein. Jedenfalls schrieb er für die restlichen 100 Psalmen nur noch 50 Kompositionen; für die unvertont gebliebenen Gedichte verwies er auf andere Sätze von gleicher metrischer Struktur. So blieben doch eine ganze Reihe von Beckerschen Gedichten weiterhin darauf angewiesen, „mit geborgter Kleidung“ zu erscheinen – wenn auch die Anleihe nun nicht mehr aus dem traditionellen Melodiegut genommen zu werden brauchte⁸.

Als Schütz vom Kurfürsten Johann Georg II. nach dessen Regierungsantritt 1656 dazu veranlaßt wurde, eine revidierte Neuausgabe des Becker-Psalters vorzulegen, mögen Auftraggeber und Komponist die Revisionsnotwendigkeit in erster Linie darin begründet gesehen haben, daß die Erstausgabe musikalisch unvollständig war. Jedenfalls legte Schütz 1661 eine komplettierte Neuausgabe vor, in der nun jedes Beckersche Gedicht seine eigene Komposition erhalten hatte. (Eine weitere Zutat bestand darin, daß Schütz dem Werk als separaten Band eine Generalbaßstimme beifügte.) In unseren musikalischen Beispielen werden dementsprechend die Fassungen von 1628 stets ohne, die Fassungen von 1661 stets mit Generalbaßbegleitung dargeboten⁹.

3 Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz – Sein Leben und Werk*, Kassel 2/1954, S. 383 ff.

4 Otto Brodde, *Heinrich Schütz – Weg und Werk*, 2/Kassel und München 1979, S. 97 ff. und 243 ff.

5 Heinrich Schütz, *Der Psalter nach Cornelius Beckers Dichtungen für vier Stimmen und Basso continuo*, hrsg. von Walter Blankenburg (= NSA 6), Kassel 1957, S. III ff.

6 Vgl. über ihn außer den in Anm. 3-5 genannten Arbeiten die Artikel in MGG und New GroveD (beide von Walter Blankenburg).

7 Vgl. dazu Abschnitt B I der vorliegenden Arbeit.

8 Details dazu ebenfalls in Abschnitt B I.

9 Bei dem Vortrag, den der Verfasser im September 1984 im Rahmen des 29. Internationalen Schütz-Festes in Bremen hielt, wurden die Klangbeispiele vom Vokalensemble des Forum Alte Musik Bremen unter Leitung von Ludger Rémy dargeboten. Dem Ensemble und seinem Leiter möchte ich auch an dieser Stelle dafür danken, daß sie sich zu gemeinsamer Arbeit bereitfanden, ganz speziell auch dafür, daß

Als erstes Musikbeispiel soll einer derjenigen Sätze erklingen, die Schütz für die Auflage von 1661 neu geschaffen hat, und zwar die Komposition für den dritten Teil des 119. Psalms *Laß mir Gnad widerfahren*. Sie erkennen in diesem Stück den Grundtypus der Kompositionen des Becker-Psalters überhaupt: es ist der sogenannte Kantionalsatz, d. h. ein im wesentlichen homorhythmischer Satz mit melodieführender Oberstimme. Und Sie erkennen in der Oberstimme das Melodieideal gerade der späten Fassung des Becker-Psalters, das auf Eingängigkeit und leichte Singbarkeit abzielt. Besonders das jetzt zu hörende Stück verwirklicht dieses Ideal in so vollkommener Weise, daß seine Melodie als eine der ganz wenigen aus Schützens Becker-Psalter in das Evangelische Kirchengesangbuch eingegangen ist (EKG Nr. 190; es hat dort den Textanfang *Wohl denen, die da wandeln*).

(Klangbeispiel: Psalm 119/3 *Laß mir Gnad widerfahren* SWV 219)

Von den beiden Fassungen des Becker-Psalters, die Schütz selbst veröffentlicht hat, ist diejenige von 1661 für die bisherigen Neudrucke maßgeblich gewesen¹⁰. Der Notentext der Ausgabe von Philipp Spitta von 1894 basiert ausschließlich auf der späteren Ausgabe¹¹. Und auch für die praktische Ausgabe von Walter Blankenburg, die in den 1930er Jahren entstand und 1957 zu Band 6 der Neuen Schütz-Ausgabe umfunktioniert wurde, war der Druck von 1661 zwar nicht die einzige, aber die dominierende Vorlage.

Hätte Schütz sich in der Neuauflage von 1661 auf die Vervollständigung des Repertoires und die Beifügung einer Generalbaßstimme beschränkt, so wäre die Werkfassung von 1628 aus der späteren Ausgabe noch vollständig zu erkennen und bedürfte keiner gesonderten Berücksichtigung in der modernen Editionspraxis. In Wirklichkeit jedoch hat Schütz für die Neufassung auch die bereits vorhandenen Sätze einer kritischen Revision unterzogen. Daß diese Revision teilweise in die ältere Substanz nicht unwesentlich eingriff, war zu erkennen oder wenigstens zu erahnen aus gelegentlichen Hinweisen in Spittas Vorwort von 1894 und aus denjenigen Sätzen der Erstauflage, die Blankenburg in seine Edition aufnahm; der ganze Umfang der Revision war jedoch kaum abzuschätzen.

Als ich bei der Vorbereitung der Großen Ausgabe des Schütz-Werke-Verzeichnisses, das ein thematisches Verzeichnis werden wird, die Werkanfänge der Erstfassungen nach dem Originaldruck von 1628 aufnahm, begann das Maß der Differenzen sich genauer abzuzeichnen. Die auf-

sie sich mit Überzeugung der Aufgabe widmeten, die zahlreichen zur Illustration der Analysen nötigen Detailbeispiele (sie sind im vorliegenden Abdruck teilweise als Notenbeispiele wiedergegeben) zu singen.

10 SGA 16 (1894); NSA 6 (vgl. Anm. 5).

11 Was Spitta dazu veranlaßt hat, hier von seinem sonstigen Prinzip abzuweichen, auch Frühfassungen in der Edition zu dokumentieren, ist nicht recht ersichtlich. Seine Vernachlässigung der Erstfassung ist umso verwunderlicher, als er ausdrücklich feststellte, daß die Veränderungen der Neufassung von 1661 „nicht immer Verbesserungen sind“ (SGA 16, S. VII). Über Psalm 41 urteilt Spitta, er habe „in den ersten beiden Zeilen in der Ausgabe von 1661 einige Verbesserungen gegen früher erfahren; dagegen übertreffen die beiden letzten Zeilen in der ursprünglichen Gestalt bei weitem die spätere Fassung: dort voll Plastik und schwunghafter Empfindung sind sie hier zu einem mittleren Ausdruck abgeschwächt“ (ebenda, S. X). Und etwas später heißt es: „Auch bei dem 45. Psalm hat, so scheint es, die Gelassenheit des Alters ein gut Teil der frischen Lebensfülle unterdrückt, die ihm in der ursprünglichen Fassung eignet“ (ebenda, s. XI). – Erstaunlich bleibt, daß solche Äußerungen einer Autorität wie Philipp Spitta und die beigelegten Notenbeispiele in seinem Vorwort kaum Neugierde auf das Ganze der Erstfassung weckten.

grund dieser Erfahrung angefertigte Partitur des Gesamtwerkes erwies nun, daß Schütz keinen einzigen Satz der Erstaussgabe unverändert in die Neuauflage übernommen hat. Aufgrund dieser Tatsache schien es angebracht, den Becker-Psalter in seiner Urfassung in einer geschlossenen Neuausgabe vorzulegen. Diese Ausgabe ist beim Bärenreiter-Verlag in Herstellung und wird in Kürze als Band 40 der Neuen Schütz-Ausgabe vorliegen.

Man könnte nun fragen: Welches Interesse hat für uns die frühere Werkfassung, da sie doch vom Komponisten offenbar verworfen und durch eine vollkommenerere ersetzt worden ist?

Auf diese Frage gibt es zwei Antworten. Erstens: Auch dann, wenn die Änderungen der Zweitfassung ausschließlich und eindeutig Verbesserungen sind, kann die Erstfassung uns Aufschlüsse über ein Werk geben, die anders nicht zu gewinnen sind. Sie lehrt uns zumindest die Probleme kennen, deren für Schütz letztgültige Lösung die Spätfassung bildet. Zweitens (und das ist das Wichtigere): Zu der Zeit, als Schütz die Urfassung des Becker-Psalms schrieb, hatte er bereits – um nur die Hauptwerke zu nennen – die mehrhörigen *Psalmen Davids*, die Auferstehungshistorie und die vierstimmige lateinische Motettensammlung *Cantiones sacrae* geschaffen; d. h., er hatte als Komponist den Status der Meisterschaft erreicht. Wenn er später in die Werksubstanz des Becker-Psalters eingriff, dann muß man annehmen, daß es sich kaum darum handeln konnte, Mißlungenes zu korrigieren, sondern eher darum, eine geänderte Konzeption zur Geltung zu bringen. Und insofern das der Fall ist, sind wir nicht verpflichtet, uns auf den Standpunkt des späteren Schütz zu stellen, indem wir die Frühfassung verwerfen und die Spätfassung als gültig anerkennen; wir dürfen vielmehr beide Fassungen als gültige Aussagen Schützens ansehen, ebenso wie wir – um es überspitzt zu formulieren – den Stil der *Cantiones sacrae* von 1625 nicht durch den Stil der *Geistlichen Chormusik* von 1648 als überholt betrachten.

Gewiß sind manche Differenzen unleugbar der souveräner gewordenen Meisterschaft des über Siebzigjährigen zuzuschreiben; mindestens ebenso oft aber beruhen die Unterschiede auch auf dem Wandel der künstlerischen und künstlerisch-liturgischen Konzeption.

Damit ist der leitende Gesichtspunkt genannt, unter dem wir Ihnen nun einige charakteristische Stücke und Stückausschnitte der Urfassung des Becker-Psalters im Vergleich mit den Revisionsfassungen vorstellen wollen.

*

Wir beginnen mit der Vertonung des 23. Psalms *Der Herr ist mein getreuer Hirt*, die Sie zunächst in der Fassung von 1661 hören.

(Klangbeispiel: Psalm 23 *Der Herr ist mein getreuer Hirt* SWV 120)

Dieses Stück gehört zu den bekannteren Sätzen des Becker-Psalms. Es verdankt diese Bekanntheit einmal der Volkstümlichkeit des 23. Psalms *Der Herr ist mein Hirte, mir wird nichts mangeln*, dann auch der Tatsache, daß der Text von Cornelius Becker vom heutigen Hörer leicht verstanden und mit seiner biblischen Grundlage identifiziert wird, und schließlich, nicht zum geringsten, der Musik von Schütz, die reich und plastisch ist, ohne dabei kompliziert zu wirken.

Was wir soeben gehört haben, macht in so hohem Maße den Eindruck von Rundheit, Geschlossenheit und Selbstverständlichkeit, daß man nicht leicht vermuten möchte, daß diese Fassung das Ergebnis eines Prozesses intensiven Feilens ist. Und doch verhält es sich so.

Schützens Vertonung hatte zunächst, also im Druck von 1628, eine zwar in den Grundzügen mit der späteren schon übereinstimmende, aber in vielen Details abweichende Gestalt. Wenn der Chor jetzt diese Fassung singen wird, so ist dies zwar keine Uraufführung im vollen Sinne, höchstwahrscheinlich aber die erste Wiederaufführung seit dem 17. Jahrhundert.

(Klangbeispiel: Psalm 23 *Der Herr ist mein getreuer Hirt* SWV 120a)

Wie groß ist der Unterschied zwischen beiden Fassungen? Wenn man die Noten der zweiten Fassung zählt, die gegenüber der Urfassung geändert sind, so kommt man auf 114. Das bedeutet aber nicht, daß Schütz 114 neue musikalische Ideen gehabt hätte, denn es gibt Gruppen von Einzelnoten-Veränderungen, die zusammengehörige Komplexe bilden. Eine andere Zahlen-Aussage ist, daß von den 33 Takten, die die frühe Version umfaßt, nur 12 Takte, also ca. ein Drittel, unverändert geblieben sind. Wichtiger als solches Quantifizieren ist der Versuch, sich einen Eindruck von den inneren Motiven der Neufassung zu verschaffen und die Details aus diesen Motiven heraus zu verstehen. Ich möchte einen Ansatz dazu versuchen; dabei werde ich mich auf solche Züge der Komposition konzentrieren, die sich anhand von Hörbeispielen leicht demonstrieren lassen¹².

Die Unterschiede beginnen bereits mit der Melodie der 1. Zeile. In der Urfassung setzt sie eine Quarte unter dem Grundton ein und durchmißt gleich mit den ersten drei Tönen in zwei Aufwärtssprüngen den Raum einer Oktave, um dann im weiteren Verlauf der Zeile den mittleren Lagenbereich in kleineren Intervallen auszufüllen. Die Melodie hat in dieser Fassung einen Beginn, der außerordentlich markant ist und zugleich in fast demonstrativer Weise den zugrundeliegenden hypodorischen Modus ausdrückt.



Die Fassung von 1661 glättet die Melodie: Der Beginn erfolgt auf dem Grundton, und statt des Doppelsprunges im Oktavrahmen steht jetzt nur noch ein gebrochener Dreiklang. Damit hat Schütz den Melodiebeginn schlichter und liedhafter gestaltet.



Es wäre aber gewiß zu kurz gegriffen, wenn man hier nur einen Kompromiß in Richtung auf Schlichtheit und leichtere Singbarkeit annehmen wollte. Wahrscheinlich hat die Änderung noch eine speziellere Motivierung. Die auffälligen Anfangssprünge der Urfassung regen nämlich beim Hörer die Frage an, ob Bildlichkeit gemeint ist (wie etwa im Oktavaufstieg zu Anfang von Psalm 68 *Es steh Gott auf*). Da das aber hier nicht der Fall ist und da außerdem eine ver-

12 Eine vollständige synoptische Wiedergabe beider Fassungen des 23. Psalms findet sich in Abschnitt B III der vorliegenden Arbeit.

Wort der
 Durch se - lig Wort der Gna - - den
 Wort der

Wir hören hier für einen kurzen Moment nicht den schlichten Note-gegen-Note-Satz des Kantionalstils, sondern einen polyphonen Satz, wie er in der Motette beheimatet ist. Diese kunstvolle Ausschmückung beginnt exakt mit dem Aussprechen des Wortes „Wort“, das dadurch aus dem ganzen Stück gleichsam herausleuchtet. Um Ihnen das Besondere dieses Schlusses im Zusammenhang vor Ohren zu stellen, wird der Chor noch einmal den zweiten Teil des Stückes im vierstimmigen Satz singen.

(Klangbeispiel: Psalm 23 *Der Herr ist mein getreuer Hirt* SWV 120a, T. 19 bis Schluß)

Schütz hat also das Ende seiner Melodie und seines Satzes in besonderer Weise auf den Text ausgerichtet. Genau gesagt freilich: auf den Text der 1. Strophe. Und hier liegt das Problem, das Schütz vielleicht später dazu veranlaßte, dieser Stelle, so schön und sprechend sie für sich ist, mit kritischer Distanz gegenüberzutreten. Denn die Aufgabe des Komponisten eines Strophenliedes besteht darin, ein musikalisches Kleid zu schaffen, das allen Strophen des Gedichtes paßt; es darf deshalb nicht zu speziell auf eine Strophe zugeschnitten sein. Beckers Gedicht über den 23. Psalm besteht aus drei Strophen; die letzten Zeilen der Strophen 2 und 3 heißen folgendermaßen (ich betone jeweils die Silbe, die auf das polyphon ausgesetzte Melisma gesungen wird):

(Strophe 2:) Sein *Stab* und *Stab* mich tröstet.

(Strophe 3:) In seinem *Haus* ich bleibe.

„Stab“ und „Haus“ sind gewiß akzentfähige Wörter; dennoch ist nicht zu übersehen, daß sie mit der für den Kernbegriff „Wort“ erfundenen musikalischen Auszeichnung überbewertet sind. In dem Konflikt zwischen Textausdeutung und Strophentauglichkeit hat sich Schütz 1628 an dieser Stelle für die Textausdeutung entschieden.

1661 dachte er hierüber offenbar anders. Er verkürzte jetzt die Schlußzeile um einen Takt und beließ ihr nur ein kleines Melisma, wie es ähnlich auch den ersten Teil des Stückes beschließt; die Melodie lautet nun so:

Durchs se - lig Wort der Gna - den.

Die Änderung am Schluß regte Schütz zu einem weiteren Eingriff an. Er gestaltete auch die kadenzierende Zeile in der Mitte des Stückes um, und zwar so, daß sie in Melodie und Begleitstimmen nahezu völlig mit der Schlußzeile übereinstimmt; sie steht lediglich eine Quarte tiefer auf der V. Tonartstufe. So sind nur die Mittelkadenz und der volle Schluß

durch eine enge Korrespondenz miteinander verklammert, die wir besonders deutlich hören, wenn wir die beiden Zeilen einmal unmittelbar nebeneinanderstellen:

Ich möchte darauf verzichten, die weiteren Unterschiede zwischen den Fassungen im einzelnen zu erläutern; sie betreffen Details, ohne die Grundkonzeption wesentlich zu berühren. Am Schluß der Betrachtung dieses Stückes soll nun noch einmal das stehen, was am Anfang stand: der ganze Satz in der späten Fassung. Ich nehme an, Sie werden das kleine Werk jetzt anders hören als am Anfang, nachdem Sie an einigen Punkten sein Werden verfolgen konnten. Man kann an dem späten Satz zweifellos Schützens Meisterschaft im Herstellen von Abgerundetheit und Harmonie bewundern. Dennoch lehrt die Beobachtung der Werkgeschichte, daß ein Gewinn an Abgerundetheit des Ganzen mit einem Verlust an charaktervollem Detail erkauft werden muß.

(Klangbeispiel: Psalm 23 *Der Herr ist mein getreuer Hirt* SWV 120)

*

Das zweite Beispiel, das etwas näher betrachtet werden soll, gehört ebenfalls zu den bekannten Stücken des Becker-Psalters: Psalm 117 *Lobt Gott mit Schall*.

Der Text hat nur eine Strophe (was durch die Kürze der biblischen Vorlage begründet ist); so brauchte Schütz bei der Vertonung keine Rücksicht auf Folgestrophen zu nehmen. Der Inhalt des Textes ist Aufruf zum Lob Gottes; dies im Verein mit der einstrophigen Form regte Schütz zu einer Vertonung an, die den liedhaften Grundtypus des Becker-Psalters mit einem Einschlag von Motettenelementen bereichert. Der Kantionalsatzstil ist nur in der Mitte des Stückes bewahrt. Am Anfang setzen die Stimmen nach Motettenart nacheinander ein, wobei auch Imitationselemente ins Spiel kommen; am Ende wird die Schlußzeile „Alleluja mit Freuden“ durch vielfache Textwiederholungen zu einem eigenen Finalabschnitt ausgebaut. Wir hören den 117. Psalm zunächst in der Urfassung von 1628 (wiederum wahrscheinlich als Erstaufführung seit dem 17. Jahrhundert).

(Klangbeispiel: Psalm 117 *Lobt Gott mit Schall* SWV 215a)

Als Schütz das Stück revidierte, tat er das in diesem Falle keineswegs im Sinne einer Reduzierung auf den Liedgrundriß (das wäre hier sinnwidrig gewesen), sondern er verstärkte im Gegenteil die motettischen Züge, und zwar indem er den Schlußteil erweiterte, d. h. das musikalische Spiel mit Wort- und Phrasenwiederholung noch differenzierter gestaltete. Dies geschah durch zwei Eingriffe.

1. Wir erinnern uns an die musikalische Erweiterung der letzten Textzeile durch Vervierfachung des Wortes „Alleluja“; das klang in der Fassung von 1628 so:

(Klangbeispiel: Psalm 117 *Lobt Gott mit Schall* SWV 215a, T. 25–30)

In der Zweitfassung unterbricht Schütz die Reihe der vier Alleluja-Phrasen durch einen Kadenztakt auf den Text „mit Freuden“. Das bedeutet nicht nur eine Verlängerung, sondern auch eine Differenzierung: Der Viertelnoten-Fluß der „Alleluja“-Wiederholungen wird durch einen rhythmischen Halt auf einer Halbe-Note durchbrochen („mit Freuden“ = ); und der harmonische Ablauf wird um eine Kadenzstation reicher. Hören wir nun den Abschnitt in der Fassung von 1661:

(Klangbeispiel: Psalm 117 *Lobt Gott mit Schall* SWV 215, T. 27–32)

2. Für das Formgefühl des Komponisten stellte sich offenbar das Bedürfnis ein, dem Mosaik aus kleinen Phrasen ein größeres zusammenfassendes Schlußglied entgegenzusetzen. Als solches fungieren vier neu komponierte Takte, in denen die Beckersche Textzeile „Alleluja mit Freuden“ zum erstenmal in ihrer Originalform (also ohne Wortwiederholungen) erklingt. Es ist, als ob der Komponist, nachdem er eine Reihe von Variationen hat hören lassen, nun nachträglich das Thema der Variation mitteilt:

(Klangbeispiel: Psalm 117 *Lobt Gott mit Schall* SWV 215, Takt 39–42)

Wie ist das Verhältnis der Versionen von 1628 und 1661 für dieses Stück zusammenfassend zu beurteilen? Die spätere Fassung ist zweifellos die vollendetere. Wir wissen freilich nicht, ob Schütz 1661, falls er Psalm 117 neu zu komponieren gehabt hätte, sich zur Vertonung in der hybriden Motetten-Lied-Form hätte entschließen können, d. h. ob er nicht einen Kantionalsatz geschrieben hätte. Doch das ist Spekulation. Was wir wissen, ist: daß Psalm 117, was die äußerst originelle Grundanlage betrifft, eine Konzeption von 1628 ist, daß aber der späte Schütz diese Konzeption anerkennt und mit einigen Änderungen noch pointierter gemacht, um nicht zu sagen: erst gänzlich zu sich selbst gebracht hat. – Hören wir nun die überarbeitete Zweitfassung.

(Klangbeispiel: Psalm 117 *Lobt Gott mit Schall* SWV 215)

*

Nachdem wir Sie mit Schütz' Arbeitsprozessen anhand von zwei Beispielen etwas eingehender bekannt gemacht haben, möchten wir im folgenden Teil unserer musikalischen und kommentierenden Darbietungen Ihren Erfahrungsbereich noch etwas erweitern, nun aber mehr eine Art Streifzug durch den Becker-Psalter unternehmen, wobei sich das Verhältnis von Musik und Kommentar ein wenig zugunsten der ersteren Komponente verschieben wird.

Und vielleicht gestatten Sie sogar, daß Ihnen der Chor etwas vorsingt, ohne daß ich die Fragen, die das Gesungene aufwirft, befriedigend beantworten könnte. Ich meine damit die zwei Vertonungen des 15. Psalms. Und zwar hat Schütz in diesem (und nur in diesem) Fall bei der Neubearbeitung des Becker-Psalters die Komposition der Erstausgabe nicht überarbeitet, sondern durch eine völlig neue ersetzt.

Der Text der 1. Strophe ist eine Umformung des 1. Verses von Psalm 15:

<i>Luther</i>	<i>Becker</i>
Herr, wer wird wohnen in deiner Hütten?	Wer wird, Herr, in der Hütten dein Wohnend für Unfall sicher sein
Wer wird bleiben auf deinem heiligen Berge?	Und bleiben auf dem Berge schon, Da Gottes Furcht findet ihren Lohn?

Das bildstarke Wort „Berg“ hat Schütz in der ersten Vertonung keineswegs in einer Weise musikalisch illustriert, daß hier im Blick auf die Strophenliedtauglichkeit eine Neutralisierung nahegelegen hätte; die Bildhaftigkeit ist sogar in der zweiten Fassung eher stärker ausgeprägt. Hier ist also keine Motivierung für eine Neukomposition zu sehen. Auch an dem Melisma auf „ih(-ren)“ am Schluß hat Schütz keinen Anstoß genommen, denn es begegnet in Fassung 2 wieder. Die beiden Melodien prägen verschiedene Tonarten aus (die erste gehört der dorischen, die zweite der hypäolischen Kirchentonart zu), was sich unter anderem darin auswirkt, daß die Grenztöne der ersten Melodie die tiefe und die hohe Oktave des Tonartgrundtons sind, während sich die zweite Melodie um den in der Mitte befindlichen Tonartgrundton herum bewegt. Aus diesen Beobachtungen einen Grund dafür herzuleiten, weshalb Schütz die frühere Vertonung durch die spätere ersetzte, fällt schwer. Wir möchten Sie bitten, sich die beiden Versionen des 15. Psalms anzuhören und sich selbst die Frage zu stellen, ob Sie eine von ihnen für die schönere, bessere, angemessenere halten.

(Klangbeispiele: Psalm 15 *Wer wird, Herr, in der Hütten dein* SWV 111a und 111)

Mit den folgenden Beispielen kehren wir wieder zu unserem Hauptthema zurück, nämlich dem Verhältnis zwischen den Urfassungen und ihren späteren Revisionen.

Wir beginnen dabei mit Psalm 39 *In meinem Herzen hab ich mir*. Hier interessiert uns speziell die musikalische Gestaltung des zweiten Teils (des Abgesangs). Schütz hat ihn als eine großangelegte Aufwärtsbewegung der Oberstimme aufgebaut, wobei die Melodie-Spitzentöne kontinuierlich von Zeile zu Zeile nach oben wandern. (Eine Motivation dieses Melodieaufstiegs durch den Text ist übrigens nicht erkennbar.) Sie werden das Stück jetzt vollständig hören; achten Sie aber besonders auf Steigerungsanlagen des zweiten Teils, der mit der Textzeile „Welches mir zur Sünd“ beginnt:

(Klangbeispiel: Psalm 39 *In meinem Herzen hab ich mir* SWV 136a)

Vielleicht ist Ihnen aufgefallen, daß dem unablässigen Aufwärtsdrang der Melodie ein retardierendes Moment im Rhythmus gegenübersteht, vor allem in den Pausen, die Zeile von Zeile trennen. Dem selbstkritischen Auge des Komponisten ist es jedenfalls aufgefallen, und er

änderte die ganze Passage in der Weise, daß erstens die Pausen entfallen und zweitens alle viersilbigen Kurzzeilen den gleichen Rhythmus ♩ ♩ ♩ ♩ erhalten. Melodik und Rhythmik vereinigen sich nun zu einem höchst wirkungsvollen Steigerungsablauf:

(Klangbeispiel: Psalm 39 *In meinem Herzen hab ich mir* SWV 136, Abgesang)

Ein weiteres eindrucksvolles Beispiel für den Umgang des späten Schütz mit seinen früheren Ideen finden wir in Psalm 48 *Groß ist der Herr und hoch gepreist*. Die erste Liedstrophe basiert auf den Versen 2 und 3a von Luthers Übersetzung:

Luther

Groß ist der Herr und sehr berühmt
in der Stadt unsers Gottes
auf seinem heiligen Berge.
Der Berg Zion ist wie ein schön Zweiglein,
des sich das ganze Land tröstet.

Becker

Groß ist der Herr und hoch gepreist
In der Stadt, die Gotts eigen heißt
Auf seinem heiligen Berg;
Wie ein schön Zweiglein ist Zion,
Das ganze Land hat Trost davon.

Das Bild vom „schönen Zweiglein“ beruht auf einem Übersetzungsfehler Luthers; es ist schon seit langem der Textrevision der Luther-Bibel zum Opfer gefallen. (Man liest heute: „Schön ragt empor der Berg Zion.“) Gerade dieses Bild aber steht offensichtlich hinter der musikalischen Erfindung der letzten beiden Liedzeilen bei Schütz. Sie scheinen mit ihrem Rhythmus ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ von der Vorstellung einer leichten, anmutigen Bewegung geprägt zu sein:



Zu dieser Melodie schreibt Schütz einen Unterstimmenkomplex, der mit der Melodie zusammen auf den ersten beiden metrischen Schwerpunkten übermäßige Dreiklänge ergibt. Das ist eine innerhalb des Kantionalsatz-Stils gänzlich unübliche Art der Harmonisierung, die offenbar der andere Bestandteil des musikalischen Bildes ist, das hier gezeichnet werden soll: Es ist eine Harmonik, die ebenso labil und schwankend ist wie ein Zweig im Wind.

Als Schütz das Stück revidierte, gab er dieser Stelle eine neue Gestalt, die nicht ganz leicht zu beurteilen ist. Die Hauptstimme behält ihren Rhythmus und ihr melodisches Grundmotiv; sie bekommt aber einen viel größeren Tonambitus und wird dadurch wesentlich profiliert:



Und die Harmonisierung hat jetzt nicht mehr die unbestimmten, schwankenden übermäßigen Dreiklänge, sondern verläuft in klarer Dur- und Molldreiklangsharmonik über einer deutlich fundierenden Baßbewegung.

Das ganze Stück klingt in der revidierten Fassung von 1661 wie folgt:

(Klangbeispiel: Psalm 48 *Groß ist der Herr und hoch gepreist* SWV 145)

Melodieführung, Baßführung und Harmonik der letzten Zeilen sind in der späten Fassung profiliert und schlußkräftiger geworden; aber das ursprüngliche Bild vom Zweiglein ist schwerlich mehr zu erkennen. Vielleicht hat Schütz bei der Revision wiederum mehr die Verantwortung von Melodie und Satz auch für die folgenden Strophen in den Blick gefaßt? Immerhin muß auf die „Zweiglein“-Zeile in Strophe 2 gesungen werden „Gott unser Schutz und Trutz genannt“ und in Strophe 5 „Der Herr ist unser starker Gott“. Nicht undenkbar ist daneben aber, daß Schütz Zweifel an der Triftigkeit des Bildes vom schönen Zweiglein für den Berg Zion gefaßt hatte. (Bekannt ist ja der von Johann Mattheson überlieferte Rat Schützens an seinen Schüler Matthias Werkmann, „sich der hebräischen Sprache kundig zu machen, [...] weil es nützlich sein würde bei Componierung eines Textes aus dem alten Testament“¹³.)

Die restlichen Beispiele, die wir Ihnen bringen wollen, sind Belege für den Vorgang, daß charakteristische Details der Erstfassung in der Spätfassung geglättet worden sind.

Der folgende Werkausschnitt entstammt dem 73. Psalm. Die letzten beiden Zeilen von Beckers Anfangsstrophe lauten:

Geglitten wär viel nach mein Tritt,
Ich hätt' mich schier verschuldet.

Mit dem Schlußwort „verschuldet“ ergreift die Melodie der Erstfassung in einem Sext-Aufwärtssprung eine Höhenlage, die im ganzen vorangehenden Verlauf nicht vorkam und die als eine geradezu dramatische Geste der Selbstanklage wirkt. Die Zweitfassung verlegt das Wort „verschuldet“ in die tiefere Oktave, was als eine Geste der Erniedrigung vom Wort her auch sinnvoll ist, jedenfalls aber eine Glättung des musikalischen Verlaufs darstellt.

(Klangbeispiele aus Psalm 73 *Dennoch hat Israel zum Trost* SWV 170a und 170)

Einen Parallellfall finden wir in Psalm 110, dessen erste Strophe mit folgenden Zeilen schließt:

Ich will die Feinde legen
zum Scheml der Füße dein.

Die letzte Melodiezeile enthält in Schützens Erstfassung einen Oktavsprung nach unten: ein Bild der plötzlichen, gewaltsamen Niederwerfung der Feinde. Die Spätfassung behält die Abwärtsbewegung bei, verzichtet aber auf den herausstechenden Oktavsprung zugunsten einer ausgeglichenen Linienführung.

(Klangbeispiele aus Psalm 110 *Der Herr sprach zu meinem Herren* SWV 208a und 208)

Der Wandel von der auffallenden Detailcharakteristik zu einer gemäßigten musikalischen Formulierung muß nicht immer den Sopran betreffen. In Psalm 98 lautet Beckers 1. Textstrophe:

Singet dem Herrn ein neues Lied,
Denn durch ihn groß Wunder geschieht,
Sein rechte Hand den Sieg behält,
Seim heiligen Arm es niemals fehlt.

¹³ Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte* (Hamburg 1740), hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910, S. 395 f.

In der zweiten Hälfte der Strophe, die von der Stärke Gottes spricht, belebt Schütz den musikalischen Satz in der Urfassung durch eine selbständige Bewegung der Baßstimme. Die revidierte Fassung dagegen kehrt zur Normalität des Note-gegen-Note-Kantionalsatzes zurück:

(Klangbeispiele aus Psalm 98 *Singet dem Herrn ein neues Lied* SWV 196a und 196)

Wir beschließen die Beispielreihe mit einem Stück, das vollständig in beiden Fassungen erklingen soll. Es ist die im Tripeltakt stehende Komposition über den 121. Psalm, deren erste Textstrophe lautet:

Ich heb mein Augen sehnlich auf
 Und seh die Berge hoch hinauf,
 Wenn nur mein Gott von's Himmels Thron
 Mit seiner Hülf zustatten komm.

In der späten Fassung beginnt die Oberstimmenmelodie wie folgt:



Wir können in diesem Melodieverlauf das Bild des Augenaufhebens zu den Bergen erkennen. In der Urfassung aber war der Aufblick noch höher gewesen:



Am Schluß steht in Schützens revidierter Fassung eine abrundende Phrase im Umfang einer Sexte:



In der ersten Konzeption dagegen hatte der Sopran noch einmal die volle Oktave zu durchmessen:



Diese Melodie-Beispiele stehen für den Unterschied zwischen beiden Fassungen im ganzen: Die erste hatte nicht nur eine expressive, weit ausgreifende Oberstimme, sondern auch einen Unterstimmensatz, den Philipp Spitta als „sehnsüchtig reich bewegt“ charakterisierte¹⁴; die

14 SGA 16, S. XIII.

zweite Fassung dagegen zielt – unter möglicher Wahrung des ursprünglichen „Tons“ auf Schlichtheit von Melodie und Satz. Hören Sie nun beide Fassungen vollständig, und zwar zunächst die geglättete Spätfassung von 1661:

(Klangbeispiel: Psalm 121 *Ich heb mein Augen sehnlich auf* SWV 226)

Und nun die erste Fassung, von der der Chor die ersten beiden Strophen singen wird:

(Klangbeispiel: Psalm 121 *Ich heb mein Augen sehnlich auf* SWV 226a, Str. 1–2)

*

In meinen Erläuterungen habe ich versucht, die Eigenarten der beiden Werkfassungen des Becker-Psalters gegeneinander abzuheben, mit Werturteilen aber möglichst sparsam umzugehen. Vielleicht erhebt sich bei Ihnen danach aber nun doch die Frage: Welche Fassung ist letztlich die bessere?

Statt einer direkten Antwort auf diese Frage möchte ich zwei Sätze zitieren, die aus Zusammenhängen der späteren Musikgeschichte stammen.

Der erste findet sich in Johann Nikolaus Forkels Bach-Monographie von 1802. Dort rühmt Forkel in Kapitel 10 „die große Sorgfalt [...], mit welcher Bach sein ganzes Leben hindurch an seinen Werken zu verbessern suchte“, und fährt dann fort: „Ich habe Gelegenheit gehabt, viele Abschriften seiner Hauptwerke aus verschiedenen Zeiten mit einander zu vergleichen, und ich muß gestehen, daß ich mich oft über die Mittel gewundert und gefreut habe, deren er sich bediente, um nach und nach das Fehlerhafte gut, das Gute besser und das Bessere zum Allerbesten zu machen“¹⁵.

Das zweite Zitat stammt aus Robert Schumanns musikalischen Aphorismen und lautet: „Die erste Konzeption ist immer die natürlichste und beste“¹⁶.

Ebenso wie beide dieser Meinungen sich durch Gründe stützen lassen, kann man, wie es scheint, jede der Fassungen von Schützens Becker-Psalter als die unter gewissen Aspekten „bessere“ ansehen.

Die Urfassung von 1628 zeigt die Hand des Komponisten, der kurz nach den extrem expressiven *Cantiones sacrae* sich auf die Aufgabenstellung, einen Liedpsalter im Kantionalstil zu komponieren, zwar mit allem Ernst einläßt, dabei aber gleichzeitig versucht, den traditionsgegebenen Radius der künstlerischen Aussagekraft dieses Typus zu erweitern aufgrund der Erfahrungen, die er als Komponist „großer“ Musik gewonnen hatte. Daß Schütz den Beckerschen Psalter damals nicht durchkomponierte, zeugt vielleicht von einer gewissen Ermattung an der Aufgabe, den traditionellen Typus und seine praktischen Forderungen mit den eigenen künstlerischen Ansprüchen in Einklang zu bringen.

Die zweite Fassung gibt den ursprünglichen Anspruch zwar grundsätzlich nicht auf, zeigt aber eine im ganzen größere Bereitschaft, die Musik ihrer Zweckbestimmung un-

15 Johann Nikolaus Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (Leipzig 1802), hrsg. von J. Müller-Blattau, Kassel 1950, S. 78.

16 Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von Martin Kreisig, Leipzig 1914, Bd. 1, S. 25 (*Aus Meister Raros, Florestans und Eusebius' Denk- und Dichtbüchlein*).

terzuordnen. Anspruch an musikalische Qualität macht sich jetzt häufiger in Subtilitäten der inneren Struktur geltend als in Originalität der Oberfläche. (Manches, was dabei in Betracht kommt, konnte hier nicht angesprochen werden, weil es sich der Darstellung in Vortragsform entzieht.) Es ist in höchstem Maße beeindruckend, wie Schütz sich bei der Ausarbeitung der Zweitfassung von 1661 nicht auf das beschränkt, wozu ihn sein Auftraggeber verpflichten konnte, nämlich das Melodienrepertoire zu komplettieren, sondern darüber hinaus unverdrossen an Melodiewendungen, Baßführungen, Mittelstimmen, rhythmischen Übergängen feilte, um die Sätze künstlerisch abgerundet und ihrem liturgischen Zweck dienlich zu machen – und das alles, obwohl er, wie er bekennt, seine „übrige kurtze Lebens-zeit/ lieber mit Revidirung und complirung etlicher/ [...] angefangenen andern/ und mehr Sinnreichen Inventionen/ hätte anwenden wollen“ (Vorrede zur Ausgabe von 1661).

Statt uns mit Robert Schumann für die „erste Konzeption“ oder mit Johann Nikolaus Forkel für die ausgefeilte „Fassung letzter Hand“ als das jeweils Bessere zu entscheiden, sollten wir die Chance wahrnehmen, die uns die in Schützens Gesamtopus einmalige Doppelfassung einer ganzen Werksammlung bietet: nämlich unsere Sicht des Werkes aus einer Betrachtungsweise zu gewinnen, die sich zwischen den beiden Fassungen hin- und herbewegt. Und vielleicht darf man sogar hoffen, daß durch eine auf diese Weise angereicherte Sicht Schützens Psalter in der allgemeinen Wertung eine etwas zentrumsnähere Stellung erhalten wird, als er sie bisher hatte.

B. Anhang

1. Statistisches zum Melodienverweis-Verfahren bei Becker und Schütz

Cornelius Beckers Reimpsalmen sind keine frei geformten Dichtungen, sondern Ausfüllungen vorgegebener metrischer Schemata. Das ist die Voraussetzung dafür, daß sie auf bekannte Kirchenlied-Melodien gesungen werden konnten.

Becker stützte sich bei seinen Psalmereimungen auf 45 Kirchenliedmelodien, die jedoch nur 29 verschiedene Strophenformen ausprägen. Da dieses Zuordnungssystem auch – mindestens mittelbar – zu den Voraussetzungen von Schütz' Vertonungen gehört, ist es nicht überflüssig, es sich zu vergegenwärtigen¹⁷.

Die folgende Tabelle ordnet die Melodien, auf die Becker verweist, nach ihren Strophenformen; ist eine Strophenform durch mehrere Chormelodien repräsentiert, so sind diese alphabetisch aufgereiht. Die Strophenschemata sind nach der Zeilenzahl in aufsteigender Folge geordnet; bei gleicher Zeilenzahl ist das Prinzip der steigenden Silbenzahlen der Einzelzeilen maßgebend¹⁸. Ein Beispiel zur Aufschlüsselung der Tabelle: Strophenform Nr. 2 besteht aus vier Zeilen von je 8 Silben; das Reimschema ist aabb. Becker verweist bei Gedichten von dieser Form auf 6 verschiedene Chormelodien (a–f); zwischen 1 (d) und 7 (a) seiner Psalmlieder sind diesen

17 Vgl. hierzu und zu anderen den Becker-Psalter betreffenden Fragen: Klaus-Jürgen Sachs, *Zum Becker-schen Psalter*, in: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart* (Kongr.-Ber. Stuttgart 1985), Kassel 1987.

18 Diese Systematik entspricht im wesentlichen der von Johannes Zahn verwendeten (*Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*), Bd. 1-6, Gütersloh 1889-1893.

Melodien zugeordnet. Unter den Texten, die auf Melodie 2 e (*Wo Gott zum Haus nicht gibt sein Gunst*) zu singen sind, ist Psalm 127 (in der Tabelle mit Sternchen versehen) der mit der angegebenen Weise ursprünglich verbundene, gehört also zu den von Becker nicht selbst gedichteten, sondern der lutherischen Kirchenlied-Tradition entnommenen Reimpsalmen.

1. Vierzeilig 7 7 7 7 (aabb)
Nun komm, der Heiden Heiland (Ps. 19)
2. Vierzeilig 8 8 8 8 (aabb)
 - a) Christ, der du bist der helle Tag (Ps. 15, 66, 81, 87, 98, 126, 150)
 - b) Hat's Gott versehn, wer will's verweh'n (Ps. 93, 133, 146)
 - c) Vom Himmel hoch da komm ich her (Ps. 96, 100, 148)
 - d) Wenn wir in höchsten Nöten sein (Ps. 121)
 - e) Wo Gott zum Haus nicht gibt sein Gunst (Ps. 127*, 128)
 - f) Wohl dem, der in Gottes Furcht steht (Ps. 1, 41)
3. Fünfzeilig 8 8 6 8 8 (aabcc)
Warum betrübst du dich, mein Herz (Ps. 48, 92)
4. Fünfzeilig 8 8 7 8 7 (aabcb)
Da Jesus an dem Kreuze stund (Ps. 22₁)
5. Fünfzeilig 8 8 8 7 7 (aabbc)
Nun höret zu, ihr Christenleut (Ps. 24)
6. Fünfzeilig 8 8 8 8 4 (aabbc)
Erstanden ist der heilig Christ (Ps. 22₂, 47, 136)
7. Sechszehnteilig 8 8 7 4 4 7 (aabccb)
In dich hab ich gehoffet, Herr (Ps. 4, 31*, 54, 70, 120)
8. Sechszehnteilig 8 8 7 8 8 7 (aabccb)
Kommt her zu mir, spricht Gotts Sohn (Ps. 49, 78, 95)
9. Sechszehnteilig 8 8 8 8 8 8 (aabccc)
Vater unser im Himmelreich (Ps. 44, 106)
10. Siebenzeilig 7 6 7 6 7 7 6 (ababccdc)
Herr Christ, der einig Gottes Sohn (Ps. 21, 61, 84, 110, 125, 134, 139)
11. Siebenzeilig 7 6 7 6 8 7 6 (ababccdc)
Hilf Gott, daß mir's gelinge (Ps. 37, 101, 119)
12. Siebenzeilig 7 7 7 7 7 7 7 (aabccccc)
Singen wir aus Herzensgrund (Ps. 65, 104)
13. Siebenzeilig 8 7 8 7 8 8 7 (ababccdc)
 - a) Ach Gott, vom Himmel sieh darein (Ps. 10, 12, 59, 60, 79, 85, 109)
 - b) Allein Gott in der Höh sei Ehr (Ps. 23, 72, 91, 108)
 - c) Aus tiefer Not schrei ich zu dir (Ps. 6, 42, 55, 62, 69, 86, 89₂, 123, 130*, 131)
 - d) Es ist das Heil uns kommen her (Ps. 32, 50, 145)
 - e) Es spricht der Unweisen Mund wohl (Ps. 14* = 53*¹⁹, 26, 36)
 - f) Nun freut euch, lieben Christen gmein (Ps. 16, 33, 99, 105, 122)
 - g) Wår Gott nicht mit uns diese Zeit (Ps. 11, 56, 73, 82, 124*, 129)
 - h) Wo Gott der Herr nicht bei uns hält (Ps. 2, 7, 52, 58, 64, 94, 140)

19 Die Texte der Psalmen 14 und 52 sind bei Becker ebenso wie im biblischen Psalter identisch.

14. Achtzeilig 7 6 7 6 6 7 7 6 (ababcdcd)
 - a) Helft mir, Gottes Güte preisen (Ps. 8, 34, 89¹, 118)
 - b) Von Gott will ich nicht lassen (Ps. 8 als Alternativmelodie)
15. Achtzeilig 7 6 7 6 7 6 7 6 (ababcdcd)

Ich dank dir, lieber Herre (Ps. 9, 40, 75, 138, 149)
16. Achtzeilig 8 8 8 8 4 6 4 8 (aabbccdd)

Mag es denn anders nicht gesein (Ps. 116, 143)
17. Achtzeilig 8 8 8 8 8 8 8 8 (ababcdcd)

Erbarm dich mein, o Herre Gott (Ps. 13, 38, 51*, 74, 102)
18. Neunzeilig 8 7 8 7 5 5 6 7 (ababccdde)

Ein feste Burg ist unser Gott (Ps. 18, 35, 43, 46*, 68, 76, 144)
19. Neunzeilig 8 7 8 7 8 7 4 6 7 (ababccddc)

Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ (Ps. 5, 28, 71, 88, 141, 142)
20. Neunzeilig 8 7 8 7 8 7 8 7 7 (ababccddd)
 - a) Christ unser Herr zum Jordan kam (Ps. 57, 114, 115)
 - b) Es wollt uns Gott genädig sein (Ps. 20, 67*, 80, 97, 147)
21. Neunzeilig 8 7 8 7 8 8 8 4 8 (ababccddd)

Allein zu dir, Herr Jesu Christ (Ps. 63)
22. Zehnzeilig 8 7 8 7 4 4 7 4 4 7 (ababccdeed)
 - a) Durch Adams Fall ist ganz verderbt (Ps. 25, 107)
 - b) Was mein Gott will, das gscheh allzeit (Ps. 27, 112)
23. Zehnzeilig 8 7 8 7 8 8 7 8 8 7 (ababccdeed)

An Wasserflüssen Babylon (Ps. 17, 137*)
24. Zehnzeilig 11 8 11 8 5 9 9 6 7 5 (aaabbcdeec)

Gott sei gelobet und gebenedeiet (Ps. 111)
25. Elfzeilig 8 4 7 8 4 7 4 4 4 4 7 (aabccbdeef)

Mag ich Unglück nicht widerstahn (Ps. 3, 30, 39, 77, 83, 132)
26. Zwölfzeilig 7 8 7 8 7 6 7 6 7 6 7 6 (ababcdcdef)

Nun lob, mein Seel, den Herren (Ps. 29, 103*, 113, 135)
27. Zwölfzeilig 8 7 8 7 4 4 4 4 7 8 7 6 (ababcdcdef)

Sie ist mir lieb, die werthe Magd (Ps. 45)
28. Dreizehnzeilig 4 4 7 4 4 7 4 4 7 4 4 7 7 (aabccbdeffe)

Wer Gott vertraut, hat wohl gebaut (Ps. 117)
29. Dreizehnzeilig 8 8 7 8 8 7 8 7 8 7 6 (aabccbdedefg)

Ewiger Vat'r im Himmelreich (Ps. 90)

Ergänzend dazu sei ein Register der Melodieverweise in der Reihenfolge der Psalmen gegeben (die Melodien sind dabei mit ihren Systemstellen in der vorangehenden Tabelle bezeichnet).

Psalm	Melodie	Psalm	Melodie	Psalm	Melodie	Psalm	Melodie	Psalm	Melodie
1	2f	30	25	60	13a	90	29	121	2d
2	13h	31*	7	61	10	91	13b	122	13f
3	25	32	13d	62	13c	92	3	123	13c
4	7	33	13f	63	21	93	2b	124*	13g
5	19	34	14a	64	13h	94	13h	125	10
6	13c	35	18	65	12	95	8	126	2a
7	13h	36	13e	66	2a	96	2c	127*	2e
8	14a bzw. 14b	37	11	67*	20b	97	20b	128	2e
9	15	38	17	68	18	98	2a	129	13g
10	13a	39	25	69	13c	99	13f	130*	13c
11	13g	40	15	70	7	100	2c	131	13c
12	13a	41	2f	71	19	101	11	132	25
13	17	42	13c	72	13b	102	17	133	2b
14*	13e	43	18	73	13g	103*	26	134	10
15	2a	44	9	74	17	104	12	135	26
16	13f	45	27	75	15	105	13f	136	6
17	23	46*	18	76	18	106	9	137*	23
18	18	47	6	77	25	107	22a	138	15
19	1	48	3	78	8	108	13b	139	10
20	20b	49	8	79	13a	109	13a	140	13h
21	10	50	13d	80	20b	110	10	141	19
22 ₁	4	51*	17	81	2a	111	24	142	19
22 ₂	6	52	13h	82	13g	112	22b	143	16
23	13b	53*		83	25	113	26	144	18
24	5	(=14)	13e	84	10	114	20a	145	13d
25	22a	54	7	85	13a	115	20a	146	2b
26	13e	55	13c	86	13c	116	16	147	20b
27	22b	56	13g	87	2a	117	28	148	2c
28	19	57	20a	88	19	118	14a	149	15
29	26	58	13h	89 ₁	14a	119	11	150	2a
		59	13a	89 ₂	13c	120	7		

Ebenso wie Cornelius Becker arbeitet Schütz noch in der Erstfassung seines Opus mit Melodienverweisen; doch unterscheidet sich sein Verfahren von demjenigen Beckers sowohl quantitativ als auch qualitativ. Quantitativ: Bei Schütz beträgt die Zahl der verfügbaren Melodien etwa zwei Drittel der Zahl der Texte, bei Becker sind es nur knapp 30%. Qualitativ: Becker hatte sich auf präexistierende Kirchenliedweisen bezogen, während Schütz' Melodieentlehnungen werkintern sind.

Das Verweissystem von Schütz' Becker-Psalter in der Erstfassung von 1628 sei im folgenden tabellarisch dargestellt.

In der vertikal durchlaufenden Folge der Psalmen 1-150 sind die Nummern derjenigen Psalmen durch halbfetten Druck hervorgehoben, die bereits in der Ausgabe von 1628 eigene Kompositionen erhalten haben. (Mit einem Sternchen sind wiederum die Reimpsalmen aus der älteren lutherischen Psalmliedtradition versehen, die auch bei Schütz mit ihren Originalmelodien verbunden bleiben.) Rechts von der durchlaufenden Kolumne stehen die Nummern der Psalmen, auf deren Melodien verwiesen wird, links diejenigen, von deren Texten auf vertonte Melodien verwiesen wird; die Pfeile führen stets von Text zu Melodie.

87 → 1	101 → 37	77 → 3	115 → 115
52 → 2	38	78	143 → 116
77 → 3	39	59 → 79	117
120 → 4	75 → 40	80 → 20	118 → 89/1
142 → 5	128* → 41	81 → 98	119
6	42	82 → 11	120 → 4
7	76 → 43	83	121
8	106 → 44	84	99 → 122
149 → 9	45	85 → 10	123 → 131
85 → 10	46*	86 → 55	124*
82 → 11	47	87 → 1	125 → 110
12*	48	88 → 141	126 → 15
74 → 13	95 → 49	118 → 89 ₁	128* → 127*
102 → 13	145 → 50	89 ₂	128* → 127*
14*	51*	90	41
126 → 15	52 → 2	91	129
16	54 → 70	92	130*
17	86 → 55	93 → 146	123 → 131
18	56 → 73	58 → 94	132 → 30
19	57	95 → 49	133
80 → 20	58 → 94	96 → 100	134 → 21
134 → 21	59 → 79	97 → 147	113 → 135
22 ₁	60 → 109	81 → 98	136
22 ₂	139 → 61	99 → 122	137*
23	62 → 69	96 → 100	138
24	63	101 → 37	139 → 61
107 → 25	140 → 64	102 → 13	140 → 64
72 → 26	65 → 104	103*	88 → 141
27	66 → 150	65 → 104	142 → 5
71 → 28	67*	105 → 33	143 → 116
29	68	106 → 44	144 → 35
132 → 30	62 → 69	107 → 25	145 → 150
31*	54 → 70	108 → 33	93 → 146
32	71 → 28	60 → 109	97 → 147
105 → 33	72 → 26	125 → 110	148
108	56 → 73	111	149 → 9
34	74 → 13	112	66 → 150
144 → 35	75 → 40	113 → 135	
36	76 → 43	114 → 115	

Aus der vorstehenden Tabelle läßt sich folgendes ablesen:

1. Die aus der Tradition stammenden Choralweisen bleiben vom Verweisverfahren ausgeschlossen, d. h.: auf sie wird von Beckerschen Texten aus nicht verwiesen. Diese älteren Psalmlieder bilden nun, anders als bei Becker, auch in musikalischer Hinsicht eine ausgesonderte Gruppe. Der Verweis von Psalm 128 auf die Melodie von Psalm 127 bildet davon keine Ausnahme; denn Psalm 128, *Wohl dem, der in Gottesfurcht steht*, ist ein Psalmlied von Martin Luther, und seine Verbindung mit der Melodie von Psalm 127, *Wo Gott zum Haus nicht gibt sein Gunst*, ist schon im 16. Jahrhundert nachweisbar. (Singular ist freilich, daß Psalm 128 als Kirchenliedtext einen Alternativverweis auf eine Schützche Komposition, nämlich Psalm 41, erhalten hat.)

2. Mit nur zwei Ausnahmen (sie betreffen die Kompositionen für die Psalmen 13 und 33) teilen nicht mehr als zwei Psalmdichtungen eine Melodie. Das zeigt, daß Schütz darauf bedacht war, die Distanz von dem Ziel, das er sich wohl ursprünglich gesetzt hatte – nur ein Text für eine Melodie – wenigstens so klein wie möglich zu halten. Andererseits zwingen die Ausnahmefälle, daß der Komponist, wenn er genaue Vorstellungen über das Zusammenpassen von

Kompositionen und Texten hatte, solchen konkreten Erwägungen den Vorrang gab. Besonders leicht nachvollziehbar ist dies im Falle von Psalm 33. Die letzten drei Textzeilen (Abgesang)

Laßt klingen Psalter, Saitenspiel,
Auf, Harfen, macht der Freuden viel
Zu Lob und Ruhm dem Herren.

haben die Musik (tänzerische Viertelbewegung) so stark geprägt, daß es nahelag, die entsprechenden Zeilen sowohl von Psalm 105

Macht vor dem Herren Lieder gut
Und lobet ihn mit fröhlichem Mut
Und sagt von seinen Wundern.

als auch von Psalm 108

Wohlauf, mein Ehr, mein Psalterspiel,
Ich will früh auf sein in der Still,
Mein Harfe soll erklingen.

als sinnverwandt mit der gleichen Musik zu verbinden.

3. Die Verweise auf Melodien zu anderen Psalmen sind z.T. Rückverweise, z.T. aber auch Vorverweise. Die weniger naheliegenden Vorverweise dürften aus der Werkgenese resultieren, über die Schütz in der Widmungsvorrede sagt, er habe zunächst nur „etliche neue Weisen“ geschrieben, und zwar für seine Hausmusik und als Morgen- und Abendgebete für seine Kapellknaben. In diesem Stadium der Komposition ist der Komponist offenbar nicht nach der Nummernfolge der Psalmen vorgegangen, sondern hat die ihm besonders geeigneten Texte vertont. Ergab sich dann später, im Stadium der Abrundung des Opus, daß eine solche Komposition zugleich für einen Psalmtext mit niedrigerer Nummer gelten sollte, so wollte Schütz in solchen Fällen wohl den Unterschied zwischen Primär- und Sekundärtext nicht unkenntlich machen. Vielfach ist die melodische Erfindung ersichtlich von der Anfangsstrophe des Primärtextes geleitet worden und paßt, wenn man strenge Maßstäbe anlegt, weniger gut auf den Sekundärtext. Zwei Beispiele mögen dies illustrieren; man achte auf die Sinngliederung der Anfangszeilen, die jeweils vom Primärtext aus auf die Melodiebildung eingewirkt haben:

Ps. 79 Ach Herr, es ist der Hei-den Heer

Ps. 59 Hilf, Her-re Gott, er-ret-te mich,

Ps. 98 Sin- get dem Herrn ein neu-es Lied

Ps. 81 Sin- get mit Freu-den, un-serm Gott

II. Statistisches zu Schütz' Revisionsverfahren in der Zweitfassung des Becker-Psalters

Der Revisionsvorgang, der aus der Erstfassung von 1628 die Zweitfassung von 1661 hervorgehen ließ, enthält eine Vielzahl von Einzelmomenten, von denen in Teil A der

vorliegenden Studie nur wenige angesprochen wurden. Als Ergänzung soll hier noch ein Überblick über die einzelnen Maßnahmen beim Umarbeitungsvorgang gegeben werden. Wir teilen diese Maßnahmen ein in drei Hauptsektionen (a-c), die jeweils wieder dreifach untergliedert sind (1-3).

a) Änderungen im harmonisch-melodischen Verlauf des Unterstimmenkomplexes bei gleichbleibender Melodie

1. Das Minimum an Umgestaltung stellt die Verlegung von einzelnen Baßtönen in die höhere Oktave dar. Dadurch werden meist die Töne F und G der großen Oktave vermieden (bei Stücken mit Hochschlüsselung gelegentlich auch höhere Baßtöne). Diese Maßnahme dürfte in Verbindung stehen mit den Transpositionsanweisungen der 1661 beigegebenen Continuo-Stimme, durch die die meisten Sätze in eine tiefere Lage als die notierte gerieten.

2. Die weitaus häufigste Revisionsmaßnahme ist die Änderung der Mittelstimmen. Auch dabei geht es oft um die Vermeidung von tiefen Grenztönen der Stimmen, des weiteren aber auch um einen glatteren Verlauf der Einzelstimme und ein ausgewogeneres Lagenverhältnis zwischen den Stimmen des Satzes.

3. Wird auch die Linienführung des Basses verändert, so führt dies fast zwangsläufig zu einer Umgestaltung des gesamten Unterstimmenkomplexes²⁰. Auch hier dürfte in manchen Fällen die Absicht, tiefe Töne des Basses zu eliminieren, den Anstoß gegeben haben. Meist jedoch ist eine künstlerische Motivation erkennbar. Die Änderungen dieser Kategorie – sie sind außerordentlich vielgestaltig und schwer zu systematisieren – verlangen noch nach intensiver und detaillierter Analyse.

b) Änderungen des Rhythmus

1. Änderungen der rhythmischen Gestalt der Komposition (die die Diastematik unberührt lassen können) betreffen am häufigsten die Anfänge und Schlüsse der einzelnen Liedzeilen. In vielen Fällen besteht die Veränderung nur aus der Kürzung der Anfangsnote des ganzen Stückes von einer Ganzen auf eine Halbe und der Dehnung der vorletzten Note von einer Halben auf eine Ganze. Diese beiden Maßnahmen korrespondieren miteinander, so daß auch in der Zweitfassung die Schlußnote stets auf den Anfang einer Ganzen fällt. (Obwohl „solche Arien oder Melodeyen ohne Tact auch viel anmutiger nach Anleitung der Wort gesungen werden können“, wie Schütz im Vorwort von 1628 schreibt, hat die Semibrevis die Bedeutung einer „Verrechnungseinheit“.)

2. In einer Reihe von Stücken wird der rhythmische Binnenverlauf von Zeilen verändert, was eine tiefer eingreifende Veränderung des individuellen Profils einer Vertonung bedeutet.

3. Einen Sonderfall stellt die Änderung des Metrums dar, meist von C zu C , je einmal von C zu C (Psalm 146) und vom dreiteiligen zum zweiteiligen Metrum (Psalm 44). Diese Änderungen sind niemals rein orthographischer Natur (Notenwertverkleinerung bei Wegfall des Allabreve-Striches), sondern schließen immer eine wenigstens partielle Änderung der rhythmischen Wertverhältnisse ein.

20 Die einzige Ausnahme davon ist Psalm 148; hier beschränkt sich die Umgestaltung auf eine Neuformulierung des Basses in T. 18-19, die ohne Folgen für die übrigen Stimmen bleibt.

c) Melodieänderungen

In einem Kompositionstypus, der von der Oberstimmenmelodie her konzipiert ist, sind Veränderungen in diese Stimme naturgemäß am eingreifendsten. Schütz hat sich bei seiner Revision in erstaunlich großem Umfang zu Melodieveränderungen entschlossen; immerhin ist in etwa der Hälfte der aus der Erstfassung übernommenen Kompositionen der diastematische Verlauf des Diskants nicht unangetastet geblieben.

Wir haben hier die Kategorie von Eingriffen vor uns, die sich am entschiedensten einer Typisierung entzieht, da sie stets auf das Einzelwerk bezogen ist. (Man vergleiche die Analysen in Teil A dieser Arbeit). Um wenigstens die unterschiedliche Tragweite der melodischen Eingriffe anzuzeigen, sind in der Tabelle einige Fälle gesondert ausgewiesen, in denen der Bereich der Veränderung (Schlußbildung) oder seine Gewichtigkeit begrenzt erscheint (obwohl die Trennlinie zwischen den Fallgruppen 2 und 3 nicht immer eindeutig zu ziehen ist).

Tabellen siehe S. 44-47.

Bereich bzw. Art der Änderung

	Psalmen-Nr.														
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
a) Unterstimmensatz															
1. Oktavlage des Basses	x	x				x	x		x	x		x	x	x	
2. Mittelstimmenverlauf	x	x		x		x	x	x	x	x		x	x	x	
3. Unterstimmen insgesamt	x	x	x	x		x	x	x	x	x		x	x	x	
b) Rhythmus															
1. Zeilenanfang und -schluß	x	x		x				x			x	x	x		
2. Zeileninneres			x				x								
3. Mensur															
c) Melodie															
1. nur am Schluß						x									
2. nur geringfügig					x						x		x		
3. substantiell										x					

Bereich bzw. Art der Änderung

	Psalmen-Nr.															
	16	17	18	19	20	21	22 ₁	22 ₂	23	24	25	26	27	28	29	30
a) Unterstimmensatz																
1. Oktavlage des Basses	x	x			x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
2. Mittelstimmenverlauf	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
3. Unterstimmen insgesamt	x	x	x		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
b) Rhythmus																
1. Zeilenanfang und -schluß	x	x	x		x		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
2. Zeileninneres																
3. Mensur																
c) Melodie																
1. nur am Schluß																
2. nur geringfügig													x			
3. substantiell	x					x		x	x							

	Psalmen-Nr.		31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	
a) Untertimmensatz																			
1. Oktavlage des Basses	x	x							x		x	x	x	x		x		x	
2. Mittelstimmenverlauf	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
3. Unterstimmen insgesamt	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
b) Rhythmus																			
1. Zeilenanfang und -schluß	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
2. Zeileninneres																			
3. Mensur																			
c) Melodie																			
1. nur am Schluß																			
2. nur geringfügig																			
3. substantiell																			

Bereich bzw. Art der Änderung

	Psalmen-Nr.		47	48	49	50	51	55	57	61	63	64	67	68	69	70	73	78	
a) Untertimmensatz																			
1. Oktavlage des Basses	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
2. Mittelstimmenverlauf	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
3. Unterstimmen insgesamt	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
b) Rhythmus																			
1. Zeilenanfang und -schluß	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
2. Zeileninneres																			
3. Mensur																			
c) Melodie																			
1. nur am Schluß																			
2. nur geringfügig																			
3. substantiell	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x

Bereich bzw. Art der Änderung

	Psalmen-Nr.															
	79	83	84	89 ₁	89 ₂	90	92	94	98	100	103	104	109	110	111	112
a) Untertimmensatz		x				x		x		x			x		x	
1. Oktavlage des Basses		x				x		x		x			x		x	
2. Mittelstimmenverlauf	x	x		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
3. Unterstimmen insgesamt	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
b) Rhythmus																
1. Zeilenanfang und -schluß	x	x	x			x	x	x					x			x
2. Zeileninneres							x	x								x
3. Mensur																
c) Melodie																
1. nur am Schluß			x										x			x
2. nur geringfügig	x				x		x	x								
3. substantiell				x	x									x		

Bereich bzw. Art der Änderung

	Psalmen-Nr.															
	115	116	117	119	121	122	124	127	129	130	131	133	134	136	137	138
a) Untertimmensatz																
1. Oktavlage des Basses	x	x	x				x	x	x	x			x	x	x	x
2. Mittelstimmenverlauf	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
3. Unterstimmen insgesamt	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
b) Rhythmus																
1. Zeilenanfang und -schluß	x	x	x				x			x				x		
2. Zeileninneres																
3. Mensur																
c) Melodie																
1. nur am Schluß																
2. nur geringfügig				x												x
3. substantiell	x		x		x									x		

Bereich bzw. Art der Änderung

Bereich bzw. Art der Änderung

	Psalm-Nr.					Respon- sorium
	141	146	147	148	150	
a) Unterstimmensatz						
1. Oktavlage des Basses	x		x		x	x
2. Mittelstimmenverlauf	x	x	x			x
3. Unterstimmen insgesamt		x	x	x	x	
b) Rhythmus						
1. Zeilenanfang und -schluß	x		x		x	
2. Zeileninneres						
3. Mensur		x				
c) Melodie						
1. nur am Schluß						
2. nur geringfügig		x				
3. substantiell			x			

III. Synopse der beiden Fassungen von Psalm 23

Als Ergänzung zu der in Abschnitt A gegebenen Analyse des Revisionsprozesses in Psalm 23 werden hier beide Fassungen des Satzes in synoptischer Untereinanderschreibung wiedergegeben. Die obere Partiturzeile enthält die Fassung von 1628; in der unteren sind diejenigen Ausschnitte der Revisionsfassung eingetragen, die von der Erstfassung abweichen. Um die Änderungen hervortreten zu lassen, sind die mit der Erstfassung identischen Noten kleiner eingezeichnet. (Zur Editionstechnik vgl. das Vorwort und den Kritischen Bericht von NSA 40.)

Der Herr ist mein ge - treu - - er Hirt, dem ich mich ganz ver - traue - - e, zur

Der Herr ist mein ge - treu - - er Hirt, dem ich mich ganz ver - traue - - e, zur

Der Herr ist mein ge - treu - - er Hirt, dem ich mich ganz ver - traue - - e, zur

Der Herr ist mein ge - treu - - er Hirt, dem ich mich ganz ver - traue - - e, zur

11

Weid er mich, sein Schäf-lein, führt auf schö-ner grü - - - - nen Au - e, zum fri-schen

Weid er mich, sein Schäf-lein, führt auf schö-ner grü - nen Au - e, zum fri-schen

Weid er mich, sein Schäf - lein, führt auf schö-ner grü - - - - nen Au - e, zum fri-schen

Weid er mich, sein Schäf - lein, führt auf schö-ner grü - nen Au - - - e, zum fri-schen

21

Was - ser leit er mich, mein Seel zu la - ben kräf - - tig - lich durchs se - lig

Was - ser leit er mich, mein Seel zu la - ben kräf - - tig - lich durchs se - lig

Was - ser leit er mich, mein Seel zu la - ben kräf - - tig - lich durchs se - lig

Was - ser leit er mich, mein Seel zu la - ben kräf - - tig - lich durchs se - lig

30

Wort der Gnaden.

Wort der Gnaden.

Wort der Gnaden.

Wort der Gnaden.

Zum gegenwärtigen Stand der Schütz-Ikonographie

von
WOLFRAM STEUDE

o M
4

Voraussetzungen

Aus gegebenem Anlaß hat im Schützjahr 1972 der Weißenfesler Museumsdirektor Ingo Bach den Versuch einer Bestandsaufnahme der zu dieser Zeit bekannten und diskutierten bildlichen Darstellungen Heinrich Schütz' vorgelegt¹.

Im Jahr vorher aber hatte die dänische Kunstwissenschaftlerin Else Kai Sass mit dem zweiten Teil *Constantijn Huygens - The Musician* einer mehrteiligen Abhandlung den gewichtigsten Beitrag zur Schütz-Ikonographie in neuerer Zeit geleistet². 1980 referierte Joshua Rifkin stichwortartig den Stand der Diskussion³.

Als authentische Schütz-Darstellungen, d. h. solche, die eindeutig Heinrich Schütz abbilden und im 17. Jahrhundert entstanden sind, werden von Bach und Rifkin genannt

1. das Ölbild „Henricus Sagittarius“ von Christoph Spetner, undatiert (Musikinstrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität Leipzig)
2. die Ölminiatur „Henricus Sagittarius MDCLXX“, anonym, 1670 (Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Musikabteilung)
3. der Stich „Heinrich Schütz“ von Christian Romstet, 1672 (im Zusammenhang mit D. Martin Geiers Leichenpredigt für Schütz überliefert)
4. der Stich mit Heinrich Schütz und der Hofkantorei in der Dresdner Schloßkirche, von David Conrad, um 1676 (Titelkupfer des kursächsischen Hofgesangbuchs *Geistreiches Gesang-Buch...* Dresden 1676)

Darüber hinaus erwähnt Rifkin

5. die Temperadarstellung „Cantoreyknaben und Capelmeister“, anonym, um 1616, Gruppe aus der Abbildung des „Leichenprocesses“ Dresden 1616 (Staatsarchiv Dresden)

Unterschiedliche Bewertung erfuhr durch Bach und Rifkin das „Ein Musiker“ genannte Ölporträt Rembrandts aus dem Jahre 1633 (Washington D. C., The Corcoran Gallery of Art). Im Anschluß an Bruno Maerker und Otto Benesch (s. u.) entschied sich Ingo Bach, ohne Berücksichtigung der Ausführungen von Else Kai Sass, für die Identität des Dargestellten mit Heinrich Schütz und folgte damit einem 1972 deutlich hervortretenden Trend in der Schütz-Diskussion der DDR, in der man weitreichende Folgerungen aus einem Amsterdam-Aufenthalt Schützens zu ziehen bereit war. Rifkin distanzierte sich mit einem allgemein gehaltenen biographischen Hinweis von der Deutung des Rembrandtschen „Musikers“ als Heinrich Schütz.

1 Ingo Bach, *Bildnisse von Heinrich Schütz*, in: Sächsische Heimatblätter, 18. Jg., Dresden 1972, S. 205-208.
2 Else Kai Sass, *Comments on Rembrandt's passion paintings and Constantijn Huygens's iconography*, København 1971 (Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab, Historisk-Filosofiske Skrifter 5.3).
3 Joshua Rifkin, Artikel *Schütz, Heinrich*, in: New GroveD, Bd. 17, S. 18 f.

Weder Sass noch Bach und Rifkin konnten in ihre Ausführungen den Porträtstich Schütz' durch August John aus dem Jahre 1627 einbeziehen, der erst 1982 von Eberhard Möller in der Ratsschulbibliothek Zwickau entdeckt worden ist⁴.

Eberhard Möller veröffentlichte in *Sächsische Heimatblätter*, Dresden 1985, H. 1, S. 31-35, einen den Kenntnisstand von 1984 reflektierenden Aufsatz *Heinrich Schütz im Bild*. In ihm finden sich, neben der partiellen Verwertung von Gesprächen des Verfassers mit E. Möller, weitere biographische Angaben zu den Künstlern und bibliographische Nachweise ihrer Porträtstiche sowie Beobachtungen zu Bildetails.

I. Authentische Bilddarstellungen

Das Schützjahr 1985 gab wiederum Anlaß zu einem Resümee dessen, was uns an authentischen Bilddarstellungen Schützens überliefert und bekannt ist⁵. Wir besitzen heute deren fünf, ein Temperabild, ein Ölporträt und drei Stiche. Es handelt sich, chronologisch geordnet, um folgende:

- a) Heinrich Schütz als einer der vier „Capelmeister“ im Leichenzug für Herzog August von Sachsen, 1616 (Abb. 1)
(Staatsarchiv Dresden, Bildrolle „Hierüber“ Nr. 30)

Am 26. Dezember 1615 war der jüngere Bruder des Kurfürsten Johann Georg I., der Administrator des Stifts Naumburg-Zeitz Herzog August, gestorben. Sein Leichenbegängnis fand am 4. Februar 1616 in Dresden statt⁶. Wie bei allen Todesfällen in der kurfürstlichen Familie bewegte sich nach der ersten Trauerpredigt in der Schloßkirche ein großer Zug mit dem gesamten Hofstaat, vielen auswärtigen Gästen und Vertretern der Stadt mit dem Sarg auf Umwegen durch den relativ kleinen Stadtkern Dresdens vom Schloß in die Kreuzkirche, wo die zweite Trauerpredigt gehalten wurde. Anschließend wurde der fürstliche Sarg auf einer Lafette nach Freiberg gebracht und dort in der wettinischen Grablege des Doms beigesetzt⁷.

4 Eberhard Möller, *Neue Schütz-Funde in der Ratsschulbibliothek und im Stadtarchiv Zwickau*, in: Sjb 6 (1984), bes. S. 13; ders., *Spuren von Heinrich Schütz im Bezirk Karl-Marx-Stadt*, in: Dresdner Hefte, Beiträge zur Kulturgeschichte 7, H. 4/5 (Rat des Bezirkes Dresden, Abt. Kultur / Kulturakademie des Bezirkes Dresden), S. 70 f.; ders., *Heinrich Schütz im Bild*, in: *Sächsische Heimatblätter*, 31. Jg., Dresden 1985, S. 31-35.

5 Der vorliegende Aufsatz basiert auf einem Referat des Verfassers auf der Konferenz „Heinrich Schütz – Tradition und Gegenwart“, Gera, 17. - 19. Januar 1985 (veranstaltet durch den Kulturbund der DDR), in dem die Problematik eines gegenwartsgerechten „Schützbildes“ von der Seite der Ikonographie aus angegangen wird.

6 Staatsarchiv Dresden: Hofjournale, „Calender Churfürst Johann Georgens des Ersten, die Jahre 1611-1620“.

7 Schütz' Lied „Grimmige Gruft“ (SWV 52) dürfte anlässlich der dritten Leichenpredigt für Kurfürstin Sophie 1622 im Dom zu Freiberg erklingen sein, seine beiden Vertonungen des „Criticus B. Simeonis“ (SWV 432/433) beim ersten und zweiten Trauergottesdienst für Kurfürst Johann Georg I. 1656 in der Schloß- und der Kreuzkirche in Dresden. (Nähere Nachweise stehen noch aus.) Vgl. auch Heinrich Schütz, *Trauermusiken*, hrsg. von Werner Breig (= NSA 31, 1970), S. VIII.

Die hinter der Gruppe der Kreuzschüler und ihrer Lehrer schreitende Hofkapelle wird von acht Kapellknaben angeführt, auf die vier Kapellmeister folgen, denen sich die „Cantorey“ und die „Instrumentisten“ anschließen⁸.

Über die von Rifkin geäußerten, von ihm selbst als „rein spekulativ“ bezeichneten Identifizierungsversuche der Kapellmeister hinaus wurde bisher Genaueres dazu nicht mitgeteilt.

Aus den Mitgliederlisten der kurfürstlichen Hofkapelle in Dresden seit 1615 geht indessen hervor, daß für einige wenige Jahre vier Kapellmeister zu ihr zählten: der quasi im Ruhestand lebende Rogier Michael (um 1554-1619), der als interimistischer Leiter der Kapelle eingesetzte, mit einer „Haußbestallung“ versehene Michael Praetorius (1571-1621), der Vizekapellmeister Joseph Nusser und der seit Trinitatis 1615 angestellte Heinrich Schütz⁹.

Jeder der beiden Kapellgruppen waren zwei Kapellmeister vorgeordnet, Rogier Michael und der Bassist Joseph Nusser den Sängern, Praetorius und Schütz den Instrumentisten, so wie es der musikalischen Ausbildung und Praxiserfahrung aller vier entsprach¹⁰.

Die Ordnung innerhalb der Kapellmeistergruppe richtete sich selbstverständlich nach dem Rang. Und so schritten die Rangniedereren, Joseph Nusser und Heinrich Schütz, vor den Ranghöheren, den seit Jahren wohlbestallten Hofkapellmeistern Rogier Michael und Michael Praetorius. Wenngleich von einer Porträtähnlichkeit im engen Sinn auf der Darstellung des „Leichenprocesses“ keine Rede sein kann, so ist jedoch der im ersten Glied rechts schreitende, sich nach links wendende Kapellmeister zweifellos als der jüngste dargestellt. Mit ihm ist Heinrich Schütz gemeint¹¹.

b) „Henricus Schutzius“, Kupferstich von Augustus John, 1627
(Ratsschulbibliothek Zwickau, Sign. 46.2.4/79)

Der von Eberhard Möller 1982 entdeckte Porträtstich zeigt Schütz im „Hofkleid“. Er ist höchstwahrscheinlich im Zusammenhang der Torgauer Hochzeit von Sophie Eleonore von Sachsen mit Landgraf Georg II. von Hessen-Darmstadt entstanden, für die nicht nur Schütz'

8 Abbildungen auch bei Hans Schnoor, *Dresden – Vierhundert Jahre deutscher Musikkultur*, Dresden 1948, S. 25, und bei Möller, *Heinrich Schütz im Bild* (s. Anm. 4), S. 31. – Bei Richard Petzoldt, *Heinrich Schütz und seine Zeit in Bildern*, Leipzig bzw. Kassel 1972, S. 33 findet sich als Abb. 24 die Gruppe der Hoftrompeter, nicht die Hofkapelle wiedergegeben. In seinen wesentlichen Teilen wurde der „Leichen-Proceß“ für Herzog August 1616 als Wandfries im Museum des „Heinrich-Schütz-Hauses Bad Köstritz“ reproduziert.

9 Rifkin, a.a.O., S. 19. – Die Bemerkung Schnoors (a.a.O., S. 286) über die Abwesenheit Schütz' von Dresden 1616 ist unzutreffend.

10 Aus dem „Churf. Sechß: Hoff Buch Anno 1615 (Rep. XXVIII, Nr. 14 b)“ (Staatsarchiv Dresden, Loc. 32439) ist über Funktion und Besoldung der Kapellmeister folgendes zu entnehmen: Rogier Michael bezog als Besoldung innerhalb der „Cantorey“ an „Gnaden= undt Leibgeldt“ 300 Gulden, zusätzlich 150 Gulden „zu unterhaltung dreyer Capellknaben vor kleydung unndt alles“; Joseph Nusser erhielt als Kantoreimitglied wie als „Vice Capellmeister“ 180 Gulden. Innerhalb der „Instrumentisten“-Gruppe bezog Praetorius 200 Gulden; über ihn heißt es: „Michael Praetorius Capellmeister von Hauß auß, Director der Musica neben gebürliche Zehrung im hin undt rückwege, so woll alhier zur stelle, wan er erfordert, 1. 8br [= Octobris] 1614 an zurechnen“. Praetorius formal nachgeordnet erscheint an zweiter Stelle der „Instrumentisten“, mit 400 Gulden Gehalt, „Heinrich Schütz Organist undt director inclusis eines knabens unterhalt, Trin. 1615 anzurechnen“. (Im „Hoffbuch de annis 1614 bis mit 1617“, Loc. 32438, heißt es unter dem Jahre 1615 genauer: „director der Musica“.)

11 Vgl. auch Wolfram Steude, *Neue Erkenntnisse zur Schütz-Biografie*, in: *Dresdner Hefte* (vgl. Anm. 4), S. 75; dort zu korrigieren „Philipp“ in „Joseph“ Nusser.

Dafne und ein, offenbar erfolgreicherer, Ballett komponiert worden waren, sondern auch die Tanzmusik von Carlo Farina¹² und die Sammlung von Johann Nauwach *Erster Theil Teutscher Villanellen* (Dresden 1627) gedruckt erschienen. Der Kupfertitel von Nauwachs Sammlung ist ebenfalls eine Arbeit von August John¹³ (Abb. 2).

Es sei angemerkt, daß John mit Schütz offensichtlich näher bekannt gewesen ist, was der Widmungstext nahelegt: „Eidem officiosissime D. D. [= dono dedit] Augustus John Sculptor.“ D. h. „Ihm (Schütz) macht es August John, Kupferstecher, pflichtschuldigst zum Geschenk.“

c) „Henricus Sagitarius“, Ölporträt von Christoph Spetner, undatiert
(Musikinstrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität Leipzig, ehemals Universitätsbibliothek Leipzig)

Bedeutsam an diesem Bilde sind sowohl die Überschrift „Henricus Sagitarius“ (im Blick auf die Berliner Miniatur, s. u.) als auch der Signierungswortlaut, der, z. T. vervollständigt, lautet „Zu Stedten an der Querna gab es Christoph Spetner Maler“. Er liefert einen Datierungshinweis, der durch einen zweiten, das Medaillon, ergänzt wird.

Das „Kleinod“, d. h. das Bildnismedaillon, das Schütz trägt, zeigt im Profil einen Kopf mit Allongeperücke. Kurfürst Johann Georg I. trug, wie auch sein gleichaltriger Kapellmeister Heinrich Schütz, kurzes Haupthaar, sein Sohn und Nachfolger Johann Georg II. dagegen, entsprechend seiner Generation und seinem Stand, die große Perücke. Da dieser Ende 1656 an die Regierung kam, dürfte sein „Contrefait“ zeitigstens 1657 angefertigt worden sein. Die „Ordensverleihung“ an Schütz, über die wir vorläufig keine Nachrichten besitzen, geschah demzufolge danach¹⁴.

Die Ortsangabe „Stedten“ bezeichnet nicht nur den Entstehungsort des Bildes, sondern auch den Geburtsort des Malers, der noch 1664 als Hofmaler des Herzogs Christian von Sachsen-Merseburg bezeugt ist. In Stedten, nordwestlich von Merseburg gelegen, könnte Spetner als merseburgischer Hofmaler ansässig gewesen sein – erbter Hausbesitz ist denkbar –, ehe er sich ganz in Leipzig niederließ, wo er 1671 Innungsobermeister wurde¹⁵. Die Annahme liegt nahe, daß sich Schütz erst nach 1657, dem Jahr seines Umzuges von Dresden nach Weißenfels, in Stedten von Spetner hat malen lassen. Die Entfernungen zwischen Weißenfels bzw. Merseburg und Stedten sind nicht erheblich.

12 Carlo Farina, *Libro delle Pavane...*, Dresden 1626; *Ander Theil newer Paduanen...*, Dresden 1627; *Il terzo libro delle Pavane...*, Dresden 1627; *Il 4. libro delle Pavane...*, Dresden 1628; *Fünffter Theil newer Paduanen...*, Dresden 1628. – Zu Carlo Farinas Stellenwechsel Ende 1625 aus der Kapelle des Erzbischofs von Prag in die Dresdner Hofkapelle durch Vermittlung Adam von Wallensteins siehe Wolfram Steude, *Heinrich Schütz und die musikgeschichtliche Rolle der italienischen Musiker am Dresdner Hofe*, in: Schriftenreihe der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden, 9. Sonderheft, Bericht der Konferenz „Dresdner Operntraditionen“, Tl. 1: *Die Dresdner Oper von Heinrich Schütz bis Johann Adolf Hasse* (Dresden 1985), Dresden 1986, S. 106-120, bes. S. 108.

13 Zu August John (geb. 1602 in Dresden, gest. nach 1678 in Hamburg) s. Allg. Lexikon der Bildenden Künstler..., begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, hrsg. von Hans Vollmer, Band 19, Leipzig 1926, S. 74.

14 Diesen schon bei Benesch (*Schütz und Rembrandt*, vgl. Anm. 20) angedeuteten Gedankengang referiert auch Eberhard Möller, *Neue Schütz-Funde* (vgl. Anm. 4), S. 13, Anm. 35.

15 Christoph Spetner, geb. um 1617 in Stedten an der Querna, gest. 30. Nov. 1699 in Leipzig. Lt. *Allgemeine deutsche Biographie*, Bd. 35, Leipzig 1893, S. 68, wurde Spetner „Hofmaler des Herzogs Christian von Sachsen-Merseburg und lebte als solcher noch 1664“. Vgl. auch Thieme-Becker (s. Anm. 13), Bd. 31, Leipzig 1937, S. 365.

Über den Auftraggeber kann vorerst nichts gesagt werden. In Betracht kommen Herzog Christian, Schützens einstiger Vorgesetzter in Dresden¹⁶, Schütz selbst, sein Schwiegersohn Dr. Christoph Pincker privat oder als Bürgermeister bzw. Ratsherr in Leipzig, auch sein Schwiegeronkel Johann Seidel, Ratsherr zu Leipzig, als Ehemann der Schützenkelin Gertraud Seidel geb. Pincker¹⁷.

Wenn der im folgenden betrachtete Porträtstich Schütz' von Christian Romstet tatsächlich auf dem Spetner-Bild basiert, müßte sich dieses 1672 in Leipzig befunden haben. Von daher kämen die Familien Pincker und Seidel als Auftraggeber und Besitzer am ehesten in Frage.

d) „Heinrich Schütz“, Porträtstich von Christian Romstet, 1672

(Exemplare in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, MB 8° 1228 R, in der Ratsschulbibliothek Zwickau, 46.2.4/78, und 7 weitere; vgl. E. Möller, *Schütz im Bild*, S. 35, Anm. 15)

Die Datierung geht aus den Angaben der Umschrift hervor (Abb. z. B. bei Richard Petzoldt, *Heinrich Schütz und seine Zeit in Bildern*, Leipzig bzw. Kassel 1972, S. 86). Neben dem Lebensalter entnehmen wir ihr auch die Dauer von Schütz' Dienstzeit „in die LVII Jahr ältester Capellmeister seines Alters LXXXVII Jahr“. Auch sie bestätigt – neben dem diesbezüglichen Passus in Schützens Memorial vom 14. Januar 1651¹⁸ –, daß er selbst seinen Dienstantritt in Dresden mit dem Jahre 1615 ansetzte, nicht erst 1617.

Durch Romstet, geb. 1640 in Weimar, gest. 1721 in Leipzig, sind uns die Porträts zahlreicher mitteldeutscher Persönlichkeiten des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts im Stich überliefert worden¹⁹. Nach Otto Benesch und anderer Ansicht diente dem Romstet-Stich das Ölbild Christoph Spetners als Vorlage²⁰.

e) Heinrich Schütz und die Kantorei der Hofkapelle in der Mitte der Schloßkirche, Stich von David Conrad, Dresden um 1676; Titelkupfer des von Christoph Bernhard redigierten Dresdner Hofgesangbuchs „*Geistreiches Gesang-Buch...*“, Dresden 1676 (DKL 1676¹¹). In das Exemplar des *Geist- und lehrreichen Kirchen- und Hausbuchs*, Dresden 1694, redigiert von Constantin Christian Dedekind (DKL 1694²), das die Sächsische Landesbibliothek aufbewahrt, scheint der Stich ursprünglich nicht hineinzugehören; alle anderen bekanntgewordenen Exemplare besitzen ihn nicht.

Diese sowohl figurenreiche als auch in hohem Grade „figürliche“, abbildhafte Darstellung²¹, von der ein ungefaltetes Einzelexemplar in Thüringen jüngst bekannt geworden ist, zeigt den

16 Vgl. Wolfram Steude, *Das wiedergefundene Opus ultimum von Heinrich Schütz*, in: S]b 4/5 (1982/83), bes. S. 10.

17 Vgl. Martin Gregor-Dellin, *Heinrich Schütz - Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, München und Zürich 1984, S. 295 f.

18 Schütz GBr, Nr. 77, bes. S. 212: „Was nun de Ao 1615 an (: in welchem Jahr in hiesiche Bestallung Ich persönlich angetreten bin [...]“.

19 Zu Romstet vgl. Thieme-Becker (s. Anm. 13), Bd. 28, Leipzig 1934, S. 565.

20 Otto Benesch, *Schütz und Rembrandt*, in: Festschrift Otto Erich Deutsch zum 80. Geburtstag, Kassel 1963; zit. nach dem Wiederabdruck in *Sagittarius* 3, Kassel 1970, S. 3.

21 Dazu Walter Blankenburg, *Der Conraadsche Stich von der Dresdner Hofkapelle (1676)*, in: *Sichtbare Kirche - Festschrift für Professor Heinrich Laag zu seinem 80. Geburtstag*, Gütersloh 1973; Wiederabdruck in: *Heinrich Schütz in seiner Zeit*, hrsg. von W. Blankenburg (= Wege der Forschung, Bd. 614),

alten Schütz unverkennbar porträtähnlich. Daß Conrad Heinrich Schütz persönlich gekannt hat, darf mit Sicherheit angenommen werden²².

Damit schließt die Reihe der authentischen Bilddarstellungen Schütz'. Weshalb zwei weitere Porträts auszuschneiden sind, sei im folgenden erörtert.

II. Das Rembrandt-Porträt und die Berliner Miniatur

a) „Ein Musiker“, Ölporträt von Rembrandt, 1633 (Washington D. C., the Corcoran Gallery of Art)

Das Rembrandt-Bild steht seit 1937 als Schützporträt zur Debatte, als Bruno Maerker den dargestellten Musiker hypothetisch mit Heinrich Schütz identifizierte²³. Die seitdem in Gang befindliche Diskussion, an der sich zahlreiche Autoren mit mehr oder minder begründeten Meinungsäußerungen beteiligten, läßt sich in ihrem Kern auf einige wenige Wortmeldungen reduzieren, deren Argumente teils Schütz, teils Constantijn Huygens betreffen bzw. beide Bilddeutungen gegeneinander abwägen.

Else Kai Sass' Abhandlung²⁴ ist der Verlauf der Debatte um das Rembrandtsche Bild eines „Musikers“ bis zum Jahre 1971 zu entnehmen:

Auf Maerkers These von 1937 folgte 1942 die der belgischen Kunstwissenschaftlerin Édith Greindle, es handle sich bei dem „Musiker“ des Rembrandt-Bildes um den holländischen Diplomaten und Dichter Constantijn Huygens (1596-1687)²⁵, einen künstlerisch, insbesondere musikalisch begabten Mann. (Er war der Vater des großen Mathematikers, Physikers und Astronomen Christian Huygens.)

1955 wies der niederländische Kunstwissenschaftler Hendrik Enno van Gelder diese Feststellung mit Argumenten der Standeskonvention und der Biographie des Constantijn Huygens zurück²⁶.

Der Kunstwissenschaftler Otto Benesch übernahm dann 1963, nach dem Fund eines Rembrandtschen Stammbucheintrags, einer Zeichnung, in den „Liber amicorum“ des Burkhardt Großmann d. J., die These Bruno Maerkers, da sie durch diesen Nachweis der Bekanntschaft Rembrandts mit dem jungen Thüringer, dessen Vater auch Schütz um die Vertonung des 116. Psalms gebeten hatte, gestützt werden konnte²⁷.

Anknüpfend an Édith Greindles Aufsatz von 1942 setzte sich Else Kai Sass 1971 mit bio- und ikonographischen Gründen für Huygens und gegen Schütz als Porträtierten ein.

Darmstadt 1985, S. 317 ff.; Wolfram Steude, *Sächsische Musik- und Theologietraditionen bei Heinrich Schütz*, in: Konferenzbericht *Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts* (1985), Leipzig (in Vorb.).

22 Zu David Conrad (geb. 1604 in Dresden, gest. nach 1681) vgl. Thieme-Becker (s. Anm. 13), Bd. 7, Leipzig 1912, S. 310.

23 Bruno Maerker, *Rembrandts Bildnis eines Musikers - ein Schützporträt?* In: *Deutsche Musikkultur* 2 (1937/38), S. 329 ff.

24 Sass, s. Anm. 2.

25 Édith Greindle, *Un portrait de Constantijn Huygens par Rembrandt*, in: *Apollo*, Chronique des Beaux-Arts, Bruxelles 1942, S. 10 f.

26 Hendrik Enno van Gelder, *Ikonografie van Constantijn Huygens en de zijnen*, 's-Gravenhage 1955.

27 Benesch, a.a.O.

Wie erwähnt, meldete auch Joshua Rifkin 1980 Bedenken gegen die Identifizierung des „Musikers“ Rembrandts mit Schütz an²⁸.

1985 schließlich verfocht Siegfried Köhler bei Kenntnisnahme der wesentlichen Literatur erneut mit Nachdruck seine schon früher geäußerte Meinung, daß Rembrandt 1633 Schütz gemalt habe und verwarf unter Berufung auf H. E. van Gelder die Deutung des Bildes als Huygens-Porträt²⁹.

Zunächst ist festzustellen, daß es methodisch fragwürdig erscheint, die auf schwachen Füßen stehende Hypothese Bruno Maerkers – lediglich eine vage Ähnlichkeit zwischen dem „Musiker“ Rembrandts und Schütz ist ihre Basis – mit neuen Argumenten zu stützen, anstatt sie auf ihre Standfestigkeit hin zu prüfen. Dann aber sei in Fortsetzung der Diskussion auf vier gravierende Mängel der Identifizierungsthese Maerkers und ihrer nachträglichen Untermauerung hingewiesen:

1. Sie nimmt die Verschiedenheit der Haartracht als wichtiges Kriterium nicht wahr. Otto Benesch spricht diese zwar in Anmerkung 7 seines Aufsatzes an, relativiert sie aber mit dem Hinweis auf einen altersbedingten Haarschwund Schützens. Else Kai Sass dagegen stellt mit Recht den Unterschied zwischen dem langen gewellten Haar des „Musikers“ auf dem Rembrandt-Bild und Schützens Haartracht heraus: „There are certain similarities in the facial characteristics, but the hair is not like that of Rembrandt's model. As in the other portraits, Schütz has short, swept-back hair.“³⁰

Daß es sich dabei um eine grundsätzliche Feststellung handelt, bestätigt uns der Porträtstich Schützens durch August John. Schützens Generation war in Deutschland wohl, aufs ganze gesehen, die letzte, in der Standespersonen kurzes Naturhaar trugen. Im Verlauf des 17. Jahrhunderts, ja sogar schon bei vielen der kurz vor 1600 Geborenen, setzte sich die Mode des langen, möglichst gewellten Haares durch, die ihre Steigerung und Hochstilisierung in der Allongeperücke fand. Schützens nach innen gewandtem Wesen dürfte eine plötzliche modebewußte Änderung der Haartracht nach 1627 sehr fernegelegen haben.

2. Else Kai Sass macht auf S. 44 die bemerkenswerte Feststellung, daß weder Maerker noch Benesch den Unterschied der Augenfarbe zwischen dem von Rembrandt Dargestellten und Schütz wahrgenommen haben. Der „Musiker“ auf dem Rembrandt-Bild zeigt dunkelbraune Augen, Schütz' Augen auf dem Spetner-Bild sind grau-blau. Dem hält Siegfried Köhler die Verschiedenheit der Augenfarbe auf den beiden farbigen Schützporträts, dem Spetnerschen und der Berliner Miniatur, entgegen und meint außerdem: „Porträtbilder des 17. Jahrhunderts können nicht mit Erkennungsfotos der Gegenwart gleichgestellt werden“³¹. Abgesehen davon, daß die Berliner Miniatur, wie unten ausgeführt wird, für einen Vergleich grundsätzlich nicht mehr in Betracht kommt, ist die Augenfarbe des Porträtierten stets ein höchst wichtiges Moment bei der Erfassung seines Wesens und Ausdrucks durch den Maler gewesen³².

28 Rifkin, a.a.O.

29 Siegfried Köhler, *Heinrich Schütz – Anmerkungen zu Leben und Werk*, Leipzig 1985, S. 116 ff.: *Mutmaßungen über ein Rembrandt-Porträt*.

30 Sass, a.a.O., S. 44.

31 Köhler, a.a.O., S. 118.

32 Zu bemängeln ist weiterhin Benesch's Deutung von Schützens Gewand als „Tracht des Regenschori der Dresdner Hofkapelle“. Sass (a.a.O., S. 42 mit Anm. 15) korrigiert diese Deutung und konstatiert eine normale Beamtenkleidung, was dahingehend etwas präzisiert werden kann, daß der schwarze Mantel mit weißem Kragen und weißen Ärmelaufschlägen als Gelehrtentalar zu deuten ist. Vgl. dieselbe Kleidung bei Johannes Seussius, Abbildung in *SJb* 6 (1984), S. 51.

3. Dem von Rembrandt gemalten „Musiker“ fehlt das fürstliche „Kleinod“, d. h., das als Auszeichnung durch einen Fürsten verliehene Bildnismedaillon. Schütz bekam ein solches 1617 in Kassel bei seinem endgültigen Abschied von Landgraf Moritz verliehen. „[...] solch sein anständiges Glück nun hat Ihre Fürstl. Gnaden der Herr Landgraff ihm auch nicht mißgönnet/ sondern auff zuschrift höchst gedachter Ihrer Churfürstl. Durchl. ihm gar gerne mit verehrung einer Ketten und Bildnüs und sonderbaren gnädigen Abschiedsworten dimittiret“³³.

Jeder, der ein derartiges „Contrefait“ besaß, trug es selbstverständlich, wenn er sich im Bilde verewigen ließ. So auch Schütz: Auf dem Stich von August John 1627 ist wahrscheinlich das hessische Kleinod von 1617 zu sehen, obgleich es Schütz nicht an der Kette, sondern am Bande trägt³⁴. Auf dem Spetner-Gemälde ist, wie erwähnt, das kursächsische Kleinod Kurfürst Johann Georgs II. abgebildet, ebenso auf dem Stich von Romstet. Jedesmal handelt es sich um eines am Bande, nicht an der Kette.

4. Bruno Maerker stützt seine hypothetische Identifizierung mit der Behauptung, die Landschaftsbezeichnung „Niedersachsen“, die Schütz in seinen Schreiben vom 6. Februar 1633 an Friedrich Lebzelter und vom 9. Februar 1633 an den Kurfürsten als Reiseziel angibt, sei entsprechend dem Sprachgebrauch des 17. Jahrhunderts gleichzusetzen mit „Niederduytschland“ und „Nederland“. Otto Benesch gar will sie angewandt wissen auch auf Dänemark, „wie aus Schützens Urlaubsansuchen an den Kurfürsten vom 9. Februar eindeutig hervorgeht“³⁵. (Schütz nennt darin jedoch zwei verschiedene Reiseziele, zuerst „Niedersachsen“, späterhin kommt er ganz behutsam auf die dänische Einladung zu sprechen.)

Ein Blick auf alle Landkarten des 17. Jahrhunderts, die großräumige Landschaftsbezeichnungen aufweisen, belehrt uns eines besseren: Niedersachsen umfaßte sehr präzise die Herzogtümer Holstein, Lüneburg und Braunschweig sowie die Bistumsgebiete Bremen, Halberstadt und Magdeburg (ohne die Altmark). Zwischen „Niedersachsen“ und den „Niederlanden“ lag „Westphalen“ mit mehreren weltlichen und geistlichen Territorien. Daran schlossen sich im Westen die Vereinigten Niederlande an, deren westlichstes Territorium an der Küste die Grafschaft Holland war³⁶.

Schütz' Aufenthalt in den Niederlanden und seine Begegnung mit Rembrandt sind weder zu belegen noch überhaupt wahrscheinlich. Von physiognomischen Ähnlichkeiten ohne jede Beweiskraft abgesehen, gibt es keinen Anlaß, ihn mit dem von Rembrandt 1633 gemalten „Musiker“ zu identifizieren.

Was dessen Identifizierung mit Constantijn Huygens aber anlangt, so ist das Gegenargument H. E. van Gelders, das sich Siegfried Köhler zu eigen macht, nicht von der Hand zu weisen: Der von Rembrandt Dargestellte ist eindeutig als „Musicus“ durch das entsprechende Attribut, die

33 Martin Geier, *Kurtze Beschreibung des (Tit.) Herrn Heinrich Schützens [...] geführten mühseeligen Lebenslauffs [...]*, Dresden 1672 (Faks.-Ausgabe Kassel 1972).

34 Eberhard Möller (*Neue Schütz-Funde*, a.a.O., S. 13) sieht darin das Bildnis von Kurfürst Johann Georg I., für das der als Kurschwert zu deutende diagonale Stab spricht. Dementgegen steht die Ähnlichkeit des Profils mit dem der hessischen Gnadenpfennige nach 1603 bzw. 1613 (vgl. *Heinrich Schütz - Texte, Bilder, Dokumente*, Kassel 1985, Abb. S. 16 f.) und die Unähnlichkeit mit den Bildnismedaillen Johann Georgs I. aus dem Jahre 1611 (Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Münzkabinett).

35 Benesch, a.a.O. (Sagittarius 3), S. 53; vgl. Schütz GBr, Nr. 40 (9. Februar 1633) und Nr. 41 (6. Februar 1633).

36 Vgl. z. B. die (titellose) Karte des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation, Augsburg 1677, hrsg. von Johann Georg Bodenehr (Sächsische Landesbibliothek Dresden).

Notenrolle, gekennzeichnet. Aber eine derart hochgestellte Persönlichkeit wie Huygens, den Sekretär dreier Prinzen von Oranien und Diplomaten, also einen in die Aristokratie Aufgestiegenen, als einen professionellen Musiker abzubilden, erscheint so gut wie ausgeschlossen, obwohl er ausübender Musikliebhaber, auch Freund Johann Jacob Frobergers war³⁷.

Wenn schon der Beruf des Musikers z. B. von den Eltern Heinrich Schütz' als Angehörigen des patrizischen Bürgertums für ihren Sohn anfangs als undiskutabel abgelehnt wurde, wieviel mehr zählte der Standesunterschied zwischen einem Aristokraten und einem Musiker – was persönliche Wertschätzung und Freundschaft keineswegs ausschloß. Else Kai Sass' Entgegnung auf Gelder mit dem Hinweis auf ein verlorengegangenes Jugendbildnis C. Huygens', das diesen lautespielend gezeigt habe³⁸, verfängt nicht. Oft wurden auf Genrebildern musizierende Aristokraten dargestellt, nicht aber Aristokraten als professionelle Musiker auf Porträts.

b) „Heinricus Sagittarius MDCLXX“, Ölminiatur auf Holz, anonym
(Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Musikabteilung)

„[...] der Körper schon von 85jähriger Last gebeugt, die Haut welk und gelblich – aber aus den Augen leuchtet der unvergängliche Geist!“³⁹

„[...] das Bildnis des 85jährigen Meisters [...], in dem trotz körperlichen Verfalls das Feuer des schöpferischen Geistes mit ungebrochener Kraft leuchtet. Diese Miniatur ist ein Werk von erschütternder Aussagekraft.“⁴⁰

Seitdem Georg Schünemann, damals Direktor der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek Berlin, dieses Schütz-Porträt der Öffentlichkeit vorgestellt hatte, fand es oft ähnlich enthusiastische Würdigungen wie die beiden vorangestellten Zitate⁴¹.

Es ist das Verdienst Hans Eppsteins, den allgemeinen begeisterten Konsens, mit dem das im Schützjahr 1935 aufgetauchte Altersporträt Schützens begrüßt und gewürdigt worden war, hinterfragt zu haben. In seiner 1972 erschienenen schwedischen Schütz-Monographie⁴² meldete er Zweifel an der Echtheit der Miniatur an. Eine daraufhin erfolgte, aber wohl nur oberflächliche Untersuchung bestätigte jedoch diese⁴³.

Davon nicht überzeugt, gab der Verfasser dieser Zeilen 1984 über die Dresdner Musikhochschule „Carl Maria von Weber“ den Anstoß zu einer erneuten kunstwissenschaftlichen Prüfung.

Sein Zweifel gründete sich zum einen auf den unklaren Herkunftshinweis des Bildes „aus altem brandenburgischen Besitz“ durch Georg Schünemann, vor allem aber auf die für das 17. Jahrhundert höchst ungewöhnliche direkte en-face-Stellung des Porträtierten, des weiteren auf das neutrale Blatt Papier in den Händen Schütz' – zweifellos ein ikonographischer Lapsus bei einem Musikerbild! – und letztlich auf das Bildnismedaillon an der Kette statt am Bande (vgl. oben S. 57).

37 Vgl. dazu MGG IV (1955), Sp. 986 ff. – Zu van Gelder (s. Anm. 26) vgl. Köhler, a.a.O., S. 117 f.

38 Sass, a.a.O., S. 49.

39 Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz – Sein Leben und Werk*, Kassel 2/1954, S. 591.

40 Benesch, a.a.O. (Sagittarius 3), S. 50.

41 Georg Schünemann, *Ein neues Bildnis von Heinrich Schütz*, in: *Deutsche Musikkultur* 1 (1936/37), S. 47 f.

42 Hans Eppstein, *Heinrich Schütz*, Stockholm 1971; deutsche Fassung: *Heinrich Schütz*, Neuhausen-Stuttgart 1975.

43 Eppstein, a.a.O. (1975), S. 43 f.

Das kunsthistorisch-ikonographische Gutachten von Herrn Dipl.-Phil. Rainer Michaelis, Gemäldegalerie Berlin, und das Gutachten zu Maltechnik und Farbmaterial durch die Restauratorin Frau Gudrun Hebert, Berlin, kommen auf verschiedenen Wegen zu dem übereinstimmenden Ergebnis, daß die Schützminiatur im 20. Jahrhundert entstanden ist. Ich zitiere zunächst aus dem Gutachten von Gudrun Hebert:

„Die mir vorliegende Bildnisminiatur ist nicht in der Technik des 17. Jahrhunderts gemalt. Die Malerei des 17. Jahrhunderts hat einen schulisch festen technischen Farbaufbau. Die Farbe wurde in verschiedenen Schichten übereinander aufgetragen, wobei man jede Schicht genügend durchtrocknen ließ, bevor die nächstfolgende darübergelegt wurde. Hierdurch konnte ihre große Transparenz, ihre optische Tiefe und ihre unvergleichliche Leuchtkraft der Farben erreicht werden. Häufig wurden sogar noch isolierende Firnissschichten zwischen die einzelnen Farblagen gelegt, um die höher liegende Farblage noch leichter und lockerer erscheinen zu lassen und gleichzeitig die Transparenz der unteren wieder zu erhöhen. Den Abschluß dieser Maleien bilden immer sehr dünne, oft nur hauchartig aufgetragene Lasuren. [...] Dies alles trifft bei der vorliegenden Bildnisminiatur nicht zu. Der gesamte maltechnische Aufbau läßt schon bei einer Betrachtung mit bloßem Auge erkennen, daß es sich um keine Malerei des 17. Jahrhunderts handelt. [...]

Die einzelnen Farbschichten müssen in relativ nassem Zustand übereinander bzw. direkt ineinander gelegt sein, wodurch jede Transparenz einer alten Malerei fehlt. Stattdessen haben die Farben einen schweren, fast teigigen und opaken Charakter. Dies tritt besonders stark und eindeutig am Gesicht, am Haar und am Blatt, das der Dargestellte in den Händen hält, hervor. [...] Bei dieser Bildnisminiatur wurden Abschlußlasuren (besonders am Gesicht, am Orden und am Haar) in einem viel zu starken Farbauftrag und in einem eigenartig bräunlichen branstigen Ton, der ebenfalls für das 17. Jahrhundert niemals zutrifft, über die Malerei gelegt, so daß sie statt die Transparenz der Farben zu erhöhen, diese sogar herabsetzen. [...]

Noch ein weiteres Merkmal, daß es sich nicht um eine Malerei des 17. Jahrhunderts handelt, zeigt der Farbschichtriß, der sich im oberen Bildteil (von der römischen Ziffer 500 nach oben zum Bildrand verlaufend) befindet. Dieser Riß ist offenbar entstanden durch eine besondere Spannung in der Holztafel, die durch den rückseitig im Holz befindlichen Ast bedingt ist. Im Bereich der römischen Ziffer 500 [= D] bis zum oberen Teil des U ist die Farbe bis zum Malgrund durchgerissen. Die Farbkanten entlang des Risses zeigen einen relativ weichen Charakter. An ihnen ist ablesbar, daß zum einen der Riß nur in einem Frühstadium des Bildes entstanden sein kann, in dem die Farbe noch nicht zu weit abgebunden hatte und dadurch eine gewisse Elastizität besaß, um in dieser weichen Form reißen zu können. Zum andern zeigen sie auch, daß dieser ‚Frühriß‘ selbst nicht allzu alt sein kann, da sich sonst an diesen offenen Farbkanten andere Alterungsspuren gebildet hätten, die ebenfalls nicht diesen jetzigen noch zu weichen Charakter haben dürften.

Wenn auch die Entstehung dieser Bildnisminiatur nicht genau auf ein Jahrzehnt eingegrenzt werden kann, so kann doch nach den Beobachtungen zur Maltechnik angenommen werden, daß sie zwischen 1900 und 1930 entstand.“

Und im Gutachten von Rainer Michaelis heißt es:

„[...] Die als Inschrift vorhandene römische Ziffer MDCLXX, die Lebensdaten von Heinrich Schütz sowie stilistische Ähnlichkeiten mit der Porträtmalerei des 17. Jahrhunderts sind die einzigen Anhaltspunkte, um auf einen alten Meister zu schließen. [...] Bemerkenswert ist, daß der

Maler auf eine Fläche zurückgreift, die am oberen Teil der Rückseite durch ein Astloch dergestalt beeinträchtigt wird, daß sich sogar ein tiefer Farbriß in der Malschicht abzeichnet (in Höhe des U bei HEINRICUS). So etwas weist auf Dilettantismus, ungeachtet der Zeit, der wir diese Arbeit verdanken.“

Michaelis konstatiert anschließend, daß der Miniaturmaler gesicherte Schützporträts des 17. Jahrhunderts „als Orientierungshilfen im weitesten Sinne genutzt habe“. „Die am oberen Teil des Bildes angebrachte, relativ gewichtige Inschrift ‚HEINRICUS SAGITTARIUS‘ ist ein Zitat, wenn auch in der Schreibweise abweichend, aus dem Spetner-Gemälde. [...] Auffällig ist [...] die gleichmäßige Größe der Buchstaben. Gerade die Namen der Porträtierten oder Titelinchriften setzten fast immer mit einer Majuskel an! Darüber hinaus erlauben die hier verwandten Schrifttypen Vermutungen, welche auf eine moderne Autorschaft schließen lassen. Generell sei vorweggeschickt, daß sämtliche Buchstaben stark gedrängt und gestreckt auftreten. Trotzdem aber ist man in die Lage versetzt, vorbildhafte Typographien ermitteln zu können. Ein erster, durchgängig auftretender Bezug findet sich zur Antiqua-Type des 16. Jahrhunderts. (Vgl. z. B. das Titelblatt von Paulus Manutius, *Commentarius in orationem Ciceronis pro P. Sextio*, Venedig 1559, in: C. H. Kleukens, *Die Kunst der Letter*, Leipzig 1942, Abb. S. 38.)

Die Buchstaben A und R gehen offenbar auf Initiale von Anna Simons aus dem Jahre 1921 zurück. (Vgl. Albert Kapr, *Schriftkunst*, Dresden 1976, S. 217.)

Das E tendiert zu dem von Leopold 1696 in Kupfer gestochenen Alphabet. (Vgl. A. Kapr, a.a.O., S. 160.)

Alle übrigen Buchstaben lehnen sich weitestgehend an die sog. Bembo-Titelschrift Monotype von 1929 an. (Vgl. A. Kapr, a.a.O., S. 338.) Das läßt auf ein ‚Zusammensuchen‘ schließen.

Bei aller zu Gebote stehenden Vorsicht wäre hier ein Moment gegeben, welches die relativ exakte Datierung der Miniatur zuließe.“

Der Gutachter erwähnt die demonstrativ nach außen gekehrte Notenschrift auf der Rolle in Schütz' Hand auf dem Spetner-Bild. „Man will jeglicher Zweideutigkeit in Hinblick auf den Dargestellten ausweichen.“ Die Miniatur aber läßt diese eindeutige Charakterisierung vermissen. „Ungewöhnlich für ein Bildnis des 17. Jahrhunderts ist die nahezu strenge Frontalität. In den vergangenen beiden Jahrhunderten hatte man allenfalls diese Art der Darstellung noch bevorzugt. (Z. B. Hans Holbein d. J., *Bildnis des Charles de Solier, Sieur de Morette*, 1534/35; *Oberdeutscher Meister* um 1520, *Bildnis eines Mannes mit schwarzer Kappe in Händen*; beide Gemälde in Dresden, *Staatliche Kunstsammlungen, Galerie Alte Meister*; desgleichen Albrecht Dürer, *Selbstbildnis* um 1500, *Bayrische Staatsgemäldesammlungen München*.)

Auffällig ist weiterhin das Postament. Im Vergleich zur minutiösen Ausarbeitung anderer Teile des Bildes wirkt es geradezu ‚unfertig! Solchen Architekturbeigaben schenkte man weit mehr Aufmerksamkeit. Außer dem rein praktischen Nutzen der Armauflage o. ä. hatten sie auch dekorativen Anforderungen zu genügen. Ein repräsentatives Beispiel für die Verwendung von schmückender Architektur bietet Joseph Werner (1636-1710) ‚*Freiherr von Mölart als Merkur*‘. Schließlich befremdet den Gutachter die Kette mit dem Kleinod statt des auf den anderen Schützporträts erkennbaren Bandes.

Zum Gesamteindruck bemerkt er: „Allein die Figur des Heinrich Schütz in einen gewaltigen Mantel gehüllt, sein ‚Gegenüber‘ aufblickend ins Auge fassend sowie das würdevoll ausgebreitete Papier in den Händen, den Arm auf ein Postament gestützt, hat etwas betont Monumentales. Dazu die Inschrift, welche fast ebenso bedeutungsträchtig wie der Dargestellte selbst erscheint –

das alles gibt der Arbeit den Nimbus eines Denkmals. Damit ist eine Traditionslinie hergestellt, die ihre Wurzel in der Kunst des 19. Jahrhunderts hat. [...] Soviel kann als sicher gelten: Wir haben es nicht mit einer aus dem 17. Jahrhundert stammenden Malerei zu tun! Soweit uns die Typographie, wie bereits oben angezeigt, Auskunft gibt, wäre es durchaus denkbar, die Entstehungszeit der Miniatur in den Zeitraum von 1929 bis 1935 einzugrenzen.“ Das Gutachten schließt nicht, „ohne die solide malerische Qualität dieses Miniaturgemäldes lobend hervorzuheben“⁴⁴.

Hans Eppstein äußert sich zur Berliner Schütz-Miniatur wie folgt: „Das Bild entspricht mit etwas beunruhigender Genauigkeit der Vorstellung, die man geneigt ist, sich vom Aussehen des Fünfundachtzigjährigen zu machen: hier vereinigt sich Melancholie mit Weisheit, Müdigkeit mit der Haltung eines Aristokraten, Nach-innen-Gewandtheit mit einer beinahe magisch zu nennenden Ausstrahlung – ein Faust, der das ganze Erdenleben erfahren hat und den es nicht länger berührt. Der Verdacht lag nahe, dieses erschütternde Bildnis als eine geschickte Fälschung aus nationalistischen Glanztagen anzusehen“⁴⁵.

Bisher ist es nicht gelungen, über den Namen „H. Tiedemann“, der als Verkäufer in den Untertagen der Deutschen Staatsbibliothek Berlin festgehalten ist, hinaus auf den des Malers zu stoßen. Die Miniatur wurde im Dezember 1935 von der damaligen Preußischen Staatsbibliothek für 190.– RM angekauft⁴⁶.

Unbeantwortet muß die Frage bleiben, ob die Berliner Schützminiatur als bewußte Fälschung entstanden ist, zu der eigentlich ein usurpierter Künstlernamen des 17. Jahrhunderts gehörte, als Täuschung, der die interessierte Öffentlichkeit dann genau ein halbes Jahrhundert lang erlag, oder ob es sich um die Arbeit eines begabten Malers und Schützliebhabers handelt, der seinem geistigen Schützbild zu real bildnerischer Gestalt verhalf.

Die Schütz-Miniatur besitzt nach ihrer Entlarvung als Arbeit des 20. Jahrhunderts, die möglicherweise im Blick auf das Schützjahr 1935 geschaffen wurde, selbstverständlich keinerlei dokumentarischen Quellenwert. Dennoch behält sie ihre Bedeutung als sprechendes Porträt des greisen Sagittarius als eines zur menschlichen wie künstlerischen Reife gelangten großen schöpferischen Geistes.

Redaktioneller Nachtrag:

Wegen eines Versehens bei der Herstellung müssen die beiden für diesen Beitrag vorgesehenen Abbildungen entfallen. Ihre Reproduktion wird im nächsten Jahrgang nachgeholt werden.

44 Beiden Gutachtern sei auch hier besonders für ihre gründliche und ertragreiche Arbeit gedankt, ebenso Herrn Dr. W. Goldhan, Deutsche Staatsbibliothek Berlin, für sein Entgegenkommen.

45 Eppstein, a.a.O. (1975), S. 43.

46 Freundliche Mitteilungen vom 9.1. und 3.4. 1985 durch die Deutsche Staatsbibliothek Berlin.

Schütz – Schubert – Hugo Wolf

von

HANS EPPSTEIN

In seinem gedankenvollen und anregenden, aber auch schwierigen und widersprüchlichen Schubertbuch¹ widmet Thrasybulos G. Georgiades ein Kapitel dem Thema *Schubert und die Geschichte der Musik* und hier wieder einen Abschnitt der Gegenüberstellung *Schubert und Schütz*. Die Einzelheiten seiner Darstellung sind hier weniger wichtig als gewisse ihrer Thesen, und wir können von der Argumentation des Verfassers weitgehend absehen. Georgiades betrachtet die Entwicklung der europäischen Kunstmusik von der karolingischen Zeit bis zum Jahre 1828, in dem Schubert starb, als eine Einheit. Gegen Ende dieser Periode „rückte die deutsche Musik an die erste Stelle. Ihre große Zeit begann mit Heinrich Schütz (1585-1672). Sie begann mit der verbindlichen musikalischen Deutung der deutschen Sprache durch Schütz. – Die deutsche Sprache ist es, die die große deutsche Musik ermöglichte [...] Das hat seinen Grund im Wesen dieser Sprache“. Sie hat die Einheit des Altgriechischen von sprachlicher und musikalischer Komponente abgestreift und ist „zur reinen Sprache geworden“, was seinerseits eine „sich gänzlich frei betätigende Musik“ ermöglichte, die jedoch erst dann „mündig“ werden konnte, „nachdem sie durch die Schule der Sprache, durch Schützens Werk, hindurchgegangen war“².

„Eckpfeiler [der deutschen Musik] sind Schütz und der Liederkomponist Schubert, beide in der Sprache (Schubert über die Dichtung) gründend. Zwischen ihnen wölbt sich die große, vom Instrumentalen her konzipierte deutsche Musik. Durch Schubert kehrte sie zur Sprache als ihrer Mutter zurück. [...] Die gesamte geschichtlich europäische Musik seit Homer [...] bildete stets entweder eine Einheit zwischen Sprache und Musik (griechisches Altertum) oder sie entfaltete sich als Auseinandersetzung zwischen beiden (Abendland). Schuberts Lied schließt diese Ära ab“³.

Ob man dieser Postulierung der beiden „Eckpfeiler“ der großen deutschen Musik zustimmt oder sie bestreitet, hängt von dem Geschichtsbild des Betrachters ab, u. a. von seiner Bewertung des Vokalen gegenüber dem Instrumentalen, was sich ja in Schuberts Epoche recht anders als in der Schützens darstellt. Aber selbst wenn man grundsätzlich mit Georgiades übereinstimmt, erheben sich Fragezeichen. Die epochale Größe von Schütz und Schubert dürfte kaum von jemandem bestritten werden, und daß Schubert, ein eminenter Musiker im emphatischen Sinne, durch seinen Einsatz den Begriff des Kunstlieds im wesentlichen geschaffen und auf lange Zeiten hin verankert, zugleich aber auch in bislang unübertroffener Weise selbst repräsentiert hat, ist ebenfalls ein fester Bestandteil unseres musikgeschichtlichen Denkens. Ist damit aber auch gesagt, daß Schuberts Lied „diese Ära ab[schließt]“? Das übliche Bild des auf ihn folgenden Geschehens ist, daß Deutschland die Hegemonie auf dem Gebiet des Liedes behielt und daß die Hauptmeister Schumann, Brahms und Hugo Wolf bei aller individuellen Selbständigkeit als Liedkomponisten Erben Schuberts sind, von ihm mehr oder minder überschattet. Georgiades

1 Thrasybulos G. Georgiades, *Schubert – Musik und Lyrik*, Göttingen 1967.

2 Ebenda, S. 183 f.

3 Ebenda, S. 193.

sieht die Entwicklung jedoch etwas anders. „Schubert ist [...] der einzige Komponist, der Lyrik als musikalische Struktur in dem spezifischen, in dieser Studie herausgearbeiteten Sinn geschaffen hat [...] Schubert komponiert den Sprachkörper; und seine Musik ist dadurch, als ob sie spräche. Aber die fern von Wien wirkenden deutschen Romantiker suchen und schaffen Andersartiges. [...] Ihr Anliegen ist das musikalische Erfassen der Stimmung“⁴. Diese Sicht wirkt einigermaßen überspitzt. Denn selbst wenn man Georgiades' – hier natürlich nur ganz kurz und ohne ihre Motivierungen angedeutete – Charakterisierung von Schuberts Liedschaffen bejaht, so schließt dies nicht aus, daß das „Erfassen der Stimmung“ auch für Schubert selbst eine zentrale Rolle spielt, daß sich also auch grundlegende Gemeinsamkeiten zwischen Schubert und den Späteren feststellen lassen. Die Schwäche Georgiades' liegt indessen nicht so sehr in seinen Thesen als solche, wie angreifbar sie auch teilweise erscheinen mögen, sondern in der Einseitigkeit seiner Sicht. Es erscheint zudem gewagt und gefährlich, „die fern von Wien wirkenden deutschen Romantiker“, denen Georgiades ausdrücklich Brahms und Wolf zugesellt⁵, über einen Kamm zu scheren; beispielshalber ist ja Brahms' Beziehung zum dichterischen Wort weitgehend eine andere als die Schumanns.

Stellen wir nun aber Georgiades' einseitiger Fragestellung, seiner Konzentration auf das Moment der musikalischen Verwirklichung des sprachlichen Urgrunds, bewußt eine andere Einseitigkeit gegenüber, nämlich die Frage nach dem kompositionstechnischen Verhalten des Komponisten. (Daß in einer Musik, die sich um Wesentlichkeiten bemüht, das „Technische“ nicht für sich, sondern in innerem Zusammenhang mit ihrer Aussage steht, sei hierbei besonders unterstrichen.) Hier kann man summarisch sagen, daß sich von Schuberts drei bedeutendsten deutschen Nachfolgern Schumann und Brahms, ohne deswegen in Epigonerie zu verfallen, wesentlich in seinem Fahrwasser halten, der dritte, Hugo Wolf, aber nur in sehr begrenztem Ausmaß. Bei den beiden Erstgenannten ist wie bei Schubert die Klavierstimme zwar ein charakteristischer und integrierender Bestandteil des Ganzen, normalerweise jedoch eindeutig dem Vokalpart untergeordnet, der nicht nur als Träger des Textes, sondern auch durch seine melodische Logik und Kohärenz die eigentliche zusammenhangschaffende Kraft im Gesamtorganismus darstellt. Dies muß natürlich keineswegs bedeuten, daß die Klavierstimme einen nachträglich angehängten und zweitrangigen Zusatz bildet; zum mindesten ihre charakteristischen Grundideen gehören meistens zum Ureinfall des Ganzen, auch wenn ihre konkrete Ausarbeitung dann der Vokalstimme untergeordnet wird.

Bei Wolf ist dies grundlegend anders. Natürlich kennt er auch die eben genannte traditionelle Art des Aufbaus, und es ist wohl kein Zufall, daß sie gerade in vielen seiner bekanntesten Lieder vorherrscht – solchen wie *Verschwiegene Liebe* (Eichendorff) oder *Ein Stündlein wohl vor Tag*, *Das verlassene Mägdlein*, *Der Gärtner* („Auf ihrem Leibröblein“), *Er ist's* („Frühling läßt sein blaues Band“; sämtlich nach Mörike) –, denn sie kommt den Ausführenden wie dem Hörer durch die melodische Einprägsamkeit der Gesangsstimme und die unkomplizierte Hierarchie der beiden Teile weitgehend entgegen. Auch für Wolf bildet dieser Liedtypus den selbstverständlichen Ausgangspunkt; er beherrscht den größten Teil seiner frühen, heute zumeist nur

4 Ebenda, S. 35.

5 Ebenda, S. 38.

wenig bekannten Lieder⁶, wenn sich auch unter ihnen gelegentlich schon Ansätze zu abweichender Gestaltung finden. Diese neue Art des Aufbaus tritt in den Werken aus Wolfs Reifezeit immer nachdrücklicher hervor. Ihre Wesensart blieb lange unerkannt; man stellte zwar im allgemeinen die Eigenständigkeit des Klavierparts fest, die ja keinem „Begleiter“ – hier eine gänzlich inadäquate Beziehung – verborgen bleiben konnte, begnügte sich aber hiermit. Was man nicht sah⁷ und von der reinen Musizierpraxis her auch kaum sehen konnte, ist der von dem weiter oben skizzierten traditionellen grundlegend verschiedene Entstehungsvorgang. Bei eingehender analytischer Betrachtung wird es nämlich deutlich, daß in vielen von Wolfs Liedern der Klavierpart den zuerst erdachten Teil der Gesamtkomposition darstellt⁸, was natürlich nicht in sich schließt, daß er auch als erster und zunächst für sich niedergeschrieben sein muß⁹. Der Klavierpart weist in solchen Liedern normalerweise eine motivisch geprägte und symmetrische, sehr oft periodische und weitgehend auch ohne den Vokalpart stimmige Struktur auf, während die Gesangstimme ganz aus der sprachlichen Form des Textes heraus deklamatorisch-rezitierend gestaltet ist, ohne melodische Eigenständigkeit und für sich allein höchstens in kleineren Partikeln sinnvoll. Man hat diese Wolfschen Vokalparte oft als „frei“ bezeichnet, was indessen nur im Sinne von „unregelmäßig“, nicht aber von „freizügig“ gelten kann, da sie in Wirklichkeit von dem – jedenfalls in Wolfs innerer Werkstatt – präexistenten Klavierpart abhängig sind, auch wenn dieser nicht starr behandelt, sondern im Hinblick auf die Singstimme oft modifiziert wird. Das Wesentliche ist jedoch, daß Wolf anscheinend den Vokalpart sozusagen (und vielleicht ganz real) zu der Klavierstimme hinzu „improvisiert“ hat.

Wie grundlegend sich das Wolfsche Lied von dem Schuberts und seiner direkten Nachfolger unterscheidet, sei durch einen kurzen Vergleich zweier Kompositionen des gleichen Gedichts verdeutlicht, nämlich von Goethes Mignonlied Nr. 3 *So laßt mich scheinen, bis ich werde*. Schuberts zweite Vertonung des Textes (in H-dur; 1826; D 877/13)¹⁰ ist zweifellos eine Meisterleistung, zugleich eine für ihren Urheber überaus typische Komposition, und Entsprechendes läßt sich von Wolfs Lied von 1888¹¹ („this matchless music“ – so Eric Sams, ein hervorragender Kenner des Wolfschen Liedwerks¹²) sagen. Schubert schreibt in der souveränen Gelassenheit seines Spätstils ein äußerlich gesehen ganz einfaches Lied: in dem stereotypen Rhythmus $\frac{3}{4}$ , in zwei fast ganz identischen Strophen, tonal und harmonisch sehr einfach, mit einem quasi chorischen, melodisch und durch Homorhythmie mit der Singstimme verbundenem Klaviersatz. Er interessiert sich nur sehr bedingt für die Einzelheiten des Textes: die expressive Eindunkelung in T. 11-13 ist zwar den Worten „hinab in jenes dunkle Haus“¹³ völlig angemessen, kaum aber denen

6 Sie sind veröffentlicht in: Hugo Wolf, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Hans Jancik, Wien 1960 ff., Bd. VII/1-3. Vgl. dazu vom Verf.: *Entwicklungszüge in Hugo Wolfs frühen Liedkompositionen*, in: *STMf* 66 (1984), S. 43 ff.

7 Eine Ausnahme bildet hier die kleine Schrift von Mosco Carner *Hugo Wolf Songs*, London 1982 (BBC Music Guides).

8 Ausführlich ist dies dargestellt in meinem Aufsatz *Zum Schaffensprozeß bei Hugo Wolf*, in: *Mf* 37 (1984), S. 4 ff.

9 Von großem Interesse sind in diesem Zusammenhang Wolfs allerdings nur in verhältnismäßig geringer Anzahl erhaltene Skizzen. Vgl. dazu vom Verfasser: *Zu Hugo Wolfs Liedskizzen*, in: *OMZ* 39 (1984), S. 645 ff.

10 Peters-Ausgabe Bd. 2, S. 132 f.; Neue Schubert-Ausgabe IV/3, S. 120 f.

11 Nr. 7 der *Gedichte von J. W. v. Goethe*; *Sämtliche Werke*, Bd. III.

12 Eric Sams, *The songs of Hugo Wolf*, London 2/1983, S. 188.

13 Schubert ersetzt hier – möglicherweise unbewußt – Goethes „feste“ durch das ohne Zweifel ausdrucksvollere „dunkle“.

der zweiten Strophe „umgeben den verklärten Leib“, und entsprechend ist der überraschend eintretende und tonal „frische“ Unisono-Aufschwung nach D-dur in T. 18-19 den Worten „dann öffnet sich der frische Blick“ aufs überzeugendste angepaßt, weit weniger aber denen der zweiten Strophe „doch fühlt' ich tiefen Schmerz genug“, auch wenn Schubert hier D-dur durch d-moll ersetzt. Und das konsequente Festhalten an dem einmal aufgenommenen rhythmischen Motiv führt zu deklamatorischen Ungereimtheiten wie „ich eile *von* der schönen Erde“ oder „umgeben *den* verklärten Leib“ (T. 10 bzw. 32). Dies alles tritt jedoch völlig hinter der grandiosen Einheitlichkeit des Ganzen, seiner weitgespannten, aber ohne weiteres eingängigen Melodik, dem in seiner Unveränderlichkeit mit der Feierlichkeit eines rituellen Tanzes (Mignon singt in Goethes Roman das Lied im Gewand eines Engels!) schreitenden Rhythmus und der Wärme des voll und dunkel getönten Klaviersatzes zurück. Schuberts Komposition wird ihrem Sujet, dem Ausdruck der nach Verklärung suchenden und gleichsam schwerelosen Todessehnsucht eines Kindes, das sich auf dieser Erde fremd und verloren fühlt, auf ihre diskrete Weise aufs feinste gerecht, und dies mit den Mitteln einfachster Liedhaftigkeit im traditionellen Sinne.

Auch bei Wolf findet sich das Moment der feierlichen Tanzbewegung (Sams: „an angelic pavane“), aber dies tritt wesentlich nur in der Klavierstimme in Erscheinung, die auf dem Grund des ostinat durchgeführten Baßmotivs  in klarer Periodik (metrische Ordnung des ersten – um einen Takt verlängerten – Achttaktabschnitts: $2 \times 2 + 2 \times 1 + 6 \times 1/2$; des zweiten: $2 \times 2 + 2 \times 1 + 2$) und unter vielseitiger Verwendung des abtaktig in Sekunden fallenden Motivs  ausgeführt ist. Die erste Periode, deren Zielpunkt der Gedanke an den Tod ist, hat – in der zweiten Hälfte chromatisch – fallende melodische Tendenz, die zweite, die vom erdschwerebefreiten Aufsteigen zum Himmel handelt, dagegen steigende, obwohl sie das genannte Sekundmotiv beibehält. Wolf baut das Ganze ebenfalls als zweistrophigen Verlauf – mit gewissen Abweichungen in der zweiten Strophe – auf, doch gilt dies in engerem Sinne vor allem für die Klavierstimme. In dieser zweiten Strophe bestünde in der zweiten Hälfte eine Diskrepanz zwischen dem Text, der vom Kummer des irdischen Daseins spricht, und der Musik, hätte nicht Wolf die Schlußworte „macht mich auf ewig wieder jung!“ durch das zweimalige Aufleuchten von gleichsam gewichtlos auf der Quinte ruhenden Durdreiklängen, deren zweiter durch das Emporschweben der Singstimme auf „jung“ in eine zauberhafte Helle getaucht ist, zum Kernpunkt der ganzen Periode, ja des ganzen Liedes gemacht.

Die Singstimme ist zwar völlig dem primärkonzipierten Klavierpart untergeordnet und existentiell von diesem abhängig, bewegt sich aber innerhalb dieses Rahmens scheinbar gänzlich ungebunden. Sie enthält Andeutungen – aber nicht mehr – von Wiederholungen, Sequenzen und melodischen Rundungen, besitzt aber keinerlei melodische Geschlossenheit oder wirkliche Eigenständigkeit. Im Prinzip entspricht jedem Zweitakter des Klaviers eine Verszeile, und deren Vierhebigkeit hätte (wie bei Schubert, hier jedoch im Viertakt) zu einer regelmäßigen Verteilung der Akzente führen können, doch vermeidet Wolf eine solche weitgehend zugunsten einer freien Diktion, die mit Hilfe von Silbenverlängerung, synkopischen Verschiebungen und melodischen Heraushebungen Betonungen auf jeden beliebigen Taktteil legen kann. Worte, deren Akzentuierung im metrischen Schema liegt, inhaltlich aber nicht motiviert ist („ich eile *von* der schönen Erde hinab in *jenes* feste Haus“ etc.), werden – ganz anders als bei Schubert – kurz und unbetont artikuliert, sinnvoll betonte Silben dagegen großenteils durch Punktierung oder auf andere Weise gedehnt, und Wolf gibt hierdurch einzelnen inhaltlichen Momenten eine bei gesprochenem Vortrag kaum mögliche besondere Pointierung („schönen Erde“, „kleine Stille“,

„dann öffnet sich der frische Blick“ etc.). Natürlich tragen auch andere Mittel zu solchen Pointierungen bei, wie etwa der Hochtton bei „reine Hülle“ und „keine Falten“, der zweimalige überraschende Harmoniewechsel bei „den verklärten Leib“, der unvermutet helle Vorhaltston g“ (Spitzen des ganzen Liedes) bei „auf ewig“, der zusammen mit der Verbreiterung von „ewig“, dem zweimaligen Oktavsprung und der schon erwähnten Harmonik der Klavierstimme dem Schluß einen ekstatisch-visionären Ausdruck verleiht, der rückwirkend auf das ganze Lied ausstrahlt. (Der Schluß der ersten Strophe hatte schon die gleiche Harmonik, die dort aber zuletzt nach Moll zurückgleitet, während die Vokalmelodik ihrer letzten Worte gedämpft und dunkel ist.)

Wolf hat wie Schubert eine übergreifende melodisch-klangliche Vision, deren Schwerpunkt aber nicht im Vokalpart, sondern in der Klavierstimme liegt; das feste Formgefüge der letzteren gibt ihm die Möglichkeit, die Singstimme ganz im Dienste der bedeutungsgetragenen Diktion („frei“) zu gestalten, ohne daß der Gesamtverlauf deswegen seine liedgemäße Übersichtlichkeit verlieren würde. Und in welcher Sukzessivität der Kompositionsakt als solcher auch verlaufen sein mag: das zentrale Moment des Ganzen ist der musikalisch überhöhte Vortrag der Dichtung (die von vornherein Struktur und Charakter der Klavierstimme bestimmt).

*

Absicht und Sinn dieser vergleichenden Beschreibung war weniger, Neues über Schubert oder über Wolf zu sagen, als die grundlegende Verschiedenheit von beider Verwirklichung des Begriffes Lied an einem konkreten Beispiel anschaulich zu machen. Die Neuartigkeit von Wolfs Liedkonzept wird durch die Tatsache, daß es kompositionstechnisch wesentliche Impulse von Richard Wagner erhalten hat, keineswegs beeinträchtigt, da Wolf diese Impulse bei ihrer Übertragung auf ein der Wagnerschen Musikdramatik fremdes Gebiet selbständig weiterverarbeitet hat. Wenn Schubert die Dichtung vor allem in Gesang, in vokale Melodik verwandelt, so spricht sie bei Wolf (das Musikantische kommt bei ihm gleichwohl nicht zu kurz, aber es liegt primär im Klaviersatz). Um diese Verschiedenheit nochmals in aller Kürze an einem bezeichnenden Beispiel darzutun, sei darauf hingewiesen, wie Schubert die freirhythmische Diktion in Goethes *Ganymed* zu Anfang symmetrisiert und damit die Möglichkeit einer Melodiewiederholung schafft, während Wolf alles tut, um das frei Schwingende des Satzverlaufs in der vokalen Deklamation (die den gesprochenen Rhythmus keineswegs sklavisch übernimmt) noch zu verstärken.

Es wäre nicht schwer, in dieser Art musikalischen „Sprechens“ ein Moment zu finden, das Wolf mit Schütz (dessen Werke er kaum gekannt haben dürfte) verbindet. Gleich Schütz verwirklicht Wolf Sprache in der Musik mit feinstem Gefühl für sowohl Struktur wie Aussage, für Einzelheiten wie Totalität. Eine Folge dieser unbedingten Sprachver- und -gebundenheit ist, daß bei Wolf wie bei Schütz ein Übersetzen der Texte so gut wie unmöglich ist, was der übernationalen Verbreitung von beider Werken in gewissem Ausmaß entgegensteht und den Zug von Exklusivität, der beide kennzeichnet, noch stärker hervortreten läßt. Übersetzungen von Verbal-kunstwerken (zu denen auch biblische Texte gerechnet werden können) bleiben zwar immer problematisch, da mit ihnen die Atmosphäre der Originalsprache verlorengeht, aber bei Schubert sind sie wenigstens technisch leichter durchführbar und greifen nicht in der gleichen Weise wie bei Schütz und Wolf an den Lebensnerv des Werkes.

Nach all dem scheint die Frage berechtigt, ob nicht Wolf einen dritten „Eckpfeiler“ in Georgiadess' Sinne in der Entwicklung der deutschen (Vokal-)Musik darstellt. Ob man sie zu bejahen

gewillt ist, dürfte natürlich weitgehend davon abhängen, welche geschichtliche und welche künstlerische Bedeutung man Wolfs Liedwerk zuerkennt. Was seine historische Position betrifft, so liegt ein wesentlicher Unterschied gegenüber Schubert (wie auch Schütz) darin, daß Wolf nicht am Anfang, sondern am Ende einer Epoche steht, weshalb sich die Bedeutung seines Schaffens kaum an seiner schöpferischen Nachwirkung bemessen läßt. Zudem bedeutet Schuberts Zugehörigkeit zur Wiener Klassik, daß die Grammatik seiner musikalischen Sprache uns sozusagen im Blut liegt, so daß auch weniger geschulte Hörer ein unmittelbares Gespür für ihre Aussage besitzen. Dagegen läßt Wolfs Verankerung in der Spätromantik und insbesondere seine Bewunderung für Wagner, die in seiner eigenen Musik in einer Hinneigung zu avancierter Chromatik und schwebender Tonalität, zu asymmetrischer Deklamatorik und Komplexität der Gesamtfaktur zum Ausdruck gelangt, seine Liedkunst dem spontanen Mitvollziehen von seiten des Durchschnittshörers weit weniger entgegenkommen. Da dem Lied im Musikschaffen des 20. Jahrhunderts (soweit es nicht epigonal ist) keine erstrangige Stellung zufällt, konnte Wolfs musikalische Sprache kaum stilbildend wirken. Der symphonische Charakter seiner Klavier-„begleitungen“ führte dazu, daß sowohl er selbst wie andere einige davon für Orchester übertrugen; aber das Orchesterlied seiner Generationsgenossen Gustav Mahler und Richard Strauss ist dem Wolfschen wenig ähnlich. Wolfs unbedingtes Ernstnehmen der dichterischen Vorlage hat sicherlich vielfach starken Eindruck gemacht – deutlich etwa auf einen so bedeutenden Liedschöpfer wie Othmar Schoeck –, aber dieser Zug ist bei ihm nur bedingt neu und eher ein vertiefendes Weiterführen von Schumanns Liedkunst.

Künstlerischer Rang läßt sich nur bedingt objektiv feststellen, es sei denn an der Wirkungsgeschichte, aber auch dies nur mit Einschränkungen, da Breiten- und Tiefenwirkung eines Musikwerks von sehr verschiedenerlei Faktoren abhängen. Es ist fraglich, ob Beethovens vielgespielte „Frühlingssonate“ die beste unter seinen Violinsonaten ist, ob Schuberts *Ave Maria* zu seinen größten Leistungen gehört oder ob Chopins meistgespielte Klavierstücke künstlerisch höher als die übrigen stehen. Andererseits läßt sich feststellen, daß auch schwerer zugängliche oder anderswie „unbequeme“ Musik, wenn sie bedeutsame Gehalte vermittelt, wie etwa Bachs Kammermusik und *Kunst der Fuge*, Beethovens späte Quartette, Bruckners Symphonik oder Bergs *Wozzeck*, sich trotz aller Hindernisse auf die Dauer meistens durchzusetzen vermag. Eine Reihe von Wolfs Liedern – siehe die weiter oben angeführten Beispiele – sind für Ausführende wie Hörer nicht nur unproblematisch, sondern direkt „dankbar“ und so zu beliebten Podiumsnummern geworden, und dies gilt nicht nur für im engeren Sinne lyrische Gebilde, sondern auch für genre- und humorbetonte, auf irgendeinen äußeren Effekt zugespitzte Stücke (etwa *Storchenbotschaft* nach Mörike oder *Wie lange schon war immer mein Verlangen* und *Ich hab' in Penna einen Liebsten wohnen* aus dem *Italienischen Liederbuch*), die selten ihre Wirkung verfehlen; aber solche Lieder stellen kaum das Beste in seinem Schaffen dar. Andererseits sind auch Subtilitäten vom Range von *Anakreons Grab* oder der Mignon-Gesänge aus der Goethe-Sammlung klassisch geworden, und vor allem sollte hier ins Gewicht fallen, daß Wolfs Lieder als Ganzes gesehen heute ein selbstverständlicher Teil des seriösen Liedrepertoires geworden sind. Nicht selten werden sie als die bedeutendsten nachschubertschen Liedschöpfungen bezeichnet, und sowohl im Konzertleben wie auf Schallplatten sind heute nicht nur Einzelnummern, sondern auch größere Gruppen und sogar komplette „Liederbücher“ möglich.

Objektiv spricht für den hohen Rang von Wolfs Liedwerk das außerordentlich verfeinerte Kunsthandwerk, die Konzentration und Prägnanz der musikalischen Formulierungen, die (über-

wiegend) strenge Auswahl der poetischen Vorlagen und die Hellhörigkeit des Komponisten für ihren Gehalt und das sprachliche Detail, schließlich auch in vielen Fällen der unmittelbare Appell, der Charme, die Spiritualität und der Schönheitssinn, mit denen Wolf verbale in musikalische Lyrik verwandelt. All dies läßt es als berechtigt erscheinen, Georgiades' These zu erweitern und auch Wolf umfassen zu lassen. Auch bei Wolf wendet sich die Musik „zur Sprache als ihrer Mutter“, und ebenso wie bei Schubert, wenn auch in ganz anderer Weise, erwächst hieraus ein verbal-musikalisches Kunstwerk von hohen Gnad.

Schütz als Kompositionslehrer: Die „Geistlichen Madrigale“ (1619) von Gabriel Möllich

von
WERNER BRAUN

Große Muster reizen zur Nachahmung, und große Leistungen hinterlassen ihre Spuren. Diese Binsenweisheit wird zur Trivialität unter den Bedingungen einer Kultur, in der auch künstlerische Hervorbringungen in großem Umfang als lehrbar galten, und das war vor dem Anbruch der ‚Geniezeit‘ in Europa weithin der Fall. Wenn dennoch das Wort vom „Vater aller teutschen Musikorum“ Heinrich Schütz geprägt wurde¹, so muß dieser im Bereich der lutherisch-evangelischen Hof- und Stadtkultur schon früh als unbestrittene Autorität in musicis gegolten haben, als ein Mann, dessen Meinung Gewicht hatte und dessen Werk zum Inbegriff des kompositorisch Erreichbaren wurde. Die Wirkungen sind bekannt; man kann ohne Übertreibung von einer durch Schütz eingeleiteten neuen Phase der deutschen Musikgeschichte sprechen: Er hat die aus Italien kommenden neuen Impulse der Tonkunst mit dem Geist von Martin Luthers Bibelprosa in Übereinstimmung gebracht. Zu den begleitenden Maßnahmen aber gehörte das Unterrichten, und davon weiß man noch verhältnismäßig wenig.

Aus der großen Schar von Schütz-Schülern – groß schon wegen des Meisters Tätigkeit in Dresden, an der Spitze einer bedeutenden deutschen Kapelle – wird eigentlich stets nur einer hervorgehoben: Christoph Bernhard, obwohl dieser Musiker erst verhältnismäßig spät nach Dresden kam und obwohl das in diesem Zusammenhang noch immer herangezogene Beweisstück Bernhards Kompositionslehre ist, also von einer Art, die den Verfasser eher als Meister denn als Schüler ausweist. Diese einfache Überlegung deckt sich mit der Vermutung, daß Schützens Ankündigung (1648) der Kontrapunktlehre eines ihm gut bekannten Mannes auf Marco Scacchi zu beziehen ist², und sie zwingt zur Vorsicht bei dem Versuch, Bernhards Schrift als nachträgliche Ausarbeitung der Schützschen Kompositionsgrundsätze zu deuten: Bernhard scheint seinerseits Scacchi verpflichtet gewesen zu sein³. Wie wäre unter der Hypothese einer „Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard“⁴ die Tatsache zu erklären, daß dieser zwar einige eigene Notenbeispiele bietet (und solche seines römischen Lehrers Giacomo Carissimi⁵), aber kein einziges von Schütz selbst? Auch Auffassungen des *Tractatus compositionis augmentatus* als gleichsam „als Forschungsauftrag“

1 Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910, S. 75.

2 Vgl. Hellmut Federhofer, *Marco Scacchi's „Cribrum musicum“ (1643) und die Kompositionslehre von Christoph Bernhard*, in: Festschrift Hans Engel zum siebzigsten Geburtstag, hrsg. von Horst Heusner, Kassel 1964, S. 77.

3 Ebenda, S. 80-85.

4 So die bekannte Einordnung durch Joseph Müller-Blattau, die das ‚richtige‘ Zitieren von Bernhards Lehrschrift so schwer macht: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, eingeleitet und hrsg. von Joseph Müller-Blattau, ²/Kassel 1963. Im folgenden zitiert als: Bernhard, *Kompositionslehre*.

5 Vgl. Folkert Fiebig, *Christoph Bernhard und der stile moderno – Untersuchungen zu Leben und Werk*, Hamburg 1980, S. 16.

entstanden⁶ oder als „eine Art sagittarisches Testament“⁷ verkennen die geschichtliche Lage – womit natürlich weder die persönlich enge Verbundenheit zwischen dem späten Schütz und Bernhard noch eine sachliche Nähe des handschriftlich überlieferten Traktats zur Werkauffassung des damaligen Meisters (um 1660) in Abrede gestellt wird.

Manches erhellende Licht auch auf den Lehrer Schütz werfen die von ihm verfaßten Schriftstücke, Vorreden zu seinen Werken, Gutachten, Eingaben bei Hofe und anderes mehr. Sie erläutern seine Kunstauffassung, belegen ein hohes „Ethos des Musikerziehers“⁸, zeigen „väterliche Anteilnahme und Fürsorge“ und legen so das Urteil „echter Pädagoge“ nahe⁹. Aber das sind sehr allgemeine Feststellungen, und sie haben mit der Musik nur bedingt zu tun. Da andererseits Schütz selbst mehrfach und sehr präzise von seinen eigenen Erfahrungen als Kompositionsschüler bei Giovanni Gabrieli in Venedig spricht und da sein aus diesem Unterricht hervorgegangenes ‚Gesellenstück‘, 18 italienische Madrigale zu fünf und eines für acht Stimmen (1611), in mehreren Neuausgaben vorliegt¹⁰, kennen wir den Kompositionsschüler Schütz¹¹ besser als den gleichnamigen Kompositionslehrer.

In diesem Zusammenhang gewinnt ein bisher so gut wie vollständig übersehener Notendruck Interesse. Er zeigt zunächst einmal die ähnliche Art der ‚Freisprechung‘ von Kompositionsschülern in der Gabrieli- wie in der Schütz-Schule; durch die Veröffentlichung jeweils eines Opus primum. Die kleinere Anzahl der entsprechenden deutschen Dokumente – zwei (1619, 1629) gegenüber fünf venezianischen (1606, 1608 f., 1611, 1613) – erklärt sich wohl vor allem aus dem vergleichsweise geringeren politischen Rang Dresdens, einer bald auch durch die Kriegsnöte gezeichneten Residenzstadt. Zweitens überrascht eine gattungsgeschichtliche Parallele. Denn daß auch in der Schütz-Schule das Wort „Madrigal“ auftaucht, kann kein Zufall sein. Es läßt auf ein analoges satztechnisches Konzept schließen.

1. Madrigal als satztechnische Idee

In seiner vielzitierten Vorrede zur *Geistlichen Chormusik* von 1648 („Günstiger Leser:“), zu Recht immer wieder als pädagogisches Programm des Kompositionslehrers Schütz aufgefaßt, kommt er abermals auf den eigenen Lehrer Gabrieli zu sprechen, nun jedoch ohne Namensnennung. Es sei in seiner Jugend „der Gebrauch gewesen / das die Anfahenden iedesmahl derogleichen Geist= oder Weltlich Wercklein / ohne den *Bassum Continuum*, zu erst recht ausgearbeitet / und also von sich gelassen haben / wie denn daselbsten solche gute Ordnung vermuthlichen noch in acht genommen wird“¹².

6 Johannes Piersig, *Heinrich Schütz und die Musikerziehung*, in: *Musica* 10 (1956), S. 668.

7 Martin Gregor-Dellin, *Heinrich Schütz – Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, München und Zürich 1984, S. 337.

8 Piersig, a.a.O., S. 667.

9 Dietrich Manicke, *Heinrich Schütz als Lehrer*, in: *Sagittarius* 2, Kassel 1969, S. 19 f.

10 SGA 9 (1890); NSA 22 (hrsg. von Hans Joachim Moser, 1962); SSA I (hrsg. von Siegfried Schmalzriedt, 1984).

11 Siegfried Schmalzriedt, *Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabrielis – Studien zu ihren Madrigalen* (= Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 1), Neuhausen-Stuttgart 1972.

12 SGA 8 (1889), S. 5; Schütz, GBr, S. 194.

Daß Schütz mit den „Weltlich Wercklein“ Madrigale meint, wird von niemandem bestritten. Aber welche Art von Geistlichen Kompositionen ohne Generalbaß mag er im Sinn gehabt haben? Doch wohl Motetten der heimischen Überlieferung, also etwa von Leonhard Lechner oder von Georg Otto¹³, denn das geistliche italienische Madrigal dürfte dem jungen Schütz wenn auch nicht unbekannt gewesen sein, so doch aus konfessionellen Gründen einigermaßen fern gestanden haben. Dann aber hätten wir uns auf zwei Modelle vorbildlicher Vokalpolyphonie einzustellen: das bewegliche der italienischen Kunst und das gravitatische der deutschen Tradition. Wir werden beide als einander wechselseitig beeinflussend kennenlernen.

Bescheiden verweist dann der Autor der *Geistlichen Chormusik* statt auf eigene Kompositionen auf „die von allen vornehmsten Componisten gleichsam *Canonisirte* Italianische und andere / Alte und Neue *Classicos Autores*“, deren „fürtreffliche und unvergleichliche *Opera* denen jenigen / die solche absetzen [= in Partitur bringen] und mit Fleiß sich darinnen umbsehen werden; In einem und dem andern *Stylo* als ein helles Liecht fürleuchten und auff den rechten Weg zu dem *Studio Contrapuncti* anführen können“¹⁴.

Welche „Klassiker“ – anerkannte, nachahmenswerte Komponisten vor allem Italiens – könnte Schütz außer seinem eigenen Lehrer Gabrieli gemeint haben? Auf einen von ihnen führt sein eigenes nur handschriftlich überliefertes *Madrigale spirituale* – schon die Gattungsbezeichnung klingt italienisch – „Ach Herr, du Schöpfer aller Ding“. Diese obligat fünfstimmige Komposition beruht (über eine dreistimmige Zwischenstufe) auf einem weltlichen fünfstimmigen Madrigal von Luca Marenzio¹⁵, den Schütz fraglos den „alten“ Klassikern zurechnete. Sein Name fehlt auch deshalb wie der von Claudio Monteverdi in der Aufstellung der „Musiche da Napoli“, die Schütz am Ende eines Briefes am 23. April 1632 von Dresden an den Pommernschen Rat zu Augsburg Philipp Hainhöffer nannte und um deren sachkundige Prüfung und eventuelle Besorgung aus „Librerie di Napoli“ er bat. Unter den zwanzig Autoren befanden sich fünf Madrigalkomponisten (mit sechzehn Madrigalbüchern zu fünf bis sechs Stimmen), von denen allerdings drei von ihrer Generationszugehörigkeit her „alt“ erscheinen: Scipione Stella, Scipione Dentice und Gesualdo da Venosa; ihre verhältnismäßig geringe Bekanntheit und ihre (sowie Scipione Lacorcias und Alfonso Montesanos) satztechnischen Wagnisse machten sie jedoch zu Anwärtern auf das Prädikat eines neuen klassischen Autors¹⁶.

Bekanntlich scheiterte der Wunsch Schützens und sicher noch manch anderen Musikers nach deutschen weltlichen Madrigalen am Fehlen geeigneter muttersprachlicher Dichtungen. Umso kräftiger entfaltete sich das deutsche geistliche Madrigal über Texte der Luther-Bibel¹⁷. Aber in dieser Gattung erscheint Schützens Stellung wiederum etwas undeutlich: Außer dem angeführten *Madrigale spirituale* hat er keine Komposition in dieser Weise benannt, und diesem

13 Hierzu grundsätzlich: Anna Amalie Abert, *Die stilistischen Voraussetzungen der „Cantiones sacrae“ von Heinrich Schütz* (= Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 2), Wolfenbüttel und Berlin 1935, Reprint (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft Bd. 29), Kassel etc. 1986.

14 SGA 8, S. 6; Schütz GBr, S. 195.

15 Wolfram Steude, *Neue Schütz-Ermittlungen*, in: *DjBmW* 12 (1967), S. 45-47.

16 Schütz GBr, S. 117 f. und Kommentar dazu. Die in der Aufstellung am häufigsten genannte Gattung ist die Canzonetta (besonders die zu drei Stimmen). Außerdem ist die Rede von „Motetti“ („et altre robe di chiesa“), von „Lamentation“ und von „messe“.

17 Werner Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, hrsg. von Carl Dahlhaus, Bd. 4), Wiesbaden und Laaber 1981, S. 191-195.

einigen Beleg lag kein Bibeltext, sondern eine lutherische Lieddichtung zugrunde („Vom Himmel hoch, da komm ich her“, neunte Strophe)¹⁸. So könnte sich abermals eine Entsprechung mit Schützens eigenem Lehrer Gabrieli ergeben¹⁹: Wie dieser das italienische Madrigal in das Zentrum des Unterrichts gestellt hatte, ohne mit solchen Kompositionen nennenswert hervorgetreten zu sein, so noch stärker ausgeprägt sein genialer Schüler im Hinblick auf das deutsche geistliche Madrigal.

Nun ist allerdings sorgfältig zwischen Namen und Sache zu unterscheiden. Daß Schützens *Cantiones sacrae* (lateinische Psalmen und Andachtstexte, 1625) als geistliche Kammermadrigale aufgefaßt werden können so wie die deutschen Tonsätze der *Geistlichen Chormusik* (Sprüche des Alten und des Neuen Testaments und Kirchenliedstrophen, 1648) als Kirchenmadrigale, wird durch die folgenden Analysen im Analogieschluß nahegelegt.

Andererseits gibt die terminologische Zurückhaltung zu denken: Warum verschmähte Schütz eine so werbewirksame Kennzeichnung? Natürlich wußte er wie kein anderer seiner deutschen Kollegen um die enge Wechselwirkung von madrigalischer Dichtung und madrigalischem Tonsatz in der danach benannten musikalischen Gattung. Aber das hat ihn bekanntlich nicht daran gehindert, sechs „Madrigale“ auf ganz unmadrigalische Dichtungen bzw. Nachdichtungen von Martin Opitz zu komponieren und sich für den Madrigal-Theoretiker Kaspar Ziegler einzusetzen (1653)²⁰, der in seinen Textbeispielen ebenfalls der älteren deutschen Tradition folgt. Da auch die Tonsätze zu den Opitz-Texten viel weniger ‚madrigalisch‘ anmuten als etwa diejenigen der *Cantiones sacrae*, könnte man vermuten, „Madrigal“ bedeute für Schütz soviel wie „ein Stück weltliche Musik“. Wie wir sehen werden, ließ der Meister jedoch das Wort auch bei Sammlungen mit geistlicher Musik zu; die entsprechende Unternehmung des Zittauer Organisten Andreas Hammerschmidt, *Chormusik [...] auff Madrigal Manier* (1653), beurteilte er wohlwollend, indem er zum Druck ein kleines Lobgedicht beisteuerte²¹.

Wahrscheinlich hat Schützens Verzicht mehrere Ursachen. Zum einen boten die geistlichen Madrigale seiner Schüler vor allem Ausschnitte aus deutschen Psalmen, eine in Schützens vokalem Ensemblesatz selten belegte Textgrundlage. Zweitens spiegelt der Ausdruck eine Genauigkeit vor, die dann dem Einzelfall doch nicht standhält: Die latente Madrigaleigenschaft der *Cantiones sacrae* und die der *Geistlichen Chormusik* hat in jedem der beiden Werke einen ganz anderen Charakter, der nur auf umständliche und / oder ungewöhnliche Weise zu umschreiben gewesen wäre. Die neutrale Bezeichnung (*Cantiones sacrae*) oder die konkrete Zweckangabe (*Geistliche Chormusik*) bedeuteten hier die besseren Lösungen. Und schließlich mag gerade das Modische der Kennzeichnungsart den Meister abgestoßen haben.

18 SGA 14 (1893), S. 105-107; Kommentar ebenda, S. XII f.

19 Daß Schütz auf ‚venezianische‘ Art lehrte, wurde früh (1740) vermutet: Die Chronistennotiz, Schütz habe Matthias Weckmann „mit der Zeit auch in der Composition treulich unterrichtet“, erweiterte Mattheson zu der Mitteilung, daß „die rechte Art“ in der „musikalischen Satzkunst“ durch Schütz so betrieben worden sei, „wie er es selbst in Italia gelernt“. Vgl. Gerhard Igner, *Matthias Weckmann, ca. 1619-1674 - Sein Leben und seine Werke* (= Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 6), Wolfenbüttel und Berlin 1939, S. 7 und 11.

20 Schütz GBr, S. 235 f.

21 Andreas Hammerschmidt, *Ausgewählte Werke*, hrsg. von Hugo Leichtentritt (= DDT, Bd. 40), Leipzig 1910, S. XV; Schütz GBr, S. 381 f. Beide Wiedergaben sind nicht ganz korrekt. Vgl. auch Gregor-Dellin, a.a.O., S. 264.

Allmählich scheint der Kompositionslehrer Schütz die satztechnische Idee des Madrigals durch diejenige der altertümlichen Motette ergänzt oder ersetzt zu haben, parallel seiner zunehmend kritischen Einstellung seiner Zeit gegenüber. Das wichtigste Zeugnis dafür ist die seinem „gewesenen Discipel Christoph Bernhard“ in Hamburg übermittelte Bitte, „ihm seinen Leichentext: *Cantabiles mihi erant justificationes tuae in loco peregrinationis meae*, nach dem pränestinischen Contrapunctstyl, mit 2. Cant. A. T. & B. auszuarbeiten“, die dieser zur vollen Zufriedenheit des Meisters erfüllte (1670)²². Schützens Auftrag muß im Zusammenhang mit der „starken Hinwendung zu lateinisch textierter Kirchenmusik“ am Dresdner Hofe ab 1650 und dabei auch zur Kunst Giovanni Pierluigi Palestrinas²³ gesehen werden. In Bernhards eigenem Kompositionstraktat tritt diese Entwicklung auch außerhalb des Kapitels „Vom Stylo gravi“²⁴ zutage. Obwohl die Details und Hintergründe dieser evangelisch-sächsischen Palestrina-Verehrung noch zu prüfen wären, steht ihre anregende Kraft außer Frage. Im katholischen Kulturbereich gilt erst seit Johann Joseph Fux' *Gradus ad Parnassum* (1725) Palestrina als „Meister und Autorität des Kontrapunkts“²⁵.

Freilich kennen wir von Schütz selbst keine einzige Komposition im ‚Dresdner‘ Palestrinalstil; der Werkbefund ist also in dieser Hinsicht noch eindeutiger negativ als im Falle des ‚Geistlichen Madrigals‘, das ja immerhin durch das handschriftliche *Madrigale spirituale* des Altmeisters und durch zwei Werksammlungen seiner Schüler – von Gabriel Mölich (1619) und von Johann Klemm (1629) – direkt belegt ist und das damit umso kräftiger als satztechnische Idee hervortritt.

Von diesen beiden jüngeren Musikern ist nur der zuletzt genannte der Schütz-Forschung ein Begriff, denn Klemm besorgte als Verleger oder Mitverleger die *Symphoniae sacrae* II (1647) und die *Geistliche Chormusik* (1648). Durch seine eigenen 36 zwei- bis vierstimmigen Clavier-„Fugen“ nach den zwölf Tonarten, 1631 in „italienischer“ Partitur herausgegeben, gewann er zusätzliches Interesse. Doch ausgerechnet diejenigen Kompositionen Klemms, die den Unterricht bei Schütz spiegeln, sind verschollen, wohingegen Mölich, den die musikgeschichtlichen Nachschlagewerke bisher übergehen, allein durch eine solche Veröffentlichung heute noch als Komponist belegt ist²⁶.

An dem ehemaligen Vorhandensein von Klemms *Teutschen Geistlichen Madrigalen* besteht kein Zweifel, denn sie hatten noch Johann Gottfried Walther (1732) vorgelegen²⁷. Robert Eitner (1901)²⁸ zitierte den Titel nach Ernst Ludwig Gerber²⁹, der aber seine Kenntnisse offensichtlich wieder Walther verdankte. So bleibt allein die Hoffnung auf alte handschriftliche Kopien aus dem verschollenen Druck als Ersatz für diesen. – Die wichtige Mitteilung im Personenartikel „Klemme (Johann)“ von 1732 lautet:

22 Mattheson, *Ehren-Pforte*, S. 322 f.

23 Eberhard Schmidt, *Der Gottesdienst am kurfürstlichen Hofe zu Dresden* (= Veröffentlichungen der Evangelischen Gesellschaft für Liturgieforschung, Bd. 12), Berlin und Göttingen 1961, S. 200.

24 Bernhard, *Kompositionslehre*, S. 90, 98-100, 106-108.

25 Helmut Huckle, *Palestrina als Vorbild im 17. Jahrhundert*, in: *Congresso internazionale sul tema Claudio Monteverdi e il suo tempo*, hrsg. von Raffaello Monterosso, Venezia [etc.] 1968, S. 259.

26 Seine Biographie ist noch archivarisch aufzuarbeiten. Eine Anfrage beim Staatsarchiv Dresden ergab für die frühe Zeit Mölichs keine neuen Erkenntnisse.

27 WaltherL, S. 342.

28 EitnerQ, Bd. 5, S. 386.

29 Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Leipzig 1812-1814, Sp. 66.

„Der erste Theil seiner mit 4. 5. und 6 Stimmen, nebst B. C. gesetzten Teutscher Geistlicher Madrigalien ist in Verlegung des Autoris an. 1629 zu Freyberg in 4to gedruckt, und von ihm seinem Herrn, Churfürst Johann Georgen *dedicirt* worden. In der Zuschrift meldet er: wie Churfürst *Christianus II.* ihn an. 1605 bey Dero Tafel=Music zum Discantisten angenommen, und in die 6 Jahr unterhalten; auch nachgehends erstgemeldter Churfürst Johann Georg ihn an. 1613 nach Augspurg zu Christian Erbachen, vornehmen Organisten und Componisten geschicket, nach Verliessung dreyer Jahre wiederum abgefordert und zu Dero eigenem Capellmeister, Heinrich Schützen, gethan, auch an. 1625 an Georg Kretzschmars Stelle zum Hof=Organisten angenommen habe“.

2. Mölichs Publikation von 1619

Von den verfügbaren vier Exemplaren der nun zu prüfenden Sammlung wurde das vollständige Exemplar in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig benutzt (und zwar schon vor langer Zeit). Es scheint mit dem zu Stockholm identisch³⁰, was zweifellos auch für dasjenige zu Kopenhagen gilt. Da kein Generalbaß mitgeliefert wurde, finden sich die entscheidenden verbalen Mitteilungen – ausführlicher Werktitel, Index und Widmungszuschrift – nach altem Brauch im Tenor-Stimmbuch. Die anderen Stimmen ergänzen diese Auskünfte nur durch den Hinweis, daß die Kompositionen von einem „Churfl. S. *Alumno Musico*“ stammen, dessen Namensform nun allerdings auch Möhlich lautet.

Insgesamt ist die Situation ähnlich wie in dem analogen Werk Klemms zehn Jahre später: hinsichtlich der Gattungsbezeichnung (allerdings fehlt bei Mölich der Hinweis auf die „Teutsche“ Sprache; dafür legt er Wert auf die „heutiges tages ubliche Italianische art“), der Stimmenzahl (jedoch bietet Klemm auch sechsstimmige Sätze), der Widmung an Kurfürst Johann Georg I. zu Sachsen, der die Komponisten beschäftigte (als Discantist bzw. als *Alumnus musicus*), sie zur Weiterbildung in die Fremde schickte (Klemm nach Augsburg, Mölich nach Florenz) und ihnen den Unterricht Schützens zuteil werden ließ (so darf man wohl Klemms entsprechende Auskunft verstehen). Der wichtigste Unterschied – „nebst B. C.“ bei Klemm – sollte nicht überbewertet werden; vermutlich handelte es sich lediglich um einen *Basso seguente*, auf den der Hoforganist Klemm natürlich nur ungern verzichtet hätte. Immerhin entspricht Mölichs Kompromißlosigkeit besonders gut den Vorstellungen seines Lehrers.

Mölich unterzeichnet seine Widmungszuschrift mit der Orts- und Zeitangabe: „Geschrieben zu Florentz / den 1. *Januarij*, Anno 1619.“ Falls er nach dem Florentiner Kalender zählte (Jahresbeginn jeweils am 25. März), wäre das von ihm angegebene Datum nach allgemein europäischer Berechnung der 1. Januar 1620 (gregorianisch) oder der 22. Dezember 1619 (julianisch). Angesichts des deutschen Drucks und Verlags („Gedruckt zu Leipzig bey Lorentz Kober / In vorelegung Gottfried Grossens Buchhändl.“) und der Jahreszahl 1619 auf den Titelblättern muß die Möglichkeit eines solchen Verfahrens jedoch bezweifelt werden. Es hätte – kaufmännischen Grundsätzen zuwider – das neue Werk auf dem deutschen Büchermarkt zu einem bereits ein Jahr alten gemacht. Man kann sogar vermuten, daß Mölichs Tagesangabe dem in seiner Heimat noch gültigen Julianischen Kalender folgt. Gregorianisch wären dann noch zehn Tage zuzuzählen.

30 Åke Davidsson, *Catalogue critique et descriptif des imprimés de musique des XVI^e et XVII^e siècles conservés dans les bibliothèques suédoises*, Uppsala 1952, S. 284 (Nr. 341).

In jener Widmungszuschrift spricht Mölich nach der langen, demütig an seinen Fürsten gerichteten Anrede zuerst von der Beziehung seiner „Musicalischen exercitien“ zu seinem Unterricht bei Schütz, dann von seiner Dankbarkeit, weil sein Vater [Michael] Mölich³¹ „nu uber dreissig Jahr dem Hochlöblichsten Hauß Sachsen als ein Instrumentist und CammerMusicus, untherthenigst gedienet“ und er selbst mit kurfürstlicher Unterstützung in „frembden Landen“ weilen dürfe: „zu fernerer Continuirung und begreiffung allerhand solcher Exercitien / mit welchen in künfftig / Ewer Churf. Gn. und dero hochlöblichen Churfürstlichen Jungen Herrschafft / ich unterthänigst auffzuwarten begehre“; diese Unterstützung sei „in Newligkeit“, also vor kurzem, „gnedigst bewilliget“, und schließlich verspricht er lebenslange Dankbarkeit und bittet um fernere kurfürstliche Gewogenheit für sich und seinen Vater. Der für uns besonders wichtige Passus über die Beziehung zu Schütz lautet:

„Demnach aber mir nicht verborgen / daß Ewer Churf. Gn. gantz gnedigst / und gerne hören / auch die geringsten / so bey Ewer Churf. Gn. sich unterthänigst anmelden / Als hab ich mich endlich erkühnet / Ewer Churf. Gn. in tiefster Demut / und gehorsambster unterthänigkeit / hiermit anzureden / und alleine gegen Ewer Churf. Gn. mit Praesentirung folgender meiner Musicalischen exercitien / (die durch trewe unterweisung Ewerer Churf. Gn. Componistens und Capelmeisters / Heinrich Schützen / ich eine zeitlang zu Dreßden getrieben /) mich unterthenigstes fleisses zu bedancken / [. . .].“

Schütz lebte seit 1617 in dem genannten Amt zu Dresden; aber schon vorher hatte er gastweise längere Zeit hier gewohnt. Da er selbst vier Jahre bei Gabrieli in Venedig im Komponieren unterwiesen worden war und da Mölich zur Zeit seiner Vorrede sich wohl schon eine Zeitlang in Italien befand, muß er schon vor dem genannten Bestallungsdatum bei dem berühmten Gastmusiker studiert haben: um 1615, als einer von dessen ersten Schülern – wenn nicht sogar als der erste. Anders als Schütz, der 1611 in der Fremde gleichsam unter den Augen seines Lehrers das Gesellenstück *Il primo libro de madrigali* Opus 1 herstellen ließ³² und es dann seinem Gönner, dem Landgrafen Moritz von Hessen, mit einer Widmung zuschickte, kamen Mölichs „Erstlinge der Musicalischen Vocal Exercitien“ in der deutschen Heimat heraus (in Leipzig). Wahrscheinlich hatte der Vater, der selbst einmal in Italien gewesen war³³, auf Geheiß Mölichs die Drucklegung der Dankesgabe überwacht, und zwar sehr gründlich, wie etwa die sorgfältige Akzidentensetzung beweist, die Ergänzungen unnötig macht. Der junge Musiker befand sich also nicht zum Kompositionsunterricht in Florenz, obwohl er von der Florentiner Madrigalkunst, vertreten vor allem in sechs Büchern (1602/08 und 1617) des Hofkapellmeisters Marco da Gagliano, viel hätte lernen können³⁴. Aber die lutherisch-deutschen Bibeltexte verbieten jeden Gedanken an einen mithelfenden italienischen Madrigallehrer; der Titelhinweis auf die „Italianische art“ betont allgemein die Modernität des Werkes; er begegnet fast stets bei dem Titelwort „Madrigal“, auch bei Komponisten, die nie in Italien gewesen sind (wie Johann Hermann Schein, 1623).

31 Zu diesem: Schütz GBr, S. 327 f.

32 Schmalzriedt, a.a.O., S. 16.

33 Schütz GBr, S. 327.

34 Die Arbeit von David S. Butchart, *The Madrigal in Florence, 1560-1630*, Diss. Oxford 1979, war mir nicht zugänglich. Desselben Verfassers Abhandlung *I Madrigali di Marco Gagliano*, Firenze 1982, ergibt keine Beziehungen zu Mölich, dem weder das Pathos des stile espressivo noch die Anmut der italienischen Kanzone zu Gebote stand.

Welche Art von Exerzitien betrieb Mölich aber dann in Florenz? Man muß dabei zunächst einen Parallellfall berücksichtigen. Tobias Grünschnyder, schon 1614 vom Kurfürsten nach Italien gesandt, wurde am 3. Mai 1618 aus den Diensten des Großherzogs Cosimo II. von Toskana (gestorben 1620) nach Dresden zurückberufen. Trotz dieses vierjährigen Aufenthaltes und eines erneuten Studiums in Florenz 1628/29 blieb es bei nur mäßigen musikalischen Fertigkeiten; jedenfalls führten Schützens Erkundigungen bei dessen zweitem Italienaufenthalt zu keinem guten Ergebnis: Grünschnyder sei „weiter nicht als in den tanzgeigen guet, hingegen aber in der Musik gantz imperfect undt ohngewis“, und als er 1628 mit dem Großherzog [Ferdinand von Toskana] nach Deutschland reiste, habe er am kaiserlichen Hofe „keines weges bestanden“, noch sei er in irgendeiner Weise geschätzt worden³⁵. In dem vielfältigen ‚Kulturaustausch‘ Dresden/Florenz, aus dem ja auch Schützens erste Oper *Dafne* (1627) hervorging, muß demnach Mölich als positives Gegenbild zu Grünschnyder erschienen sein, denn er wirkte mit als Tanzmeister und damit als Verfasser (Komponist und Choreograph) von zehn Entreen bei Schützens berühmtem Theaterstück vom 20. November 1638 *Von dem Orpheo und der Euridice* anlässlich der Hochzeit von Kurprinz Johann Georg II. und Magdalena Sybilla von Brandenburg – was ihm mit einem weiteren hohen kurfürstlichen Geldgeschenk belohnt wurde³⁶.

Er war also mehr als nur ein Tanzgeiger, fraglos auch des Spiels auf anderen Instrumenten mächtig und kompositorisch gediegen ausgewiesen – so hoch qualifiziert ein ganz ungewöhnlicher Tanzmeister. Wurde dieser Beruf schon 1619 angesteuert? Am Medici-Hof konnten glanzvolle Hoffeste erlebt werden³⁷, inner- und außerhalb des Karnevals. Oft traten dabei Mitglieder der Hofgesellschaft, darunter Familienangehörige des Großherzogs, spielend und tanzend in Erscheinung, angeleitet etwa von Agniolo Ricci, „di camera di S. A. et maestro de'balli“³⁸. Da Mölich in dem genannten Vorwort auch von der „Jungen Herrschafft“ spricht, der er später mit „allerhand solcher exercitien“ dienen will – dieser in der Widmungsvorrede dreimal gebrauchte Ausdruck bezeichnet spätestens am Ende des 17. Jahrhunderts Geschicklichkeitsübungen wie Fechten, Tanzen und Lautenspiel³⁹ für einen Kavalier, der nicht „pedantisch“ auf eine einzige Kunst festgelegt sein will – wird die Frage wohl zu bejahen sein. Im Januar 1619 bestand die sächsische „Junge Herrschafft“ aus drei Prinzessinnen im Alter von zehn, neun und zwei Jahren und aus ebensovielen Prinzen im Alter von sechs, fünf und vier Jahren. Sie galt es auf florentinische Weise gesittet zu machen, sie also auch in der Musik zu üben. Erst drei Jahre zuvor war Schütz selbst für eine solche Aufgabe in Kassel vorgesehen gewesen⁴⁰. Ob das von ihm zu beaufsichtigende „exercitium“ ebenfalls das Tanzen einschloß – wie für Mölich zu vermuten –, ist schwer vorstellbar. Und für den neuernannten Dresdner Kapellmeister war dann auch die Musik kein bloßes „exercitium“ mehr. In dieser Hinsicht konnte er sich durch seinen Schüler Mölich entlastet fühlen⁴¹.

35 Schütz GB, S. 98 f.

36 Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten Johann Georg II., Johann Georg III. und Johann Georg IV.*, Dresden 1861, S. 102 f.

37 Angelo Solerti, *Musica, Ballo e Drammatica a la Corte Medicea dal 1600 al 1637*, Firenze 1905.

38 10. Juni 1618 (Solerti, a.a.O., S. 134).

39 Fritz Schramm, *Schlagworte der Alamodezeit*, Straßburg 1914, S. 42.

40 Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz – Sein Leben und Werk*, Kassel 2/1954, S. 80.

41 Gab der Tod von Großherzog Cosimo II. auch Mölich das Zeichen zur Abreise? Er erlangte auf die *Geistlichen Madrigale*, „das nicht bedeutende Werk [,] hin weitere Unterstützung, mit der er sich nach Paris begab“ (Rudolf Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 1, Leipzig und Berlin 1909, S. 365). Wahr-

3. Anlage der Sammlung

Anders als sechs Jahre später Schein in den Geistlichen Madrigalen seines *Israelbrünneleins* stützt sich Mölich ausschließlich auf Prosa-Psalmen, und zwar jeweils auf deren Anfänge, er schreibt – nach dem Sprachgebrauch der Musikwissenschaft – „Spruchmotetten“. Sie bestehen je zur Hälfte aus nur einem Vers oder aus zwei Versen, sind aber häufig noch zusätzlich gekürzt. Extrem knapp erscheinen die Nummern 13 (Psalm 40, 2): „Ich harre des Herren, und er neiget sich zu mir“ und 19 (Psalm 143, 1): „Herr, erhöre mein Gebet, vernimm mein Flehen“. In diesen beiden Beispielen liegen jeweils zwei Gedanken (Halbverse), so daß eine zweiteilige Komposition sich anbot. Aber auch die textreicheren Stücke erweitern den gedanklichen Vorrat nur unwesentlich. Setzt man Halbvers gleich Madrigalvers, so bestehen Mölichs *Geistliche Madrigale* aus zwei- bis vierzeiligen ‚Gedichten‘; sie haben also weniger Text als ein ‚normales‘ Madrigal; die italienische Gedichtform der Quartine, aus vier Elfsilblern bestehend und gelegentlich für musikalische Madrigale benutzt, also die kürzeste in diesem Zusammenhang belegte Textgrundlage, entspricht etwa den textreichsten Mölich-Madrigalen. Natürlich sind sie auch in ihren Aussagen und Bildern alles andere als madrigalisch. Ganz abgesehen von der fehlenden Pastoralerotik vermissen wir Ausrufe (Ausnahme: Psalm 6, Vers 2-3 „Ach Herr, [...]“), wirkungsvolle Antithesen, die epigrammatische Zuspitzung am Schluß und andere ‚Madrigalismen‘. Die kräftige, elementar bildhafte Sprache der Luther-Bibel kommt eben aus einer anderen Welt.

Allerdings muß hier gleich festgestellt werden, daß Mölich weder die ausdrucksstärksten Psalmen heranzieht (mit Ausnahme vielleicht von Psalm 9 *Ich danke dem Herrn von ganzem Herzen* und von Psalm 42 *Wie der Hirsch schreiet nach frischem Wasser*) noch seine Texte besonders einprägsam kompositorisch interpretiert. Ein gleichsam ‚mittlerer‘ Ton bestimmt die Sammlung. Man kann es auch anders sagen: Für Mölich waren die Texte in erster Linie Grundlagen zum Darstellen seiner erreichten kontrapunktischen Leistungsfähigkeit, nicht Gegenstand einer differenzierten Auslegekunst. Die Stufe der Meisterschaft, die das Technische wieder in den Hintergrund treten läßt, war ihm als Vokalkomponist unzugänglich. Aber das im Schützischen Kompositionsunterricht Erlernbare hat er sich angeeignet.

Ob nun aber alle 1619 vorgelegten Tonsätze aus diesem Unterricht hervorgegangen sind oder nur einzelne und ob Schütz vor der Drucklegung nochmal zu Rate gezogen wurde, ist kaum zu entscheiden und eigentlich auch unwichtig. Es geht um darin verwirklichte Grundsätze des Kompositionslehrers. Und an dieser Spiegelung ist nach dem Quellenbefund nicht zu zweifeln.

Nächst den verwendeten Texten interessiert die Disposition der Stimmen. Von den zwanzig Tonsätzen sind die ersten vierzehn vier-, die anderen fünfstimmig. Da auch Klemm vierstimmige geistliche Madrigale veröffentlicht hat, ergibt sich – zusätzlich zur Textgrundlage – ein weiterer grundsätzlicher Unterschied gegenüber der Gabrieli-Schule, denn dort wurden „überhaupt nur fünfstimmige Madrigale verfaßt“⁴². Schütz hat sich in seinen madrigalischen *Cantiones sacrae* (1625) selbst zu dieser reduzierten Klanglichkeit bekannt. Die vierstimmige Regelschlüsselung C1 C3 C4 F4 (Nr. 1 bis 9 und 13) wird fünfstimmig durch Verdopplung von C4 (Nr. 15 und 16)

scheinlich waren für dieses zweite Auslandsstudium die von Robert Eitner für 1620 genannten 400 Kronen bestimmt (EitnerQ, Bd. 7, S. 13).

42 Schmalzriedt, a.a.O., S. 53.

oder von C1 (Nr. 17 und 20); vierzehn Tonsätze zeigen somit die sogenannte Tiefschlüsselung⁴³. Die reguläre Form der Hochschlüsselung G2 C2 C3 F3 (Nr. 10, 12 und 14) erhält den Zuwachs durch Verdoppelung von C3 (Nr. 18) oder von G1 (Nr. 19). Daß die Kompositionen mit verdoppeltem Tenor vor denjenigen mit verdoppeltem Cantus stehen (Nr. 17, 19 und 20), ist ein traditioneller Zug⁴⁴.

Jeweils aus der Schlüsselung (die zugleich den Stimmumfang definiert), dem Kadenzsystem und der Einzelstimmen-Melodik ergeben sich die von Mölich benutzten Tonarten. Grundsätzlich gilt dabei das bekannte Gesetz der komplementären Modus-Darstellung: Sopran und Tenor definieren den authentischen, Alt und Baß den dazugehörigen plagalen Tonraum (und umgekehrt). Ferner ist auf den überwiegend beibehaltenen Oktavrahmen der Melodien hinzuweisen, der nur gelegentlich überschritten wird, auch über die Undezime („ex licentia“) hinaus. Die Tonsätze Nr. 1 bis 20 sind demnach folgenden Tonarten zuzuweisen:

Nr.	Textanfang (Psalmvers)	Umfang (Semibre- ven)	Schlüs- selung	Tonart
vierstimmig				
1	Erhöre mich, wenn ich rufe (4, 2)	76	tief	dorisch
2	Herr, erhöre mein Wort (5, 2-3, gekürzt)	69	tief	dorisch
3	Bewahre mich, Gott (16, 1-2, gekürzt)	61	tief	hypodorisch (b)
4	Jauchzet Gott, alle Lande (66, 1-2)	58	tief	hypodorisch (b)
5	Ach Herr, straf mich nicht (6, 2-3, gekürzt)	74	tief	phrygisch
6	Gott, sei mir gnädig (51, 3)	89	tief	phrygisch
7	Ich will den Herren loben allezeit (34, 2)	82	tief	jonisch auf c
8	Nach dir, Herr, verlangst mich (25, 1-2, gekürzt)	89	tief	hypomixolydisch
9	Groß ist der Herr und hochberühmt (48, 2-3, verändert)	83	tief	hypomixolydisch
10	Auf dich, Herr, traue ich (7, 2)	56	hoch	aeolisch
11	Ich danke dem Herrn von ganzem Herzen (9, 2-3, gekürzt, „seine“ statt „deine“)	62	hoch	aeolisch
12	Wie der Hirsch schreiet (42, 2-3, gekürzt)	85	hoch	aeolisch
13	Ich harre des Herren (40, 2, gekürzt)	64	tief	hypoaolisch
14	Wohl dem, dem die Übertretung (32, 1)	80	hoch	jonisch (b) auf f
fünfstimmig				
15	Du Hirte Israel, höre (80, 2, gekürzt)	60	tief	dorisch
16	Jauchzet dem Herren, alle Welt (100, 1-2)	65	tief	dorisch
17	Gott sei uns gnädig und segne uns (67, 2-3, gekürzt)	56	tief	hypodorisch (b)
18	Wie lieblich sind deine Wohnungen (84, 2-3, gekürzt, „wir“ statt „man“)	62	hoch	aeolisch
19	Herr, erhöre mein Gebet (143, 1, gekürzt)	57	hoch	aeolisch
20	Ich hebe meine Augen auf (121, 1)	67	tief	hypoaolisch

Man erkennt rasch ein System im Aufbau der Sammlung. Der Dorius gilt als erster Ton (wie dann auch später bei Scacchi), nicht – im Gefolge Gioseffo Zarlinos (und damit auch Bernhards!) – der Jonicus. Vertauscht man die Kompositionen Nr. 7 und Nr. 14 miteinander, so führt Mölich vierstimmig durch acht Modi: den ersten, zweiten, dritten, fünften, achten, neunten und elften; es sind also nicht die traditionellen acht ‚Kirchentöne‘, sondern diese Zahl ergibt sich aus Mölichs

43 Ebenda, S. 51-53.

44 Ebenda, S. 53.

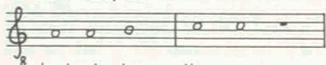
Auswahl aus den zwölf von Heinrich Glarean aufgestellten (und von Zarlino und vielen anderen Theoretikern angenommenen) Tonarten, also mit Einschluß des Aeolius und des Jonicus. Zunächst scheint Mölich je zwei Belege für jeden der acht Töne vorgesehen zu haben, aber nur die Hälfte ist so behandelt; die beiden Jonici und der Hypoaeolius treten vierstimmig nur je einmal auf, dafür der Aeolius dreimal.

Noch fragmentarischer mutet die fünfstimmige Reihe an; nach dem ‚richtigen‘ Anfang mit dem ersten und zweiten Ton folgt der neunte und zehnte, wobei allerdings durch die zweimalige Dreiergruppierung 2 + 1 Symmetrie besteht.

Insgesamt überwiegt der Aeolius (fünffmal) vor dem Dorius (viermal), dem Hypodorius (dreimal), dem Phrygius, Hypomixolydius und Hypoaeolius (je zweimal) und dem Jonicus auf c und f (je einmal). Daß die Tonartenwahl für den jeweiligen Textinhalt nicht gleichgültig war, zeigen besonders die phrygischen und jonischen Tonsätze: Klage dort, Zuversicht hier. Andererseits entband das jedem Modus anhaftende Ethos den Komponisten nicht des Nachdenkens. Die allgemeine Gravitas des Dorius – „capable of a great variety of mood and expression“⁴⁵ – ließ beispielsweise die überschäumende Freude des 66. Psalms zu (Nr. 16), um derentwillen Mölich ausnahmsweise eines seiner Madrigale mit dem tänzerischen Dreiertakt beginnt.

Analog zur Textkürze erscheint sein Tonsatz kompakt, einheitlich, der Klingliedrigkeit der Motette bewußt entgegengesetzt. Natürlich besteht auch er jeweils aus Teilen, die mit einem neuen Textgedanken einen neuen Soggetto beginnen lassen und die auf mannigfache Art kadenzieren. In zwölf Kompositionen kommt Mölich mit zwei Soggetti aus (Nr. 1 bis 3, 5, 6, 9, 11, 12, 18 bis 20). Da diese Gedanken in der Regel aus zwei miteinander kontrastierenden Hälften bestehen, kann man in drei Fällen von einthemigen Tonsätzen sprechen (Nr. 10, 13 und 15). Aber auch die scheinbar mehrthemigen Madrigale verdanken diesen Eindruck einem latenten Variationsverfahren. So entpuppt sich die vordergründig vierthemige Nr. 16 (A B C D) als verkappte A B A' B' – Komposition⁴⁶:

Notenbeispiel 1

<p>A (2. Stimme, T.2)</p>  <p style="text-align: center;">Jauch-zet dem Her-ren,</p>	<p>B (5. Stimme, T.15)</p>
---	----------------------------

einen eigenen Soggetto, aber dieser ist eher rhythmisch (sprachlich-deklamatorisch) als diastematisch eigenständig:

Notenbeispiel 2

Soggetto 1 (3. Stimme, T. 11)
 Gott sei uns gnädig und segne uns,

Soggetto 2 (1. Stimme, T. 17)
 Er laß uns sein Antlitz leuchten,

Soggetto 3 (1. Stimme, T. 33)
 daß wir auf Erden erkennen

Angesichts solcher Ökonomie im Bereich des ‚Einfalls‘ fühlt man sich an die späteren Lehrstücke Johann Sebastian Bachs erinnert: an seine zweistimmigen „Inventionen“ und seine dreistimmigen „Sinfonien“. Bach wollte darin zeigen, wie sich mit einem einzigen Ausgangsgedanken ein ganzes Stück gestalten läßt. Mölichs *Geistliche Madrigale* lassen – ungeachtet der andersartigen musikgeschichtlichen Lage – eine ähnliche Aufgabenstellung durch den Lehrer Schütz vermuten.

4. Kadenzen

Richtigkeit und Mannigfaltigkeit der Schlußwendungen galten als Gradmesser satztechnischer Kunst. Die Richtigkeit bemaß sich nach dem Verhältnis der anvisierten Zielpunkte zur jeweiligen Tonart und der Tiefe des Einschnitts zur Interpunktion des Singtexts, die Mannigfaltigkeit zeigte sich etwa im Austausch der für die vier Hauptstimmen des Tonsatzes bezeichnenden melodischen Klauseln untereinander und im Verzahnen mit einem Imitationsfeld. Mölichs vorhaltreiche Kompositionen belegen jene Mannigfaltigkeit, ohne daß dies hier im einzelnen nachgewiesen werden könnte.

Ein kurzer Blick sei jedoch auf die großen Kadenzen geworfen, an denen alle Stimmen eines Tonsatzes beteiligt sind und in denen die letzte Textsilbe gleichzeitig eintritt. Die auch in diesen Gebilden bestehenden Unterschiede – je nach dem letzten Tonschritt des Basses und der Verweildauer auf der Zielnote – müssen wieder außer acht gelassen werden. Solche großen Kadenzen finden sich durchschnittlich drei pro Tonsatz (mit dem Maximum sieben in Nr. 2 und dem Minimum zwei in Nr. 8, 10, 19 und 20). Die insgesamt über fünfundsiebzehn Belege markieren die sieben Tonstufen der diatonischen Leiter c, d, e, f, g, a, b (h entfiel wegen der darüber befindlichen verminderten Quinte). Nach dem Grad der Häufigkeit lautet die Reihe: a, d, c, g, f, b, e. Das Überwiegen der Kadenzen auf a (fast 20 Belege) folgte aus der Bevorzugung des Aeolius und aus der Wichtigkeit dieser Stufe für die anderen Tonarten, besonders für den Dorius, Hypodorius, Phrygius und Hypoaeolius. Daß e nur zweimal vertreten ist, hängt wieder mit h, der fünften Stufe dazu, zusammen und den dabei nötigen Akzidentien fis und dis.

Jede Tonart verfügte über drei wesentliche Kadenzstufen (*cadentiae principales*) und über die eine oder andere unwesentliche (*cadentiae peregrinae*). Von den großen Kadenzen her ergibt sich – zusätzlich zur jeweiligen Finalis (= I) – bei Mölich folgendes Bild (Reihenfolge nach dem Grad der Häufigkeit, bei gleicher Anzahl: Schrägstrich zwischen den römischen Ziffern):

Dorius: V, III

Hypodorius: V, III

Phrygius: IV/VI

Hypomixolydius: V

Aeolius: IV, III/VI

Hypoaelius: III, IV

Jonicus: V/VI (auf c) und V, IV (auf f).

Dieses System entspricht bis zum Hypomixolydius durchaus der älteren Lehre⁴⁷.

Für die Entwicklung der harmonischen Tonalität aufschlußreich ist eine Betrachtung des Klangaufbaus der Zielnoten (*Ultimae*) in Mölichs großen Kadenzen. Strenge Linearität beförderte terzlose Klänge: 1619 etwas mehr als 50 Prozent; sie waren durch bestimmte Tonstufen und im vierstimmigen Satz eher als im fünfstimmigen nahegelegt. Die Kadenzen auf a sind überwiegend ‚leer‘, die drei auf b stets ‚voll‘ (allerdings nicht immer auch mit der Quinte zur Terz). Sonst haben alle Stufen teils volle, teils leere Zielklänge, überwiegend leere auf d, ausgewogene auf e (je ein Beleg), mehr volle als leere auf den restlichen Stufen. Daß die Fünfstimmigkeit nicht automatisch zur Terz führte, zeigt sich in den zwei Leerklängen in Nr. 15 und 16 (je einer auf d und auf a). Doch hier überwiegen die vollen Klänge im Verhältnis 13 : 2. Durchweg leere Klänge haben die *Ultimae* der großen Kadenzen in Nr. 1, 2, 8 und 10, durchweg volle dagegen in Nr. 17 bis 20, wo nun sogar über d und a stets die große Terz erscheint. Vielleicht deutet dies auf eine Chronologie der Sammlung: mit den ältesten Tonsätzen zu Beginn und den jüngsten am Schluß.

Um das Gewicht der großen Kadenzen zu messen, muß deren Anzahl und Dauer auf die Gesamtzahl der Messuren bezogen und mit den anderen Schlußvorgängen des jeweiligen Tonsatzes verglichen werden. In der kadenzenreichsten Nr. 2 gibt es neben den sieben großen genauso viele kleine Synkopenkadenzen. Die „*Clausula cantizans*“ (mit dem Halbtonschritt zur *Ultima*) tritt in großer Form hintereinander im Sopran (f), Tenor (a), Sopran (a), Baß (f), Tenor (a) und zweimal im Sopran auf (f, d), dazu in kleiner Form in Sopran (a), Alt (d), Baß (d), Sopran (d, dazu der Baßton h), Baß (d), Sopran (g) und Alt (f), davon je zweimal dreistimmig und drei- bis vierstimmig. Die große Kadenzordnung I, V, III wird also nur leicht modifiziert: Die dritte rückt vor die fünfte Stufe, die vierte erscheint als *Clausula peregrina*. Aber nun sind die *Ultimae* um die Terz bereichert: Auf diesem Ton hat ein *Soggetto*-Bestandteil seinen Platz. Nimmt man drei *Semibreven* als Grundwert für eine Kadenz – von den vierzehn Schlußwendungen in Nr. 2 ist nur eine „*Alla semibreve*“ –, so erscheint der größte Teil dieses Geistlichen Madrigals davon geprägt. Aber auch der verbleibende Rest trägt die Spuren dieses Vorgangs, denn zum einen wirft die Synkopenkadenz öfters ihre Schatten weit voraus, wenn nämlich die *Clausula cantizans* das letzte Glied einer Kette von Synkopen bildet („*Figura congeries*“; vgl. Notenbeispiel 6, Sopran),

47 Bernhard Meier, *Die Tonarten in der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974, S. 90-92.

und zum anderen hat der Ausgangs-Soggetto besonders deutlich Klausel-Charakter; man könnte den auf die Satztechnik bezogenen Ausdruck „fuggir la cadenza“⁴⁸ durchaus auf diese Art der Melodiebildung übertragen: Statt des an fünfter Stelle erwarteten d“ führt die Linie über h' auf den Ausgangston a' zurück, wodurch das Gebilde etwas „hypodorisch“ erscheint:

Notenbeispiel 3

The image shows a musical score for a vocal line in G major, 4/4 time. It consists of four staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "Herr, er hö - - - re mein Wort, mer - ke". The second staff continues the lyrics: "Herr, er hö - - re mein Wort, mer - ke auf mei ne Re - - de!". The third staff continues: "Herr, er hö - - re mein". The bottom staff is a bass line with a few notes. The score illustrates a melodic line that moves from a higher note down to a lower one, creating a cadence.

In den Tonsätzen mit nur wenigen großen Kadenzen ist das Verhältnis zu den kleineren auf andere Art geregelt. In Nr. 20 stehen den zwei großen (auf d und a) sieben kleine gegenüber (viermal auf a, dreimal auf d). Madrigal 19 (mit zwei großen Kadenzen auf d und a) hat die Clausula cantizans ‚unflüchtig‘ als Soggetto im ersten Teil (38 Semibreven), so daß bei den zehn Soggetto-Auftritten (der erste große Schluß gehört dazu) der Eindruck pausenlosen Kadenzierens entsteht: ein inbrünstiges Anrufen („Herr, erhöre mein Gebet“). Im zweiten Teil (19 Semibreven) kommen zum großen Schluß (auf a) noch drei kleine Kadenzen (zweimal auf a, einmal auf c).

5. Fugen

Alle zwanzig Tonsätze von 1619 verkünden das Ethos der „Fuge“ ebenso entschieden wie mannigfaltig. Gleichrhythmische und gleichtextliche Homophonie aller Stimmen taucht ganz selten einmal auf: am Schluß der Nummern 10 und 11 (5 und 2 Takte), ferner im geschwärtzten Schluß der Proportio Sesquialtera-Episode von Nummer 12. Öfters finden sich kurze Parallelführungen von je zwei Stimmen, mehrmals zu Beginn von Kompositionen (Nr. 3, 4, 8, 13 und 16), um auf diese Art den jeweiligen Soggetto stärker zu profilieren. Nach wenigen Takten gehen die Stimmen dann wieder ihre eigenen Wege, so daß diese Madrigale linearer erscheinen als Schützens entsprechende Arbeiten etwa in der *Geistlichen Chormusik*. Die in Nummer 10, 11, 12 und 17 bei Mölich vorübergehend angewandte Technik des Fauxbourdon (Folge paralleler Sextakkorde) steht im Dienste der fugierenden Arbeit und wird dann auch nicht als Unterbrechung des polyphonen Fortgangs empfunden.

Im Vorwort („Günstiger Leser:“) zur *Geistlichen Chormusik* zählt Schütz drei Arten der Fugae: simplices, mixtae und inversae, ferner den Contrapunctus duplex zu den Kennzeichen einer „Regulirten Composition“. In Bernhards Kompositionslehre treten die beiden erstgenannten Fugen lediglich im Zusammenhang des Kanons auf, auch die Fuga contraria, die wohl der Fuga

48 Ebenda, S. 84-86.

inversa entspricht⁴⁹. Das bedeutet nun nicht, daß Schütz seine Schüler lauter Kanons schreiben ließ; er hat ihnen die Technik vielmehr an Beispielen aus Werken „klassischer“ Autoren erläutert und ihnen deren sinngemäße Nachbildung ans Herz gelegt. Jedenfalls bietet die Sammlung von 1619 keine Canon-Cantus firmi. Sie hätten nicht zur satztechnischen Idee des Madrigals gepaßt. Nur kanonische Nachahmungen von Kurzmotiven ließen sich mit ihr vereinigen: im Einklang (Nr. 1, Takt 36-38, 1. und 3. Stimme), in der Oberquinte (ebenda, Takt 54-57, 1. und 4. Stimme) und in der Unterquinte (Nr. 8, Takt 41-47, 1. und 2. Stimme; Nr. 9, Takt 52-55, 1. und 2. Stimme).

Von den sonstigen kontrapunktischen Vorgängen seien noch die Nachahmung in der Gegenbewegung (gewissermaßen als „Fuga soluta inversa“) in Nummer 5 (Takt 3-5, 3. und 4. Stimme), 6 (Anfang 1. und 2. Stimme, dann noch zweimal in anderen Stimmen), 7 (Takt 20-23, 1. und 2. Stimme, Takt 54-56, 3. und 4. Stimme) und 14 (Takt 67-71, 3. und 4. Stimme) genannt, ferner der Stimmtausch im doppelten Kontrapunkt in der Oktave (Nr. 8, Takt 46-54, 1. und 4. Stimme – 1. und 2. Stimme, später auch in Transposition), wobei eine der beiden Kontrapunktstimmen noch zwei begleitende Imitationsstimmen mit sich führt. Zwar sind die jeweiligen Soggetti nur wenig profiliert – der zuletzt genannte läuft im Rahmen einer Quarte auf eine Diskantklausel zu, das Kontrasubjekt dazu stellt die Quarte in Gegenbewegung dar –, aber das kompositorische Prinzip einer pausenlosen „linearen Polyphonie“ wird deutlich.

Schließlich sei noch ein Blick auf das Problem der (modern ausgedrückt) Fugenbeantwortung geworfen, das auch für Scacchi wichtig war⁵⁰ und das Bernhard als „Consociation derer Modorum“ beschreibt. Er versteht darunter die heute ‚tonale Beantwortung‘ genannte Technik, derzufolge „die Quarte in eine Quinte, die Quinte aber in eine Quarte verwandelt [wird], und wo möglich die Semitonia erhalten [bleiben]“⁵¹. Diese Lehre wurde als tendenziös erkannt: Sowohl Bernhards Gewährsmann Palestrina als auch die Praxis des 17. Jahrhunderts habe die ‚reale‘ Beantwortung (in der Unterquinte) bevorzugt⁵².

Gleichwohl läßt sich das Prinzip der „Consociation“ auch bei Mölich erkennen, der ja – wie betont – den vierstimmigen Tonsatz überhaupt als Ineinandergreifen des authentischen und des plagalen Modus versteht. In der Schütz-Schule mag also diese Schichtung gelehrt und geübt worden sein. Und die elementare, wenig ‚durchstrukturierte‘ Art der Soggetti erleichterte das ‚tonale‘ Beantworten. Als Beispiel mögen die dorischen Anfangstakte der Sammlung von 1619 stehen. Man beachte die geradezu lehrbuchartige Darstellung des authentischen Modus in der 1. und 3. Stimme: rasches Ansteigen über die Quinte zur Oktave mit der Sopranklausel auf dem Zielton, Ergänzung dieses Verlaufs durch die plagale Gestaltung in der 2. und 4. Stimme mit dem verkleinerten Anstieg über die Quarte zur kleinen Sexte, die zur Finalis d zurückführt. Die ersten vier Noten kehren dann in der gleichen Rhythmik und zum gleichen Textbeginn im I. Teil von Schützens *Kleinen geistlichen Konzerten* (1636) wieder (Nr. 8)⁵³:

49 Siegfried Schmalzriedt, *Friedenssehnsucht und göttliche Ordnung – Heinrich Schütz' Motette „O lieber Herre Gott“ zu sechs Stimmen aus der „Geistlichen Chormusik“ (Dresden 1648)*, in: *Analysen – Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens*, Festschrift Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag, hrsg. von Werner Breig, Reinhold Brinkmann und Elmar Budde, Stuttgart 1984, S. 121.

50 Federhofer, a.a.O., S. 85.

51 Bernhard, *Kompositionslehre*, S. 98.

52 Carl Dahlhaus, *Christoph Bernhard und die Theorie der modalen Imitation*, in: *AfMw* 21 (1964), bes. S. 51 und 55.

53 Sie liegen auch der virtuosen Frühfassung zugrunde; vgl. Steude, a.a.O., Abb. 1.

Notenbeispiel 4

Er - - hö re mich, wenn ich ru - - - fe, er - hö - - re mich,
 Er - hö - re mich, wenn ich ru - - - fe, Gott mei-ner Ge
 Er - - hö - re mich wenn ich ru - - -
 Er - - hö - re mich wenn ich ru - - -
 Gott mei-ner Ge - rech - -
 rech - - -
 fe,
 fe, Gott mei-ner Ge -

Natürlich konnte ein solch modusgerechtes Imitieren (das in Nr. 1 auch an anderen Stellen stattfindet) nur gelegentlich angewandt werden (zu Beginn auch in Nr. 2): Nicht alle Soggetti eigneten sich dazu, und da das Kadenzsystem auch für die Hauptstimmen unterschiedliche Ruhepunkte vorsah – *Cadentiae propriae* und *peregrinae* –, durfte auch die Soggetto-Gestalt sich ändern: Bernhard beschreibt diesen Vorgang als „*Mixtio Modorum*“. In unserem Beispiel markieren zwar die Anfangstöne des in Takt 12 eintretenden Kontrastgedankens die ‚richtige‘ Ausgangsposition (d für Sopran und Tenor, a für Alt und Baß), doch die Antwort erfolgt sonst ‚real‘; der Verlauf strebt auf den im dorischen Modus zweitwichtigsten Kadenzton zu: auf a, der dann in einer regulären vierstimmigen Klausel von drei Stimmen gebracht wird (Sopran, Tenor, Baß; der Alt hat den Quintton dazu: e).

6. Madrigalisches

Bei diesem Wort denkt man an musikalische Bewegungsanalogien zu bildhaftem Ausdruck des Textes, auch an abstrakte Tonsymbole bis hin zur sogenannten „Augenmusik“. Wie schon angedeutet, enttäuscht Mölich diese Erwartung ein wenig. Zwar kennt und nutzt er den einschlägigen Vorrat an melodischen und satztechnischen Mitteln, aber es scheint oft am zwingenden Grund für ihre Anwendung zu fehlen, so bei den verschiedenen Formen des unharmonischen Querstands: unmittelbare Folge einer Grundstufe und ihrer chromatischen Veränderung in verschiedenen Stimmen (viermal), verminderte Quarte melodisch (zweimal) und als Bestandteil eines Sextakkords (z. B. e' gis' c''). Dieses Symbol „der Bitterkeit und Süße“⁵⁴ tritt außerordentlich

54 Abert, a.a.O., S. 178.

häufig auf, aber in so verschiedenartigen Zusammenhängen („höre“, „segne“, „Schafe“, „Augen“, „Flehen“, „Gott“ usw.), daß ihm nicht mehr als eine allgemein emphatische Bedeutung zugeschrieben werden kann.

Daneben gibt es natürlich auch einige recht gut passende „Figuren“. Der melodische Sprung in eine kleine Sext abwärts in Nummer 5 („Herr, sei [mir gnädig]“) ist als Demutsgeste zu verstehen und der Oktavsprung aufwärts in Nummer 12 als Andeutung des „Schreiens“. Auch der weite Abstand (bis zur Duodezime) in Nummer 10 zwischen Cantus (fallende Quintskala in großen Noten „auf dich Herr, traue ich“) und den anderen drei Stimmen (Sextakkordfolgen „Gott hilf mir von allen mei-[nen Verfolgern]“ in Nummer 10 leuchtet als sinnvoll ein, denn diese „longinqua distantia“⁵⁵ macht die Entfernung zwischen dem himmlischen Retter und den irdischen Verfolgern durch eine Raumanalogie deutlich. Doch solche Stellen, zu denen auch die aufsteigende Oktavskala in Nummer 11 („und erzähle alle seine Wunder“) kommt, sind eher die Ausnahme als die Regel:

Notenbeispiel 5

The musical score consists of two systems of four staves each. The top system shows the vocal line and three instrumental parts. The lyrics are: "auf dich, Herr, traue ich, mein Gott hilf mir von mein Gott, hilf mir von al-len mei-nen Ver-fol-ger-n! Auf dich mein Gott, hilf mir von al-len mei-nen Ver-fol-ger-n! Auf dich mein Gott, hilf mir von al-len mei-nen Ver-fol-ger-n, mein". The bottom system continues the vocal line and instrumental parts with lyrics: "al-len mei-nen Ver-fol-ger-n! Herr, traue ich, Herr traue ich, auf Gott, hilf mir von al-len mei-nen Ver-fol-ger-n, mein".

Worin bestand dann aber aus der Sicht des Schütz-Schülers Mölich das Madrigalische? Einige Merkmale kamen bereits zur Sprache: die knappe biblische Prosa der vertonten Texte, der Trend zu wenigen großen Abschnitten, die lineare Polyphonie mit ständigem und reichem Fugieren. Die Unterschiede zu anderen damaligen Gattungen oder Stilen sind dabei deutlich: zur „Aria“ (die strophische Dichtung aufweist) und zum vokalen Concerto (das den obligaten

⁵⁵ Bernhard, *Kompositionslehre*, S. 79.

Generalbaß voraussetzt). Schwerer fällt eine Abgrenzung zur Motette, da diese damals ja ihrerseits Anregungen des Madrigals aufgenommen hatte⁵⁶. Und umgekehrt enthalten Mölichs Madrigale viel Motettisches; so könnte bereits das Alla breve-Mensurvorzeichen (♩) darauf bezogen werden; das Madrigal mit seinen vielen schwarzen Noten verlangte eigentlich das Alla semibreve-Maß (C) und somit den langsamen Takt, eine grobe und wieder ziemlich theoretische Unterscheidung zwar – auch Schütz verfährt in seinem Madrigalbuch von 1611 nicht ganz konsequent⁵⁷ –, aber doch kein unwichtiger Punkt.

Bei Mölich hat das Alla breve-Zeichen insofern Berechtigung, als die Mehrzahl seiner Kompositionen ‚gravitatisch‘ in großen Notenwerten beginnt und einige davon sogar weitgehend dabei verbleiben (Nr. 2, 8, 15 und 20), wodurch ein enger Bezug zum Kirchenstil, den ja die Texte ohnehin zu verlangen scheinen, gegeben ist. Wir dürfen wohl in solchen Stücken die Spuren jener oben erwähnten einheimischen Tradition, in der Schütz sich sah, erblicken und gleichzeitig eine der Grundlagen für die in der *Geistlichen Chormusik* angesprochene „*Differentia styli diversi*“. Da dieses gravitatische Element aber im Rahmen von Geistlichen Madrigalen auftritt, keineswegs von rigoroser Altertümlichkeit geprägt, liegt eine gewissermaßen sekundäre Kirchlichkeit vor, und Schützens satztechnisches Ideal ist nicht der *Stile antico*, wie mitunter behauptet wird, sondern ein obligatstimmiger *Stile moderno*, der im Madrigal am reinsten zutage tritt.

Als ein altertümliches Element könnten auch die bereits untersuchten terzlosen Klänge aufgefaßt werden. Aber sie erklären sich aus einer unfreien, ängstlich an die Stimmführungsregeln geklammerten Satztechnik des Schülers. Und es gibt sie auch in den bewegteren Tonsätzen, den Madrigalen im engeren Sinn (Nr. 4 f., 7, 9, 14, 16 bis 18), so daß eine stilistische Differenzierung von hier aus mißlingt. Außerdem wird diese Altertümlichkeit wieder ausgeglichen durch den schon genannten, von Mölich auch im ‚motettischen‘ Rahmen verwendeten Reizklang. (Notenbeispiel 4 zeigt diesen Effekt auf der 12. Semibreveiseinheit zwischen 3. und 4. Stimme zum Eintritt des Kontrastmotivs, Notenbeispiel 5 auf der viertletzten Semibreveiseinheit.)

Zurück zur ‚Beweglichkeit‘, fraglos einem für den Madrigalstil wichtigen Kriterium; sie stellt sich äußerlich dar in den ‚schwarzen‘ Notenwerten Semiminima, Fusa und Semifusa, und sie verwirklicht sich abstrakt satztechnisch und/oder konkret textdeklamatorisch. Als Silbenträger ist in allen zwanzig Kompositionen auch die Viertelnote (Semiminima) benutzt – was ja bekanntlich im streng gehandhabten Alla breve-Stil nicht möglich gewesen wäre. Das Kriterium für deklamatorische Beweglichkeit liefert die Achtelnote (Fusa). Sie findet sich nur melismatisch in Nummer 2, 8, 15 und 19. Wie zufällig treten zwei silbentragende Achtel in Nummer 13 auf, wo dann jedoch verhältnismäßig lange Achtelnotenmelismen (sie sollten das „Neigen“ Gottes darstellen) für eine beinahe schon konzertante Beweglichkeit sorgen.

Bei den stark achteldeklamierten Stücken hilft dann wiederum die Anzahl der Tonrepetitionen pro Soggetto eine Form der ‚Modernität‘ messen. Der B-Abschnitt von Nummer 6 „und tilge alle meine Sünden“ bringt den jeweils ersten Ton viermal: ein insofern madrigalisch bewegtes Stück. Da jedoch auch hier das Fugieren im Vordergrund steht, kommt Schützsche Nachdrücklichkeit kaum zustande; der Tonsatz beginnt zu ‚klappern‘. In diesem Zusammenhang ist auch der Kontrastsoggetto in Notenbeispiel 4 zu betrachten; die je viermal gebrachte Ausgangsnote

56 Abert, a.a.O., S. 103 f. (zu Leonhard Lechner), S. 162 (zu Giovanni Croce) und S. 164 f. (zu Luca Marenzio).

57 Schmalzriedt, a.a.O., S. 66.

‚beugt‘ die natürliche Betonung der dritten Silbe: „mei-nèr“. Die Formulierung insgesamt erinnert an eine Instrumentalkanzone. Kein Zweifel: für den Schütz-Schüler Mölich steht madrigalische Beweglichkeit nicht primär unter den Gesetzen der „Oratio“.

Bei der damit Aufmerksamkeit fordernden abstrakten Beweglichkeit ist wieder zu unterscheiden zwischen dem Ornamentalen und dem Kontrapunktischen; jenes besteht in Figuren von Sechzehntelnoten (Semifusen): zwei nachschlagenden auf eine punktierte Viertelnote oder vier im Umkreis der bekannten Zierform „Tirata“ (= Pfeil), die bei Mölich stets abwärts gerichtet ist (vgl. Notenbeispiel 5) und meist auf eine punktierte Halbenote folgt. Sie hat ihren Sitz vor allem in der Kadenz (natürlich nur in den ohnehin bewegten achteldeklatierten Stücken), tritt aber darüber hinaus dreimal als Bestandteil eines Eröffnungs-Soggettos auf: zu Beginn eines Tonsatzes (Nr. 9) oder eines Folgeabschnitts (Nr. 12). Und dieses den Tonraum der Quarte durcheilende einfache Gebilde scheint in besonderem Maße als dem vokalen Kammerstil zugehörig empfunden worden zu sein; Schütz bringt es in seinen italienischen Madrigalen (1611) nicht häufiger als in seinen *Cantiones sacrae* (1625)⁵⁸, vermeidet es jedoch in der *Geistlichen Chormusik* (1648), auch so die kirchliche Bestimmung dieser Sammlung betonend. Als Bestandteil geistlicher Madrigale tritt es unter anderem auch bei Schein (1623) auf. Die ausdrucksmäßige Indifferenz dieser Figur ergibt sich etwa bei Vergleich von Schützens Cantio 5 „Ego sum tui plaga doloris“ (einer Secunda pars, mit phrygischem Beginn) und Mölichs Madrigal 9 „Groß ist der Herr“.

Von allen genannten Beweglichkeiten in der Sammlung von 1619 gebührt der kontrapunktischen die stärkste Beachtung; sie wurde indirekt bereits verschiedentlich angesprochen, etwa durch Erwähnung des Contrasogetto der ersten Nummer, ferner durch Hinweis auf die latente Themenverwandlung, die gegenüber dem regulär ‚gravitatischen‘ Beginn der Einzelstücke auf eine deklamatorische Beschleunigung hinausläuft. Mölich liebt den kontrapunktischen Simultankontrast in der Form, daß mindestens eine Stimme eine kantable Linie zeichnet (eine Skala oder einen melodischen Kadenzvorgang) und mindestens eine andere gleichzeitig dazu ein lebhaftes Gegenmotiv setzt. Dieser Kontrast ist auch mit dem Vortrag unterschiedlicher Texte verbunden; die ‚stichische‘ Anlage der Psalmen, die sich auch innerhalb der Halbverse vermuten läßt, kam dem entgegen. So finden wir in Nummer 3 (Psalm 16, 1) die bereits angesprochene imaginäre Vierzeiligkeit: „Bewahre mich Gott“ – „denn ich traue auf dich“ = beides Teil A, „Ich habe gesagt zu dem Herrn:“ – „du bist ja der Herr“ = beides Teil B. ‚Zeile‘ 1 und 4 bestehen je aus nur fünf Silben; sie verlaufen nicht nur beide ‚gravitatisch‘ (mit der Minima als kleinstem Notenwert), sondern haben darüber hinaus den gleichen Soggetto: die absteigende Quintskala. Die Zeilen 2 und 3 brauchen entsprechend ihrer größeren Silbenzahl mehr Noten; sie bringen den lebhaften Kontrast mit Fusae sogar als Deklamationsnoten (dies in der besonders silbenreichen ‚Zeile‘ 3).

Von der bekannten motettischen Abschnittsüberlappung in den Zwischenkadenzen unterscheidet sich Mölichs Verfahren außer durch den Bewegungskontrast der zusammentreffenden Soggetti durch die große Ausdehnung der Überlappungszonen. Von den 61 Semibrevistakten der jetzt als Beispiel herangezogenen dritten Komposition bestimmen Soggetto 1 und 2 nur

⁵⁸ Roger Bray weist auf die Verbindung dieser Figur mit den Worten „ego“ und „me“ hin. Da auch die „sagittae“ so dargestellt sind, scheint ihm eine Kennmarke des Verfassers vorzuliegen (*The ‚Cantiones sacrae‘ of Heinrich Schütz Re-examined*, in: ML 52, 1971, S. 300).

jeweils fünf ‚Takte‘ allein, Soggetto 3 sieben ‚Takte‘, und Soggetto 4 tritt überhaupt nur in Verbindung mit dem vorangegangenen auf. Spätestens hier wird man eher von einer Technik mit beibehaltenem Kontrapunkt denn von derjenigen des Überlappens sprechen. Und das Soggetto-Paar tritt im Rahmen der vier Stimmen in mannigfacher Weise in Erscheinung, im kontrapunktischen Idealfall jeweils in zwei miteinander verklammerten ‚Fugen‘. Das folgende Beispiel zeigt die Semibrevis-Einheiten 48-53 der Komposition. Der mit Soggetto 4 eintretende Baß hatte bis dahin Soggetto 3, 4 und wieder 3 dargestellt, der mit ihm einsetzende Alt hatte zuvor 4, 3 und wieder 3 gehabt, der Tenor schließt an 3, 4 und wieder 4 an, der Sopran an 3, 4 und wieder 3; beide befinden sich in der erneuten Darstellung von 3:

Notenbeispiel 6

49

-sagt zu dem Her - ren: Du bist ja der Herr, du bist ja der Herr! Ich ha - be ge -

ha - be ge - sagt zu dem Her - ren: Du

Ich ha - be ge - sagt zu dem Her - ren, ich ha - be ge - sagt zu dem Her - ren, ich ha - be ge - sagt

Im Vorwort zur *Geistlichen Chormusik* verweist Schütz nach den „Dispositiones modorum“, der Fuge und dem doppelten Kontrapunkt auf die „Differentia Styli in arte Musicâ diversi: Modulatio vocum: Connexio subjectorum, &c.“. Unter dem Gesichtspunkt von Mölchs kontrapunktischer Hauptaufgabe spricht nun doch einiges für Hans Joachim Mosers Verständnis der „Connexio subjectorum“: als „Verbindung gegensätzlicher Themen“⁵⁹, zumal ja Schütz selbst in seinen italienischen Madrigalen den melodischen Simultankontrast wie kein anderer Gabrieli-Schüler angewendet hatte: „Diese Technik ist eine Spezialität Schützens [...]“⁶⁰. Bei seinem Schüler fällt natürlich der dialektische bzw. antithetische Hintergrund dieser kontrapunktischen Technik fort – so wie ja auch die wenigen Belege für die verdeutlichende Nachgestaltung des biblischen Textes nicht ins Gewicht fallen: Deutsche Geistliche Madrigale sind eben keine weltlichen italienischen Madrigale.

7. Schütz-Bezüge

Neben den immanenten Schütz-Bezügen im Werk seines Schülers erwartet man explizite Stellen, die ‚abgeschrieben‘ zu sein scheinen, zumal ja die „Imitatio autorum“ eine der Sinngebungen des alten Parodieverfahrens gewesen ist. Aber außer Anklängen, mehr oder weniger zufälligen Entsprechungen und dem insgesamt ähnlichen Ton, in welchem jene Immanenz zum Klingen kommt, ergaben sich bisher keine Durchblicke. Einer der Berührungspunkte betrifft ein

⁵⁹ Moser, a.a.O., S. 494.

⁶⁰ Schmalzriedt, a.a.O., S. 91.

im selben Jahr wie die *Geistlichen Madrigale* erschienenes Stück: die Nummer 13 über den 111. Psalm Davids: „Ich danke dem Herrn von ganzem Herzen“, die mit Mölichs Nummer 11 (Psalm 9, 2–3) außer dem Textanfang und dem Modus (aeolisch, bei Schütz jedoch tief geschlüsselt und daher im Genus molle) auch den Anfangs-Soggetto gemeinsam hat. Der im folgenden zum Vergleich herangezogene Ausschnitt aus Mölichs Komposition bringt die zweite Darstellung der ‚Fuge‘ des A-Teils, weil das hier dichtere Geflecht die Nähe zu Schütz besser zeigt. Das ab Semi-brevis-Einheit 20 (Cantus) erscheinende Kontrasubjekt war schon in Semibrevis-Einheit 5 (Baß) aufgetreten⁶¹:

Notenbeispiel 7

-zen und er-zäh-le al-le sei-ne Wun-der der,
 -der, ich dan-ke dem Herrn und er-zäh-le al-le sei-zen,
 -zen, ich dan-ke dem Herrn von gan-zen Her-zen,
 -zen, ich dan-ke dem Herrn von gan-zen Her-

Schütz, Psalmen Davids Nr 13

Chorus I

Ich dan-ke dem Herrn von
 Ich dan-ke dem Herrn von gan-zen
 Ich dan-ke dem Herrn von gan-zen Her-zen,
 Ich

Wenn sich hier der Jüngere auf den Älteren direkt bezog – wofür auch der Simultankontrast „der hat eitel Lust dran“ bei diesem sprechen könnte, den Mölich mit verschiedenen Texten viel früher schon einführt –, dann lag Schützens Tonsatz (samt der *Imitatione sopra: Lieto godea. Canzone di Giovanni Gabrieli* zur Doxologie) 1619 bereits seit einigen Jahren vor. Fraglos hat Mölich viele Kompositionen seines Meisters gehört und studiert. Ein darunter befindlicher 111.

⁶¹ Der Schütz-Beleg nach SGA 2 (1886), S. 180.

Psalm mußte beim Vertonen des 9. Psalms wie von selbst in Erinnerung kommen. Wahrscheinlich gibt es gerade wegen solcher Assoziationen so wenig Textkonkordanzen zwischen den Werken des Meisters und denen seines Schülers: Dieser sollte nicht vorbelastet an die Arbeit gehen und wurde also auf ‚unbesetzte‘ Texte angesetzt.

Andererseits lassen sich die unbestreitbaren Ähnlichkeiten beider Kompositionen auch durch den voneinander unabhängigen Bezug auf einen bekannten fugierenden Satztypus erklären, den Schütz ja auch in der „Motette“ Nummer 6 aus den *Psalmen Davids* (*Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn*) oder in Nummer 9 der *Cantiones sacrae* (*Verba mea auribus percipe*) verwirklicht hat. In der letztgenannten Sammlung klingt die durch Halbtonemphase eigentlich threnodische Wendung öfters an: ein weiteres Argument für die ungewöhnliche Einheitlichkeit dieses Werkes⁶². Und da die Psalmvertonungen von 1619 der beiden Komponisten insofern von grundverschiedenen Voraussetzungen ausgehen, als Mölich kurze Sprüche, Schütz dagegen ganze Psalmen zur Vorlage nimmt, was jenen zu wiederkehrender, diesen zu fortschreitender Musik führt, war eine parodische Abhängigkeit Mölichs von Schütz hier gar nicht möglich.

Bessere Voraussetzungen für einen direkten Bezug des Schülers auf den Lehrer bestehen von den *Cantiones sacrae* aus. Zwar ist dieses Werk erst sechs Jahre nach den *Geistlichen Madrigalen* erschienen; aber das eine oder andere Stück darin mag der Widmungsträger Schützens, Fürst Johann Ulrich von Eggenberg, Minister Kaiser Ferdinands II., in dessen Gefolge zu Dresden im Sommer 1617 gehört haben⁶³. *Cantio sacra 3 Deus misereatur nostri* entspricht textlich Mölichs fünfstimmigem Geistlichem Madrigal 17 *Gott sei uns gnädig und segne uns*. Nun hat Schütz sogar einen Psalmvers weniger als sein Schüler: Mölich schließt dem zweiten Vers von Psalm 67 (Vulgata: 66) noch den dritten an, für den er – wie gezeigt (Notenbeispiel 2) – einen aus dem Eröffnungssoggetto abgeleiteten musikalischen Gedanken benutzt.

Auf den ersten Blick scheint es zwischen den beiden Tonsätzen kaum eine Beziehung zu geben. Schütz benutzt den Phrygius auf a (vierstimmig hochgeschlüsselt), Mölich den Hypodorius (fünfstimmig tiefgeschlüsselt). Jener beginnt, dem klagend-bittenden Ethos des Textbeginns und der Tonart gemäß, ausgesprochen schwer und getragen (Brevis-Semibrevis-Noten zu Beginn des Soggettos); neben der Anrufung des Erbarmens (A) scheint die Bitte um Segnung (B) eher beiläufig, wohingegen Mölich beides in einem Atemzuge vorträgt, und zwar ausgesprochen munter. Nur das threnodische Quartengerüst (g f e s d im Baß) dämpft diesen Eindruck. Die trotz kürzeren Texts größere Ausdehnung von Schützens Tonsatz (68 statt 56 Semibreven) folgt aus der gravitätischen Eröffnung und aus Wiederholungen sowie aus dem Wiederaufgreifen der Bitte auf einem neuen Soggetto (D). Das Formschema lautet hier: A B C D C' D', bei Mölich in dem entsprechenden Ausschnitt: A A B B. Eine Beziehung zwischen den beiden verschiedenartigen Kompositionen ergibt sich bei dem Text „illuminet vultum suum“ (C) bzw. „Er laß uns sein Antlitz leuchten“ (B):

62 Bray, a.a.O., S. 305.

63 Philipp Spitta, Vorwort zu SGA 4 (1887), S. V f.

Notenbeispiel 8

Er laß uns sein Ant-litz leuch-ten,
 Er laß uns sein Ant-litz leuch-ten,
 seg - ne uns, Er laß uns sein
 sei uns gnä - - - dig und seg - - - ne uns, Er laß uns sein Ant-litz
 gnä - - - dig und seg - - - ne uns, Er laß uns sein Ant-litz

Schütz, Cantiones sacrae, Nr. 3
 (ohne Bassus generalis)

il-lu-mi-net vul-tum su-um su-per nos,
 il-lu-mi-net vul-tum su-um, il-lu-mi-net vul-tum su-um su-per
 - di - - cat no - - bis il-lu-mi-net vul-tum su-um
 be - - - ne - di - - cat no - - - bis, il-lu-mi-net vul-tum su-um, il-lu-mi-net

Wie Schütz baut Mölich ein lebhaft-kanzonettenartiges Motiv in den auslaufenden Segnungs-Gedanken ein: „madrigalische Doppelmotivtechnik“ an einer „Nahtstelle“⁶⁴. Aber bei dem Schüler ist der ‚Grund‘, von dem sich die neue ‚Figur‘ abhebt, eine ‚alltägliche‘ Synkopenkadenz, während beim Meister der neue Gedanke in ein Fugato hineingenommen ist, das mit der verminderten Quart das „misereatur“-Ethos der Komposition unterstützt (und das später – Abschnitt D – verwandelt wiederkehrt). Auch die kontrapunktische Behandlung des ‚Kanzonetten‘-Motivs zeigt den Leistungsunterschied. Schütz bewahrt die Diastematik und damit, ungeachtet des lebhaften Rhythmus, den threnodischen Charakter, bei Mölich hat der Soggetto jedesmal ein anderes Aussehen (auch der Baß folgt dem Vorbild des Cantus I nur ungenau). Und wo er seine ‚Fuge‘ in Sextakkordfortschreitungen vereinfacht, bietet Schütz zum Text „super nos“ durch die bei ihm oft belegte Verflechtung der Synkopenfigur einen neuen Gegensatz.

So läuft der Vergleich doch wieder auf Einsicht in die Andersartigkeit der Musik hinaus. Und der gleiche Befund ergäbe sich bei einer Gegenüberstellung der beiden Sammlungen im Ganzen. Zwar steht die Zahl 40 der Einzelnummern von 1625 – man hat sie auf den 40jährigen Komponisten bezogen⁶⁵ – in einem guten Verhältnis zu der Zahl 20 bei Mölich; doch viele der 40 Ein-

64 Moser, a.a.O., S. 352.

65 Bray, a.a.O., S. 305.

zelnummern sind Teilkompositionen in größeren Zusammenhängen: Schütz zerlegte lange Texte (auch wieder Psalmen) in madrigalisch-kurze Texteinheiten⁶⁶. Und die tonartlichen Verhältnisse sind bei ihm viel schwieriger zu durchschauen als bei Mölich.

Gleichwohl können die *Cantiones sacrae* bzw. deren Urfassungen als das eigentliche Bezugswerk für die frühen Schütz-Schüler gelten. Man darf sich bei dem Versuch gattungsgeschichtlicher Einordnung von der zeitgenössischen Klassifikation als „Muteten“⁶⁷ ebensowenig beirren lassen wie durch die vielen sonstigen „*Cantiones sacrae*“ anderer Autoren. Schütz bietet hier geistliche Madrigale⁶⁸ für den Bereich der „Kammer“⁶⁹, Musik für Solisten, Kompositionen von großer Beweglichkeit und tiefer Inbrunst. Wir finden darin sozusagen als satztechnische Grundausstattung alle im Vorhergehenden herausgestellten musikalisch-madrigalischen Gestaltungsmittel wieder, so „die ‚verzahnte‘ Kadenz“, die Beweglichkeit, den Simultankontrast mit dem gleichzeitigen Vortrag unterschiedlicher Texte, die Vorhaltsketten⁷⁰. Anders als sein eigener Lehrer Gabrieli, der untypische Madrigalkomponist, bekannte sich der Meister Schütz eigenschöpferisch zu dieser satztechnischen Idee. Und im Unterschied zu den von Gabrieli bevorzugten heiteren Texten und zu den Liebesklagen, auf die der Organist an San Marco zu Venedig seine Schüler einstimmt⁷¹, ruft der Dresdner Hofkapellmeister im Madrigal immer wieder Gottes Erbarmen an, wobei er dem Phrygius besondere Bedeutung beimißt (so in dem fünfteiligen Zyklus Nr. 4-8), für ihn also keineswegs eine „aussterbende“ oder „antiquierte“ Tonart⁷², die er auch Mölich nahegelegt zu haben scheint.

Andererseits nahm er durch die Wahl lateinischer Texte seinen Geistlichen Madrigalen das Beklemmende, das große Vorbilder für Schüler haben können. Kurze deutsche Psalmsprüche, offensichtlich das Standardmaterial für das Madrigal in diesem Kompositionsunterricht, hat der Meister – wie gesagt – nur gelegentlich einem seiner vier- bis sechsstimmigen Vokalsätze zugrundegelegt. Hier hielt er das Feld bewußt frei (für Übungszwecke), so daß eine Lücke in seinem Werkbestand in besonderem Maße ausgefüllt erscheint: eben durch Beiträge der Schütz-Schüler.

66 Spitta, Vorwort zu SGA 4, S. XI f.

67 Ebenda, S. VIII.

68 Hans Heinrich Eggebrecht, *Heinrich Schütz – Musicus poeticus*, ²/Wilhelmshaven 1984, S. 34.

69 Wohl deswegen zählt Schütz seine *Symphoniae sacrae* I (1629) als „Opus ecclesiasticum secundum“. Das Opus primum in dieser Berechnung waren die *Psalmen Davids* von 1619. Für die *Cantiones sacrae* wäre also die Bezeichnung „Opus cubicularum secundum“ angemessen (nach dem Opus primum der Italienischen Madrigale).

70 Abert, a.a.O., S. 16 f., 25, 28, 44.

71 Schmalzriedt, a.a.O., S. 37.

72 Ebenda, S. 45.

From Renaissance 'Fuga' to Baroque Fugue: The Role of the "Sweelinck Theory Manuscripts"

by

PAUL WALKER

Jan Pieterszoon Sweelinck has long been recognized as one of the most important teachers in the history of music. During the first half of the seventeenth century, Sweelinck's German organ students held many of the best positions in north and central Germany, and the keyboard music that they composed during that period is rivaled in importance only by the works of the Roman organist Girolamo Frescobaldi. Although Sweelinck's most famous pupil, Samuel Scheidt, worked in central Germany, it was in north Germany, particularly the city of Hamburg, that Sweelinck's influence was most enduring. Johann Mattheson, in the biographical article on Sweelinck for the *Grundlage einer Ehrenpforte*, called him the "hamburgischer Organistenmacher";¹ and in fact Sweelinck's Hamburg students Heinrich Scheidemann and Jacob Praetorius and their students Johann Adam Reincken and Matthias Weckmann played key roles in the musical life of one of the leading musical cities in seventeenth-century Europe. Finally, Johann Sebastian Bach paid homage to Sweelinck's legacy when as a student in nearby Lüneburg he journeyed to Hamburg to hear the aging Reincken play.

Mattheson also stated that Sweelinck studied with Zarlino in Venice and that he taught from his own translation of Zarlino's *Istitutioni*. No archival evidence has ever surfaced to support the claim of a Venetian sojourn, and most scholars now agree that Sweelinck almost certainly did not study directly with Zarlino. He did, however, teach from *Le institutioni*, as three manuscripts that we will call the "Sweelinck theory manuscripts" make clear. These manuscripts were first described by Robert Eitner in 1871² and further discussed in 1891 in separate articles by Max Seiffert³ and Hermann Gehrman.⁴ In 1901 Gehrman edited them for vol. 10 of the Sweelinck Complete Works,⁵ but since that time no thorough reconsideration of the material has been undertaken, despite important new information that has come to light.

Although the two most important manuscripts, both in Hamburg, were lost in World War II,⁶ Gehrman's edition enables us to reconstruct their contents almost completely.⁷ The largest,

1 Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte* (Hamburg: the author, 1740), pp. 331-333.

2 Robert Eitner, *Über die acht, respektive zwölf Tonarten und über den Gebrauch der Versetzungszeichen im XVI. und XVII. Jahrhunderte nach Joh. Peter Sweelinck*, in: *MfM* 3 (1871), pp. 133-151.

3 Max Seiffert, *J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler*, in: *VfMw* 7 (1891), pp. 178-186.

4 Hermann Gehrman, *Johann Gottfried Walther als Theoretiker*, in: *VfMw* 7 (1891), pp. 483-493.

5 Jan Pieterszoon Sweelinck, *Werken*, vol. 10: *Composition Regeln Herrn M. Johan Peterssen Sweling*, ed. H. Gehrman, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1901; reprint ed., Farnborough, England: Gregg International Publishers, 1968).

6 On the fate of the Hamburg library at the end of World War II, see Hans Joachim Marx, *Johann Matthesons Nachlaß: Zum Schicksal der Musiksammlung der alten Stadtbibliothek Hamburg*, in: *AMl* 55 (1983), pp. 109-113 & 116. Marx reports that some of the library's holdings have since turned up and are now to be found in the Deutsche Staatsbibliothek, Berlin (DDR). My inquiry concerning the two Hamburg theory manuscripts, however, elicited a negative response from Dr. Ursula Winter of the Deutsche Staatsbibliothek's Handschriftenabteilung in a letter dated 12 August 1985.

7 See especially Gehrman's introduction to the edition, pp. i-iii, from which much of the following summary is taken.

Hamburg Ms. N.D. VI 5383, which Gehrman labeled Ms. A, bore the title page "Composition Regeln Herrn M: Johan Peterssen Sweling". It comprised three parts. The first (comprising pp. 1-275) was mostly derived from books III and IV of Zarlino's *Istitutioni*. It consisted of material on simple counterpoint of 2, 3, 4, and more voices, the modes, "fugue", and invertible counterpoint, and it included some musical examples not to be found in Zarlino's 1558 edition. The second part (pp. 280-351), separated from the first by several blank pages, introduced additional material on invertible counterpoint that was not taken from Zarlino. The third (pp. 354-371), also preceded by blank pages, concluded the manuscript with excerpts drawn from part II.

The first two parts of Ms. A were in one hand; they appeared to Gehrman to have been written in a relatively short period of time, since the handwriting was very consistent. Part III was copied and signed by Johann Adam Reincken. In his attempt to identify the first scribe, Gehrman discovered a marginal note near the beginning of part I that was initialed M. W.⁸ He confirmed Matthias Weckmann's autograph by comparing the handwriting with that of another supposed Weckmann autograph, the Lüneburg manuscript K.N. 206.

On the question of dating the manuscript, Seiffert had already shown that the material of part I existed before 1630, since Johann Crüger had included some examples from it (examples not found in Zarlino) in his *Synopsis Musica* of that year.⁹ Gehrman conjectured that Weckmann copied down the first two parts of Ms. A while studying with his teacher Jacob Praetorius in about 1640. At a later time Weckmann must have given the manuscript to his friend Reincken, who added part III.

The other two manuscripts were both based on the same material as part I of Ms. A. The first of these, Hamburg Ms. N.D. VI 5384 (Gehrman's Ms. B), was clearly Reincken's work; he had signed the title page and dated it 1670. It comprised two parts. The first was entirely original and addressed consonances and dissonances, the modes, "fugue", proportions, and text setting. The second dealt only with fugue and invertible counterpoint, and, although not an exact copy, its text was very closely related to that of part I of Ms. A. The last manuscript, East Berlin theory Ms. 865 (Ms. C), was signed "Burchardus Gramman" and dated 1657. Gehrman compared them and found that the Berlin manuscript and part I of Ms. A were essentially identical. His conclusions about the three manuscripts are summarized in Table 1.

Gehrman found a great deal of material in the manuscripts that was not taken from Zarlino's 1558 edition. The amplification took three forms: (1) Reincken's remarks of 1670;¹⁰ (2) the entirely new material on invertible counterpoint that made up parts II and III of Ms. A;¹¹ and (3) a number of anonymous musical examples in part I of Ms. A and its concordances.¹²

All of this additional material played a key role in Gehrman's evaluation of the importance of the manuscripts. Because Gehrman credited Sweelinck with putting together part I of Ms. A, he implied that Sweelinck himself wrote many of the anonymous examples that were added to

8 "Allhierher gehört die Regel, daß sich alle halbe tacte was bewegen soll, und in derselben steckt dieses alles M. W." (Gehrman's edition, p. 11.).

9 Seiffert, *Sweelinck*, pp. 180-181. The pieces include several that are attributed in the Sweelinck manuscripts to either Sweelinck or John Bull but that are given anonymously in Crüger's book. It is therefore impossible for the copyist of Ms. A to have gotten them from Crüger.

10 Discussed by Gehrman on p. 50, fn. 2, of his edition.

11 Discussed on p. 86, fn. 1.

12 Discussed on p. 66, fn. 2, and p. 72, fn. 1. The only composers named were Sweelinck and John Bull.

Zarlino.¹³ On the other hand, the new material on invertible counterpoint in parts II and III seemed to Gehrman too advanced for Sweelinck's generation, and he suggested as the probable author one of Sweelinck's direct students, most likely Jacob Praetorius.¹⁴ Thus, in evaluating the contributions of the "Sweelinck school" to baroque theory, Gehrman concluded that Sweelinck (through the additions to part I of Ms. A), his students (through the material in part II of Ms. A), and his students' students (i.e., Reincken, through part I of Ms. B) had done more than simply bring Zarlino's *Istitutioni* to Germany; they had considerably expanded and advanced it in the process.¹⁵ Furthermore, Gehrman saw Reincken's 1670 remarks on fugue as the culmination of a steady development in the Sweelinck school's work with imitative counterpoint, and he implied that the path by which the theory of fugue traveled from its home in renaissance Italy to the fertile ground of baroque Germany led from Zarlino through Sweelinck to Praetorius and Scheidemann to Weckmann and Reincken and ultimately to the music of J. S. Bach.¹⁶

Gehrman's conclusions have been accepted by most modern scholars of fugal theory, but they must now be reevaluated. In the first place, most of Sweelinck's supposed additions to *Le institutioni* must be given back to Zarlino himself. Nearly all of the anonymous examples in part I of Ms. A that Gehrman was unable to locate in Zarlino's 1558 edition come from the revised 1573 edition. Second, Werner Braun cast doubt on the insularity of the Sweelinck school when he reported in 1968 that part II of Ms. A was identical in content with the invertible counterpoint treatise, East Berlin theory Ms. 913, ascribed to Johann Theile.¹⁷ Braun suggested that the manuscript could not have been written much before 1670, when Theile would have been only twenty-four years old, and thus that it was more or less contemporaneous with Reincken's Ms. B. Since Theile studied with Heinrich Schütz at about this time, Braun conjectured that Weckmann, the copyist of the manuscript and himself a former Schütz student, was responsible for bringing the material to Hamburg.

In a recent article, Kerala Snyder has questioned the identities of both the copyist of Ms. A and the author of part II.¹⁸ She accepts the opinions of Bärbel Roth¹⁹ and Friedrich Wilhelm Riedel²⁰ that many of the supposed Weckmann autographs, including Lüneburg Ms. K.N. 206 with which Ms. A was compared, are not authentic. Furthermore, she finds Theile's authorship of part

13 "Praetorius und Weckmann geben aber im 1. Hauptteil von Ms. A thatsächlich die originale Sweelinck'sche Lehre wieder. [...] Wesentliche Praetorianische Zusätze finden sich jedoch nicht in diesem Teile." Gehrman, introduction, p. iii.

14 Sieffert considered Heinrich Scheidemann the most likely candidate. See Seiffert, *Sweelinck*, p. 181.

15 "Aus all dem ist zu ersehen, daß die eigentliche Sweelinck'sche Lehre auch reich an originaler Arbeit ist und daß ihre Bedeutung darin besteht, nicht nur die Zarlino'sche Lehre nach dem Norden verpflanzt, sondern auch zeitgemäß erweitert und zugleich eine Verquickung des Zarlino'schen und nordischen Kontrapunktes angestrebt zu haben. Für das Letztere sprechen die vielen originalen Beispiele bei Fuge und doppeltem Kontrapunkt." Gehrman, introduction, p. iv.

16 See especially Gehrman, *Walther*, pp. 490-491.

17 Werner Braun, *Zwei Quellen für Christoph Bernhards und Johann Theiles Satzlehren*, in: *Mf* 21 (1968), pp. 459-466.

18 Kerala J. Snyder, *Dietrich Buxtehude's studies in learned counterpoint*, in: *JAMS* 33 (1980), pp. 544-564.

19 Bärbel Roth, *Zur Echtheitsfrage der Matthias Weckmann zugeschriebenen Klavierwerke ohne Cantus firmus*, in: *AML* 36 (1964), pp. 31-36.

20 Friedrich Wilhelm Riedel, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts* (= Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, vol. 10; Kassel: Bärenreiter, 1960), p. 95.

II unlikely at such an early point in his career. The collection of masses that Theile published in 1673 seems too immature to suggest that he was capable of putting together a sophisticated theory treatise at that time. Instead, Snyder feels that the treatise had already been written by 1670, that Theile himself consulted it when he first came to north Germany in the early 1670s, and that he later appropriated it for his own teaching. No candidate is put forward for authorship of the treatise.

Most recently, two American scholars, working independently, have undertaken thorough studies of the supposed Weckmann autographs and have restored most of them to Weckmann. Both Alexander Silbiger²¹ and Curtis Lasell²² now find Lüneburg K.N. 206 to be authentic, and Ms. A can once again be considered Wecksmann's hand. The identity of the author of part II and the date of its conception will be addressed toward the end of this article. Meanwhile, a careful study of the theories of fugue by Zarlino, Sweelinck, Reincken, and other contemporaries produces a clearer picture of both the legacy of Sweelinck's teaching and the theoretical activities of the younger members of the Sweelinck school.

In the third part of his famous *Istitutioni harmoniche* of 1558, Gioseffo Zarlino treated imitative counterpoint in two chapters, the first devoted to what he called "fugues," the second to "imitations".²³ The terms "fugue" and "imitation" were not new. The Latin word *fuga* is a noun meaning "flight" or "fleeing". Musicians first adopted it in the fourteenth and fifteenth centuries to describe the compositional technique of canon, apparently because the technique involves one voice that "flees before" the others which "chase after" it.²⁴ Like the modern word "canon", "fugue" was also sometimes used during this period as the title for a piece of music that featured the technique of "fugue". When the technique of free imitation rose to prominence about 1500 at the hands of Josquin des Prez and his contemporaries, the word "fugue" was simply expanded in meaning to embrace all imitative counterpoint, whether canonic or free. About the same time, the word "imitation" was introduced to music as an occasional synonym for "fugue".

Zarlino was the first theorist to distinguish between the two words, but he did not do so by assigning one to the older canonic technique and the other to the more innovative free imitation, as we might expect. Instead, he tried to recapture as much of the original meaning of "fugue" as possible while at the same time updating it in accordance with the latest styles. Johannes Tinctoris had defined "fugue" in his dictionary of musical terms written about 1472 as "the sameness [or "identicalness", if you will] of the voice parts of a composition with respect to their rhythmic value, hexachord syllable, shape, and sometimes even location on the staff".²⁵ Zarlino retained

21 Alexander Silbiger, preface to his edition of Matthias Weckmann, *Four sacred concertos* (= Recent Researches in the Music of the Baroque Era, vol. 46; Madison, Wisconsin: A-R Editions, 1984), p. xxvi, fn. 11.

22 Letter to the writer dated 11 August 1985. Lasell is preparing a chapter on the Weckmann autographs for his dissertation on the "Origins of the Lüneburg keyboard tablatures".

23 Chapters 51 and 52 in the original 1558 edition, 54 and 55 in the expanded 1573 edition.

24 Concerning early uses of the term, see F. Alberto Gallo, *Caccia*, in: HmT (1973).

25 "Fuga est idemtitas [sic] partium cantus quo ad valorem nomen formam et interdum quo ad locum notarum et pausarum suarum." Johannes Tinctoris, *Terminorum Musicae Diffinitorium*, ed. and trans. Carl Parrish (London: The Free Press of Glencoe, division of Collier-Macmillan Ltd., 1963), p. 32-33. This translation is my own. On the dating of the *Diffinitorium*, see Heinrich Hüschen, *Johannes Tinctoris*, in: *New GroveD* 18, p. 839.

"identicalness" of voice parts in rhythm and intervals as the essential characteristic of "fugue". In other words, if one voice imitated another in such a way that it reproduced *exactly* the rhythmic values and intervals of the first voice, the technique involved was "fugue". This exact imitation might last from beginning to end of the piece, as in a canon, or it might be broken off after only a few notes, as in free imitation. Zarlino called the former *fuga legata*, "bound" or "tied fugue", and the latter *fuga sciolta*, "loose" or "free fugue".

To the word "imitation", Zarlino assigned the essential characteristic of *approximateness* of imitation with respect to rhythm and intervals. For example, the following voice might reproduce the major thirds of the leading voice as minor thirds, it might halve or double the note values, or it might alter an occasional note of the leading voice for the sake of the part-writing. The technique of "imitation" could also be carried from beginning to end, in which case it was called *imitatione legata*, or for only part of the piece, in which case it was called *imitatione sciolta*. Zarlino's system thus included four primary classifications of imitative counterpoint, summarized in Table 2.

Zarlino pointed out that "fugue" was possible only when the imitation took place at a perfect interval, i.e., at the unison, fourth, fifth, or octave. Such a statement would have been superfluous seventy-five years earlier. Because Tinctoris had insisted that the hexachord syllables of the imitating voice should be identical to those of the leader, no other intervals of imitation were possible. There were only three hexachords, the "natural" (on C), the "hard" (on G), and the "soft" (on F), and therefore a given sequence of syllables (say, ut-re-mi-fa) could only be expressed three ways (i.e., C-D-E-F, G-A-B-C [at the fifth], or F-G-A-B flat [at the fourth]). The replacement of the hexachord system by the octave solmization system made it necessary for Zarlino to specify the relationship between interval of imitation and exactness of imitation.

Nevertheless, a perfect interval of imitation did not automatically produce exact imitation. Any imitative counterpoint written at the fourth or fifth would be melodically exact only so long as the voices remained within the bounds of their respective hexachords. For example, if the two voices began on C and G respectively, and the first voice moved beyond the bounds of the natural hexachord to B natural, the second voice would answer not with F sharp but with F natural. This was not sufficiently exact for "fugue", but it did satisfy the definition of "imitation". Moreover, an augmentation canon at the octave would also be described as "imitation" rather than "fugue", since its note values would not be exactly reproduced by the answering voice. Thus, Zarlino's technique of "imitation" could take place at any interval, perfect or imperfect.²⁶

Zarlino added a fifth technique of imitative counterpoint which he called "part fugue and part imitation". The example that he gave was of a canon at the fifth in which the voices did in fact step beyond the bounds of their respective hexachords in such a way that F natural was answered by B natural three times. Zarlino noted that although such examples were usually called "fugues", the imitation was not exact enough to be so called.

As recorded in part I of Ms. A, Sweelinck's teaching of imitative counterpoint differed in no important respect from Zarlino's.²⁷ The approach was a practical one. The material from Zarlino

26 On this point, see further James Haar, *Zarlino's definition of fugue and imitation*, in: JAMS 24 (1971), pp. 226-254.

27 See Gehrman's edition, pp. 59-61.

no's two chapters on "fugue" and "imitation" was presented as a series of examples with accompanying text rather than as a text with accompanying examples, and Zarlino's explanations of the various terms and their proper usage were reduced to a series of brief "captions" that attempted to explain both the examples and the concepts behind them. All of Zarlino's examples were to be found in proper order, and they were labeled according to the original five categories, translated literally into "gebundene Fuge", "gebundene Imitation", "ungebundene Fuge", "ungebundene Imitation", and "halb Fuge, halb Imitation". (These terms are also included in Table 2.)

The manuscript defined the technique of "fugue" as imitative counterpoint at the unison, fourth, fifth, or octave; the imitation was exact. The technique which the manuscript called "imitation" took place at the second, third, sixth, and seventh; the imitation in this case was not exact. But this is not an entirely correct reading of Zarlino. As we have just seen, imitative counterpoint at a perfect interval does not guarantee exactness of imitation (i.e., "fugue"), and the technique called "imitation" was not limited to the imperfect intervals. Sweelinck was not alone in his misreading of Zarlino; two of Zarlino's own Italian disciples, Giovanni Maria Artusi²⁸ and Orazio Tigrini,²⁹ made exactly the same mistake in separate treatises based on *Le istituzioni*.

Sweelinck's terminology occasionally strayed from his own definitions. For instance, both techniques of "fugue" and "imitation" were grouped under the heading "Here follow various sorts of fugues". This reference to all imitative counterpoint as "fugue" was of course exactly the imprecise and common kind of terminology that Zarlino had tried so hard to abolish. Sweelinck also used the word "canon" as a synonym for "gebundene Fuge" and "gebundene Imitation", even though Zarlino had insisted that since it literally meant "rule" or "law" it should apply only to the rule by which such a piece was composed, not the piece itself. Sweelinck's occasional misuses of Zarlino's terminology, like his misreading of the definitions, seem to have been inadvertent. No conscious dissatisfaction with Zarlino's original plan is apparent.

Careful study of Gehrmann's edition reveals that he found many differences between part I of Ms. A and part II of Ms. B in wording, ordering of material, and inclusion of occasional new examples, but not of essential meaning.³⁰ Thus, the two manuscripts were almost certainly copied from different sources. Exactly how they emanated from the common source of Sweelinck's private instruction remains unclear. It is tempting to imagine that the two different versions represent a form of "class notes" taken by two different students, for example, Scheidemann and Jacob Praetorius. Perhaps Sweelinck dictated the material to each student individually at private lessons. The surviving evidence is unfortunately too meager to support such specific hypotheses. Nevertheless, although the exact form of Sweelinck's instruction is yet unknown, its purpose remains clear: to introduce to students the compositional methods and theories of Zarlino's *Istituzioni*.

28 Giovanni Maria Artusi, *L'arte del contraponto* (Venice: Vincenzi and Amadino, 1586), pp. 31-32. This material is essentially the same in the second edition (Venice: Giacomo Vincenti, 1598; reprint ed., Hildesheim: Olms 1969), pp. 62-63.

29 Orazio Tigrini, *Il Compendio della musica* (Venice: Ricciardo Amadino, 1558; reprint ed., New York: Broude Brothers, 1966), pp. 104-109 & 116-123.

30 General differences are summarized in footnote 1, p. 59. Other differences are discussed in numerous footnotes on pp. 59-84.

In 1670, half a century after Sweelinck's death, Johann Adam Reincken reexamined certain topics of music theory in light of current musical practice. The remarks on imitative counterpoint found in part I of Ms. B emphasized the relationship between imitation and the modes, a topic not discussed by Sweelinck, and they focused particularly on the compositional technique known today as the "tonal answer". Although it was a technique used by composers since at least the early sixteenth century, the tonal answer received its first theoretical justification at the hands of Italian theorists in the early years of the seventeenth century. Its subsequent development and the path by which it came to be known in German lands supply the key to a proper understanding of Reincken's remarks.

The first theorist to prescribe the tonal answer was Girolamo Diruta, author of the important organ instruction book *Il Transilvano*. In the *Seconda parte del Transilvano* of 1609, Diruta recommended that a composition's opening point of imitation follow certain rules in order to make the mode immediately recognizable to the listener.³¹ These rules specified (1) that the theme ought to begin on either the mode's final or its dominant (at this period, the dominant was always a fifth above the final); (2) that the theme's melodic motion ought to emphasize both notes; and (3) that the answer of the theme also ought to emphasize both final and dominant. Diruta gave the example of a theme in D dorian that began on the final D and proceeded upward to the dominant A; its answer should ascend from the dominant A not a fifth to the note E but only a fourth to the final D. He added that the procedure was not necessary in the body of a composition, after the mode was well established, but he disapproved of most imitative compositions that did not begin with a tonal answer because, as he put it, the listener frequently could not identify the mode.

Diruta's theory of tonal answers was conceived with the renaissance style in mind, and it was quickly adopted among his Italian contemporaries for the writing of keyboard *ricercars* and vocal polyphony in the *stile antico*. In Germany, however, it remained unknown to all but a few Italian-trained musicians until in 1643 an Italian expatriate, Marco Scacchi, introduced it to the German musical establishment at large. Scacchi, Kapellmeister at the Polish court in Warsaw, published in that year a book entitled *Cribrum musicum*³² in which he criticized in detail a collection of psalms published three years earlier by the Danzig organist and Sweelinck student Paul Siefert.³³ Siefert was a self-styled champion of the *stile antico* who crusaded vigorously against what he considered to be the "abuses" of modern Italian music. Rather than attempt a defense of the modern style, Scacchi chose to challenge him by judging Siefert's psalms according to the rules of sixteenth-century counterpoint. Among the 151 errors that Scacchi identified in them was the incorrect use of a real answer in the opening point of imitation of Psalm 33, the first piece in the collection.³⁴ Its theme began with a rising fifth from D to A and was answered by

31 Girolamo Diruta, *Seconda parte del Transilvano* (Venice: Alessandro Vincenti, 1622 [originally published in 1609]; reprint ed., Bologna: Forni, [1969]), Book III, pp. 11-12. For an English translation, see idem, *The Transylvanian*, trans. Murray C. Bradshaw & Edward J. Soehnlén (= *Musicological Studies*, no. 38; n.p.: Institute of Mediaeval Music, 1984), vol. 2, pp. 94-95.

32 Marco Scacchi, *Cribrum musicum ad triticum Sieferticum* (Venice: Alessandro Vincenti, 1643).

33 Paul Siefert, *Psalmen Davids* (Danzig [now Gdansk, Poland]: Georg Rhetius, 1640).

34 Scacchi, *Cribrum*, p. 11. For a modern edition of the entire first part of Siefert's Psalm 33, see Hermann Rauschnig, *Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig* (Danzig: Kommissionsverlag der Danziger Verlags-Gesellschaft, 1931), pp. 162-163.

another fifth from A to E. Scacchi called upon Diruta's reasoning in his censure of this "error". He insisted that in the opening measures of a composition, clear projection of the mode was more important than exactness of imitation. Therefore, the octave ambitus of the mode (in this case from D to D) should not be overstepped in this context and the only correct answer was the rising fourth A to D.

Siefert tried to defend his psalms by claiming that the northern rules of the *stile antico* differed from those of Italy and that Scacchi bore a personal grudge against him.³⁵ Nevertheless, most German musicians were quick to side with Scacchi.³⁶ Heinrich Schütz, for instance, praised both men and attempted to remain neutral, but he wrote:³⁷

I must acknowledge that as a youth I too was drilled and instructed by my teacher Giovanni Gabrieli of blessed memory in a way similar to that in which Mr. Marco Scacchi teaches Mr. Siefert.

Schütz's works leave little doubt that he sided with Scacchi on the use of tonal answers and that he learned from Gabrieli how to use them systematically. His *Psalmen Davids* of 1619, which "show better than any of his other [works] the force of Gabrieli's example",³⁸ contain numerous instances of tonal answers; the very first piece of the collection begins with a rising fourth D-G answered by a rising fifth G-D.³⁹ Schütz's *Geistliche Chormusik* of 1648, which may have been produced as Schütz's own practical response to the Scacchi-Siefert controversy, also features several instances of fifths answered by fourths and fourths by fifths.⁴⁰ Furthermore, not a single piece in either collection begins with a real answer.

The Italian theory of tonal answers was codified for German musicians by Schütz's pupil Christoph Bernhard. In his famous manuscript treatise of ca. 1660, the *Tractatus compositionis augmentatus*, Bernhard used the modal system to justify in theoretical terms both tonal and real answers,⁴¹ and his position is usually described today as a compromise between Scacchi's insistence on tonal answers and Siefert's insistence on real answers. Bernhard's rules for their use, however, follow the Italian tradition in all essential details. That is, tonal answers were most commonly found at the beginning of a piece, where one needed to project the mode clearly, while real

35 He published his rebuttal with the title *Anticribratio musica ad avenam Schachianam* (Danzig: Georg Rhetius, 1645). Siefert's arguments are summarized in Carl Dahlhaus, *Christoph Bernhard und die Theorie der modalen Imitation*, in *AfMw* 21 (1964), pp. 45-46.

36 Ca. 1649 Scacchi published personal letters written in defense of the Cribrum by a number of prominent German musicians. The publication, entitled *Judicium cribri musici*, is now lost, but a manuscript copy survives in Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale.

37 "Attamen unicum hoc confiteor, et protector, quod hoc simili modo (quo Dominus Marcus Scacchius in Cribro suo Dominum Syfertum) ego in juventute mea a bone memoriae Johanne Gabriele Preceptore meo quoque fuerim instructus ac institutus." Schütz GBr, p. 189. The translation is mine. The letter from which this quote is taken was included in Scacchi's *Judicium cribri musici*.

38 Joshua Rifkin, *Heinrich Schütz*, in: *New GroveD* 17, p. 21.

39 Heinrich Schütz, *Psalmen Davids* (1619), NSA, vol. 23-25, ed. Wilhelm Ehmann (1971-81). See the opening imitation of nos. 1, 12, 13, 14, 19, and 21.

40 Heinrich Schütz, *Geistliche Chormusik* (1648), NSA 5, ed. Wilhelm Kamlah (1965). See the opening imitation of nos. 1, 2, 3, 8, 15, 18, 21, 24, and 26. On Rifkin's conjecture about the *Geistliche Chormusik* as a response to the Scacchi-Siefert quarrel, see his Schütz, p. 13.

41 Christoph Bernhard, *Tractatus compositionis augmentatus*, ed. Joseph Müller-Blattau in *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, 2nd ed. (Kassel: Bären-

answers were more acceptable in the body of the work, after the mode was established. Bernhard added further the rule of thumb that themes progressing by leap were more often given tonal answers and themes progressing by step more often real answers. This rule basically follows common sense. The character of a stepwise theme must be drastically altered for a tonal answer, since one of its steps must be answered by either a leap or a repeated note, whereas a leaping theme requires only that one leap be answered with another of slightly different size.

In 1663, Bernhard left Dresden to join his colleague Matthias Weckmann, a fellow Schütz student, in Hamburg, where he became a member of a musical circle that included Weckmann, Reincken, Theile, and Dietrich Buxtehude. Theory and learned counterpoint played an important part in the circle's activities of the late 1660s and early 1670s, as Kerala Snyder has recently pointed out,⁴² and Reincken's theory treatise of 1670 reflected primarily the influence of these colleagues rather than of his teacher's teacher Sweelinck. The very heart of Sweelinck's theory of imitative counterpoint – that is, the five categories of "fugue" and "imitation" – was entirely absent from Reincken's discussion of fugue, even though the two treatises rested side-by-side in Ms. B. At the same time, the topic to which Reincken devoted most of his attention – that is, the proper use of real and tonal answers – was clearly derived from Scacchi's *Cribrum* and Bernhard's *Tractatus* and had no precedent in Sweelinck's work.

Reincken presented several themes of either predominantly stepwise or predominantly leaping motion and discussed, using Bernhard's rules of thumb, how each was most properly used in imitative writing.⁴³ For example, the first theme, which began with a rising fifth D-A, required a tonal answer at the beginning of a composition, while later in the piece a real answer was permissible. A theme that proceeded from D to A by step, on the other hand, required a real answer, but Reincken noted that with a little care the composer could overcome the conflict between imitation and mode. He might, for example, write a real answer at the subdominant, or he might neutralize the offending note of a real answer at the dominant by carefully hiding it within the texture. Reincken concluded with the remark that composers "in the modern style" often paid little attention to the mode in their fugal writing, but that "the best musicians" avoided subverting the mode for the sake of real answers.

The Italian theory of tonal answers also appeared in the anonymous treatise on invertible counterpoint that formed part II of Ms. A.⁴⁴ There the reader was warned that the opening measures of a fugue should clearly project the mode and especially that the first two entries of the theme should avoid overstepping the mode's ambitus. Also included was information on invertible counterpoint at the twelfth and tenth taken directly from Sweelinck's treatise, as well as a great deal of original material on invertible counterpoint at the octave.

The presence of Scacchi's tonal answers lays to rest Gehrman's claim that part II of Ms. A was copied by Weckmann during his student days under Jacob Praetorius. Weckmann returned

reiter 1963), pp. 98-106. For an English translation by Walter Hilse, see *The Music Forum* 3 (1973), pp. 133-144.

42 Snyder, *Buxtehude's studies*. See also Christoph Wolff, *Das Hamburger Buxtehude-Bild*, in: *MuK* 53 (1983), pp. 8-19.

43 Gehrman's edition, pp. 50-55.

44 Gehrman's edition, pp. 86-104.

to Dresden in 1640, three years before Scacchi published his *Cribrum*. Therefore, if we accept Gehrmann's assertion that parts I and II were copied down in a relatively short period of time, we must conclude that Weckmann probably copied them after 1655, when he returned to Hamburg and could once again consult Sweelinck's treatise. Snyder feels that the invertible counterpoint treatise, part II of Ms. A, was probably completed by the early 1660s and that it was consulted in Hamburg by Bernhard, Buxtehude, and later Theile. Since its author worked from Sweelinck's translation and since his work exerted influence almost exclusively in Hamburg and north Germany, it seems reasonable to assume that he was at least a member of the Sweelinck school if not of the later Hamburg circle. Furthermore, the inclusion of Scacchi's tonal answers points to a musician who was also trained in the Dresden tradition of Bernhard and Schütz. The only candidate who fills all of these qualifications, and thus the most likely author of the treatise, is the copyist of the manuscript, Matthias Weckmann. Table 3 provides a revised summary of Ms. A based on these conclusions.

To summarize: Sweelinck and his two generations of students can no longer be credited with gradually creating baroque fugal theory out of Zarlino's *Istitutioni*. Sweelinck translated Zarlino faithfully without attempting in any way to "update" *Le istitutioni*, while his students Scheidemann and Praetorius apparently made no original contributions to music theory. Their students Reincken and Weckmann copied out Sweelinck's work but made no attempt to revise it in light of current musical practice. Rather, they chose in their own treatises to explore the important new theories of imitative counterpoint emanating from Italy, especially the theory of tonal answers. Sweelinck's influence survived primarily in the studies of learned counterpoint undertaken by the members of the Hamburg circle in the 1660s and '70s. These studies were inspired by Zarlino's great canonic examples of invertible counterpoint and produced such works as Buxtehude's famous funeral piece, *Mit Fried und Freud ich fahr dahin*. For their theories of baroque fugue, however, the younger Hamburg theorists turned not to their revered teacher and mentor but to their Italian colleagues.

TABLE 1. Summary of source information for the "Sweelinck theory manuscripts" as determined by Hermann Gehrmann (Sweelinck Complete Works, Vol. X, 1901).

Ms. A – Hamburg Ms. N.D. VI 5383 (now lost)

- I. author: Zarlino and Sweelinck
 contents: from parts III & IV of *Le istitutioni* with many additions
 scribe: Weckmann
 date copied: ca. 1640
- II. author: anonymous (Scheidemann or J. Praetorius)
 contents: invertible counterpoint treatise
 scribe: Weckmann
 date copied: ca. 1640
- III. author: Reincken
 contents: derived from part II
 scribe: Reincken
 date copied: between ca. 1640 & ca. 1670

Ms. B – Hamburg Ms. N.D. VI 5384 (now lost)

I. author: Reincken

contents: original material on dissonances, modes, fugue, invertible counterpoint, meter, and text

scribe: Reincken

date: 1670

II. author: Zarlino

contents: fugue and invertible counterpoint, text similar to part I, Ms. A

scribe: Reincken

date copied: 1670

Ms. C – Berlin (DDR), Deutsche Staatsbibliothek, Mus. ms. theor. 865

author: Zarlino

contents: copy of part I, Ms. A

scribe: "Burchardus Gramman" (otherwise unknown)

date copied: 1657

TABLE 2. Zarlino's fivefold classification of imitative counterpoint.

1. *Fuga legata*: the canonic technique in which the answering voices reproduce precisely all the rhythms and intervals of the first voice throughout the piece. Whole steps are answered by whole steps, half steps by half steps, and semibreves by semibreves.
Called by Sweelinck *gebundene Fuge*.
2. *Imitatione legata*: the canonic technique in which the answering voices reproduce only approximately the rhythms and intervals of the first voice, but continue to do so until the end. For example, in a canon at the second, major thirds might be answered by minor thirds. In an augmentation canon, semibreves might be answered by breves.
Called by Sweelinck *gebundene Imitation*.
3. *Fuga sciolta*: the technique in which the imitating voices reproduce exactly the rhythms and intervals of the leader but only for part, not all, of the piece.
Called by Sweelinck *ungebundene Fuge*.
4. *Imitatione sciolta*: the technique in which the imitating voices neither reproduce exactly the rhythms and intervals of the leader nor carry the imitation through to the end of the piece.
Called by Sweelinck *ungebundene Imitation*.
5. *Parte in fuga, parte in imitatione*: "incorrectly called *fuga* by some musicians". Zarlino's example is of two voices in imitation at the fifth; the second voice reproduces the first exactly except for three F naturals that are answered with B naturals.
Called by Sweelinck *halb Fuge, halb Imitation*.

TABLE 3. Revised summary of source information for Ms. A.

- I. author: Zarlino
contents: parts III & IV of *Le istitutioni*, 1573 ed.
scribe: Weckmann
date copied: probably between 1655 and the mid 1660s
- II. author: probably Weckmann (ascribed to Johann Theile in later manuscripts)
contents: invertible counterpoint treatise
scribe: Weckmann
date copied: probably between 1655 and the mid 1660s
- III. author: Reincken
contents: derived from part II
scribe: Reincken
date copied: after part II

Christophe-Thomas Walliser (1568-1648) – musicien strasbourgeois à redécouvrir

par

ÉDITH WEBER

Introduction

1 Problématique

Christophe-Thomas Walliser, musicien strasbourgeois, dans le sillage de l'Humanisme et de la Réforme, n'a pas encore reconquis la place qu'il mérite dans l'histoire de la musique religieuse, dans l'histoire de la pédagogie et de la théorie musicales et dans l'histoire du théâtre à participation musicale. Pédagogue, théoricien, cantor et compositeur, il a légué une production à la fois variée et digne d'intérêt, tributaire du contexte historique, religieux et local, dans l'Alsace du XVI^e siècle jusqu'au traité de Westphalie signé en 1648, l'année de sa mort.

Comme Heinrich Schütz (1585-1672), Walliser a eu une longue existence, a beaucoup voyagé, a subi l'influence italienne et a vécu pendant les affres de la Guerre de Trente Ans (1618-1648). Il appartient au patrimoine musical strasbourgeois et, à notre époque encore, quelques unes de ses œuvres ont été tirées de la poussière et ont retenti dans sa ville natale, dans le cadre des commémorations du Gymnase Jean Sturm et à l'Église Saint Thomas de Strasbourg¹.

2 État de la question

Si ses compositions ne sont pas fréquemment exécutées, en revanche, sa personnalité, son apport esthétique sont évoqués dans plusieurs types de publications²:

les ouvrages, programmes et articles relatifs aux manifestations liées à la Haute École (Gymnase) comme ceux de M. Sebitz, O. Bähre, Fr. Munch;

les alsatiques notamment par les contributions de F. Lobstein, M. Vogeles, L. Sittler ou les livres concernant l'histoire d'Alsace par Ch. Schmidt, F. Rapp, J. Noguès;

les histoires générales de la musique, par exemple celles de W. Ambros, H.-J. Moser, ou les histoires de la musique protestante comme celles de H.-J. Moser, Fr. Blume, É. Weber (Chr. Bernsdorff-Engelbrecht ne le cite pas);

1 Église de Saint Thomas, commémoration de la Réforme (naissance de Martin Bucer en 1491, mort de W. Capiton en 1541), le 2 Novembre 1941, au programme: *Te Deum* (5 voix), Psaume 137 *An Wasserflüssen Babylon* (mélodie de W. Dachstein, harmonisation à 5 voix de Walliser). – Conservatoire, pour le 425^{ème} anniversaire du Gymnase (Haute École), en 1963, au programme: Psaume 117 *Lobet den Herren, alle Heiden*, par le Chœur et l'orchestre du Gymnase sous la direction de Jean-Daniel Weber, professeur de musique au Gymnase de Strasbourg. – Temple-Neuf, pour l'agrandissement des bâtiments du Gymnase, en 1980, au programme: Psaume 117 *Lobet den Herren, alle Heiden*, à l'orgue, J.-D. Weber, et lors d'un récital d'orgue à Saint Thomas par J.-D. Weber, organiste titulaire, le 19 Novembre 1980.

2 Cf. indications bibliographiques à la fin de l'article.

enfin, dans les livres ou articles relatifs à la pédagogie et à la théorie musicales de E. Preußner, Fr. Sanemann, G. Schünemann et des thèses de doctorat de U. Klein et É. Weber;

quant aux Dictionnaires et Encyclopédies, entre autres, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (article de U. Klein), le *Dictionnaire de la musique* (Bordas, article É. Weber), le *Larousse de la Musique* publié en 1957 consacrant un article à Walliser, mais le récent *Larousse de la Musique* (Paris, 1982) le passe sous silence.

Les œuvres de Walliser sont signalées, de manière parfois incomplète, dans les répertoires de sources. Le *Répertoire international des Sources musicales : Recueils imprimés XVI-XVII^e siècles*, I *Liste chronologique* mentionne la présence de pièces dans des recueils collectifs aux dates suivantes : 1613², 1617¹, 1617²⁴, 1618², 1621²; 1672² (donc après sa mort); il figure en bonne place à côté de E. Bodenschatz, S. Calvisius H. L. Haßler, M. Praetorius, M. Vulpius... Le *RISM, Einzeldrucke vor 1800 (alphabétique A/I/9)* le cite aux pages 164 et 165, pour les dates 1602, 1611, 1613, 1614, 1617, 1625, 1627, 1628, 1641. Il est également présent dans le *RISM Das deutsche Kirchenlied, DKL I/1 Verzeichnis der Drucke*, à la date de 1625²⁸ parmi d'autres. R. Eitner, dans sa *Bibliographie* (p. 918), dans son *Quellenlexikon* (X, pp. 159-161) et même F.-J. Fétis, dans sa *Biographie universelle des Musiciens* (t. 8, p. 410), M. Vogeleis, dans ses *Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik und des Theaters im Elsass 550-1800*, reconnaissent l'importance de sa production. En outre, la Bibliothèque municipale de Strasbourg possède un dossier patiemment réuni par Eugène Wagner, sous le titre *Aktenmaterial zu einer Geschichte der protestantischen Kirchenmusik in Strassburg 1525-1681*. Quelques pièces sont éditées dans la *Geschichte der Musik* de W. Ambros (volume V), dans le recueil *Musica sacra* de Commer (*Ecclesiologiae...*). Quelques chœurs de drames scolaires sont conservés, par exemple à Paris (Bibliothèque Mazarine, Bibliothèque Nationale).

Peu exécutée sinon dans sa ville natale (Gymnase, Saint-Thomas), mais mieux connue par les répertoires de sources et des articles sur des points de détails, sa musique s'insère dans le cadre local, dans le sillage de la Réforme et de l'Humanisme, jusqu'à la fin de la Guerre de Trente Ans, dans la vie intellectuelle, musicale et religieuse à Strasbourg.

3 La vie religieuse, intellectuelle et musicale à Strasbourg

Au XVI^e siècle, Strasbourg, ville libre, a – par sa position géographique favorisant les échanges et la circulation des idées – joué un rôle important. La Renaissance, l'Humanisme et la Réforme ont profondément marqué l'Alsace. L'empreinte des humanistes Jacques Wimpheling, Sébastien Brant, Jean Geiler de Kaysersberg, des réformateurs Martin Bucer, Wolfgang Capiton, Caspar Hedion et Jean Calvin qui s'est réfugié dans la capitale alsacienne en 1538, et des musiciens Matthias Greiter, Wolfgang Dachtein, entre autres, a été durable. La musique bénéficia d'un soutien officiel; elle est reconnue comme discipline à part entière dans la pédagogie. Une nouvelle hymnologie en langue allemande et en langue française pour les réfugiés, est forgée et, grâce à l'imprimerie musicale florissante, elle paraîtra à partir de 1525 et sera rapidement diffusée; Christophe-Thomas Walliser puisera largement dans ce fonds mélodique.

Les institutions scolaires élaborent des programmes en fonction des idées lancées par les humanistes et les réformateurs. Dès 1514, dans cette ville impériale, la *sodalitas literaria* compte une douzaine de membres éminents parmi lesquels figure le célèbre Othmar Nachtgall ou Luscinus (de son nom latinisé), musicien, prédicateur, humaniste, auteur de la *Musurgia seu praxis*

musicae publiée à Strasbourg en 1536. Cette sodalité s'inspire du modèle lancé par Conrad Celtes. À côté des écoles allemandes, les écoles latines sont dirigées par J. Sapidus, C. Dasypodius, O. Brunfels qui a lancé la mode du théâtre scolaire.

Jacques Sturm crée, en 1531, une bibliothèque à l'Église des Dominicains (Temple-Neuf actuel), et, en 1537, Jean Sturm, professeur au Collège de France à Paris depuis 1529, arrive à Strasbourg, fonde la Haute École dans le cloître du Couvent des Dominicains (Gymnase actuel) réalisant le vœu de Wimpheling qui préconisait cette *Schola argentinensis* regroupant toutes les écoles latines de la cité. En 1566, Maximilien II l'érige en Académie; et, en 1621, elle est promue au rang d'Université, par Ferdinand II. Cette institution favorisera la culture humaniste et protestante, les langues anciennes, la théologie, le droit, la littérature, la médecine et la musique y compris le théâtre à participation musicale. Chr.-Th. Walliser bénéficiera de l'excellente organisation pédagogique de Jean Sturm, qui a attiré dans son école, de nombreux étrangers et des étudiants venus de toute l'Europe, et de l'héritage hymnologique forgé lors de la Réforme.

Au XVI^e siècle, Strasbourg, Petite République et Ville libre, est un intense foyer intellectuel, littéraire, artistique et religieux, avec ses médecins célèbres (O. Brunfels), ses mathématiciens (C. Dasypodius), ses peintres (Matthias Grünewald, Hans Baldung Grien), ses réformateurs, ses musiciens et ses pédagogues. Au XVII^e siècle, avec la Guerre de Trente Ans (1618-1648) qui frappe l'Alsace, mais qui se termine, dans cette région vers 1640, le nombre de personnalités éminentes diminue. Le traité de Westphalie signé l'année de la mort de Walliser, en 1648, verra le rattachement de l'Alsace à la France, sauf de Strasbourg restée « République » et qui sera rattachée en 1685, l'année de la naissance de Jean-Sébastien Bach, cent ans après la naissance de Heinrich Schütz, et l'année de la Révocation de l'Édit de Nantes. Si l'Université de Strasbourg cultive en priorité les lettres classiques et la théologie, la musique théorique et pratique est amenée à son apogée par Christophe-Thomas Walliser, et l'« Entité École-Église-Musique » reste une réalité.

I Christophe-Thomas Walliser: vie, formation et carrière

1 Les origines

Né à Strasbourg, le 17 Avril 1568 et mort, dans sa ville natale, le 26 Avril 1648, Walliser, musicien, cantor, compositeur, théoricien et pédagogue, a bénéficié à la fois des possibilités de culture humaniste et protestante offertes en Alsace et de l'enseignement de maîtres lors de ses nombreux voyages à l'étranger. Sa famille est originaire de Nuremberg; sa présence y est attestée sous diverses orthographes: Wallisser, Waliser, Walleser. Son père prénommé aussi Christophe-Thomas a vécu de 1542 à 1592. Il s'établit à Strasbourg vers 1566, et enseigne alors à l'école rattachée à l'Église Saint-Pierre-le-Jeune. Un an après, il épouse Margarethe Offner, la fille du pasteur de cette église. Il est l'auteur d'un choral à une voix *Am End hilf mir, Herr Jesu Christ*. Son frère Laurentius Thomas (1569 à 1631) est professeur de latin, puis de philosophie.

Le jeune Christophe-Thomas a d'abord fréquenté la Schola argentinensis (Gymnase), où il suit les études classiques et humanistes selon les principes et les méthodes pédagogiques lancés par Jean Sturm, tout en se destinant à la musique. En 1584, soit un an avant la naissance de Heinrich Schütz (1585-1672), il quitte Strasbourg pour se rendre à l'étranger, rencontrer des musiciens et étudier auprès de maîtres connus et expérimentés.

2 Les voyages

Pendant une dizaine d'années, selon un usage bien établi à l'époque, Walliser – à la recherche de sa formation musicale et de ses moyens d'expression – voyage. D'après M. Sebitz, qui a ajouté à sa relation d'une fête solennelle organisée au Gymnase en 1638 (soit dix ans après la fondation de la Haute École), en appendice, une biographie de Walliser, celui-ci a rencontré Melchior Vulpus (ou Fuchs, de son nom allemand), à Spire. Né vers 1570, mort le 7 Août 1615, sa carrière ressemble quelque peu à celle du musicien strasbourgeois : activités d'enseignement à Schleusingen en tant que «*inferius musicus non ordinarius*» (un poste plus en vue sera réservé à Walliser), activités de «*cantor figuralis*» à partir de 1592, auteur de Psaumes en style de motet à 6, 7, et 8 voix (dans le recueil de *Cantiones sacrae*), de chorals et cantiques spirituels, de motets et d'une Passion selon Saint Matthieu. M. Vulpus apporte donc sa double contribution à l'École et à l'Église.

Sa musique destinée au culte, selon l'optique protestante issue de la Réforme, n'a pas pour ainsi dire subi l'influence italienne, sinon dans ses *Cantiones sacrae*, avec effet de polychoralité. Ultérieurement, Walliser a pu tirer la leçon de ses pièces en contrepoint à 4 ou 5 parties (1602), le compositeur ayant donné deux ou trois versions différentes, sous le titre :

Kirchen Geseng und geistliche Lieder D. Martini Lutheri und anderer frommen Christen, so in der christlichen Gemeinde zu Weimar, mehrentheils auf zwey oder dreyer [de deux ou trois manières] mit besondern fleis contrapunctweise, Leipzig, 1604.

Auprès de ce maître, Walliser a pu apprendre à traiter un choral luthérien selon la science contrapunctique issue de l'école dite franco-flamande. A Zittau, il a rencontré Tobias Kindler, puis il poursuit ses voyages jusqu'en 1594, il séjourne en Bohème et en Hongrie.

En 1595, comme le fera Maurice de Hesse à l'égard de H. Schütz, les autorités strasbourgeoises accordent à Walliser une bourse d'études et de voyage en Italie. Ce fait est confirmé par la mention «*so er in Italien getan*», relatant ses activités. A Bologne, il a rencontré le savant U. Aldovandus. Peu de renseignements nous sont parvenus sur les maîtres qu'il a pu fréquenter, et qui l'ont influencé pendant ses années de perfectionnement, mais des éléments italiens se trouvent dans sa musique humaniste et scolaire : musique pour deux chœurs, polychoralité, exploitation des effets d'écho, intérêt pour la notion d'espace, pour les sonorités des instruments à la manière des musiciens de Venise et de la Basilique Saint-Marc. Heinrich Schütz, lors de ses deux séjours en Italie sera marqué par des maîtres tels que G. Gabrieli qu'il rencontre à l'âge de 24 ans, puis par Claudio Monteverdi lors du second séjour à l'âge de 43 ans, il constatera alors un changement radical d'atmosphère et de style.

3 La vie active

En 1598, ses années d'apprentissage à l'étranger terminées, Walliser retrouve sa ville natale. Il y exerce diverses fonctions : en 1600 «*praeceptor*» de la VIII^e classe à la Haute École (Gymnase), «*musicus ordinarius*», «*Figuralcantor*» à la Cathédrale, vicaire à Saint-Thomas (à partir de 1606). Le 24 Mar, 1601, il est promu «*magister artium*». Il épouse le 21 Juillet 1601 la fille de l'imprimeur Karl Kieffer; après la mort de cette dernière, il se remarie avec Margarethe en 1633, et prend sa retraite en 1634. Il meurt à Strasbourg, le 26 Avril 1648 «*in extrema paupertate et aegritudine*».

II Christophe-Thomas Walliser: pédagogue et théoricien

1 La pédagogie musicale

Sous l'impulsion de Jean Sturm, d'abord professeur de rhétorique au «*Collegium Praedicatorum*», puis recteur de la «*schola argentinensis*», cette institution sera appelée à un rayonnement long et durable dans le domaine des lettres et de la musique. Le plan pédagogique est approuvé en Mars 1538; l'école inaugurée en Mai est dirigée par cet éminent pédagogue nommé recteur en Juin de la même année. Il entreprendra la réorganisation de l'enseignement en neuf classes. Son programme et sa méthode sont précisés dans l'ouvrage paru en 1538, sous le titre *De literarum ludis recte aperiendis* et dans ses *Classicae Epistolae sive scholae argentinensis restitutae* (1565). Il insiste sur l'acquisition du style et de l'élocution, sur l'équilibre entre la théorie et la pratique, sur l'importance de la culture, des langues, de la mémoire, de la remémorisation. Il rappelle qu'il faut entraîner les élèves à retenir l'essentiel, donc à exclure le superflu; il met l'accent sur le *modus*, la juste mesure et la *moderatio*³.

Jean Sturm meurt en 1589. Lorsque Walliser revient à Strasbourg en 1598, il se met à la disposition de la Haute École, dirige les chœurs de *Medea* d'après Euripide; en 1600, nommé «*vicarius altaris*», «*praeceptor octavis classis*» (précepteur de la VIII^e classe) puis «*musicus ordinarius*», il trouve encore les principes élaborés par J. Sturm, notamment ceux relatifs à l'enseignement du chant en particulier. Cette situation favorable à la musique se prolonge lorsque l'école devient une académie en 1604. A partir de la troisième année, la doctrine des gammes et des tons est enseignée de 12h. à 12h.30. Dans une lettre à Stiffelreuter, Sturm avait déjà souhaité que le chœur «*chante et non vocifère*» (canat non clamat cantum). Les programmes, à partir de 1598, sont remaniés. En troisième et quatrième, les élèves chantent des canons; en cinquième et en sixième, des petites pièces en style figuré; en septième et en huitième, ils pratiquent la lecture musicale et sont préparés au chant figuré; enfin, en neuvième et en dixième, ils s'exercent à l'intonation des intervalles et apprennent des chorals et des chants par audition. A partir de 1605, les meilleurs chanteurs, élèves et professeurs – de toutes les écoles de la ville – sont réunis, le samedi après-midi pour le «*publicum exercitium musicum*». Dans ces diverses activités musicales, Walliser s'inspirant des idées de Sturm, insistera davantage sur la pratique: «*sans la pratique, les préceptes ne servent à rien*». Cette nouvelle orientation se manifeste dans son enseignement du chant et de la théorie.

2 La théorie musicale

Liée à l'application et à la pratique, la théorie de Walliser préconise un «*ars canendi in usu potius quam multitudine praeceptorum*». Il se contentera des préceptes essentiels. Jusqu'à son arrivée, de 1544 à 1596, le traité de Matthias Greiter (v. 1490-1550) *Elementale musicum juventuti accomodum* (Strasbourg, 1544, ²1546) est en usage, avec le *Compendiolum* (petit manuel) *musicae pro incipientibus* de Heinrich Faber (mort en 1552) édité en 1548 et le livre *Rudimenta musicae* de Nikolaus Listenius (Wittenberg, 1533), repris sous le titre *Musica*, en 1537.

3 Cf. William Melcer, *La pensée éducative de Jean Sturm dans les Classicae epistolae*, Colloque La Réforme et l'éducation, Toulouse: Privat, 1974, pp. 125-141.

Chr.-Th. Walliser – après M. Greiter, Faber et Wolkenstein (1585) estimant que la musique est d'abord l'«ars bene canendi» – en fait une science («ars») appliquée. En 1511, il publie chez l'imprimeur Carolus Kieffer, à Strasbourg, un important traité intitulé:

Musicae Figuralis Praecepta Brevia facili ac perspicua methodo concepta (conscripta) et ad captum tyronum accommodata : quibus praeter Exempla, praeceptorum usum demonstrantia, accessit centuria Exemplorum Fugarumque, ut vocant 2. 3. 4. 5. 6. et plurium Vocum, in tres classes distributa : ac in Gratiam et usum classicae juventutis Scholae Argentoratensis elaborata, Studio et opere M. Christophori Thomae Walliseri Argentinensis, VIII in Schola Patria Curiae Praeceptoris et Musici ordinarii. Argentorati. Typis Caroli Kiefferi, Sumptibus Pauli Ledertz Bibliopolae. M.DC.XI. [Puis, avec titre particulier:] Sequitur Prima Classis Exemplorum sive fugarum varios intervallorum, canones, eorumdemque resolutiones : in commodiorem concinentium usum adjectas, continens.

La dédicace est datée du 1er Mai 1611 et concerne quelques élèves de la Dixième classe du Gymnase⁴.

Le titre reflète tout un programme pédagogique qui privilégie les exemples et la pratique à côté des préceptes. Ce traité est divisé en deux parties : théorie (en dix chapitres) et pratique (avec une centaine d'exemples musicaux notés à titre d'exercices avec ou sans paroles). La première partie traite les points suivants : «au sujet de la musique»; les systèmes; les clés («claves»); la progression des voix et les «mutations» (muances); les figures des notes, silences et points; les ligatures; la mesure et les signes; les proportions; les altérations (bémol, dièse) et les autres signes utilisés dans les chants et les fugues; les intervalles. Il s'agit du plan classique d'un manuel de solfège et d'initiation à la notation musicale en vue du chant. La seconde partie regroupe une centaine d'exercices (à trois niveaux) classés par difficulté progressive d'intonation et de rythme. Ces canons (fugues) sont destinés au solfège, ils comprennent des textes latins et allemands, par exemple : *Amor decet musicam*; *Herr thu wol den guten und frommen hertzen*. Il s'agit de phrases simples servant aussi bien à l'enseignement et à la mémorisation du latin, qu'à celui de la morale et de la musique et, plus particulièrement, du style fugué. La visée pluridisciplinaire au service de l'«entité École-Église-Musique» n'est pas à démontrer. Il en sera de même dans une autre application qui compte parmi les gloires de la Haute École : le théâtre strasbourgeois.

3 L'apport théâtral

Jean Sturm, qui avait prôné l'«ars dicendi et oratores explicare» (art de dire et d'expliquer), la «sapientia», la rhétorique, instaure des représentations de tragédies grecques et de comédies latines généralement désignées sous le titre de «dramas scolaires» ou de théâtre scolaire («Schultheater»). Il reconnaît l'intérêt de cette discipline qui favorise l'apprentissage des langues étrangères – dans l'optique de la Renaissance et de l'Humanisme – la mémorisation, la scansion, la prosodie, la prononciation correcte, et même la présentation en public. Walliser continue cette tradition déjà bien ancrée à Strasbourg et collabore régulièrement avec ses collègues littéraires, les

4 Cité d'après Vogeleis, pp. 451-452.

professeurs de grec, de latin. Avec l'aide de Andreas Saurius, Caspar Brulow, D. Wolkenstein, qui lui fournissent soit des textes grecs ou latins, soit des adaptations allemandes, il relance les représentations et, à l'instar de la tragédie grecque, ajoute à la fin des actes un «chorus canens» (ou un «chorus loquens»). Il s'inspire du répertoire en usage en Allemagne et également du style des Odes d'Horace (ou des textes de Catulle, Martial, Virgile, Ovide) mis en musique en contrepoint simple «note contre note» avec une syllabe par note et avec l'homorythmie favorisant l'intelligibilité et la compréhension du texte, depuis les essais de P. Tritonius (1507) suivi par L. Senfl et P. Hofhaimer⁵. Dans le sillage de ces pièces scolaires humanistes, Walliser prépare un recueil intitulé *Oden- und Theatergesänge* qui n'a pas été imprimé. On peut supposer que ces pièces se situent dans le prolongement des Odes humanistes. Ce théâtre comptera parmi les gloires de l'Académie et de l'Université de Strasbourg et attirera dans cette ville des nombreux spectateurs. Il contribuera à la formation des chanteurs, des honnêtes latinistes comme à l'édification des spectateurs et à la culture humaniste.

Martin Bucer, en 1588, – comme M. Luther et Ph. Melanchthon – avait confirmé l'utilité de ces représentations. Dans le Livre II, la huitième loi (chapitre LIII «Des jeux honnestes», p. 244 sq.)⁶ le réformateur strasbourgeois résume la valeur morale de cette pratique théâtrale en ces termes (d'après le texte établi par François Wendel⁷):

«La jeunesse se pourra aussi exercer à jouer des comédies et des tragédies, et le peuple se pourra esgayer et prendre délectation en choses honnestes et utiles à l'accroissement de vertu, mais que ce soyent sages et savans personnages qui composeront telles comédies et tragédies, lesquelles on mettra en avant (comme on fait aux comédies), quelles sont les entreprises, le faits et les evenemens des choses humaines soit au public ou entre les particuliers et mesme les plus admirables [des choses humaines communes et vulgaires (comme dans les comédies) ou singulières et les plus admirables] (ce qui est propre à la tragédie) et qui serviront pour la correction des mœurs et pour donner instruction de bonne vie».

Christophe-Thomas Walliser (père) est l'auteur d'un drame allemand *Ein schön tröstlich Spyl nemlich die schön History Esther*⁸, représenté à Strasbourg, en 1568, l'année de la naissance de son fils. Pour la Haute École, Christoph-Thomas Walliser, en tant que praeceptor a dirigé les chœurs en 1598 (*Medea*) et composé les interventions musicales à plusieurs voix pour de nombreuses pièces. Le tableau suivant rend compte des principaux titres de drames scolaires strasbourgeois (en latin, avec adaptation et «argument» en allemand) avec *chori musici* de Walliser (14 au total):

5 Cf. Weber, *La musique mesurée*, chapitre V.

6 Cf. Weber, id., chapitre XI, pp. 529 sq., et Weber, *Le théâtre humaniste*.

7 Cf. Martini Bucerii *Opera omnia*, vol. XV bis: *Du Royaume de Jésus-Christ*, Édition critique de la traduction française de 1558, texte établi par François Wendel, Paris: Presses Universitaires de France, 1954, pp. 244 sq.

8 Adaption de la pièce de Hans Sachs, *Die gantze Historie der Hester*.

N°	Date	Titre	Différents auteurs et adaptateurs	Référence	page ⁹
1	1598	<i>Medea</i>	EURIPIDE (grec), BUCHANAN (latin), BABST (?) (allemand)	1598 ³	164
2	1600	<i>Daniel</i>	J. MEYER (latin)	1600 ³	169
3	1603	<i>Hieremias</i>	Th. NAOGEORGUS (latin), W. SPANGENBERG (allemand)	1603 ⁴	171
4	1604	<i>Alcestis</i>	EURIPIDE (grec), BUCHANAN (latin), SPANGENBERG (allemand)	1604 ³	172
5	1605	<i>Hecuba</i>	EURIPIDE (grec), BUCHANAN (latin), SPANGENBERG (allemand)	1605 ⁷	174
6	1606	<i>Saul</i>	ANONYME ?, W. SPANGENBERG (allemand)	1606 ²	175
7	1607	<i>Conflagratio Sodomae</i>	A. SAURIUS (latin), SPANGENBERG (allemand)	1607 ⁶	177
8	1612	<i>Andromeda</i>	OVIDE (latin), BRULOW (adaptation latine), FRÖREISEN (allemand) (musique du même drame)	1612 ¹ 1613 ²	186
9	1613	<i>Nubes</i>	ARISTOPHANE (grec), N. FERBER (latin), I. FRÖREISEN (allemand)	1613 ¹	187-188
10	1613	<i>ELias</i>	BRULOW (latin), G. WOLKENSTEIN (allemand)	1613 ³	188-189
11	1614	<i>Chariclia</i>	BRULOW (latin et allemand)	1614 ⁴	191-192
12	1615	<i>Nebucadnezar</i>	BRULOW (latin), Joh. STIPITIUS (allemand)	1615 ⁶	193-194
13	1616	<i>Caius Julius Caesar</i>	BRULOW (grec et latin), J. GERSON (allemand)	1616 ³	194-195
14	1621	<i>Moses</i>	BRULOW (latin), C. HERMANN (allemand)	1621 ⁴	200-202

La musique de Walliser, destinée au théâtre strasbourgeois, dont les représentations fréquentes sont attestées par la mention «*frequentissimo in theatro argentoratense*», reste scolaire par sa destination; elle se rattache aux préoccupations des humanistes et des réformateurs. Sur le plan musical, elle illustre l'effort d'émancipation hors des contraintes métriques et prosodiques de la musique «mesurée à l'antique»; elle montre que le musicien alsacien, après son séjour en Italie, a exploité les procédés les plus divers: fugue, canon, imitation, écho, hoquet, double chœur, alternance de chœurs, chant solo; l'écriture contrapunctique savante du motet (cf. sa production religieuse); les figuralismes des madrigaux, la traduction musicale des images et des idées du texte; comme H. Schütz, il recherche aussi l'expression précise des sentiments. La conduite mélodique des parties est remarquable, si l'on tient compte du fait que sa production prend la relève de la musique «mesurée» encore sous-jacente; il n'oublie pas, lorsque le texte l'exige, le style «*nota contra notam*».

Les exemples suivants illustrent l'influence italienne avec le procédé de l'écho, le traitement du double chœur, comme dans le chœur I d'*Andromeda* (1612) à la fin de l'acte III, sur les paroles de Caspar Brulow, d'après le texte latin d'Ovide (l'adaptation allemande, *Argument*, est due à Isaac Fröreisen). Le texte de l'écho est précédé de la mention: «Echo ex eodem respondet». Le chorus I et le Chorus II comprennent chacun trois voix: cantus I, cantus II et «basis» (sic)¹⁰:

9 On trouvera les titres complets et de plus amples renseignements dans: Weber, *Le théâtre humaniste* aux dates et pages indiquées à la fin du tableau.

10 On trouvera des précisions dans: Weber, *La musique mesurée*, tome II, pp. 557 sq., et des analyses à l'*Appendice II*, pp. 864 à 868, et le titre complet dans Weber, *Le théâtre humaniste*.

Exemple 1: *Andromeda* (1612)

Transcription (clés modernes, valeurs réduites) d'après le manuscrit de E. Wagner (Strasbourg)

a) Chorus, fin Acte III

Echo 6 voc[um]

cantus I.

cantus II O fax, — o fax — vir-gi-ne-i pu-do-ris, vir.

Basis O fax, — o fax — vir-gi-ne-i pu-do-ris, vir.

CHORUS I

O fax, — o fax — vir-gi-ne-i pu-do-ris, vir.

cantus I.

cantus II

Basis

o - ris

o - ris

o - ris

5

-gi-ne-i pu-do-ris! quò te, quò te fa-ta ju-bent su-pre - - ma ab-

-gi-ne-i pu-do-ris! quò te, quò te fa-ta ju-bent su-pre - - ma ab-

-gi-ne-i pu-do-ris! quò te, quò te fa-ta ju-bent su-pre - - ma ab-

o - ris

o - ris

o - ris

10

-i-re ab-i-re tri-ste le - - thum?

-i-re ab-i-re tri-ste, tri-ste le - - thum?

-i-re ab-i-re tri-ste le - - thum?

ab-i-re ab-i-re lae - - tum.

ab-i-re ab-i-re lae - - t

ab-i-re ab-i-re lae - - tum.

praeda tu - - ra, fe - - - rae? E-heu, e-heu, e-heu!
 praeda tu - - ra, fe - - - rae? E-heu, e-heu, e-heu!
 praeda tu - - ra, fe - - - rae? E-heu, e-heu, e-heu!
 du - - ra ve-rè heu heu heu!
 du - - ra ve-rè heu heu heu!
 du - - ra ve-rè heu heu heu!

b) Chorus, fin Acte IV

(à partir de la mesure 5)
 cantus 1
 ju - bi - le - mus, ju - bi - le - mus! i - o, i - o, i - o, i - o,
 cantus 2
 ju - bi - le - mus, ju - bi - le - mus! i - o, i - o, i - o, i - o,
 altus
 ju - bi - le - mus, ju - bi - le - mus! i - o, i - o, i - o, i - o,
 Tenor
 ju - bi - le - mus, ju - bi - le - mus! i - o, i - o, i - o, i - o,
 Bassus
 ju - bi - le - mus, ju - bi - le - mus! i - o, i - o, i - o, i - o,

Dans l'exemple 1 a, le mot «pudoris» confié au premier chœur est traité syllabiquement, sur trois accords et repris en «écho» sur «oris» après un silence. Ce traitement est assez proche du procédé de hoquet et encore plus net dans les mesures 17 et 18 sur «Eheu» et – en écho – «heu». Dans l'exemple 1 b, le verbe «Jubilemus» bien scandé pour attirer l'attention, est traité en style «note contre note» à la manière des odes humanistes et de certains chorals luthériens.

Par ses *Chori musici*, Christophe-Thomas Walliser introduit, dans la Vallée du Rhin et dans l'espace rhénan, les techniques italiennes; il ouvre la voie au «Singspiel», car ses pièces sont beaucoup plus importantes et plus développées que le répertoire humaniste et scolaire à ses débuts, qui comprenait à la fin des actes quelques phrases simples généralement à quatre voix, en contrepoint simple note contre note. Après le «Singspiel» encore scolaire (par les acteurs)¹¹, la forme

11 Cf. la pièce *Seelewig*, datée de 1644. Le livret est intercalé dans une œuvre littéraire de G.-Ph. Harsdörffer dans la quatrième partie des *Frauen-Zimmer Gespräch-Spiel*. La musique est de Sigmund Theophil Staden. Cf. titre complet dans Weber, *La musique mesurée*, pp. 663 à 670. Avec chœurs et instruments à cordes et à vent. L'action est résumée à la page 664 et le plan est indiqué pp. 664-666, cf. exemples musicaux, pp. 666-670.

plus élaborée fera appel à des acteurs professionnels. Walliser, après le théâtre en grec et en latin, par les adaptations allemandes de ses collègues («argumenta») prépare le terrain à l'opéra inauguré par les musiciens allemands comme, par exemple, Heinrich Schütz, avec son opéra *Daphne* (1627) d'après Rinuccini, sur le texte allemand de Martin Opitz dont la représentation est attestée près de Torgau, mais dont la partition (perdue) pourrait bien servir d'exemple de compromis entre la tradition humaniste et la nouvelle esthétique italienne.

III Christophe-Thomas Walliser: musicien et cantor

1 Les activités

Les occupations de Walliser, théoricien et pédagogue, ne peuvent être dissociées de ses activités au service des Églises. En 1600, il est nommé «vicarius» à l'Église Saint-Thomas; ce poste est lié au service de «cantor». En 1606, il est «musicus ordinarius» de Strasbourg et, à ce titre, dirige aussi la musique à la Cathédrale (alors protestante), lors des sermons du dimanche soir. Pour la Haute École devenue Académie, puis Université, il compose des chœurs à finalité pédagogique (*chori musici*), des œuvres de circonstance, des œuvres commémoratives pour des manifestations officielles.

Certains drames scolaires portent sur des sujets bibliques; en 1613, il met en musique les chœurs d'*Elias*; en 1621, ceux de *Moses*¹². En 1617, son *Te Deum* («das uralte Kirchengesang») célèbre la Réforme et a été exécuté à la Cathédrale le 1er Novembre. La partition porte le titre suivant¹³:

Te Deum laudamus, sampt derselben Litania teutsch. Uffs new mit 5 und 6 Stimmen gesetzt. Beneben der Gemein auff drey unterschiedliche Choros beides conjunctim und auch separatim, auf vorstehendes Jubelfest (nemlich die Reformation) sonderlich im Münster zu spielen (musicieren) angestellet. Straßburg, 1617.

Cette pièce pour chœur, orgue, instruments, a été exécutée trois fois. Il a fallu mobiliser les musiciens de toutes les Églises de la Ville, et toute la paroisse a participé au chant; les parties polyphoniques intercalées (à 5 et 6 voix) ont été assurées par les chœurs.

En 1621, Walliser a contribué aux fêtes pour l'érection de l'Académie en Université. Les élèves du Gymnase ont présenté, devant plus de dix mille personnes (selon le manuscrit Hautemer), la tragi-comédie *Moses* (en latin). Les festivités ont duré deux jours (Août), précédées par des discours, des chœurs de trompettes, trombones et terminées par un *Te Deum solennel* au Couvent des Dominicains (Temple-Neuf actuel). Des pièces pour trombones et cornets ont entrecoupé les discours, lors de l'acte de promulgation.

En 1638, Walliser, musicien officiel, dirige son Psaume *Fons Israel*, pour commémorer le centenaire de la Haute École (*pro seculari Scholae Argentoratensis Jubilaeo*), à 8 voix. La partition a été imprimée à Strasbourg en 1641, selon Vogeleis (p. 505), ce fut «eine köstliche Musik»; lors de cette cérémonie, on a entendu cinq prédications. L'exécution a eu lieu le 8 Mai. Voici le titre:

12 Cf. Weber, *La musique mesurée*, pp. 659 sq.

13 Cité d'après Vogeleis, p. 470; signalé aussi par Becker.

Fons Israel Ex capite XXI Numerorum deproimptus octo vocum Harmonia coronatus: et pro Seculari Scholae Argentoratensis Jubilaeo publice in cathedrali Templo celebratae: formante chorum et concentum Christophoro Thomas Wallisero Musico ordinario. Argentorati excusum Anno Christi MDXLI.

Par ses diverses activités Walliser apparaît bien comme un musicien au service de sa Ville, de son Université et de l'Église.

2 Les compositions religieuses

Walliser, musicien officiel de l'Église Saint-Thomas et de la Cathédrale, se préoccupe aussi de l'hymnologie et du répertoire destinés aux Églises protestantes. Depuis la Réforme, la tradition est bien implantée à Strasbourg; les réformateurs locaux comme Martin Bucer, Wolfgang Capiton, ont insisté sur l'importance du chant collectif et sur la participation des fidèles. Les mélodies ont été forgées, entre autres, par Matthias Greiter et Wolfgang Dachstein; elles sont largement diffusées depuis le *Teutsch Kirchenampt* de 1525. Les œuvres religieuses de Walliser seront publiées à Strasbourg, où l'imprimerie musicale est très active, en Allemagne dans des recueils collectifs, de son vivant et après sa mort (1648), ce qui prouve la notoriété dont il bénéficie au XVII^e siècle.

En 1602, il publie à Nuremberg ses *Teutsche Psalmen und Kirchengesäng* à 5 voix, avec la mention:

nicht allein viva voce, sondern auf allerley Instrumenten füglich zu gebrauchen und dergleichen zuvor niemals in Truck ausgegangen, durch Christoph Thomas Walliser, Musicum argentoratens. Nürnberg, 1602 bei K. Dietrichin.

En 1611 paraissent ses *Catecheticae Cantiones Odaeque spirituales Hymni et cantica praecipuorum totius anni festorum et Madrigalis*. Ses *Sacrae Modulationes*, de 1613 concernent la nativité du Christ «in festum nativitatis Christi» et sont édités à 5 voix par C. Kieffer; elles contiennent, entre autres, un très beau «In dulci jubilo».

En 1614, à l'attention des sept paroisses de Strasbourg, Walliser compose un recueil d'une importance capitale intitulé:

Ecclesiodiae, das ist Kirchengesang. Nemblichn die gebräuchlichsten Psalmen Davids, so nicht allein viva voce sondern auch zu musikalischen Instrumenten christlich zu gebrauchen. Mit 4, 5 und 6 Stimmen componiert durch Christoph Thomam Walliser Argentinensem Praeceptorem classicum und Musicum ordinarium daselbsten. Argentorati, Ledertz (avec cinquante compositions)¹⁴.

Walliser indique ses intentions, par exemple le *Gloria* doit être chanté en commun après l'absolution, à plusieurs voix; il est composé de telle manière qu'il puisse être intercalé entre les Psaumes et vice versa; il ajoute que ses chants sont «etwas madrigalischer Art gesetzt», donne des indications relatives au tempo et ajoute que ses mélodies s'appuient sur les chorals locaux et sont destinées à la «musique», lors des sermons du soir, le dimanche, à la Cathédrale. Certaines compositions sont de vrais chefs d'œuvre. Le ton est donné par Crusius en ces termes:

14 On trouvera le détail des pièces dans l'ouvrage de Vogeleis, pp. 462-463.

Tanta est Walliseri in Terris et mucia talis.
Proh! quanta in Coelis Musica qualis erit?

La seconde partie paraîtra en 1625, sous le titre:

«Ecclesiodiae novae, das ist Kirchengesang. Ander Theil darin der Catechismus Gesäng andere Schrifft und geistliche Lieder sampt dem Te Deum und der Litanie wie sie durch das gantze Jahr in den Kirchen vast üblich begriffen und so wohl viva voce als zu Musikalischen Instrumenten füglich zu gebrauchen. Mit 4, 5, 6 und 7 Stimmen gesetzt durch Christoph Thomam Walliser zu Strassburg, praeceptor classicum et musicum ordinarium daselbsten.» Strasbourg, Marx von der Heyden, 1625

Ce volume contient 60 adaptations musicales de 35 textes¹⁵ et est dédié au Landgraf Ludwig Georg von Hessen, (27 Mars 1625), 13 épigrammes louant le compositeur appelé «Orpheus Teutonidum» et le portrait du musicien avec la mention:

Effigies viri clarissimi (adjectif au superlatif) Dr. M. Christophori Walliseri, Argentoratensis praeceptoris in Gymnasio patriae fidelissimi et Musici ordinarii celeberrimi.

En 1627, paraît à Strasbourg, le recueil suivant¹⁶:

Herrn Wilhelms Salüsten Bartas, Triumph des Glaubens, in hoch teutsch gebracht von J. V. A. [Johann Valentin Andreae, Superintendent, mort en 1654]. Beydes Figural und choräl. mit 5 Stimmen gesetzt von Christophoro Thoma Wallisero der Stadt Straßburg verordneten Musicus. Straßburg 1627.

En dehors des publications strasbourgeoises, des œuvres de Walliser se trouvent en bonne place dans des recueils collectifs, à côté de musiciens de renom tels que M. Vulpius ou M. Praetorius. En 1603 (puis 1618) dans son *Florilegium Portense*, puis *Florilegium Selectissimarum cantionum*, dont la deuxième partie date de 1621, Erhard Bodenschatz se souvient de Walliser parmi d'autres compositeurs de motets et y inclut, entre autres, le Psaume *An Wasserflüssen Babylon* (5 voix) et des pièces latines et allemandes : *Nun lob, mein Seel, den Herren* (5 voix) et *Oremus praecipis Salutaribus* (8 voix). En 1611, Schadeus, dans le *Promptarium musicum* ajoute des compositions de Walliser : *Domine Jesu Christe non sum dignus* (8 voix), *Elia Prophet David* (3 voix), *Te Deum laudamus* (8 voix).

Après la mort de Walliser (1648), le *Gesangbuch* publié par Laurentius Erhardi (né à Haguenau en 1598, mort en 1669) sous le titre:

Harmonisches Chor Figural Gesangbuch, Augspurgischer Confession Worinnen die Psalmen und geistliche Lieder ... mit 2, 3, 4, 5 und 6 Stimmen, in simplici et fracto contrapuncto contient des œuvres de Walliser à côté de compositions de Haßler, Staden, J. H. Schein, M. Vulpius, etc.¹⁷.

Des compositions de Walliser figurent dans des recueils collectifs plus récents (Commer, *Musica sacra*, Schoeberlein, *Schatz des evangelischen Chorgesangs*), d'autres restent dans des

15 On trouvera le contenu et les titres des trente-cinq pièces dans Vogeleis, pp. 483-484.

16 Cf. Vogeleis, p. 488; Becker.

17 Cf. Vogeleis, p. 485.

fonds de Bibliothèques et attendent leur restitution en vue d'une exécution, et mériteraient bien d'être tirées de l'oubli.

Musicien d'Église et cantor, Walliser a donc composé des musiques commémoratives, pour les grands événements; il a collaboré au répertoire de l'Église d'Alsace et de la confession d'Augsbourg, il a composé des pièces pour toutes les fêtes de l'année, pour des fêtes particulières de l'année ecclésiastique, pour le Catéchisme, pour petits et grands effectifs vocaux et instrumentaux.

3 L'esthétique

Walliser a à son actif un choix considérable de pièces religieuses polyphoniques et contrapunctiques: Psaumes, chorals, motets, pour le catéchisme, pour l'année liturgique, pour des commémorations solennelles.

Sur le plan mélodique, il reste fidèle aux mélodies strasbourgeoises héritées de la Réforme depuis celles du *Teutsch Kirchenampt* utilisées à Strasbourg et celles en usage en Allemagne dans l'entourage de Luther. Dans la préface au lecteur, des *Ecclesiodiae*, il précise ses intentions quant à l'interprétation «viva voce» et «avec des instruments». Il ajoute que, dans la mesure du possible, il a respecté les chorals de la tradition strasbourgeoise; son choix s'est porté sur les Psaumes habituels; il insiste aussi sur l'utilisation de l'orgue. Il exploite les timbres traditionnels comme cantus firmus et comme prétexte à imitation et à des entrées successives, comme par exemple dans le Psaume 46 «*Ein veste Burg*» (Deus noster refugium, dans la version allemande de Luther (ex. 2).

Sur le plan formel et structurel, il a tiré la leçon de l'Italie, et dans ses *Catecheticae cantiones*, il indique la forme «madrigal», mais il attache une importance primordiale au traitement du cantus firmus dans ses *Ecclesiodiae*. Il l'expose volontiers en valeurs normales, puis en le confiant à une autre partie, en exploitant aussi (comme au XV^e siècle) les procédés de diminution et d'augmentation, parfois, il procède même à une seconde diminution.

Sur le plan contrapunctique, il utilise entre 4 et 8 voix, le plus souvent 5 ou 6 (cf. ex. 3). Il sait manier l'imitation ou la pré-imitation jusqu'à l'entrée du choral proprement dit, et emploie de petits motifs de transition en valeurs plus brèves. Mais à côté du motet, il ne néglige pas l'écriture verticale «note contre note», par exemple pour attirer l'attention sur un mot important. Il peut mélanger les deux tendances : verticalité de l'harmonie et horizontalité de la mélodie.

Sur le plan rythmique, il se sert de valeurs plus brèves à des fins d'ornementation pour souligner une expression importante; il ne néglige pas les syncopes.

Les deux fragments suivants (ex. 2 et 3) illustrent la diversité des moyens d'expression du musicien strasbourgeois. Le Psaume 117, *Lobet den Herren*, utilise la notion de blocs de voix, d'allègement des parties. La pièce se termine sur un «Alleluia» développé utilisant en alternance le style note contre note et le style de motet.

Exemple 2: Extraits du Psaume 117 *Lobet den Herren, alle Heiden* (d'après L. Schöberlein, *Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs*, II/2-3, Göttingen 1872, pp. 634-637)

Lo - bet den Her - ren, al - le Hei - den, al - le Hei -

Lo - bet den Her - ren, al - le Hei - den, lo - bet den

Lo - bet den Her - ren,

Lo - bet den Her -

6 den, lo - bet den Her - ren, al - le Hei - den,

Her - ren, al - le Hei - den, lo - bet den Her - ren, al - le Hei -

al - le Hei - den, lo - bet den Her - ren, lo - bet den

ren, al - le Hei - den, lo - bet den Her - ren, lo -

11 lo - bet den Her - ren, al - le Hei - den,

den, lo - bet den Her - ren, al - le Hei - den, Hal -

Her - ren, al - le Hei - den, prei - set Hal -

bet den Her - ren, al - le Hei - den, prei - set

57 Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu -

le - lu - ja, Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja, Hal - le -

le - lu - ja, Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja, Hal -

Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu -

62 ja, Hal -

lu - ja, Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja, Hal -

le - lu - ja, Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja, Hal -

ja, Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja, Hal -

68 le - lu - ja, Hal - le - lu - ja!

le - lu - ja, Hal - le - lu - ja!

le - lu - ja, Hal - le - lu - ja!

Le Psaume *Ein feste Burg* (appelé abusivement «choral» de Luther) extrait des *Ecclesiodiae das ist Kirchengesang* (1614) comprend la mélodie exposée en valeurs longues à la partie supérieure, avec répétitions aux mesures 4 et 5 sur un rythme plus libre, («Unser Gott»), avec imitation à la quinta vox alors que l'altus (mesure 3) attaque déjà le fragment suivant «ein gute Wehr und Waffen». La basse de cette version (à 6 voix) ne rentrera qu'à la mesure 18 avec le thème. La composition s'étale sur 70 mesures; elle est solidement charpentée. Walliser procède par allègement des parties; pour finir il exploite les six voix avec un mouvement mélodique très travaillé à la basse. Ce Psaume offre un exemple complexe, entre deux esthétiques : d'une part, celle du cantus firmus exposé en valeurs longues au soprano (au XV^e siècle et au début du XVI^e siècle, le cantus firmus était confié au ténor par exemple chez K. Othmayr), mais aussi circulant à travers les autres parties, par entrées successives; la mélodie et le rythme sont variés vers les cadences; d'autre part l'esthétique du motet et du madrigal (italien).

Exemple 3: Deus noster refugium 5 vocum (46^e Ps. de David)

Ein fe - ste Burg ist un - - - ser Gott, un - - - ser Gott, ein gu - te Wehr und Waf - - -
 Er hilft uns frei aus al - - - ler Not, al - - - ler Not, die uns jetzt hat be - trof - - -

Ein gu - te Wehr und Waf - - - fen, ein gu - te Wehr u. Waf - - -
 die uns jetzt hat be - trof - - - fen, die uns jetzt hat be - trof - - -

Ein fe - ste Burg ist un - - - ser Gott, ein gu - - te Wehr - - und Waf -
 Er hilft uns frei aus al - - - ler Not, die uns - - - jetzt hat - - - be - trof -

fen, ein gu - te
 fen, die uns jetzt

fen, ein fe - ste Burg ist un -
 fen, er hilft uns frei aus al -

fen,
 fen,

Ein fe - ste Burg ist un -
 Er hilft uns frei aus al -

Conclusion

La carrière de Walliser, «musicien à redécouvrir», présente quelques analogies avec celle de M. Vulpus son condisciple (activités d'enseignant et de cantor), avec celle de Heinrich Schütz, musicien protestant ayant aussi séjourné en Italie et bénéficié d'une longue existence. Il incarne le type de musicien, compositeur, cantor et pédagogue en activité dans les institutions scolaires, universitaires et religieuses, à l'extrême fin du XVI^e siècle et au XVII^e siècle. Il a réorganisé l'enseignement de la musique à Strasbourg; il a fait progresser la théorie dans le sens de la simplification, de la libéralisation des principes rigides et des préceptes rigoureux au profit de la pratique, de l'enthousiasme des élèves et de la joie éprouvée par les chanteurs; par rapport aux traités strasbourgeois en usage jusqu'à son arrivée à la Haute école, son ouvrage théorique marque un progrès considérable.

Par ses chœurs destinés au théâtre et aux drames scolaires dont les réalisations se situent dans le prolongement de l'Humanisme, il a dépassé le cadre stricte de la musique «mesurée à l'Antique»; il a mis à profit son expérience italienne en introduisant les doubles chœurs, les effets d'écho, les imitations (cf. ex. 1, 2, 3), sans renier la science contrapunctique héritée de l'École dite franco-flamande, la technique du «Tenorlied» allemand (XV^e et XVI^e siècles) et les principes de Lucas Osiander (1586) plaçant la mélodie à la partie supérieure comme l'a fait en 1585 (soit un an plus tôt) Statius Olthof dans ses adaptations musicales des Psaumes de Buchanan. Il a ouvert la voie au «Singspiel».

Par sa musique religieuse, par son apport à l'hymnologie protestante, en exploitant l'apport mélodique des musiciens strasbourgeois et luthériens depuis 1525 environ, à partir du *Teutsch Kirchenampt* (1525) et du *Gesangbuch* officiel (de Martin Bucer), sans renier le style humaniste «note contre note», il a développé une musique fonctionnelle et une musique solennelle (musique du soir à la Cathédrale) et a traité les mélodies selon l'idiome polyphonique du XVI^e siècle finissant (y compris l'influence italienne).

Ce musicien engagé au service de la pédagogie, au service de l'Université, de sa ville et de l'Église, peut être considéré comme un honnête représentant de l'Humanisme musical et du Protestantisme en Alsace entre la Réforme, la Contre-Réforme et l'époque baroque. Par ses activités, comme par ses réalisations, il symbolise l'entité École-Église-Musique; de son vivant sa réputation a largement dépassé l'Alsace, puisque ses œuvres sont aussi reprises dans des recueils collectifs à côté de Vulpus, Haßler, M. Praetorius.

Notre époque n'a pas assez repris conscience de la valeur de Walliser. S'il n'est pas comme H. Schütz «sui saeculi musicus excellentissimus», il apparaît pour longtemps comme le «meilleur musicien» de sa ville, et appartient à plus d'un titre au patrimoine musical strasbourgeois et protestant. Celui qui, selon C. P. Nigrinus – dans la préface de 1602 – «réunit toutes les muses d'Italie» – qui dépasse la musique de la Réforme par l'orientation diverse de son œuvre religieuse, qui dépasse l'humanisme par son enseignement et ses méthodes et qui marque un jalon important vers l'esthétique baroque et qui apparaît comme un novateur, mériterait – en étant redécouvert par les éditeurs de musique et de disques, et par les chefs de chœur – de retrouver la place qui lui revient à plus d'un titre dans l'histoire de la musique religieuse.

Indications bibliographiques

- August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*, Breslau, 1862-1881, vol. III et IV
- August Bähre, *Christoph Thomas Walliser (Festschrift zur Feier des 350jährigen Bestehens des Protestantischen Gymnasiums zu Straßburg)*, Strasbourg, 1888, pp. 355-384
- Carl Ferdinand Becker, *Die Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts*, Leipzig, 1847
- Friedrich Blume, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*. ²/Kassel, 1965
- Philippe Dollinger (sous la direction de), *Histoire de l'Alsace*. Toulouse, 1970 (cf. article de F. Rapp)
- August Jundt, *Die dramatischen Aufführungen im Gymnasium zu Straßburg, Programm 1881-1882*. Strasbourg, 1881
- Ursula Klein, *Christoph Thomas Walliser (1568-1648): Ein Beitrag zur Musikgeschichte Straßburgs*. Phil. Diss. Univ. of Texas, 1964
- Ursula Klein, article *Walliser*. In: MGG XIV (1968)
- F. F. Lobstein, *Beiträge zur Geschichte der Musik im Elsaß und besonders in Straßburg*. Strasbourg, 1840
- Hans Joachim Moser, *Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland*. Darmstadt, 1953-1954 (cf. pp. 98, 103, 244, 329)
- Hans Joachim Moser, *Geschichte der deutschen Musik*, vol. I. Stuttgart, Berlin, ⁵/1930
- Fritz Munch, *Le chant scolaire sous Christophe Thomas Walliser*. In: *L'humanisme en Alsace*, Paris, 1939, pp. 215-22
- Jean Noguès, *Cinq vieux maîtres alsaciens: Chr. Th. Walliser [...]*. In: *La musique en Alsace*. Strasbourg, 1970, pp. 73-75
- Eberhard Preußner: *Die Methodik im Schulgesang der evangelischen Lateinschulen des XVII. Jahrhunderts* (AfMw, VI, 1924, pp. 407-409)
- Rudolphe Reuss, *Histoire de Strasbourg depuis ses origines, jusqu'à nos jours*. Paris, 1922, cf. p. 296
- Friedrich Sannemann, *Die Musik als Unterrichtsgegenstand in den evangelischen Lateinschulen des XVI. Jahrhunderts*. Berlin, 1904
- Charles Schmidt, *Histoire littéraire de l'Alsace*, tome I. ¹/1879, rééd. Niewkoop, 1966
- Georg Schünemann, *Geschichte der deutschen Schulmusik*. Leipzig, 1928
- M. Sebitz, II, *Straßburgischen Gymnasii Christliches Jubelfest [...] 1638 celebrirt und begangen*. Strasbourg, 1641, appendice, pp. 317 sq. avec une bibliographie de Walliser
- Lucien Sittler, *Hommes célèbres d'Alsace*. Ingersheim, 1982, cf. p. 66 (avec une erreur de date: 1563 au lieu de 1568 [naissance de Walliser])
- Martin Vogeleys, *Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik und des Theaters im Elsaß, 500-1800*. Strasbourg, 1911
- Eugène Wagner, *Aktenmaterial zu einer Geschichte der protestantischen Kirchenmusik in Straßburg (1525-1681) aus den Quellen geschöpft* (Strasbourg, Bibliothèque municipale)
- Édith Weber, *La musique mesurée à l'Antique en Allemagne*. Paris, 1974, 2 volumes (thèse de doctorat d'État, 1971)
- Édith Weber, *Le Théâtre humaniste et scolaire dans les Pays rhénans*. Paris, 1974, 1 volume (thèse complémentaire). (Les deux titres sont parus sous le titre général *Musique et Théâtre dans*

les pays rhénans.) Coll. Études et commentaires, n^{os} 85 et 86. Cf. bibliographie sur Walliser dans ces deux livres

Édith Weber, *La musique protestante en langue allemande*. Paris, 1980, coll. Musique-Musicologie MM 9

Zwei Stücke aus Claudio Monteverdis 6. Madrigalbuch in handschriftlichen Frühfassungen

von
ADOLF WATTY

Im Jahre 1648 erinnert sich Heinrich Schütz in der Vorrede zu seiner *Geistlichen Chormusik* an seine Studienzeit 1609-1612 bei Giovanni Gabrieli in Venedig¹:

„Allermassen dann auch in Italien / als auff der rechten Musicalischen hohen Schule [...] der Gebrauch gewesen / das die Anfahenden iedesmahl derogleichen Geist- oder Welttlich Wercklein / ohne den Bassum Continuum, zu erst recht ausgearbeitet / und also von sich gelassen haben“.

Auch er hatte, wie die anderen Schüler Gabrielis, ein „Weltlich Wercklein [...] von sich gelassen“, *Il Primo Libro de Madrigali*.

Im Jahre 1619 veröffentlichte Schütz seine *Psalmen Davids*, die er seinem Herrn, dem Kurfürsten Johann Georg I. von Sachsen, widmete. Im Widmungsschreiben berichtet er²:

„Vnnd demnach ich vor diesem etzliche Teutsche Psalmen auff Italienische Manier / zu welcher ich von meinem lieben vnd in aller Welt hochberühmten Praeceptore Herrn Johan Gabrieln / so lange in Italia ich mich bey jhme auffgehalten / mit fleiß angeführet worden / componiret“.

Strengen kontrapunktischen Satz und venezianische Mehrchörigkeit lernte Schütz also erklärtermaßen bei Gabrieli. Gleichzeitig lebte er aber auch am ersten Platze des italienischen Musikdrucks und in einem der großen Musikzentren Italiens. Das waren die besten Voraussetzungen, gegebenenfalls über den Unterricht Gabrielis hinausgehend, vielfältige musikalische Anregungen aus der zeitgenössischen italienischen Musik aufzunehmen. Es kann kaum bezweifelt werden, daß Schütz, wenn nicht durch Gabrieli selber, dann durch Drucke, umlaufende Handschriften und Aufführungen zahlreiche Anregungen bekam und die Entwicklungstendenzen der Musik der damaligen Zeit kannte. Man kann auch davon ausgehen, daß er das, was ihm interessant und wichtig erschien, in Drucken oder Abschriften sammelte.

Dafür gibt es in der Gesamthochschulbibliothek Kassel, die die erhaltenen Bestände der alten Kasseler Hofkapelle verwaltet, zahlreiche Belege. Hans Joachim Moser³ hat auf eine Reihe venezianischer Musikdrucke dieser Zeit hingewiesen, von denen er annimmt, daß Schütz sie von Venedig aus nach Kassel schickte oder sie dahin mitbrachte. Darunter befindet sich auch ein vollständiges Exemplar der vierten Auflage von Monteverdis *Il Terzo Libro de Madrigali* (1604). Moser hätte auch noch die erste Auflage von Monteverdis *Il Quinto Libro de Madrigali* (1605) nennen können.

1 Schütz GBr, S. 194.

2 Ebenda, S. 60.

3 Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz – Sein Leben und Werk*, Kassel 1954, S. 66 f.

Mosers Annahme wird durch die zahlreichen Kasseler Manuskripte mit Werken von Gabrieli unterstützt, unter denen sich auch einige Unika befinden⁴. Für die in Kassel handschriftlich überlieferten, niemals gedruckten Werke Gabrielis gibt es nur eine einleuchtende Erklärung: Sein Schüler Schütz hat sie nach Kassel gebracht. Wie sollten sie sonst dorthin gekommen sein, wenn nicht durch ihn?

In diesem Zusammenhang soll im folgenden ein Kasseler Manuskript beschrieben werden, das für die Monteverdi-Forschung von größtem Interesse ist, dessen Bedeutung bisher jedoch übersehen wurde⁵. Das Kasseler Inventar von 1638⁶ verzeichnet es unter dem Titel *Presso un fiume tranquillo à 7. C Monteverde*. Carl Israel⁷ führt in seinem Katalog das Manuskript unter Monteverdi wie folgt auf: *Presso un fiume. Canzone à 7*⁸.

Diese Angaben sind ungenau, denn das Manuskript enthält noch ein zweites Werk mit der Titelangabe *Misero Alceo à 5*. Ein Autor wird für dieses Stück auf den Blättern nicht genannt. Ein Vergleich erweist jedoch schnell, daß es sich bei diesem Werk ebenfalls um ein Madrigal Monteverdis handelt. Beide Titel, *Presso un fiume tranquillo* und *Misero Alceo*, finden sich in Monteverdis 6. Madrigalbuch von 1614. *Misero Alceo* muß von Anfang an zum Manuskript gehört haben, denn es ist meist auf die Rückseiten, in einem Fall auf den Rest einer Seite von *Presso un fiume tranquillo* geschrieben. Ohne jeden Zweifel zeigen beide Werke auch die gleiche Handschrift. Sie sind deshalb mit großer Wahrscheinlichkeit zum gleichen Zeitpunkt geschrieben worden.

Als Schreiber dieses Manuskripts läßt sich Georg Schimmelpfennig⁹ bestimmen, und zwar durch den Vergleich mit der Niederschrift eines eigenen Werkes¹⁰. Schimmelpfennig besuchte

4 Carl Israel, *Übersichtlicher Katalog der Musikalien der ständischen Landesbibliothek zu Cassel*, Kassel 1881, S. 26 f.

5 Auf die Bedeutung und Problematik der weiteren Monteverdi-Manuskripte in Kassel soll hier nur kurz verwiesen werden; immerhin findet sich unter ihnen ein wichtiges Unikat, das von Denis Arnold 1982 erstmals herausgegebene *Laudate pueri a sei voci* (Oxford University Press), eine weitere Abschrift von Monteverdis *Confitebor a quattro voci*, von Israel übersehen, 1957 von Wolfgang Osthoff bei Ricordi erstmals veröffentlicht (beide: Signatur 2^o Ms.mus.51v), das auch für Schütz bedeutsame *Zefiro torna* aus den *Scherzi musicali* von 1632, hier aber in dem abweichenden Besetzungstyp für zwei Canti (Signatur 2^o Ms.mus.57b) und die Schütz-Kontrafaktur *Güldne Haare* von Monteverdis *Chiome d'oro* aus dessen 7. Madrigalbuch (Signatur 2^o Ms.mus. 58i). Die in diesem Manuskript zu findende *Canzonetta Vivo in foco amoroso* ist nicht, wie vermutet wurde, von Schütz oder Monteverdi, sondern von Giovanni Rovetta. Auf diesen Sachverhalt hat Wolfgang Osthoff, *Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis*, Tutzing 1960, S. 39, Anm. 26, bereits hingewiesen. – An dieser Stelle möchte ich dem Leiter der Handschriftenabteilung in Kassel, Herrn Dr. Broszinski, und dessen Mitarbeiterin, Frau Grimm, für vielfältige Unterstützung bei meiner Arbeit sehr herzlich danken.

6 Ernst Zulauf, *Beiträge zur Geschichte der Landgräfllich-Hessischen Hofkapelle zu Cassel bis auf die Zeit Moritz des Gelehrten*, Kassel 1902. Im Anhang dieser Arbeit werden die vollständigen Kasseler Inventare von 1613 und 1638 wiedergegeben. Hier: S. 127.

7 Israel, a.a.O., S. 45.

8 Signatur 2^o Ms.mus.57f. In den Blättern dieses Manuskripts sind vier verschiedene Wasserzeichen zu finden, von denen je zwei hessischer und Dresdner Herkunft sind. Die Folgerungen aus diesem Sachverhalt sind, was Ort und Zeitpunkt der Niederschrift dieses Manuskripts betrifft, noch nicht geklärt. Das bestätigte mir in einem Gespräch Prof. Joshua Rifkin.

9 Bei der Klärung der Schreiberzusammenhänge konnte ich mich auf eine Expertise von Joshua Rifkin, die im Kasseler Archiv vorliegt, stützen. Auch danke ich Herrn Prof. Dr. Werner Breig für zweckdienliche Hinweise zu diesen Fragen.

10 Georg Schimmelpfennig, *La buona e felice mano. Per la Serenissima Principessa e Signora Signora Elisabetha Landgrauia d'Hassia Signora mia graciousissima*. Es handelt sich bei diesem Autograph um 12 Gesänge für Solostimme und Basso continuo. Israel, a.a.O., S. 74.

mit Schütz zusammen das Collegium Mauritanum und wurde 1608 mit ihm zusammen auf der Marburger Universität immatrikuliert. Von 1627 an bekleidete er in Kassel das Amt des Hofkapellmeisters¹¹. Nach der Rückkehr von Schütz aus Venedig erscheint er in zahlreichen Manuskripten Schützscher Werke als Schreiber, im Falle von Schütz' Osterkonzert *Christ ist erstanden* (SWV 470)¹² sogar mit dem Komponisten gemeinsam¹³. Es besteht kein Zweifel, daß Schimmelpfennig seit 1613 zum engsten Kreis um Schütz gehörte. In dieser Zeit scheint er von Schütz die Vorlage zu seiner Abschrift der beiden Monteverdi-Madrigale bekommen zu haben. Die von Schimmelpfennig überlieferten Fassungen weichen nicht unwesentlich von denjenigen des Originaldrucks im 6. Madrigalbuch von 1614 ab. So liegt die Vermutung nahe, daß es sich um Frühfassungen handelt, die Monteverdi später vor der Drucklegung noch einmal überarbeitet hat. Wer aber könnte solche Frühfassungen aus Oberitalien abschriftlich nach Kassel gebracht haben, wenn nicht Schütz?

Es ist bereits seit Emil Vogel bekannt, daß manche Werke Monteverdis längere Zeit vor ihrer Druckveröffentlichung komponiert waren und als Abschriften umliefen. Dafür spricht die Tatsache, daß Giovanni Maria Artusi bereits im Jahre 1600 aus drei Madrigalen Monteverdis zitieren konnte, die erst 1603 und 1605 im Druck erschienen¹⁴. Große Teile des 6. Madrigalbuches von 1614, so die fünfstimmige Madrigalfassung des *Lamento d'Arianna* und der sechsteilige Zyklus *Lagrima d'Amante al sepolcro d'Amate* entstanden um 1610¹⁵, *Una donna fra l'altre* erschien schon 1609 als Kontrafaktur *Una es* in Aquilino Coppinis *Il Terzo Libro delle musica di C. Monteverdi, a cinque voci, fatta spirituale da Aquilino Coppini*. Die aus dem Kasseler Manuskript zu gewinnende Erkenntnis, daß auch *Presso un fiume tranquillo* und *Misero Alceo* vor 1614 entstanden sind, überrascht also nicht sehr. Der Terminus ante quem müßte für die Frühfassungen beider Werke vor der Rückkehr von Schütz aus Venedig, also 1612, liegen, wobei gewisse Relikte einer „prima prattica“-Schreibweise eher Indizien für eine noch frühere Entstehungszeit sind.

Daß Monteverdi beim Komponieren recht selbstkritisch zu Werke ging, wissen wir aus einem seiner frühen Briefe. Am 28. Juli 1607 schrieb er an den Kanzler Annibale Iberti¹⁶:

„[...] così visto il comandamento di S.A.S. di longo mi posi a comporre in musica il sonetto, et vi sono statto dietro sei giorni, et duoi altri tra provarlo e rescriverlo“.

11 Christiane Engelbrecht, *Die Kasseler Hofkapelle im 17. Jahrhundert und ihre anonymen Musikhandschriften aus der Kasseler Landesbibliothek* (= Musikwissenschaftliche Arbeiten, Nr. 14), Kassel 1958, S. 26. In diesem Werk sind weitere Informationen über Schimmelpfennig zu finden.

12 Signatur 2^o Ms.mus. 52b.

13 Nach einer diesem Manuskript beiliegenden Notiz Werner Bittingsers sind die Blätter 14 und 15 Schütz-Autographe. Diese Erkenntnis vertritt auch Rifkin im Werkverzeichnis des Schütz-Artikels in *New GroveD*.

14 Giovanni Maria Artusi, *L'Artusi ovvero delle imperfettioni della moderna musica*, Venezia 1600, fol. 39^v und 40^r. Monteverdis *Anima mia perdona* und *Che se tu s'il cor mio* erschienen 1603 im 4. Madrigalbuch, *Cruda Amarilli* 1605 im 5. Madrigalbuch.

15 Emil Vogel, *Claudio Monteverdi*, in: *VfMw* 3 (1887), S. 315-450. Hier: S. 365.

16 Claudio Monteverdi, *Lettere, Dediche e Prefazioni*, Edizione critica con note a cura di Domenico de' Paoli, Roma 1973, S. 28: „[...] und als ich den Befehl Ihrer Hoheit gesehen hatte, begann ich geradewegs das Sonett zu komponieren und war damit sechs Tage beschäftigt, und zwei weitere damit es auszuprobieren und es dann erneut niederzuschreiben“.

Monteverdi brauchte für die Komposition dieses Sonetts also sechs Tage, dann probierte er es zwei Tage lang offensichtlich mit anderen Musikern zusammen aus, um erst danach es endgültig niederzuschreiben. Das zeigt, daß Monteverdi Zeit brauchte und daß er sich erst seiner Arbeit durch das Ausprobieren vergewissern wollte, ehe er die Komposition aus der Hand gab. So erstaunt es denn auch nicht zu lesen, daß er 1620, als in Mantua der Plan einer erneuten Auf-führung der *Arianna* erwogen und er um ein Exemplar der Oper gebeten wurde, er dieses nicht ohne Überarbeitung der ursprünglichen Fassung von 1608 aus der Hand geben wollte, wodurch sich die Absendung verzögerte. Bei der verspäteten Übersendung schrieb er am 4. April 1620¹⁷:

„Invio a V. S. Ill^{ma} il rimanente del'Arianna, se più havessi hauto tempo più diligentemente sarebbe stata da me rivista et forse anco di gran longa migliorata“.

Alle diese Fassungen sind bis heute verschollen, so daß wir die von Monteverdi erwähnten Revisionen nicht nachvollziehen können. Deshalb kommt den durch Schütz uns vermittelten Fassungen der beiden Madrigale Monteverdis singuläre Bedeutung zu, weil damit der Monte-verdi-Forschung erstmals zwei Werke in voneinander abweichenden Versionen vorliegen.

I. *Presso un fiume tranquillo*

Im Erstdruck von 1614 ist das Stück in allen Stimmbüchern *Dialogo a 7* überschrieben. Der Zusatz *Concertato* findet sich nur in der Tavola. Das Kasseler Manuskript zeigt auf den Blättern der Stimmen Canto und Tenore sowie des Continuo die Überschrift *Presso un fiume tranquillo a 7*, die fünf übrigen Stimmen (A, B, 5, 6, 7), die stets als geschlossener Block auftreten, tragen die Bezeichnung *Canzone a 7*, die beiden Partiturae haben keine Angaben.

Wir wissen nicht, ob diese vom Erstdruck abweichenden Bezeichnungen ursprünglich von Monteverdi stammen oder vielleicht von Schütz formuliert sind. Jedenfalls werden mit ihnen verschiedene Aspekte der Werkgestalt angedeutet. „Canzone“ weist zurück auf das mehrchö-rige Musizieren, wobei man beispielsweise an Giovanni Gabrielis sechs mehrchörige Canzonen von 1608 denken kann, die der junge Schütz bei seinem Lehrer kennengelernt haben könnte. Ein fünfstimmiger „Chor“, der bei Monteverdi sicher in solistischer Besetzung gedacht war, ist noch vorhanden. Die beiden Solostimmen bilden die anderen „Chöre“, deren Stimmen bis auf je eine klanglich im dazugehörenden Generalbaß zusammengefaßt sind. Dagegen kennzeichnet die Bezeichnung „Dialogo“ im Erstdruck den „modernen“ Aspekt des Werkes. Redlichs Meinung, daß das Werk noch „vom doppelchörigen Monumentalstil der Venezianer beeinflußt“¹⁸ sei, wird durch die Bezeichnungen im Kasseler Manuskript bestätigt.

Nachstehend sollen nicht alle Differenzen zwischen dem Kasseler Manuskript und dem Erst-druck von 1614 aufgelistet werden, muß bei Manuskripten doch immer mit Flüchtigkeiten gerechnet werden, die als solche leicht erkennbar und korrigierbar sind, die die Substanz eines Werkes jedoch nicht verändern. Vielmehr kommt es mir auf die Stellen an, die ein planvolles und bewußtes Überarbeiten erkennen lassen¹⁹.

17 Ebenda, S. 163: „Ich sende Eurer Hoheit den Rest von Arianna. Wenn ich mehr Zeit gehabt hätte, hätte ich es noch gründlicher überarbeitet und vielleicht auch noch mehr verbessert“.

18 Hans Ferdinand Redlich, *Claudio Monteverdi - Leben und Werk*, Olten 1949, S. 94.

19 Die Vergleichsstellen in: Claudio Monteverdi, *Tutte le opere*, hrsg. von Gian Francesco Malipiero, Bd. 6,

An der ersten Stelle²⁰ erkennt man Monteverdis Arbeit im Bereich der Harmonik. Durch die Veränderung von h' im Kasseler Manuskript zu d'' in dieser Kadenz wird der Dominantdreiklang – modern ausgedrückt – zum Dominantseptakkord, zweifellos eine klangliche Bereicherung.

Der Vergleich der beiden nachstehenden Beispiele zeigt, wie Monteverdi an einer anderen Stelle²¹ an der Satztechnik arbeitete.

Beispiele 1a und 1b

a) Ms. Kassel

b) Druck 1614

Enthält das Kasseler Manuskript nach dem Verklingen der Solostimme eine drei Viertel dauernde Pause, bis der nachfolgende fünfstimmige Satz einsetzt, so schließt sich dieser in der Fassung von 1614 nahtlos an die Solostimme an. Diese Umgestaltung entspricht jetzt der Übergangstechnik an entsprechenden anderen Stellen des Werkes.

Monteverdi unterzog auch eine andere Stelle²² einer Revision.

werden wegen fehlender Taktzählung in dieser Ausgabe wie folgt nachgewiesen: Seite/Akkolade/Takt/ Stimme/Note.

20 114/1/5/Quinto/1.

21 115/2/3-5/alle/alle.

22 117/1/4-5/Canto und Continuo/alle.

Beispiele 2a und 2b

a) Ms. Kassel

te — nel cor Vi -

b) Druck 1614

te nel co - re Vi -

Diese Stelle umfaßt im Kasseler Manuskript einen zusätzlichen Takt, wobei besonders wieder eine drei Viertel dauernde Pause auffällt, die den Fluß der Melodie ungünstig lange unterbricht. Die Umarbeitung dieser Stelle beseitigt das²³.

Monteverdi hat in der Fassung von 1614 die fünf Stimmen außer Canto und Tenore immer als Block eingesetzt. Das Kasseler Manuskript weicht davon jedoch an einer Stelle²⁴ ab. In diesem Abschnitt fehlen die beiden höchsten Stimmen, Sesto und Settimo, so daß hier nur ein dreistimmiger tiefliegender Satz vorhanden ist. Im Kasseler Manuskript sind statt dieser Stimmteile Pausen gezählt, so daß ein Schreiberversehen wohl ausgeschlossen werden muß. Monteverdi hat durch die spätere Ergänzung der beiden Stimmteile diesen Abschnitt dem Gesamtduktus des Werkes angepaßt.

Bei dem Ruf „A le guerre“ (ab S. 123 der Malipiero-Ausgabe) vereinigen sich die sieben Stimmen des Werkes zu einem gemeinsamen Satz. In diesem Abschnitt enthält das Kasseler Manuskript im Quinto²⁵ nur die bei Malipiero gedruckten beiden letzten Noten auf S. 125 und die auf der folgenden Seite zu findenden drei Takte. Dieser Abschnitt ist im Kasseler Manuskript zwei Takte früher notiert, worauf dann zwei zusätzliche Takte mit Pausen folgen. Monteverdi hat in der Fassung von 1614 diesen Abschnitt zwei Takte nach hinten geschoben und die davor nun freiwerdenden zwei Takte mit einer zusätzlichen Phrase gefüllt, die er dem vorhergehenden Basso entnahm. Diese Änderung ergibt eine modifizierte Satzstruktur, die die harmonischen Verhältnisse jedoch nicht verändert.

II. *Misero Alceo*

Dieses Madrigal besteht aus zwei fünfstimmigen Abschnitten, die ein ausgedehntes Tenorsolo umschließen. Dieser solistische Mittelteil²⁶ hat in der Handschrift eine Fassung, die sich von

23 Die Lesarten des Drucks von 1614 sind in der Singstimme bei „core“ uneinheitlich. Im Canto fehlt das zweite *fis'*, wie von Malipiero angemerkt. Die Partitura jedoch enthält zweimal *fis'* als Halbe, hier aber verbunden.

24 119-120/1-1/1-5 und 1/Sesto und Settimo/alle.

25 125-126/1/1-3/Quinto/alle.

26 93-97/2-1/1-1/Tenor und Continuo/alle.

der des Druckes wesentlich unterscheidet. Das Notenbeispiel 3 (S. 130–131) zeigt beide Fassungen in synoptischer Untereinanderstellung. (Vgl. auch die Faksimile-Wiedergaben aus der Handschrift, S. 132–133.)

Beispiel 3

a) Ms Kassel

Ec - co Li - dia ti la - scio e la - scio que - sti pog - gi, pog - gi be - a - ti

b) Druck 1614

Ec - co Li - dia ti la - scio e la - scio que - sti pog - gi pog - gi be - a - ti

9

e la - scio te - - co il co - - re. Tu se di pa - ri lac - cio e pa - ri ar -

e la - scio te - - co il co - - re. Tu se di pa - ri lac - cio e pa - ri ar -

17

do - re me - co le - ga - ta fo - ste e pa - ri ar - de - sti fa che ne duo tal hor' gi - ri ce - le - sti

do - re Me - co le - ga - ta fo - ste e me - co ar - de - sti fa che ne duo tal hor' gi - ri ce - le - sti

25

san-ni - di e pos - si ov' e-gli vi - ve e mo - - re Si men-tre lie - to il cor sta-ra - ti a can -

S'an-ni - di e pos - si ov' e-gli vi - ve e mo - - re Si mo - re lie - to il cor sta-ra - ti a can -

33

to Gl'oc - chi lon-ta - ni da so-a - ve ri-so Mi - da-ran vi - ta con l'u-mor del

to gl'oc - chi lon-ta - ni da so-a - ve ri-so Mi - da-ran vi - ta con l'u-mor del

41

pian - - to. Co-si

pian - - to. Co-si

Se fur mill' i martir sien mill' i baci
 Sien mill' i baci
 sien mill' i baci sien mill' i baci.

Basso continuo sopra
Misero Alceo. a 5.

Misero Alceo de
 Voce sola. Tenore.

Ten.
 Tenor

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, slightly torn paper. It contains several staves of music. The top section features three staves of vocal melody with the lyrics 'Se fur mill' i martir sien mill' i baci' and 'Sien mill' i baci'. Below this is a section for 'Basso continuo sopra' titled 'Misero Alceo. a 5.'. This section includes several staves of lute tablature (numbers 0-9) and rhythmic notation. The text 'Misero Alceo de' and 'Voce sola. Tenore.' is written below the first two staves of the continuo part. Further down, there are more staves of tablature and rhythmic notation, with some markings like 'Ten.' and 'Tenor' appearing. The handwriting is in an older style, characteristic of the early Baroque period.

Abbildung 1: Claudio Monteverdi, *Misero Alceo*, Continuo-Stimme der Frühfassung, geschrieben von Georg Schimmelpfennig. Gesamthochschulbibliothek Kassel, 2° Ms. mus. 57 f.

Tenore

Misero Alceo del camalbergo fore
 Corpiu conuicti
 e ch'al parlar tappeti e ch'al parlar tappeti
 Eo Lidia te lascio e lascio questi poggi
 fogggi banchi e lascio
 teo il core Tu sei di pari laccio e pari ardore
 Meo le-gata
 fosti e pari ardore fa che ne duo tal hor giri
 a lassi s'annidie po-
 si ou'ogli uine e more
 Di mentre lido il cor tuarati a carote
 Gl'occhi lontani dal soauo
 no Mi carna uita con l'humor del
 pianto Asi
 cefi di se il parlar dolente in viso
 la d'inta uelle
 e fu in due parti in tanto
 l'un cor di uiso an' un sol cor di uiso
 an' un sol cor di uiso
 an' un sol cor di uiso
 uiso e fu in due parti in tanto
 l'un cor di uiso an' un sol cor di uiso

Abbildung 2: Claudio Monteverdi, *Misero Alceo*, Tenor-Stimme der Frühfassung, geschrieben von Georg Schimmelpennig. Gesamthochschulbibliothek Kassel, 2° Ms. mus. 57 f.

Der Vergleich der beiden Fassungen ergibt zwei wichtige Unterschiede. In der Kasseler Fassung ist die Tenorstimme in ihrem diastematischen Verlauf bis auf zwei kleine, unwichtige Abweichungen wie in der Druckfassung von 1614 gegeben. Allerdings hat sie vielfach größere Notenwerte, so daß sie neun Takte länger als die Druckfassung ist.

Die zu diesem Abschnitt gehörende Continuostimme zeigt im Kasseler Manuskript tiefgreifende Unterschiede gegenüber der Druckfassung. Um sie zu beschreiben, sind einige Erläuterungen zur textlich-musikalischen Struktur des Mittelteils nötig.

Monteverdi gliederte den Text des solistischen Mittelteils in drei Abschnitte:

Ecco Lidia ti lascio e lascio questi
poggi beati e lascio teco il core.

Tu se di pari laccio e pari ardore
meo legata foste e pari ardesti,
fa che ne duo tal hor' giri celesti
s'annidi e posi ov'egli vive e more.

Si more lieto il cor starati a canto,
gl'occhi lontani da soave riso
mi daran vita con l'umor del pianto.

Zu diesen Abschnitten schrieb Monteverdi eine Vokalstimme, die unter Anpassung an die unterschiedlichen Textlängen zweimal variiert wurde. Im Kasseler Manuskript steht diesen Strophenvariationen eine durchkomponierte Continuostimme gegenüber, die an mehreren Stellen, bezogen auf die Gesangsstimme, noch imitatorische Satztechniken erkennen läßt. (So in den Takten 8/9-11, 14-17 und 38-41.) Die Druckfassung von 1614 enthält diese Techniken nicht mehr. Statt dessen gliedert sich die neue Continuostimme parallel zum Tenor in die gleichen Abschnitte und wird ebenfalls unter Anpassung an die unterschiedlich langen Textabschnitte variiert. Den Strophenvariationen des Tenors entspricht jetzt der variierte Strophenbaß der Continuostimme.

Die Gegenüberstellung der beiden Fassungen wirft einige Fragen auf. Während wir vom Druck als einer authentischen Fassung ausgehen können, steht beim Kasseler Manuskript nur fest, daß Georg Schimmelpfennig der Schreiber ist, der mit größter Wahrscheinlichkeit seine Vorlage von Schütz bekam. Wie diese Vorlage genau aussah, ob Schimmelpfennig bei der Abschrift Änderungen vornahm, wie und auf welchem Wege Schütz diese Werke bekam, darüber kann man bis zur Auffindung weiterer Quellen keine Aussagen machen²⁷.

Aufgrund der konkreten Befunde sind zwei Erklärungsmöglichkeiten denkbar. Die erste besteht in der Annahme, daß Schütz eine Quelle hatte, die mit der Druckfassung von 1614 identisch oder dieser doch ähnlich war. Da 1614 nach vielen Erfahrungen der Monteverdi-Forschung lediglich als *Terminus ante quem* anzusehen ist, würde das Erscheinen des Drucks erst nach der Rückkehr von Schütz nach Deutschland das nicht ausschließen. Die Konsequenz aus dieser Annahme wäre, daß Schütz oder vielleicht auch Schimmelpfennig den ursprünglichen Continuo des Mittelteils zugunsten der Fassung, wie sie sich im Kasseler Manuskript findet, geändert haben müßte. Dafür könnten die imitatorischen Satztechniken im Soloabschnitt sprechen, wie

²⁷ Ich danke Werner Breig für Anregungen zu den nachstehenden Überlegungen.

man sie in dieser Art in Teilen von Schützens *Kleinen geistlichen Konzerten* finden kann. Für eine solche Bearbeitung eines Monteverdi-Werkes findet sich bei Schütz allerdings keine Parallele, und man müßte sich dann fragen, welches Interesse Schütz wohl an den beiden Madrigalen gehabt haben könnte, wenn er mindestens eins von ihnen, *Misero Alceo*, erst in seinem Sinne glaubte bearbeiten zu müssen.

Die zweite, wohl eher zutreffende Möglichkeit besteht in der Annahme, daß das Kasseler Manuskript die ursprünglichen Fassungen der beiden Madrigale Monteverdis wiedergibt. Schütz hätte sie 1612 nach seinem Studium bei Giovanni Gabrieli mit nach Kassel gebracht, während Monteverdi danach durchaus noch genug Zeit hatte, ihnen bis zum Erscheinen des Drucks 1614 die endgültige Gestalt zu geben. Könnte man die Änderungen in *Presso un fiume tranquillo* als eine redaktionelle Überarbeitung ansehen, müßte man bei *Misero Alceo* allerdings von Erst- und Zweitfassungen ausgehen, denn hier sind die Unterschiede im Mittelteil doch sehr einschneidend.

Grundsätzlich wäre ein solcher Vorgang bei Monteverdi denkbar, da er beispielsweise mit seinen bereits zitierten Briefen vom 28. Juli 1607 und vom 4. April 1620 belegt ist. Man müßte sich das Vorgehen bei *Misero Alceo* dann so vorstellen, daß er den Continuo des Mittelteils, wie er im Kasseler Manuskript zu finden ist, durch den Strophenbaß des Drucks ersetzte und die Tenorstimme unter Beibehaltung des diastematischen Verlaufs durch die zahlreichen Verkleinerungen der Notenwerte diesem Strophenbaß anpaßte.

Die Heranziehung der Strophenbaßtechnik, wie sie Monteverdi bereits 1607 im Prolog²⁸ oder dem großen Beschwörungsgesang „Possente spirito“²⁹ von *L'Orfeo* praktiziert hatte, kann man dabei nicht als einen Rückschritt werten. Diese Kompositionstechnik erscheint beispielsweise in einigen Werken der Sammlung *Scherzi musicali* von 1632³⁰. Selbst in den beiden *Confitebor*-Kompositionen³¹ der posthumen Sammlung *Messa[...]*et *Salmi* (1650) findet sie sich noch einmal.

Jede der Strophenbaßvariationen ist so strukturiert, daß sich der chromatische Terzfall gis-e und d-H in ihnen findet³². Diese Binnenstruktur nähert die Continuostimme des gesamten Soloabschnitts der späteren Ostinatotechnik Monteverdis an. Man könnte diese nur in *Misero Alceo* vorfindbare Gestaltungsart als eine Übergangsform vom Strophenbaß zum ostinaten Baß hin ansehen, wie er sich dann beispielhaft in einem *Misero Alceo* engverwandten Werk, dem *Lamento della Ninfa*³³, findet.

Misero Alceo erinnert aber auch sehr an den *Lamento d'Arianna*, der in seiner ursprünglichen Gestalt in der Oper durch einen kommentierenden Chor viermal unterbrochen wurde³⁴. Der solistische Mittelteil von *Misero Alceo* ist ebenfalls ein Lamento, eine Abschiedsklage, die vom

28 Monteverdi, *Tutte le opere*, Bd. 11, S. 3-8.

29 Ebenda, Bd. 11, S. 84-99.

30 Ebenda, Bd. 10, bei: *Quel sguardo sdegnosetto*, S. 77 ff. und: *Et è pur dunque vero*, S. 82 ff.

31 Ebenda, Bd. 16, S. 129 ff. und S. 144 ff.

32 Siehe dazu auch: Denis Stevens, *Claudio Monteverdi: Dramatic Madrigals and Dialogues*, in: MR 40 (1979), S. 1-13, hier: S. 12.

33 Monteverdi, *Tutte le opere*, Bd. 8, S. 286 ff.

34 Das Libretto der Oper findet sich in: *Compendio delle sontuose feste fatte l'anno 1608 nella città di Mantova, per le reali nozze del Serenissimo prinzipe D. Francesco Gonzaga con la Serenissima Infante Margherita di Savoia*, Mantova 1608, S. 31-65, hier: S. 54-57.

Chor einleitend und abschließend kommentiert wird. Diese Klage erfährt nun in der Zweifassung von 1614 durch die Heranziehung der Chromatik im Continuo eine wesentliche Intensivierung und Ausdruckssteigerung, gegen die die Kasseler Fassung schwach wirkt.

Damit ist ein wesentliches Moment von Monteverdis Musikästhetik angesprochen. In einem Brief an Alessandro Striggio vom 9. Dezember 1616 äußert sich Monteverdi dazu sehr grundsätzlich³⁵:

„Come caro Signore potrò io imitare il parlar de' venti se non parlano! et come potrò io con il mezzo loro movere li affetti! Mosse l'Arianna per esser donna, et mosse parimenti Orfeo per esser homo et non vento; [...] l'Arianna mi porta ad un giusto lamento; et l'Orfeo ad una giusta preghiera.“

In diesem Sinne, so könnte man ergänzen, war auch Alceo ein Mann, durch dessen Klage die Zuhörer im Sinne von Monteverdis „movere li affetti“ emotional bewegt werden sollten. Das gelang Monteverdi mit seiner Zweifassung von 1614 sicher in weit höherem Maße.

Der besondere Wert der beiden uns in Kassel überlieferten Fassungen der beiden Madrigale Monteverdis liegt deshalb weniger in der musikalischen Substanz, sondern viel mehr in der Möglichkeit, an diesen ersten verfügbaren Beispielen Einblicke in Monteverdis Schaffensprozeß zu gewinnen. Monteverdi war offensichtlich gewillt, auch Jahre nach der Fertigstellung einer Komposition sie einer erneuten und kritischen Prüfung zu unterziehen und, wenn nötig, sie auch zu ändern. Und noch etwa wird deutlich: Der Genius Monteverdis war nicht von der Art, daß ihm seine Musik „zuflog“, sondern er hatte an seinen Kompositionen zu arbeiten, damit sie das wurden, was sie sind: Meisterwerke. Diese Einsichten aber erstmals anhand konkreter Beispiele nachvollziehen zu können verdanken wir der Vermittlung durch Heinrich Schütz.

35 Monteverdi, a.a.O., S. 87: „Wie, lieber Herr, kann ich die Sprache der Winde nachahmen, wenn sie nicht sprechen! Und wie kann ich durch solch ein Mittel die Affekte hervorrufen! Arianna bewegte, weil sie eine Frau war, und Orfeo bewegte in gleicher Weise, weil er ein Mann war und kein Wind. [...] Arianna veranlaßte mich zu einer wahrhaftigen Klage und Orfeo zu einem wirklichen Gebet“.

Die norddeutsche Orgeltoccatà und die „höchsten Formen der Instrumentalmusik“

Beobachtungen an der großen e-moll-Toccatà von Nicolaus Bruhns*

von

BERND SPONHEUER

I

Unter den norddeutschen Orgelkomponisten des 17. Jahrhunderts hat die Gestalt von Nicolaus Bruhns (1665-1697) auf die Musikhistoriker eine eigentümliche Anziehungskraft ausgeübt. Sein früher Tod im so genannten „Schubert-Alter von 31 Jahren“¹, sein legendär überhöhtes Schülerverhältnis zu Buxtehude², die schillernd-virtuosenhaften Züge seiner künstlerischen Physiognomie, die leise melancholische Aura seiner Musik und die mehrfach bezeugte Anerkennung seiner Orgelwerke im Kreise Bachs – all dies verband sich gleichsam unter der Hand zum konnotationsreichen Bild einer „genialisch“³ frühvollendeten Musikerpersönlichkeit, das geradewegs dem Fundus der romantischen Künstlerästhetik entstieg zu sein scheint. Und so verwundert es nicht, wenn man ähnliche Valeurs auch in seinen Kompositionen wiederzufinden meinte: das fragmentarische Halbdunkel der Biographie setzte sich fort in der assoziationsfördernden Lückenhaftigkeit der Werküberlieferung und dem „poetischen“ Reiz des Genialischen korrespondierten die als „rhapsodisch“⁴ oder „romantisch“⁵ empfundenen Züge seiner Kompositionsweise. Insbesondere das instrumentale Hauptwerk Bruhns', die große e-moll-Toccatà, zog solche Interpretationen geradezu herbei: Werner Wolffheim, der Wiederentdecker des Werkes, spricht von Zerklüftung, die dennoch „durch eine sich organisch entwickelnde, man möchte sagen romantische Stimmung [...] zusammengehalten“ werde⁶, Martin Geck vom „sprachge-

* Leicht überarbeitete Fassung des Habilitationsvortrages, den der Verf. am 20. 6. 1984 an der Philosophischen Fakultät der Christian-Albrechts-Universität Kiel gehalten hat.

1 Martin Geck, *Nicolaus Bruhns - Leben und Werk*, Köln 1968, S. 15. - Vgl. auch Willi Apels Bemerkung über die e-moll-Toccatà, welche „ähnlich wie Schuberts C-dur Symphonie Erwartungen“ erwecke, „deren Erfüllung ein frühzeitiger Tod verhinderte“ (Willi Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel 1967, S. 620).

2 Das noch 1963 – auch dies gehört zum Kontext – Bobrowski zu einer Erzählung anregte: Johannes Bobrowski, *D.B.H.*, in: ders., *Boehmlendorff und andere Erzählungen*, Stuttgart 1965, S. 30-35. Vgl. dazu: Alfred Behrmann und Thomas Keilbarth, *Realien in der Fiktion - Dietrich Buxtehude im Werk Johannes Bobrowskis*, in: DVfLG 50 (1976), S. 238-258.

3 Werner Wolffheim, *Die Möllersche Handschrift. Ein unbekanntes Gegenstück zum Andreas-Bach-Buch*, in: *Bach-Jb.* 1912, S. 42-60, hier: S. 58. Zur Quelle selbst vgl. Alfred Dürr, *Neues über die Möllersche Handschrift*, in: *Bach-Jb.* 1954, S. 75-79.

4 Vgl. Geck, a.a.O., S. 31; Joseph Hedar, *Dietrich Buxtehudes Orgelwerke*, Stockholm und Frankfurt/M. 1951, S. 195.

5 Vgl. Gotthold Frotscher, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, Bd. 1, Berlin-Schöneberg 1935, S. 450; Geck, a.a.O., S. 81 und S. 85 f.; André Pirro, *L'Art des Organistes*, in: *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* (A. Lavignac - L. de la Laurencie) Deuxième Partie, Technique-Esthétique-Pédagogie 2, Paris 1926, S. 1329; Wolffheim, a.a.O., S. 58.

6 Wolffheim, a.a.O., S. 58 f.

waltigen Rhapsoden, der aus der Suggestion des Augenblicks poetische Situationen“ beschwöre⁷ und André Pirro von den „Verheißungen schöner Poeme“, deren Erfüllung der allzu frühe Tod verhinderte⁸. Die von Geck konstatierte „Affinität“ Bruhns’ „zum 19. Jahrhundert“⁹ scheint hier vollends in eine usurpatorische Entfremdung vom genuinen historischen Kontext – dem des 17. Jahrhunderts – umzuschlagen.

Das interpretatorische Grundmuster der skizzierten Bruhns-Rezeption geht in seiner Substanz – und teilweise bis in Einzelheiten der Verbalisierung hinein – auf die epochemachende Bach-Biographie Spittas von 1873 zurück, die auch – gleichsam als unverhofften Nebenertrag ihres staunenswerten, bis heute noch nicht völlig ausgeschöpften Reichtums – die Wiederentdeckung der norddeutschen Orgelmusik des 17. Jahrhunderts in die Wege leitete. Freilich ließ es Spitta nicht bei einer vagen Vergleichung von Ausdruckscharakteren bewenden, um etwa auf diese Weise die expressive Fülle des „Stylus phantasticus“ als anachronistisches Exempel einer Ästhetik des Poetischen in Anspruch zu nehmen, sondern versuchte sich Rechenschaft abzulegen über den künstlerischen Rang der norddeutschen Orgelmusik, die ihm mehr bedeutete als eine bloße Entwicklungsstation auf dem Wege zu Bach¹⁰. Ohne daß näher auf die ästhetische Problematik dieses Versuches eingegangen werden könnte – Carl Dahlhaus faßt sie in den Satz: „Daß Bachs Werk zum Paradigma eines Kunstbegriffs wurde, der nicht sein ursprünglicher war, ist ein geschichtsphilosophisch verwirrender, geradezu ungeheuerlicher Vorgang“¹¹ –, soll hier insbesondere eine Seite von Spittas Überlegungen hervorgehoben werden, die man wohl – ohne im übrigen seine ästhetischen Überzeugungen zu teilen – als den harten Kern seiner Argumentation begreifen kann. Was nämlich, abgesehen von der vergilbten Metaphorik seiner poetisierenden Inhaltsparaphrasen, die sachliche Substanz seines Buxtehude-Bildes ausmacht und was die auf den ersten Blick befremdlichen Verweise etwa auf Beethoven zu mehr als outrierten Bekundungen eines ahistorischen Enthusiasmus werden läßt, ist der durchgängige und vor allem analytisch verifizierte Versuch, die „freien Orgelcompositionen“ „Buxtehudes und seiner Schule“¹² als Paradigmen selbständiger Instrumentalmusik aufzufassen, d.h. als Kunstwerke, die sich primär durch den konstruktiven Reichtum ihrer kompositorischen Struktur als sinnvoll auszuweisen haben. „Seine (Buxtehudes, B.S.) Stärke ruht [...] in der reinen, durch keine poetische Idee beeinflussten Instrumentalmusik“¹³. Im Zentrum von Spittas Buxtehude-Kapitel steht deshalb die Darstellung der großen Präludien als immanent-musikalischer Strukturen von erheblicher zeitlicher Ausdehnung, die ein Höchstmaß von kontrastierenden Momenten in den

7 Geck, a.a.O., S. 31.

8 Pirro, a.a.O., S. 1329 („Il livre [...] les promesses de beaux poèmes que la mort l'empêcha d'écrire“). Geck entdeckt in dieser Formulierung Pirros fälschlich „schöne Gedichte vom Tode“ und bemerkt dazu: „Diese konkrete Deutung ist vielleicht mehr nach französischem als nach norddeutschem Geschmack“ (Geck, a.a.O., S. 26).

9 Geck, a.a.O., S. 85.

10 Vgl. Werner Breigs Bemerkung: „Die Darstellung eines gattungsgeschichtlichen Themas, das Bach und die vorangehende Zeit zusammenfaßt, gerät leicht in das Schema ‚Verheißung und Erfüllung‘“ (Werner Breig, *Der norddeutsche Orgelchoral und Johann Sebastian Bach – Gattung, Typus, Werk*, in: *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens*, Referate der Kieler Tagung 1980, hrsg. von Fr. Krummacher und H. W. Schwab (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 26), Kassel 1982, S. 93.

11 Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977, S. 248.

12 Philipp Spitta, *Joh. Seb. Bach*, Bd. 1, Leipzig 1873, S. 260 und S. 261.

13 Ebenda, S. 260.

konstruktiven Zusammenhang eines gerichteten Formprozesses zu integrieren vermögen. Wird auf der einen Seite „die in der Gegensätzlichkeit der einzelnen Abtheilungen heraustretende Kunstweisheit“ akzentuiert¹⁴, so auf der anderen die „planvolle, weitschauende Anlage“¹⁵, in der, etwa durch das Verfahren der „motivischen Um- und Fortbildung“¹⁶, die „Einheitlichkeit des Gedanken-Materials“¹⁷ garantiert sei. Und auch die poetisierenden Inhaltsdeutungen – wie die Redeweise vom „Tondrama“¹⁸ – scheinen vor allem dem Zweck zu dienen, die Spannweite der internen Gegensätze und das daran abzulesende Maß des kompositorischen Integrationsvermögens deutlich hervortreten zu lassen.

Vermag man Spittas Argumentation auch insoweit zu folgen, als vor den großen Toccaten der Norddeutschen kaum andere Instrumentalwerke zu finden sein dürften, die auf der Grundlage eines spezifisch instrumentalen Idioms zu vergleichbaren Dimensionen einer großen Form gelangt wären, so bleibt doch die Irritation über die historische Unbedenklichkeit, mit der etwa Hermann Kretzschmar, Gedankengänge Spittas fortspinnend, Buxtehudes Präludien mit „Haydn'schen und Beethoven'schen Sinfonien“¹⁹ in direkte Parallele setzt oder gar die Themenvarianten der fugierten Sätze mit Liszt'schen Thementransformationen²⁰ zusammenbringt. Auch hier wiederholt sich offenbar, wenn auch auf anderer Ebene, dieselbe Kalamität wie bei den romantisierenden Deutungen des Oeuvres von Bruhns: das ästhetische Urteil und die historischen Fakten scheinen nur im Modus der Opposition miteinander vereinbar. Will man sich aber nicht mit der resignierenden Auskunft begnügen, daß Spitta nur in dem Maße als Historiker ernstzunehmen sei wie man ihn als Ästhetiker zu ignorieren habe, will man also mit Carl Dahlhaus an dem methodologischen Postulat einer *Geschichte der Kunst* festhalten, die zugleich eine *Geschichte der Kunst* bleibt²¹, so wäre nach tragfähigen Ansatzpunkten innerhalb des historischen Kontextes des 17. Jahrhunderts wie nach strukturellen Sachverhalten der Werke selber zu fragen, die vernünftigerweise als fundamentum in re von Spittas ästhetischem Urteil – zumindest dem Tenor und der Perspektive nach – verstanden werden könnten.

II

Daß bei den freien Orgelwerken des 17. Jahrhunderts keineswegs von konkreten Gattungen mit fester Terminologie, standardisierten Formtypen und eindeutiger funktionaler Bindung die Rede sein kann, ist von der Forschung der letzten Jahre immer wieder hervorgehoben worden²².

14 Ebenda, S. 269.

15 Ebenda, S. 275.

16 Ebenda, S. 265.

17 Ebenda, S. 272.

18 Ebenda, S. 264.

19 Hermann Kretzschmar, *Bach-Kolleg*, Leipzig 1922, S. 26.

20 Ebenda, S. 27.

21 Vgl. Dahlhaus, a.a.O., S. 32 und passim.

22 Vgl. vor allem: Werner Breig, *Der norddeutsche Orgelchoral ...*, a.a.O., (s.o. Anm. 10); ders., *Der „Stylus phantasticus“ in der Lübecker Orgelmusik*, in: *800 Jahre Musik in Lübeck*, Teil II, hrsg. von A. Edler, W. Neugebauer u. H. W. Schwab, Lübeck 1983 (= *Der Senat der Hansestadt Lübeck, Amt für Kultur, Veröffentlichungen XXI*), S. 43-51; Arnfried Edler, *Der nordelbische Organist - Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert* (= *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft*, Bd. 23) Kassel 1982; Friedhelm Krummacher, *Stylus phantasticus und phantastische Musik - Kompositorische Verfahren in Toccaten von Frescobaldi und Buxtehude*, in: *SjB* 2 (1980), S. 7-77; Dietrich Kämper, *Die Kanzone in der norddeutschen Orgelmusik des*

Was aber vom systematischen Standpunkt der Stil- und Gattungslehre her als Defizit oder als bedenkliche Tendenz zur Vermischung der Kategorien erscheinen mag, könnte zugleich ein Indiz der besonderen Stellung dieser Werke im normativen Bezugssystem ihrer Zeit abgeben. In herausragendem Maße gilt dies von der norddeutschen Orgeltoccatà des 17. Jahrhunderts, die ein ausgesprochenes Spätstadium in der Entwicklung freier Tastenmusik darstellt und die in vielem als ein reflektiertes und charakteristisch zugespitztes Resümee dieser Entwicklung aufgefaßt werden kann. Die spezifischen Differenzen, durch die sich die freien Orgelwerke des 17. Jahrhunderts im allgemeinen und die norddeutschen Exemplare im besonderen vom normativen Hintergrund ihrer Epoche abheben, betreffen vor allem ihre funktionale Verwendung, ihre musiktheoretische Beurteilung und ihr Verhältnis zu den Traditionen der Satztechnik.

Wollte man versuchen, das Besondere näher zu fassen, so wäre vom Begriff des „ingenium“ oder der „Einbildung“ auszugehen, wie er von Kircher²³ und Mattheson²⁴ als zentrale Instanz in die Theorie des „Stylus phantasticus“ eingebracht worden ist, die sich in signifikanter Weise mit der Gattung der Toccatà verbindet. Nachdrücklich hervorgehoben wird damit die individuelle Verfügungsfreiheit des Komponisten, und zwar nicht etwa im abstrakt-negativen Sinne einer folgenlosen Dispensierung von den tradierten Normen des kontrapunktischen Satzes, sondern – geradezu umgekehrt – als gesteigerter Anspruch an das kompositorische Vermögen des Einzelnen, das die souveräne Verfügbarkeit des Handwerks zur notwendigen Voraussetzung macht. Die Qualität des Phantastischen zeigt sich in der produktiven Überschreitung des Normhaft-Geregelten. Nicht von ungefähr stellen sich historische Reminiszenzen ein: wie noch 1547 Josquin des Prez von Glarean eben die „ostentatio ingenii“ zum Vorwurf gemacht wird²⁵, die hundert Jahre später von Kircher expressis verbis („ad ostentandum ingenium“²⁶) zum Kennzeichen des „Stylus phantasticus“ erhoben wird, so weisen ihrerseits Kirchers und Matthesons Begriffe voraus auf die des „Genies“ und der „Einbildungskraft“ im späteren 18. Jahrhundert²⁷.

Die eigentümliche Position des „Stylus phantasticus“ im Kontext der Gattungs- und Stillehre des 17. Jahrhunderts²⁸ ergibt sich aus dem paradoxen Sachverhalt eines Stiles, der sich wesentlich als Negation regelhafter Bindungen darstellt und von daher mit den systemimmanenten Kategorien der normativen Musiktheorie kaum noch angemessen zu erfassen ist. Zwar noch eingepaßt, wenn auch an dessen äußerster Grenze, in ein vorgegebenes Koordinatensystem, scheint er zugleich auf dem Sprung, den Boden dieses Systems zu verlassen. Ist damit – in aller Gedrängtheit – der besondere historische Ort dieses Stiles angedeutet, so folgen daraus Konse-

17. Jahrhunderts, in: *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens*, ..., Kassel 1982, S. 62-78; Peter Schleuning, *Die Freie Fantasie – Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik* (= Göppinger Akademische Beiträge, Bd. 76), Göppingen 1973.

23 Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis sive Ars Magna Consoni et Dissoni*, Tomus I-II, Rom 1650: Tomus I, Liber VII, Pars 3, Cap. V: *De vario stylo harmonicorum artificio*, S. 585.

24 Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Faks.-Neudruck, hrsg. von M. Reimann (= *Documenta Musicologica* I/5), Kassel 1954, II. Teil, 13. Capitel, § 132, S. 232.

25 Vgl. Dahlhaus, a.a.O. (s.o. Anm. 11), S. 26 und S. 175 f.; Glareanus, *Dodekachordon*, Basel 1547, (Reprint Hildesheim 1969), Liber III, Cap. XXIV, S. 362.

26 Kircher, a.a.O., S. 585.

27 Vgl. dazu insgesamt Schleuning, a.a.O. (s.o. Anm. 22), S. 5-83.

28 Vgl. dazu grundlegend die eindringliche Untersuchung von Friedhelm Krummacher (s.o. Anm. 22), der sich auch die vorliegende Studie dankbar verpflichtet weiß.

quenzen für Funktion und Struktur der ihm zugeordneten musikalischen Gattungen, die im folgenden – bezogen auf das Beispiel der norddeutschen Orgeltoccata, die in Matthesons rückblickender Darstellung als zentrales Anschauungsmodell des „Stylus phantasticus“ hervortritt – kurz umrissen werden sollen.

Befragt man die zeitgenössischen musiktheoretischen Kompendien nach den konstitutiven Merkmalen des „stilo fantastico“, so wird an erster Stelle das der Ungebundenheit genannt. „Phantasticus stylus [...] est liberrima et solutissima componendi methodus, nullis, nec verbis, nec subiecto harmonico adstrictus“, heißt es bei Kircher²⁹, und, nahezu dasselbe paraphrasierend, bei Mattheson: „Denn dieser Styl ist die allerfreieste und ungebundenste Setz= Sing= und Spiel=Art, die man nur erdencken kan, da man bald auf diese bald auf jene Einfälle geräth, da man sich weder an Worte noch Melodie, obwohl an Harmonie, bindeth, nur damit der Säng^{er} oder Spieler seine Fertigkeit sehen lasse“³⁰. Hinter dem Begriff der Ungebundenheit verbirgt sich, wie die Fortsetzungen der Definitionen zeigen, eine Vielzahl von Bedeutungsebenen, die man zusammensehen muß, um der ganzen Tragweite des Terminus gerecht zu werden.

Zunächst kann an den elementaren Aspekt des Spielerisch-Improvisatorischen gedacht werden, wie er den Erscheinungsformen der freien Tastenmusik sozusagen von Hause aus eigentümlich ist und der insbesondere die Geschichte der Toccata (bis in ihre romantischen und modernen Ableger hinein) nachhaltig geprägt hat. Eng damit verbunden ist die Ausbildung eines instrumenten-spezifischen Idioms und dessen Ausdifferenzierung bis auf das Niveau entwickelter Virtuosität, womit zugleich die intentionale Beziehung zum Hörer berührt wird, die von Mattheson durch die Formulierung „zum besondern Vergnügen der Kenner“³¹ näher qualifiziert wird³². Allgemein stellt sich hier – und damit ist ein weiterer Aspekt der Ungebundenheit angesprochen – die Frage nach der funktionalen Bestimmung der Werke des „Stylus phantasticus“. Die Antwort muß ebenso ambivalent ausfallen wie der zugrundeliegende Stilbegriff. Überblickt man die einschlägigen Quellen, die gerade in diesem Punkte wenig auskunftsfreudig sind³³, so deutet sich einerseits eine Verwendung im weiteren Rahmen des kirchlichen Ritus als Vor-, Zwischen- und vor allem Nachspiel an (wie es namentlich von Mattheson betont wird), andererseits – nach dem Vorbild der holländischen Organisten – die Aufführung in konzertähnlichen Veranstaltungen etwa vom Typus der Lübecker Abendmusiken. Bezeichnend ist in jedem Falle die Zugehörigkeit zu einem changierenden Zwischenbereich, der spätere Entwicklungsmöglichkeiten potentiell schon in sich enthält³⁴. Offensichtlich eröffnet der „Stylus phantasti-

29 Kircher, a.a.O., S. 585.

30 Mattheson, a.a.O., S. 88.

31 Mattheson, a.a.O., S. 87.

32 In dieselbe Richtung betonter Exklusivität weist auch die Beschreibung eines Orgelweihgottesdienstes in Otterndorf aus dem Jahre 1662, der zu entnehmen ist, wie Heinrich Scheidemann (doch wohl der bedeutendste norddeutsche Organist der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts) erst nach Abschluß der eigentlichen Zeremonie seine Kunst vor einem ausgewählten Kreise zu Gehör brachte. Quellenzitat (Hector Mithobius, *Psalmodia Christiana ...*, Jena 1665, S. 376 f.) und eingehende Kommentierung bei Edler, a.a.O. (s.o. Anm. 22), S. 165 f.

33 Vgl. ausführlich Edler, a.a.O., S. 160 ff.

34 In diesen Zusammenhang gehört auch die Beurteilung des Orgelspiels durch die lutherische Theologie, die sich ebenfalls – wenn auch, wie der norddeutsche Theologenstreit zwischen Theophil Großgebauer und Hector Mithobius in den 60er Jahren des 17. Jahrhunderts zu erkennen gibt, nicht ohne Vorbehalte – aufgeschlossen zeigt für Tendenzen zu einer künstlerisch eigenständigen, nicht unmittelbar

cus“ einen gewissen Freiraum, der zwar eine funktionale Einbindung durchaus zuläßt, keineswegs aber dadurch – wie die anderen Stile – in seinem Kern zu definieren ist, „hingegen die andern Schreib=Arthen“, so Mattheson, nach ihrer jeweiligen Verwendung „in vielen Umständen einer verschiedenen Einrichtung unterworfen sind“³⁵. Die auch in diesem Punkt hervortretende singuläre Position kann vielleicht nicht präziser bezeichnet werden als durch eine denkwürdige Formulierung von Michael Praetorius, der im 1619 erschienenen dritten Band seines *Syntagma musicum* „Von den Praeludiis vor sich selbst“ – im Gegensatz zu den Präludien „zum Tantze“ bzw. „zur Motetten“ – handelt³⁶ und damit dieselbe paradoxe Verschränkung von Normierung und Eigenständigkeit thematisiert wie im Begriff des „Stylus phantasticus“ selber.

Die tendenzielle Emanzipation von funktionalen Verpflichtungen und die – hier nicht eigens hervorgehobene – Unabhängigkeit vom Wort terminiert – eine letzte Dimension der Ungebundenheit – in der kompositorischen Freiheit vom Regelzwang lehr- und lernbarer musikalischer Normengefüge. Wie aber in Praetorius' hintersinniger Formulierung schon mitgedacht, ist es gerade die Distanz zu allem Zweckhaft-Vorgeordnetem, die zu einer umso intensiveren Konzentration auf die innere Zweckmäßigkeit des Komponierten selber treibt. Weit davon entfernt, ein Nachlassen der kompositorischen Anstrengung anzuzeigen, gilt vielmehr seit dem 16. Jahrhundert die Fantasie wie noch bei Mattheson als „der höchste practische Gipffel in der Music“³⁷. Versteht sich dies bei den „Fantasiae“ des 16. Jahrhunderts als primär kontrapunktischen Konzentratformen gleichsam von selbst³⁸, so entsteht die Frage, wie diese Wertung mit der so herausgehobenen Ungebundenheit der „phantastischen“ Tastenmusik des 17. Jahrhunderts in Einklang zu bringen sei. Eine positive Antwort erscheint nur möglich, wenn man das konstitutive Verhältnis von Normierung und Freizügigkeit als dialektisches begreift in dem Sinne, wie es Matthesons Ausruf „Nur Schade, daß keine Regeln von solcher Fantaisie=Kunst vorhanden!“³⁹ ironisch anzudeuten scheint. Der Grundbestimmung des „Stylus phantasticus“ als ungebundenster und freiester Schreibart folgen denn auch, bei Mattheson wie bei Kircher, nähere Erläuterungen, die dessen artifizielle Durchbildung betonen: „ad ostentandum ingenium, et abditam harmoniae rationem, ingeniosumque harmonicarum clausularum, fugarumque contextum docendum institutus“⁴⁰. Und bei Mattheson: „da allerhand sonst ungewöhnliche Gänge, versteckte Zierrathen, sinnreiche Drehungen und Verbrämungen hervorgebracht werden [...] nicht ohne Absicht zu gefallen, zu übereilen und in Verwunderung zu setzen“⁴¹. Mit anderen Worten: die Freiheiten des phantastischen Stils gewinnen ihren Sinn erst im Verhältnis zu den Normen der regulierten Satztechnik, die sie auf geistreiche Weise zu durchbrechen suchen. So wenig die bloße Abwesenheit von Normen die Präsenz des Phantastischen verbürgen kann, so wenig entspricht ihm ein Komponieren, das über die Grenze des nichts als Normgerechten nicht

kirchlich gebundenen Orgelmusik. Vgl. Edler, a.a.O., S. 41 ff.; ders., *Wirkungen Luthers auf die Entwicklung der Musik*, in: Luthers bleibende Bedeutung, hrsg. von J. Becker, Husum 1983, S. 53-76.

35 Mattheson, a.a.O., S. 88.

36 Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, Bd. III, Wolfenbüttel 1619, Faks.-Neudruck, hrsg. von W. Gurlitt (= Documenta Musicologica I/15), Kassel 1958, S. 21 ff.

37 Mattheson, a.a.O., S. 478.

38 Vgl. Schleuning, a.a.O., S. 6-14.

39 Mattheson, a.a.O., S. 88.

40 Kircher, a.a.O., S. 585.

41 Mattheson, a.a.O., S. 88.

hinausgelangt. Haben diejenigen, „welche in ihren Fantaisien oder Toccaten förmliche Fugen durcharbeiten, keinen rechten Begriff von dem vorhabenden Styl“⁴², so gilt auf der anderen Seite: „was Fugen sind, muß einer wissen, ehe er sie in Toccaten anbringen will“⁴³. Die eigentliche Qualität der großen norddeutschen Orgelwerke liegt deshalb weniger in der bloßen Tatsache der bunten Varietät ihrer Normabweichungen, sondern mehr noch in den phantasievollen, nämlich auf keine Regel reduzierbaren, Integrationsverfahren, durch die die wechselvolle Mannigfaltigkeit ihrer kontrastierenden Momente in einen einsehbaren formalen Zusammenhang gebracht wird. Erst im subtilen Zusammenwirken von phantastischer Normdurchbrechung und erneuter struktureller Synthese wird die spezifische Kunst der norddeutschen Orgelmeister gänzlich erkennbar. Sie setzen dabei, und zumal die Generation Buxtehudes und seiner Schüler, ein entwickeltes Repertoire an Spiel- und Satztechniken voraus, die als „Materialien“ (dies der Terminus Matthesons⁴⁴) den konkreten Ausgangspunkt der kompositorischen Arbeit bilden. Zählen dazu, wiederum nach Mattheson, „Intonazioni, Arpeggi, [...], Arioso, Adagio, Passaggi, Fughe, Fantasie, Ciacone, Capricci[...], welche alle miteinander, samt ihrem Final, unter dem allgemeinen Nahmen der Toccaten begriffen werden können“⁴⁵, so zeigt sich eindrucksvoll die stilistische wie historische Spannweite der Kontraste, deren ebenso konstruktive wie unschematische Integration die zentrale kompositorische Leistung der norddeutschen Orgeltoccaten ausmacht.

III

Wenn nun erst explizit auf die eingangs angesprochene e-moll-Toccaten von Nicolaus Bruhns⁴⁶ eingegangen wird, so war doch insofern kontinuierlich davon die Rede, als an ihr die charakteristischen Züge der norddeutschen Orgelmusik in gleichsam modellartiger Überprägung hervortreten – freilich auch in einem solchen Grade individueller Zuspitzung, der das Exemplarische nahezu wieder aufhebt. Einige analytische Bemerkungen, die aus dem bisher skizzierten Konsequenzen ziehen, müssen an dieser Stelle genügen.

Wie kaum eine andere entspricht die e-moll-Toccaten in ihrer Gesamtdisposition, von der mit dem eingebürgerten fünfteiligen Schema (Toccaten – Fuge – toccatenhafter Mittelteil – Fuge – Toccatenschluß) nur ein höchst mechanischer Begriff vermittelt wird, Matthesons Kennzeichnung der Gattung als einer aus „verschiedenen Stücken“⁴⁷, d. h. den eben angeführten „Materialien“, die sich bei Bruhns nahezu sämtlich wiederfinden lassen.

42 Ebenda, S. 88.

43 Ebenda, S. 478.

44 Ebenda, S. 478.

45 Ebenda, S. 477.

46 Zugrundegelegt wird folgende Ausgabe: Nicolaus Bruhns, *Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von Klaus Beckmann, Wiesbaden 1972 (Edition Breitkopf Nr. 6670), S. 6-13. – Zur (großen) e-moll-Toccaten vgl.: W. Wolffheim, a.a.O. (s.o. Anm. 3), S. 58f.; A. Pirro, a.a.O. (s.o. Anm. 5), S. 1329 f.; Heinz Kölsch, *Nicolaus Bruhns* (= Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Bd. 8) Kassel 1958, S. 134 f.; W. Apel, a.a.O. (s.o. Anm. 1), S. 620 f.

47 Mattheson, a.a.O., S. 477. – Vgl. Schleuning, a.a.O., S. 72 (Anm. 187), der eine Zuordnung der Bruhnschen e-moll-Toccaten zu den von Mattheson genannten „Stücken“ vornimmt. Die folgende tabellarische Übersicht stimmt damit nur zum Teil überein.

Tabellarische Formdisposition der Toccata

T. 1- 20	Anfangsteil		
	T. 1- 5	c	„Intonatio“
	6- 10	$\frac{18}{16}$	„Passaggi“ über Orgelpunkt
	11- 12	c	„Adagio“
	12- 20	$\frac{12}{8}$	„Arioso“ („Pastorale“) mit Kadenz
		c	
T. 21- 80	„Fuga“ 1 mit „Zwischen-Final“	c	
T. 81-131	Mittelteil		
	T. 81- 90	c	Orgel-Rezitativ („Arioso“ mit „Passaggi“)
	90- 94	$\frac{12}{8}$	„Adagio“ („Siciliano“)
	95-111	$\frac{6}{8}$	Harpeggio
	112-132	$\frac{3}{2}$	„Sinfonia“ mit freier „Ciaccona“ (Adagio - Presto)
		c	Kadenz (Adagio)
T. 132-154	„Fuga“ 2 („Fantasia“)	$\frac{12}{8}$	
T. 155-161	„Final“	$\frac{24}{16}$	

Resultiert daraus einerseits der Eindruck einer gleichsam stückwerkhaften „Fragmentierung“ der Form, wie sie von Matthesons Forderung des Nicht-recht-aneinander-Hangens⁴⁸ allerdings auch nahegelegt wird und die Pirro von einer „etwas ruckhaften“, „atemlosen“ „Folge von Ereignissen“ sprechen läßt⁴⁹, so drängt sich andererseits – womöglich noch unabweisbarer – die gegenläufige Erfahrung einer immanenten Folgerichtigkeit auf, die einer ebenso unbekannteren wie einleuchtenden Regel zu gehorchen scheint. Vielleicht nirgendwo eindrucksvoller als im Mittelteil mit seiner Kette quasi von „Charakterstücken“, die Willy Apel nicht zu Unrecht als „Szenen“ eines „höchst spannenden Dramas“ bezeichnet hat⁵⁰.

Der Beginn (T. 81 ff.) ex abrupto mit auftaktig angesprungener, rhythmisch gestauter Quarte und daraus sich lösender rascher Akkordbrechung – Muster eines Mattheson'schen „abentheurlichen Toccaten=Schwärmers“⁵¹ – wird zum Katalysator eines weitgespannten Bewegungsablaufs, der doch ständig auf diesen Beginn zurückbezogen bleibt. Zunächst im aufgebrochenen, wie improvisiert erscheinenden Rahmen eines passagendurchsetzten Instrumentalrezitativs, das dennoch, vor allem durch die emphatisch ausgekosteten Quintsextakkorde und die Sequenz in D-dur (T. 86 ff.), stabile Konturen erhält, dann sich beruhigend und Gleichmaß gewinnend in einem überraschend eintretenden, rhythmisch wie harmonisch (durch die Quintschrittsequenz)regulierten Siciliano (T. 90 ff.), der die auftaktige Quarte motivisch verfestigt und

48 Mattheson, a.a.O., S. 88.

49 Pirro, a.a.O., S. 1329.

50 W. Apel, a.a.O., S. 621.

51 Mattheson, a.a.O., S. 222.

in einem auskomponierten Echo gleichsam verschwindet. So unvermutet nun, nach einer exakt bestimmten Pause, das 17taktige Arpeggio (T. 95 ff.) anhebt, so sehr ist es in den Gesamtverlauf integriert: in der Regelmäßigkeit der Akkordbrechungen wie in der rhythmischen Vereinheitlichung an die vorausgegangenen Takte anknüpfend, denen auch die repetierten Achtelfolgen (vgl. vorher T. 83 und 88 sowie die Oberstimme des Siciliano) zu entstammen scheinen, repräsentiert es in einer widersprüchlichen Mischung von Ostinatheit und Bewegung den lyrischen Ruhepunkt der Toccata, ohne deshalb den fortschreitenden Zug des Ganzen zu beeinträchtigen, an dem es insbesondere durch die Rücklenkung nach e-moll einen wesentlichen Anteil nimmt. Die eingetretene Beruhigung des Satzverlaufs wird wieder aufgehoben im letzten Abschnitt des Mittelteils (T. 112 ff.), der in Satztechnik und pathetischer Geste an die Einleitungssinfonien zeitgenössischer Kantaten gemahnt. Zugleich handelt es sich um eine Rückkehr zum Spannungsniveau des eröffnenden Orgelrezitativs, dessen Auftaktigkeit wie dessen Alternieren von Stauung und Bewegungsauslösung in schlußkräftiger Steigerung wiederaufgegriffen wird. Erscheint das Mittel der Stauung besonders exponiert in den (auf einem zweistimmigen Gerüstsatz der Außenstimmen beruhenden) Synkopenakkorden, die sich als „abruptio“ im Sinne der Figurenlehre verstehen lassen und durch Chromatik wie Sequenzierung bei gleichzeitiger Ambituserweiterung (von einer Terz bis zu zwei Oktaven plus Terz) jene Spannung aufbauen, die dann im „Presto“ und den nachschlagenden Akkorden zum Austrag kommt, so wird die Schlußkräftigkeit noch bedeutend unterstützt durch den latenten Ostinato-Charakter der Baßstimme, der sich bereits in den Schlußtakt des Arpeggios ankündigte und dann offen – gleichsam als freie Ciaconna – zutage tritt, während die repetierten Achtelnoten der abschließenden Kadenzpassage (T. 126 ff.) noch einmal auf die Satzstruktur des Arpeggio zurückweisen.

Es entsteht insgesamt – bei aller unvorhersehbarer Phantastik eines fünffachen Wechsels von Takt- und Satzart auf dem engen Raum von 50 Takten – eine übergeordnete Dreiteiligkeit von impulsgebenden, fortsetzenden und schließenden Taktgruppen, die in Kontrast wie Vermittlung durch ein variables Netz von Beziehungen einander zugeordnet sind. Nimmt man nun noch die (ebenso unreglementierten, aber nicht zu überhörenden) Querverbindungen hinzu, die diesen Mittelteil mit den übrigen Abschnitten der Toccata ins Verhältnis setzen – hingewiesen sei hier nur auf die rhythmische Evolution des Orgelrezitativs aus den freien Schlußtakt der 1. Fuge und auf die direkten Verbindungen zwischen dem Siciliano und dem zweiten Zwischenspiel der zweiten Fuge (insbesondere T. 142 ff.) –, so wird der hohe Grad an interner, tendenziell zyklischer Organisiertheit sichtbar, mit der die einzelnen „Stücke“ in den Gesamtzusammenhang eines ebenso kontrast- wie beziehungsreichen Formprozesses integriert werden.

Die schon innerhalb des Mittelteils hervortretende zyklische Vielfalt der Satzarten und Ausdruckscharaktere reproduziert sich auf höherer Ebene in der Gesamtanlage der Toccata als eines tendenziell mehrsätzigen Gebildes, das sich Elemente unterschiedlicher Gattungen und Stilbereiche anzuverwandeln vermag. Das Gegenbild zur wechselhaften Fülle des Mittelteils liefern in dieser Hinsicht die beiden fugierten Abschnitte; freilich nicht im Sinne einer starren Oppositionsbildung von „freiem“ und „gebundenem“ Stil, sondern in einer subtilen wechselseitigen Annäherung, die das eine zur Voraussetzung des anderen werden läßt. Die erste Fuge dürfte dabei noch am ehesten der Vorstellung eines strikten, von den übrigen Satzteilen abgehobenen kontrapunktischen Satzes entsprechen, aber auch in diese sind Momente eingelassen, die sie zu ihrem toccatenhaften Umfeld in konkretere Beziehung setzen. Vier Punkte seien hier in aller Kürze genannt. 1. Als Permutationsfuge mit doppeltem Kontrasubjekt von besonders regelhaf-

ter, ja nahezu ans Mechanische grenzender Faktur, bildet sie das komplementäre Gegenstück zu den freien Abschnitten, die daraus ihrerseits einen wesentlichen Teil ihrer Legitimation beziehen. 2. Dem Wechsel der einzelnen „Stücke“ in den freien Teilen korrespondiert in der ersten Fuge der ausgeprägte Gegensatz zwischen dem lamentoartigen, ricercharhaften Thema (das dem expressiven Typus der „fuga pathetica“⁵² angehört) und dessen agilem, kanzonenhaftem Kontrasubjekt – ein Gegensatz, in dem zugleich die beiden charakteristischen Traditionsstränge der Gattungsgeschichte gleichsam mitkomponiert sind⁵³. Die beiden letzten Punkte beziehen sich 3. auf den in der norddeutschen Orgelmusik eher seltenen Fall einer *direkten* Ableitbarkeit des Fugenthemas aus dem Anfangsteil der Toccata, hier aus den chromatischen Spitzentönen des ersten Taktes, und 4. auf die insbesondere vom Kontrasubjekt ausgehenden Tendenzen zu motivischer Auflockerung des Satzes, die im weiteren Fortgang Konsequenzen nach sich ziehen.

Behauptet sich indessen, trotz all dieser Berührungspunkte, die erste Fuge als eigenständiger Formabschnitt von strenger Gebundenheit, so zeigt der zweite fugierte Abschnitt (T. 132 ff.) eine eigentümliche, aber dem Phantastischen wohl angemessene Mischung gebundener und freier Elemente. Sein Thema, das durch Quintrafmen und Chromatik mit dem Thema der ersten Fuge, durch den punktierten Rhythmus mit dem Siciliano des Mittelteils in Verbindung steht, wirkt wegen seiner irregulären Rhythmik wie ein kapriziös verfremdetes Exemplar jener gigueartigen Fugenthemen, die nicht selten den Abschluß norddeutscher Toccaten markieren⁵⁴. Das Irreguläre setzt sich fort in der Anlage der Fuge, die unter drei Durchführungen nur eine vollständige enthält und sich weit mehr an den motivisch-konzertanten Entwicklungsmöglichkeiten ihres punktierten Kopfmotivs interessiert zeigt – so insbesondere in ihrem zweiten Zwischenspiel (T. 141 ff.), das wie eine Engführung beginnt, aber sich im weiteren Fortgang als motivisches Spiel mit dem rhythmisch verschränkten Themenkopf zu erkennen gibt und in einer, erneut an den Siciliano erinnernden, Quintschrittsequenz ausläuft. Folgt darauf (T. 145) eine letzte Durchführung, so übernimmt darin das Kopfmotiv, wie schon andeutungsweise vorher, auch die Rolle des beibehaltenen Kontrapunkts, um dann in dreifacher Abstufung den Ausklang der Fuge (oder besser: Fantasia) herbeizuführen.

Der Neigung zu motivischem Komponieren und, damit zusammenhängend, zu zyklischer Abrundung gehorcht auch das abschließende „Final“ der Toccata, das deutlich resümierenden Charakter trägt und in vielfacher Anspielung an vorhergegangene Stationen – die stauenden Septakkorde und Orgelpunkte des Anfangsteils, die auftaktigen Quartfiguren des Orgelrezitativs und, wiederum in dreifacher Bekräftigung, an den Kopf des zweiten Fugenthemas – erinnert, dessen markant punktierte Gestalt, im Wechsel von Auf- und Volltaktigkeit, bis zuletzt die motivische Basis bildet.

Bruhns, der „Romantiker“? Sicherlich nicht. Aber doch – durch seine sozial- und gattungsgeschichtliche Position wie vor allem durch die ästhetischen und strukturellen Implikationen seines Komponierens – ein Stück des langwierigen Prozesses, den die selbständige Instrumentalmusik und die ihr zugehörige Idee der großen Form bis zu ihrer vollständigen Emanzipation zu durchlaufen hatte.

52 Vgl. Stefan Kunze, *Gattungen der Fuge in Bachs Wohltemperiertem Klavier*, in: *Bach-Interpretationen – W. Blankenburg zum 65. Geburtstag gewidmet*, hrsg. von M. Geck, Göttingen 1969, S. 74-93, hier: S. 79.

53 Vgl. D. Kämper, a.a.O. (s.o. Anm. 22), insbes. S. 73 ff.

54 Vgl. St. Kunze, a.a.O., S. 86-90.

Zusammenfassungen

Paul Walker: Von der ‚Fuga‘ der Renaissance zur barocken Fuge: Die Rolle der handschriftlichen Überlieferung von „Sweelincks Kompositionsregeln“.

Die sog. „Kompositionsregeln von J. P. Sweelinck“ sind in drei Handschriften aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts überliefert, in deren Inhalt sich mehrere Schichten unterscheiden lassen. Hermann Gehrman hat 1901 in seiner Edition dieser Textgruppe (Bd. 10 der alten Sweelinck-Gesamtausgabe) die Überlieferung in der Weise gedeutet, daß Sweelinck selbst sowie seine Schüler und Enkelschüler aus Zarlinos *Istitutioni harmoniche* (1558) schrittweise die barocke Fugentheorie entwickelt hätten. Diese These kann nicht aufrechterhalten werden. Sweelinck selbst gab eine treue Übersetzung von Auszügen aus Zarlinos *Istitutioni*; seine vermeintlichen Zusätze erklären sich in Wirklichkeit daraus, daß er die *Istitutioni* in der revidierten Auflage von 1573 benutzte. Noch Sweelincks Enkelschüler Weckmann und Reincken kopierten diese Kompositionslehre, ohne zu versuchen, sie im Lichte der zeitgenössischen Praxis zu aktualisieren. Zusätzlich legten allerdings Weckmann und Reincken in den gleichen Handschriften ihre eigenen Beiträge zur Musiklehre nieder. Diese aber sind keine Weiterentwicklung der Lehre von Zarlino/Sweelinck, sondern übernehmen die neueren italienischen Theorien des imitativen Kontrapunkts, insbesondere die Lehre von der tonalen Beantwortung.

Édith Weber: Christoph-Thomas Walliser (1568-1648): ein zu Unrecht vergessener Straßburger Musiker

Christoph-Thomas Walliser, ein elsässischer Musiker in der gleichen Traditionslinie wie Heinrich Schütz, wäre es wert, daß man ihn wiederentdeckte und sein Werk auch außerhalb von Werkverzeichnissen und Bibliographien zur Kenntnis brächte. Seine Biographie und sein Werk sind eng verflochten mit dem institutionellen, religiösen, geistigen und musikalischen Leben von Straßburg. – Nach einem Bericht über seine Herkunft, seine Ausbildung und seine Reisen in Deutschland und Italien (I) wird Walliser vorgestellt als Pädagoge und Theoretiker in der Nachfolge von Jean Sturm (II); dabei werden seine Schriften und sein Beitrag zum Schultheater gewürdigt. Ferner werden sein Wirken als Komponist und Kantor sowie sein Beitrag zur Geschichte des Kirchenliedes dargestellt (III). Trotz der Erfahrungen, die Walliser in Italien gemacht hat, bleibt er den Straßburger Melodien treu. – Wallisers Werk gehört zu den Ausläufern des Humanismus und der Reformation und kündigt schon die Barockeпоche an. Ist Walliser auch nicht, wie Heinrich Schütz, „sui saeculi musicus excellentissimus“, so gehört er doch zweifellos zu den führenden Musikerpersönlichkeiten seiner Region. Wenn er – nach Nigrinus – „alle Musen Italiens in sich vereinigt hat“, so ist er unbestreitbar der größte Straßburgische Musiker seiner Zeit.

(Übersetzung: Werner Breig)

Abstracts

Arno Forchert: Music and rhetoric in the baroque age

The question, whether the existence of a relevant musical-rhetorical theory for the compositional practice of the 17th and early 18th centuries can be proved, is the essence of this essay. From this point of view the author analyses the relationship between the two disciplines of rhetoric and the theory of composition, both of which were developments initiated by the education system in the protestant part of Germany. The author then undertakes a critical appreciation of the contemporary music treatises, upon which the assumption is based, that the musical-rhetorical figuration theory was a component part of the theory of composition at that time. The essay concludes with a discussion of the problem that arose from the inevitable confrontation of the latin school rhetoric, subject only to gradual change, with the continual development of music theory and practice in the baroque age.

Werner Breig: The first version of the Becker Psalms by Heinrich Schütz

Two versions of the Becker Psalms by Schütz were published during his lifetime. The second version of 1661 (Op. 14) is well-known, but the first version of 1628 (Op. 5) has previously remained unpublished, although its intrinsic value was recognized by Philipp Spitta. (The first new edition will be issued in 1987 as part of the New Schütz Edition.) This essay is based upon a lecture given by the author at the 1984 Schütz Festival in Bremen. It describes the relationship between the two versions of the work and uses as an example the Psalms 23 and 117 as well as short excerpts from other pieces. The appendix includes a survey in tabular form of melodic references by Becker and Schütz, information about the editorial revision process as well as a synopsis of the two versions of Psalm 23.

Wolfram Steude: The iconography of Heinrich Schütz; latest research developments

This essay is both a summary and a continuation of the previous research into the iconography of Schütz. The following authentic depictions (i.e. 17th century documents depicting Schütz) will be discussed: a) the picture of the funeral procession (1616), b) the engraving by Augustus John (1627), c) the oil painting by Christoph Spetner (after 1656), d) the engraving by Christian Romstet (1672), e) the engraving "Schütz und seine Kantorei in der Schloßkirche Dresden" (1676). As far as the Washington portrait of a musician by Rembrandt is concerned, believed for a long time to be a portrait of Schütz, in 1971 it was proved that the musician portrayed cannot be Schütz; although the "Constantijn Huygens"-theory also leaves doubts open. The oil miniature "Heinricus Sagittarius MDCLXX" (Deutsche Staatsbibliothek Berlin), which turned up in the jubilee year 1935, has recently been proved a fake of this century in two expert reports, whose completion was initiated by the author.

Hans Eppstein: Schütz – Schubert – Hugo Wolf

This essay is based upon the section "Schubert und Schütz" in the book "Schubert – Musik und Lyrik" by Thrasybulos Georgiades (Göttingen 1967). Schütz and Schubert are characterized by Georgiades as being the "cornerstones" of German music, which culminates in the combination of music with the spoken word. The author of this essay undertakes to demonstrate that the development shown by Georgiades, which is followed as far as Schubert, can be continued into the works of Hugo Wolf. The quality and individuality of Wolf's Lieder are founded on the composer's natural relationship to the written word, which, although it differs in some aspects, can be compared to Schubert's great sensitivity towards the text.

Werner Braun: Schütz as a teacher of composition: The "Geistliche Madrigale" by Gabriel Mölich (1619)

Schütz encouraged his pupils to compose madrigals, as his own teacher Giovanni Gabrieli had done. The texts for these works were not taken from secular Italian poems but from the German psalms of the Lutheran bible. As in the Venetian school, the madrigal collections by Schütz' pupils, which were printed in Dresden, were proof of their composers' successfully completed apprenticeship in composition. The first example of a German collection of this kind are the pieces by Gabriel Mö(h)lich. The composer, at the time resident in Florence, dedicated them to the Elector Johann Georg the First of Saxony. The twenty pieces (fourteen for four, six for five voices) show, in close relationship to the traditional tonal system, a considerable amount of linear polyphonic writing with elaborate fugal and cadential elements. In complete accordance with the principles of his teacher, Mölich abstained from writing a basso continuo part. The madrigal elements are concentrated mainly in contrapuntal agility rather than in textual madrigalisms. Great emphasis is laid on the element of simultaneous linear contrast, a technique often employed by Schütz himself. Schütz considered the sacred madrigal to be an exercise in composition; his own chamber- and sacred madrigals were therefore printed under other titles; some as the *Cantiones sacrae* (1625), others as the *Geistliche Chormusik* (1648).

Édith Weber: Christoph-Thomas Walliser (1568-1648): an unjustly forgotten Strasburg musician

The works of Christoph-Thomas Walliser, a musician from Alsace in the same line of tradition as Heinrich Schütz, are worth being rediscovered as something more substantial than just catalogue- and bibliographical entries. His life and works are closely connected with the institutional, religious, intellectual and musical life in Strasburg. In a report concerning his origins, his education and his travels in Germany and Italy (I), Walliser is presented as an educationalist and theorist in the tradition of Jean Sturm (II). His writings and his contribution to school theatre especially find appreciation. Furthermore, Walliser's work as a composer and as a church music director are mentioned as well as his contribution to the history of hymnology (III). In spite of his musical experiences in Italy, Walliser remained true to Strasburg melodies. His works belong to the last examples of the generation of humanism and reformation, they already herald the coming of the baroque age. Even if Walliser was not, as Schütz was, "sui saeculi musicus excellentissimus", he was without doubt one of the leading musicians in his region. As undisputably the

greatest Strasburg musician of his age he did – as Nigrinus said – “unite all the muses of Italy in his person”.

Adolf Watty: Two pieces from Claudio Monteverdi’s Sixth Madrigal Book in early manuscript versions

Handwritten examples of two madrigals from Monteverdi’s Sixth Madrigal Book, *Presso un fiume tranquillo* and *Misero Alceo*, are preserved in the university library in Cassel. They originally belonged to the court musician Georg Schimmelpfennig, a member of the circle of musicians around Schütz in Cassel. There are some significant differences between the handwritten versions of the two madrigals and the printed edition. Schütz probably brought these early versions to Cassel on returning from his study visit to Venice in 1612. For the first time these manuscripts give musicologists the chance to study Monteverdi’s corrections to the early versions of the madrigals, a procedure previously verified only by verbal documents.

Bernd Sponheuer: the north German toccata for organ and the “greatest forms of instrumental music” – the great E minor Toccata by Nicolaus Bruhns

After its rediscovery by Spitta, the fact that north German organ music of the late 17th century was classified as “pure instrumental music” seems, on a first glance, to be an elementary misinterpretation. But in spite of all its romantic aspects, this classification suggests possibilities of understanding, for which an objective explanation can be found in the compositional structure of the works themselves as well as in their special position within the 17th century theories of form and genre (“Stylus phantasticus”). The term “great form”, the creation of a musical context which reveals itself as meaningful in its structural consequence, seems to apply better to the north German toccata for organ than to any other genre of pre-eighteenth century instrumental music. The great E minor Toccata by Nicolaus Bruhns is one of the finest examples of this form.

(Translated by Catriona Thomas)

Résumés

Arno Forchert: Musique et rhétorique à l'époque baroque

Cet article pose la question de savoir si la preuve est faite qu'il existe une théorie musico-rhétorique essentielle pour la manière de composer aux XVIIe et XVIIIe siècles. L'auteur étudie de ce point de vue tout d'abord les rapports existant à cette époque entre la rhétorique et la composition musicale, dans le système culturel de la partie protestante de l'Allemagne. Vient ensuite une analyse des traités musicaux sur lesquels se fonde l'idée que l'étude des figures musicales faisait partie intégrante de l'enseignement de la composition. Finalement, l'auteur aborde le problème résultant du fait que la rhétorique latine académique, qui n'évoluait que lentement, était confrontée à un développement musical en progression constante.

Werner Breig: La première version du Psautier de Becker de Heinrich Schütz

Le Psautier de Becker a été publié par Schütz en deux versions. On en connaît généralement la seconde (opus 14), datant de 1661, tandis que la première (opus 5), de 1628, n'a encore jamais été éditée, bien que Philipp Spitta en ait reconnu la valeur. (La première nouvelle édition paraîtra en 1987 dans le cadre de la Nouvelle Edition Schütz.) L'article, qui repose sur une communication faite à Brême en 1984, lors de la «Schütz-Fest», décrit le rapport existant entre ces deux versions à l'exemple des Psaumes 23 et 117 ainsi que de certains passages d'autres morceaux. Un aperçu des formes mélodiques de Schütz et de Becker est donné en annexe, ainsi que les détails de l'analyse critique et une étude des deux versions du Psaume 23.

Wolfram Steude: L'état actuel de l'iconographie de Schütz

Cet article est un résumé et un complément de la recherche iconographique sur Schütz, dans l'état actuel de nos connaissances. Il prend en considération les représentations authentiques (c'est-à-dire celles qui datent du XVIIe siècle et sont des portraits du compositeur): a) la représentation du cortège funèbre de 1616, b) la gravure d'Augustus John (1627), c) la gouache de Christoph Spetner (après 1656), d) la gravure de Christian Romstet (1672), e) la gravure «Schütz et sa maîtrise en l'église du Château de Dresde» (1676). – En ce qui concerne le portrait de musicien fait par Rembrandt, qui se trouve à Washington et qui a longtemps été considéré comme un portrait de Schütz, il est prouvé depuis 1971 que le musicien représenté ne peut être ce compositeur; mais il est possible de faire également des objections contre la thèse de «Constantijn Huygens». – La miniature à l'huile découverte l'année anniversaire 1935, «Heinricus Sagittarius MDCLXX» (Deutsche Staatsbibliothek Berlin) s'est avérée être un faux du XXe siècle, comme le prouvent deux expertises faites récemment à la demande de l'auteur de l'article.

Hans Eppstein: Schütz – Schubert – Hugo Wolf

A l'origine de cet article se trouve le chapitre Schubert et Schütz du livre de Thrasybulos Georgiades sur «Schubert – Musik und Lyrik» (Göttingen, 1967), dans lequel Schütz et Schubert sont considérés comme les «pierres angulaires» de la «grande musique allemande» en ce qui con-

cerne la confrontation entre musique et langage. L'auteur tend à prouver que la ligne esquissée par Georgiades conduit – au-delà de Schubert – jusqu'à Hugo Wolf. La particularité et la valeur des lieder de Wolf reposent sur un rapport non moins original que chez Schubert entre musique et langage, même s'il est de tout autre nature.

Werner Braun: Schütz en tant que maître de composition: Les «Madrigaux spirituels» (1619) de Gabriel Mölich

Tout comme son maître Giovanni Gabrieli, Schütz faisait composer des madrigaux à ses élèves, non pas toutefois sur des poèmes profanes italiens mais sur des versets de psaumes allemands de la Bible de Luther. De même qu'à l'école de Venise, on donnait à Dresde la preuve des succès remportés par les élèves dans des recueils de madrigaux imprimés qui servaient en même temps de chef-d'oeuvre de compagnon à leurs auteurs. La première pièce allemande est de la plume de Gabriel Mö(h)lich et a été dédiée – de Florence – au Prince-Électeur Johann Georg Ier de Saxe. Les vingt compositions (quatorze à quatre voix, six à cinq voix), appliquant très étroitement le système des tonalités traditionnelles, suivent en grande partie une polyphonie linéaire avec de riches cadences et fugues. Dans la lignée de son maître, l'élève a renoncé à une basse continue. Le caractère madrigaliste ressort surtout de la mobilité contrapuntique et fort peu, par contre, de la déclamation dramatique ou de l'interprétation du texte littéraire. Un grand poids est mis sur le contraste linéaire simultané, procédé auquel Schütz lui-même a souvent eu recours. Du fait qu'il considérait le «madrigal spirituel» comme faisant partie de l'étude de la composition, ses propres madrigaux de chambre et madrigaux spirituels parurent – généralement sur d'autres textes et avec des titres différents – les uns comme *Cantiones sacrae* (1625), les autres comme *Geistliche Chormusik* (1648).

Paul Walker: De la «fuga» de la Renaissance à la fugue baroque: Le rôle de la tradition manuscrite des «règles de composition de Sweelinck»

Les «règles de composition de J. P. Sweelinck» nous sont parvenues sous forme de trois manuscrits de la seconde moitié du XVIIe siècle, dont le contenu se divise en plusieurs couches. Hermann Gehrman, dans son édition de ce groupe de textes (vol. 10 de l'ancienne Édition complète des oeuvres de Sweelinck), a conclu que Sweelinck, ses élèves et les élèves de ces derniers ont fait évoluer petit à petit la théorie de la fugue baroque à partir des *Istitutioni harmoniche* (1558) de Zarlino. Il est maintenant impossible de continuer à défendre cette thèse. Sweelinck lui-même a donné une traduction fidèle de certains extraits des *Istitutioni* de Zarlino; les ajouts qu'on lui prête s'expliquent du fait qu'il a utilisé l'édition revue et corrigée de 1573. Weckmann et Reincken, disciples de Sweelinck de la deuxième génération, ont recopié cette méthode de composition sans chercher à la mettre à jour selon la pratique contemporaine. Toutefois, Weckmann et Reincken ajoutèrent à ces manuscrits leurs propres essais en cette matière. Ces derniers ne constituent toutefois aucunement un développement de l'enseignement de Zarlino/Sweelinck, mais reprennent plutôt les nouvelles théories italiennes du contrepoint imitatif, en particulier la technique de la réponse tonale.

Adolf Watty: Deux pièces du 6ème livre de madrigaux de Claudio Monteverdi dans des versions manuscrites primitives

Les deux madrigaux *Presso un fiume tranquillo* et *Misero Alceo* du 6ème livre de madrigaux de Monteverdi (1614) sont conservés à Cassel dans la bibliothèque de la Gesamthochschule, dans un manuscrit provenant du musicien de la Cour Georg Schimmelpfennig, qui faisait partie de l'entourage de Schütz à Cassel. Ces versions manuscrites comportent certaines différences importantes par rapport à l'édition imprimée. Il s'agit vraisemblablement de versions primitives, rapportées à Cassel par Schütz en 1612 au retour de son voyage d'étude à Venise. Ces versions permettent pour la première fois d'étudier concrètement le travail de révision effectué par Monteverdi, qui n'était jusqu'alors documenté que par la tradition orale.

Bernd Sponheuer: La toccata pour orgue d'Allemagne du Nord et les «formes supérieures de la musique instrumentale» – Observations à partir de la grande Toccata en mi mineur de Nicolaus Bruhns

Le fait que la musique pour orgue de la fin du XVIIe siècle en Allemagne du Nord ait été tout naturellement qualifiée de «musique instrumentale pure» dès sa redécouverte par Spitta, semble à première vue constituer une erreur herméneutique élémentaire. Malgré son aspect romantisant toutefois, une telle classification peut faire ressortir les possibilités de compréhension qui trouvent une justification objective tant dans la structure de composition des oeuvres elles-mêmes que dans la position privilégiée qui est la leur dans la stylistique et la classification des genres au XVIIe siècle (voir «stylus phantasticus»). La notion de «grande forme», c'est-à-dire la création d'un rapport musical qui se justifie avant tout par sa logique structurelle ne semble pouvoir s'appliquer dans ces proportions avant le XVIIIe siècle, à aucun autre genre de musique instrumentale qu'à la toccata pour orgue en Allemagne du Nord. L'auteur explicite ce fait à l'aide de la (grande) Toccata en mi mineur de Nicolaus Bruhns.

(Traduction: Geneviève Geffray)

Sommari

Arno Forchert: Musica e retorica nel Barocco

In questo saggio ci si chiede se si possa considerare provata l'esistenza di una teoria retorico-musicale rilevante per la prassi compositiva del '600 e del primo '700. In proposito vengono analizzati dapprima i rapporti tra le discipline della retorica e della teoria della composizione risultanti dal sistema della formazione culturale dominante, soprattutto nelle regioni protestanti della Germania. Si procede successivamente ad un'analisi critica di quei trattati musicali su cui si basa l'ipotesi che lo studio delle figure retorico-musicali fosse una componente fondamentale della teoria della composizione di quel tempo. Infine si accenna al problema che di necessità doveva nascere dal fatto che ad una retorica scolastica latina, il cui processo di trasformazione avveniva solo lentamente e per grade, si contrapponeva uno sviluppo musicale in continua trasformazione.

Werner Breig: La prima stesura del salterio Becker di Heinrich Schütz

Il salterio Becker fu pubblicato da Schütz in due diverse stesure. Di esse è generalmente nota la seconda del 1661 (Opus 14), mentre la prima del 1628 (Opus 5) è tuttora inedita, benchè già da Philipp Spitta sia stata riconosciuta nel suo giusto valore. (La prima riedizione moderna apparirà nella Nuova Edizione di Schütz del 1987). Il saggio, che si basa sulla conferenza tenuta a Brema nel 1984 in occasione delle celebrazioni in onore di Schütz, mette in luce le correlazioni che intercorrono tra le due stesure dell'opera sulla scorta degli esempi dei Salmi 23 e 117, come pure di singoli brani scelti da altre composizioni. L'appendice, sulla base di tabelle, dà un quadro generale dei rimandi melodici in Becker e Schütz, informa su dettagli del processo di revisione e presenta una sinossi delle due versioni del Salmo 23.

Wolfram Steude: Sullo stato attuale della iconografia di Schütz

Il saggio è un riepilogo e un proseguimento delle ricerche finora condotte sulla iconografia di Schütz. Quali raffigurazioni autentiche (cioè ritratti di Schütz fatti nel XVII secolo) vengono illustrate: a) la raffigurazione del corteo funebre del 1616, b) l'incisione di Augustus John (1627), c) il ritratto a olio di Christoph Spetner (dopo il 1656), d) l'incisione di Christian Romstet (1672), e) l'incisione „Schütz e la sua cantoria nella chiesa del castello di Dresda“ (1676). Per quanto riguarda il ritratto di musicista di Rembrandt a Washington, per molto tempo considerato un possibile ritratto di Schütz, è provato ormai già dal 1971 che il musicista raffigurato non può essere Schütz; si avanzano riserve anche sulla tesi di „Constantijn Huygens“. La miniatura a olio „Heinricus Sagittarius MDCLXX“ (Berlino, Deutsche Staatsbibliothek) apparsa nell'anno giubilare 1935 si è rivelata essere, dopo due recenti perizie promosse dall'autore del presente saggio, un falso del XX secolo.

Hans Eppstein: Schütz, Schubert, Hugo Wolf

Punto di partenza è il capitolo „Schubert e Schütz“ del libro di Thrasybulos Georgiades *Schubert - Musik und Lyrik* (Gottinga 1967). In esso Schütz e Schubert vengono caratterizzati come „colonne portanti“ della „grande musica tedesca“ che si sviluppa dal confronto e dall'interazione di musica e linguaggio. Il saggio vuole mostrare come la linea tracciata da Georgiades vada prolungata, oltrepassando Schubert, fino a Hugo Wolf. La specificità e il rango dei *Lieder* di Wolf si basano su un rapporto con il linguaggio non meno immediato di quello di Schubert, se pure d'altro genere.

Werner Braun: Schütz maestro di composizione: i „Madrigali spirituali“ (1619) di Gabriel Mölich

Come il suo maestro Giovanni Gabrieli, anche Schütz faceva comporre madrigali ai suoi allievi, non però su poesie italiane d'argomento profano, bensì sui versi in tedesco dei salmi della Bibbia di Lutero. E come alla scuola di Venezia, le raccolte di madrigali stampate a Dresda costituivano la riuscita prova finale dell'apprendimento delle tecniche di composizione – quasi brani di apprendistato dei loro autori. Il primo documento tedesco di tal genere risale a Gabriel Mō(h)-lich, e da Firenze fu dedicato al principe elettore Johann Georg I di Sassonia. Le venti composizioni (quattordici a 4 voci, sei a 5 voci), strettamente legate al sistema dei modi tradizionali, presentano grande abbondanza di polifonia lineare, e perizia nell'arte della fuga e della conduzione delle cadenze. Secondo i dettami del maestro non c'è traccia di basso continuo. La specificità del madrigale si rivela soprattutto nella agilità contrappuntistica, meno invece nella intensità della declamazione e nella interpretazione del testo letterario. Viene attribuito molto valore al contrasto lineare simultaneo, procedimento spesso adottato dallo stesso Schütz. Dato che questi riteneva il „madrigale spirituale“ campo di esercitazione per lo studio della composizione, i suoi madrigali sacri e da camera utilizzano per lo più testi differenti e ricevono una differente designazione, quale *Cantiones sacrae* (1675) questi *Geistliche Chormusik* (1648) quelli.

Paul Walker: Della „Fuga“ del Rinascimento alla fuga barocca: il ruolo della tradizione manoscritta delle „Regole di composizione di Sweelinck“

Le cosiddette „Regole di composizione di J. P. Sweelinck“ sono tramandate in tre manoscritti della seconda metà del XVII secolo, nei quali si possono evidenziare diverse stratificazioni. Hermann Gehrman nella sua edizione di questi testi (1901; vol. 10 della vecchia edizione dell'opera omnia di Sweelinck) ritiene che lo stesso Sweelinck, come pure la prima e la seconda generazione dei suoi allievi, abbiano sviluppato la teoria della fuga barocca per passaggi successivi dalle *Istituzioni armoniche* di Zarlino (1558). Tale tesi non è più sostenibile. Sweelinck stesso tradusse fedelmente brani delle *Istituzioni* di Zarlino, e i suoi presunti ampliamenti si spiegano in realtà se si tien conto che si servì della versione rimaneggiata delle *Istituzioni* del 1573. Ancora Weckmann e Reincken, due allievi di Sweelinck della seconda generazione, copiarono questa teoria della composizione senza tentare di aggiornarla alla luce della prassi loro contemporanea. Weckmann e Reincken aggiunsero bensì sullo stesso manoscritto i loro personali contributi alla teoria della composizione, che tuttavia non rappresentano un ulteriore sviluppo della teoria di Zarlino/Sweelinck, ma sono invece una ripresa delle più recenti teorie italiane del contrappunto imitativo, in particolare della teoria della risposta tonale.

Edith Weber: Christoph-Thomas Walliser (1568-1648): un musicista di Strasburgo a torto dimenticato

Christoph-Thomas Walliser, musicista alsaziano situabile nell'ambito della tradizione di Schütz, meriterebbe di essere riscoperto, e la sua musica dovrebbe essere conosciuta e non relegata solo nei cataloghi delle opere e nelle bibliografie. La sua biografia si colloca nel quadro istituzionale, religioso, intellettuale e musicale di Strasburgo. Dopo una rapida panoramica delle sue origini, della sua formazione, dei suoi viaggi in Germania e in Italia, Walliser viene presentato sia come pedagogo e teorico sulla scia di Jean Sturm (vengono menzionati i suoi trattati come pure il suo apporto musicale al teatro scolastico), sia come musicista e cantor, con i suoi contributi all'innologia. Pur senza rinnegare l'esperienza acquisita in Italia, Walliser resta fedele alle melodie strasburghesi. La sua opera si colloca nell'ambito del tardo Umanesimo e della Riforma, e preannuncia l'epoca barocca. Se pure Walliser non è, come Schütz, „sui saeculi musicus excellentissimus“, rappresenta senza dubbio una figura di spicco nella produzione musicale della sua regione. Secondo Nigrinus egli avrebbe „riunito in sè tutte le Muse d'Italia“, ed è incontestabilmente il miglior musicista strasburghese del suo secolo.

Adolf Watty: Due composizioni del 6° libro di Madrigali di Claudio Monteverdi in prime stesure manoscritte

I due madrigali *Presso un fiume tranquillo* e *Misero Alceo* del 6° libro di Madrigali di Monteverdi (1614) si trovano nella Gesamthochschulbibliothek di Kassel in stesure manoscritte appartenenti al musicista di corte Georg Schimmelpfennig, che a Kassel faceva parte della cerchia di musicisti legati a Schütz. Le notazioni manoscritte dei due brani rivelano a tratti significative varianti rispetto all'edizione a stampa. Si tratta probabilmente di prime stesure che Schütz ha portato con sè a Kassel nel 1612 di ritorno dal suo soggiorno di studi veneziano. Questi manoscritti offrono per la prima volta la possibilità di analizzare, sulla base di esempi concreti, il lavoro di revisione di Monteverdi, oggetto finora di speculazione perchè provato solo attraverso documenti verbali.

Bernd Sponheuer: La Toccata per organo della Germania del nord e le „più alte forme della musica strumentale“. Osservazioni sulla grande Toccata in mi minore di Nicolaus Bruhns

Si rivela a tutta prima un semplice abbaglio ermeneutico il fatto che, nella sua riscoperta ad opera di Spitta, alla musica per organo del nord Germania del tardo Seicento sia stata imposta tout court l'etichetta di „musica strumentale pura“. Ma al di là dei suoi aspetti romanticheggianti tale attribuzione potrebbe contenere spunti per una corretta comprensione, se ci si riferisce con motivazioni fondate sia alla struttura compositiva delle opere stesse sia alla loro particolare collocazione all'interno della teoria degli stili e dei generi del '600 (termine di riferimento: „Stylus phantasticus“). Il concetto di „grande forma“ – l'elaborazione cioè di un discorso musicale che si riveli significativo primariamente attraverso la propria coerenza strutturale – per nessun altro genere di musica strumentale antecedente al XVIII secolo è così calzante come per al Toccata per organo della Germania del nord. Ciò si rivela esemplarmente nella (grande) Toccata in mi minore di Nicolaus Bruhns.

(Traduzione di Donata Schwendimann-Berra)

Sammanfattning

Arno Forchert: Musik och retorik under barocken

Uppsatsen undersöker frågan, om en musikalisk-retorisk teori kan bevisas, som var relevant för kompositionspraktiken på 1600- och tidigare 1700-talet. Så undersöks först relationerna mellan retorikens och kompositionslärans discipliner, som var dominerande i det protestantiska Tysklands utbildningssystem. Därefter följer en kritisk granskning av dessa musiktraktater som stöder antagandet, att den musikalisk-retoriska figurläran vore en fast beståndsdel i den dåtida kompositionsläran. Slutligen hänvisas till problemet att den skolmässiga latinska retoriken bara gradvis förändrades, medan den musikaliska utvecklingen genomgick en ständig utveckling.

Werner Breig: Den första fattningen av Beckers Psaltare av Heinrich Schütz

Beckers Psaltare publicerades i två fattningar av Schütz. Av dessa är den andra fattningen från 1661 (Opus 14) allmänt känd. Däremot förblev den första från 1928 (Opus 5) hittills opublicerad, fastän redan Philipp Spitta erkände dess egenvärde. (Den första nyutgåvan kommer att publiceras 1987 i Neue Schütz-Ausgabe). Uppsatsen som baserar på ett föredrag, hållet på Schützfesten i Bremen 1984, beskriver förhållandet mellan de båda versionerna med psalmerna 23 och 117 som exempel liksom med hjälp av urvalda ställen från andra stycken. Supplementet ger en tabellarisk översikt över melodihänvisningar hos Becker och Schütz, över detaljer i revisionsförfarandet samt en synopsis av den 23 psalmens båda fattningar.

Wolfram Steude: Det aktuella läget inom Schützikonografien

Uppsatsen är en sammanfattning och fortsättning av de föreliggande undersökningarna inom Schützikonografien. Som autentiska framställningar av Schütz från 1600-talet behandlas: a) illustrationen av liktåget från 1616, b) sticket av Augustus John (1627), c) oljeporträttet av Christoph Spetner (efter 1656), d) sticket av Christian Romstet (1672), e) sticket „Schütz och hans kantori i Dresdens slottskyrka“ (1676). – Beträffande musikerporträttet av Rembrandt i Washington, vilket länge diskuterades som ett porträtt föreställande Schütz, så gäller det som bevisat sedan 1971 att den avbildade inte kan vara Schütz; men även mot „Constantijn Huygens“-tesen kan göras invändningar. – Oljeminiatyren „Heinricus Saggittarius MDCLXX“ (Deutsche Staatsbibliothek Berlin), som dök upp under jubileumsåret 1935, har nyligen genom två av författaren föranledda expertutlåtanden visat sig vara ett falsifikat från 1900-talet

Hans Eppstein: Schütz – Schubert – Hugo Wolf

Utgångspunkt är avsnittet om Schubert och Schütz i boken *Schubert - Musik und Lyrik* av Thrasybulos Georgiades (Göttingen 1967). Där karaktäriseras Schütz och Schubert som „hornpelare“ i den „stora tyska musiken“, vilken utvecklar sig till ett spänningsförhållande mellan musik och språk. Uppsatsen däremot vill visa att den av Georgiades tecknade linjen kan fortsättas utöver Schubert fram till Hugo Wolf. Egenart och rang i Wolfs sånger beror på ett förhållande till språket, som visserligen är annorlunda men inte mindre ursprungligt än i Schuberts musik.

Werner Braun: Schütz som kompositions lärare: „Geistliche Madrigale“ (1619) av Gabriel Mölich

Såsom hans lärare Giovanni Gabrieli lät Schütz sina elever komponera madrigaler, visserligen inte till världsliga italienska dikter utan till tyska psalmverser i Luthers bibel. Och i likhet med skolan i Venedig kunde de i Dresden tryckta madrigalsamlingarna bevisa en framgångsrik avslutning på den satstekniska utbildningen – liksom författarnas gesällprov. Det första tyska belägget kommer från Gabriel Mö(h)lich och tillägnades från Florens kurfursten Johann Georg I av Sachsen. De tjugo tonsatserna (fjorton med fyra, sex med fem stämmor) visar i tät anslutning till de traditionella tonarternas system en i hög grad lineär polyfoni med rik kadensoch fugkonst. Helt i mästarens anda försakades i en generalbas. Det madrigaliska yttrade sig framförallt i kontrapunktisk rörlighet, däremot mindre i intensiv deklamation och textutläggning. Stort värde lades på den lineära simultankontrasten, som Schütz själv ofta använde. Då Schütz betraktade den „andliga madrigalen“ som satstekniskt övningsområde, utkom hans egna kammar- och kyrkomadrigaler ofta med andra texter och beteckningar, de förra som *Cantiones sacrae* (1625), de senare som *Geistliche Chormusik* (1648).

Paul Walker: Från renässansens „fuga“ till barockfugan: Rollen av de bevarade handskrifterna med „Sweelincks kompositionsregler“

De s. k. „kompositionsreglerna av J. P. Sweelinck“ finns bevarade i tre handskrifter från 1600-talets senare hälft. Innehållet kan urskiljas i olika skikt. Hermann Gehrmann tydde 1901 i sin edition av denna textgrupp (Vol. 10 i den gamla Sweelinck-Gesamtausgabe) källans tradition på så sätt att Sweelinck själv liksom hans elever och därefter deras elever stegvis skulle ha utvecklat den barocka fugteorin ur Zarlinos *Istitutioni harmoniche* (1558). Denna tes kan inte upprätthållas. Sweelinck själv gjorde en trogen översättning av utdrag ur Zarlinos *Istitutioni*; hans förmenta tillägg beror i verkligheten på att han använde *Istitutioni* i den reviderade upplagan från 1573. Denna kompositionslära kopierades fortfarande av Weckmann och Reincken, som tillhörde Sweelinckskolans sena representanter, utan att försöka aktualisera den i den samtida praktikens ljus. Som komplettering lade visserligen Weckmann och Reincken i samma handskrift fram sina egna bidrag till musikinläran. Dessa utgör emellertid ingen utveckling av Zarlino/Sweelincks lära, utan övertar de nyare italienska teorierna i den imitativa kontrapunkten och då speciellt läran om det tonala svaret.

Edith Weber: Christoph-Thomas Walliser (1568-1648): en med orätt glömd musiker från Strassburg

Christoph-Thomas Walliser från Elsass, en musiker i samma tradition som Heinrich Schütz, skulle ha förtjänat att man återupptäckte honom och tog kännedom om hans verk utöver verkförteckningar och bibliografier. Hans biografi och verk är tätt förknippade med det institutionella, andliga och musikaliska livet i Strassburg. – Enligt en redogörelse om hans härkomst, utbildning och resor i Tyskland och Italien (I) presenteras Walliser som pedagog och teoretiker i Jean Sturms efterföljd (II); samtidigt betraktas hans skrifter och bidrag till skolteatern. Vidare framställs hans verksamhet som kompositör och kantor liksom hans bidrag till kyrkosångens

historia (III). Trots sina erfarenheter från Italien förblir han de strassburgska melodierna trogen. – Wallisers verk tillhör humanismens och reformationens utlöpare och förebådar redan barockepoken. Visserligen kan inte Walliser som Heinrich Schütz gälla som „sui saeculi musicus excellentissimus“, ändå tillhör han utan tvekan sin regions ledande musiker. Om han – enligt Nigrinus – „har förenat alla Italiens musor i sig“, så är han obestridligt sin tids största musiker i Strassburg.

Adolf Watty: Två stycken ur Claudio Monteverdis sjätte madrigalbok i tidiga handskriftliga fattningar

De båda madrigalerna *Presso un fiume tranquillo* och *Misero Alceo* ur Monteverdis sjätte madrigalbok (1614) är bevarade i handskriftliga uppteckningar i Gesamthochschulbibliothek Kassel. Källorna kommer från hovmusikern Georg Schimmelpfennig, som tillhörde Schützkretsen i Kassel. De handskriftliga verkfattningarna visar på vissa ställen signifikanta avvikelser från de i tryckutgåvan. Sannolikt rör det sig om tidiga fattningar, som Schütz tog med sig till Kassel 1612, då han återvände från studieuppehållet i Venedig. Dessa fattningar ger för första gången möjlighet att med hjälp av konkreta exempel studera Monteverdis revisionsarbete, som hittills bara var belagt genom verbala dokument.

Bernd Sponheuer: Den nordtyska orgeltoccatan och „instrumentalmusikens högsta former“ – iakttagelser i den stora e-moll toccatan av Nicolaus Bruhns

När Spitta återupptäckte det senare 1600-talets nordtyska orgelmusik, räknade han den som självklart till begreppet „ren instrumentalmusik“. Detta verkar som ett elementärt hermeneutiskt missförstånd. Trots alla romantiserande synpunkter kunde en sådan klassificering även antyda möjligheter av förståelse, som har sin motivering i själva verkens kompositoriska strukturer liksom i deras speciella position inom 1600-talets stil- och genre teori („Stylus phantasticus“). Ett begrepp som „stora former“ betyder skapelsen av ett musikaliskt sammanhang, som måste legitimeras sig som meningsfullt primärt genom sin strukturella konsekvens. Detta begrepp tycks inte passa någon annan instrumental genre före 1700-talet på samma sätt som den nordtyska orgeltoccatan. Detta kan exemplariskt iakttagas vid analys av Nicolaus Bruhns' stora e-moll toccata. (Översättning Aina Maria Krummacher)

Erstdruck des „Opus ultimum“
von

Heinrich Schütz

Der Schwanengesang

Kompositionen des großen Mannes zwischen seinem 80. und 86. Lebensjahr, die lange als verschollen galten, Kunstäußerungen von höchster Reife und testamentarischem Gewicht.

Neue Schütz-Ausgabe, Band 39:

Der Schwanengesang. Des Königs und Propheten Davids 119. Psalm in elf Stücken nebst einem Anhang des 100. Psalms und eines deutschen Magnificats SWV 482–494. Für zwei gemischte Chöre (SATB+ SATB) und Basso continuo. Ergänzt und herausgegeben von Wolfram Steude. BA 5951, DM 205.–

Neben dem vorliegenden Gesamtband sind alle 13 Motetten auch als Einzelausgaben erschienen.



Bärenreiter

MZ 8° 414



„Das hervorragend bebilderte Buch gehört ... zu den wertvollsten Neuerscheinungen der Schütz-literatur der letzten Jahre.“ Walter Blankenburg

Kass. Dz
Inhalt: Gunter Schweikhart: Kunst und Kultur in Kassel unter Landgraf Moritz dem Gelehrten / Hartmut Broszinski: Schütz als Schüler in Kassel / Dietrich Berke: Heinrich Schütz 1585–1672 / Zeittafel [Koch. 1985]

107 Seiten, 4 farbige und 116 schwarzweiße Abbildungen. Pappband. DM 24.-

Erstmals werden in diesem Band Dokumente und Bildzeugnisse aus Schützens Kasser Frühzeit veröffentlicht, von denen die Schütz-Forschung bislang nur am Rande Kenntnis genommen hat.



Bärenreiter