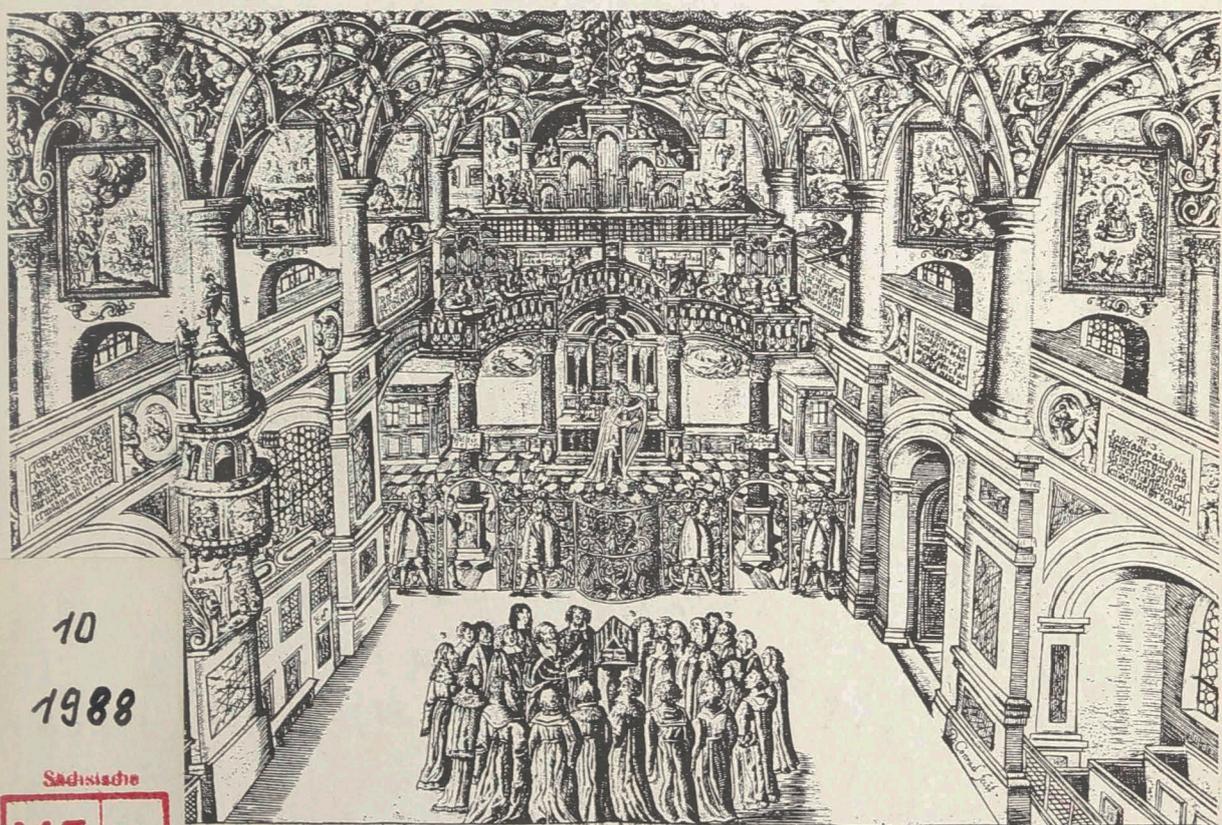


*Dr. R. / Dr. / ... / 149 / 110*

46

# Schütz-Jahrbuch 1988



10  
1988

Sächsische

**MZ** 8°  
414

Landesbibl.

# Bärenreiter

Kubi	18-4
Säbi	19.4.
BOT	154
Mubi	4.5.

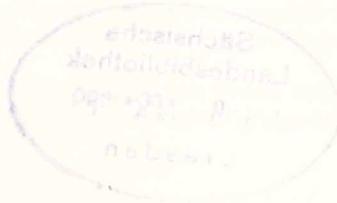
# Schütz-Jahrbuch

Im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft

herausgegeben von  
WERNER BREIG

in Verbindung mit  
FRIEDHELM KRUMMACHER, STEFAN KUNZE,  
WOLFRAM STEUDE

10. Jahrgang 1988



BÄRENREITER KASSEL • BASEL • LONDON • NEW YORK 1988

Die Drucklegung wurde durch namhafte Spenden  
der Stadtparkasse Kassel und des Magistrats  
der Stadt Kassel, Amt für Kulturpflege gefördert.



Gedruckt mit Unterstützung der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft

© 1988 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel  
Alle Rechte vorbehalten / Printed in Germany  
ISBN 3-7618-0905-0  
ISSN 0174-2345

## Inhalt

Abkürzungen .....	4
Jörg-Ulrich Fechner (Bochum): Zur literaturgeschichtlichen Situation in Dresden 1627 – Überlegungen im Hinblick auf die "Dafne"-Oper von Schütz und Opitz .....	5
Gina Spagnoli (St. Louis, Missouri): "Nunc dimittis": The Royal Court Musicians in Dresden and the Funeral of Johann Georg I .....	30
Eberhard Möller (Zwickau): Die Nachkommen von Heinrich Schütz .....	41
Wolfram Steude (Dresden): Bemerkungen zu "Machet die Tore weit" (SWV Anhang. 8) .....	50
Eberhard Möller (Zwickau): Die Weimarer Noteninventare von 1662 und ihre Bedeutung als Schütz-Quellen .....	62
Katrin Kinder (Göttingen): Ein Wolfenbütteler Tabulatur-Autograph von Hein- rich Scheidemann .....	86
Eva Linfield (New Haven, Connecticut): North and South European Influences of Buxtehude's Chamber Music: Despite Influences, a Unique Repertory ....	104
Peter Wollny (Somerville, Massachusetts): Heinrich Ignaz Franz Bibers "Harmonia artificioso-ariosa": Zu Druckgeschichte und Werkgestalt .....	126
Register für die Jahrgänge 1-10 des Schütz-Jahrbuchs	
I. Die Beiträge .....	133
II. Die behandelten Werke von Heinrich Schütz .....	136
Zusammenfassungen (deutsch, englisch, französisch, italienisch, schwedisch) ...	139

## Abkürzungen

AfMw	Archiv für Musikwissenschaft
BzMw	Beiträge zur Musikwissenschaft
Diss.	Dissertation
DJbMw	Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft
DTÖ	Denkmäler der Tonkunst in Österreich
ed.	edited, edition, editor
EitnerQ	Robert Eitner, Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon <...>, Leipzig 1900-1904
Faks.	Faksimile
Hrsg., hrsg.	Herausgeber, herausgegeben
HS-WdF	Heinrich Schütz in seiner Zeit, hrsg. von Walter Blankenburg, Darmstadt 1985 (= Wege der Forschung, Bd. 614)
JbP	Jahrbuch der Musikbibliothek Peters
Mf	Die Musikforschung
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart
MT	The Musical Times
MuK	Musik und Kirche
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 1955ff.
RISM	Répertoire International des Sources musicales
Schütz GBr	Heinrich Schütz, Gesammelte Briefe und Schriften, hrsg. von Erich H. Müller, Regensburg 1931 (= Deutsche Musikbücherei, Bd. 45), Reprint Hildesheim 1976
SIMG	Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft
SJb	Schütz-Jahrbuch
SSA	Stuttgarter Schütz-Ausgabe, Neuhausen-Stuttgart 1967ff. (Bandausgaben 1971ff.)
SWV	Schütz-Werke-Verzeichnis – Kleine Ausgabe, im Auftrage der Neuen Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner Bittinger, Kassel 1960; Supplement von Werner Breig in SJb I (1979), S. 63ff.
ZfMw	Zeitschrift für Musikwissenschaft

Zur literaturgeschichtlichen Situation in Dresden 1627  
Überlegungen im Hinblick auf die "Dafne"-Oper von Schütz und Opitz

von  
JÖRG-ULRICH FECHNER

Den Lehrern und Freunden  
LEONARD FORSTER  
ARTHUR HENKEL  
GEORGE SCHULZ-BEHREND

"Aus Kindern werden Leute, aus Jungfern werden Bräute." Als Johann Georg Hamann in einer seiner ängstlichen Kunstabhandlungen der frühen 1760er Jahre eingangs dieses Sprichwort zitierte, gab er dessen Aussage über einen natürlichen Zeitablauf und über eine anscheinend allgemeinverbindliche, dazu parallele Beziehung von Ursache und Wirkung dadurch eine ironische Brechung, daß er mit eigenen Worten fortfuhr: "und aus Lesern entstehen Schriftsteller"<sup>1</sup>. Eine solche Ironie würde noch weiter unterstrichen, wollte man diese Folgerung etwa auch auf die Musik ausdehnen: "aus Hörern entstehen Komponisten". Ein Fragezeichen drängt sich auf. Im Bereich der Künste gilt eben nicht das ansonsten für die Alltagswirklichkeit gegebene Ineinanderspiel von einer erst passiven und später auch aktiven Beteiligung. Vielmehr läßt sich leicht überspitzt so formulieren: Je schöpferischer ein künstlerisches Werk ist, desto weniger ist es ableitbar oder gar erklärbar aus den zu seiner Entstehungszeit vorherrschend gültigen Normen und Regeln. Der Grad der künstlerischen Qualität hängt in nicht geringem Maße eben von einem Durchbrechen der festgelegten und scheinbar verbindlichen Normen ab. Das Geniale erweist sich in der Erweiterung solch normhafter Gültigkeit.

Erkennt man – was hier nicht näher begründet zu werden braucht – nun eine derartige Genialität für die künstlerische, musikalische und musikgeschichtliche Leistung von Heinrich Schütz an, so sieht sich der nachfolgende Beitrag in mehrfacher Hinsicht unter der Gefahr eines zweifelhaften Experiments. Das versteht sich ohne jeden Rückgriff auf die Bescheidenheitsfloskeln einer rhetorischen Exordialtopik, also der "captatio benevolentiae". Nicht nur unterlassen es die anschließenden Überlegungen, Schütz und sein Werk aus sachgemäßer Perspektive der Musikwissenschaft zu erörtern, sie lassen sich überdies auf das Risiko ein, Schütz und sein schöpferisches Schaffen in den kulturgeschichtlichen Rahmen einer, eben seiner Situation einzuordnen. Damit wird die Mächtigkeit der Gegebenheiten hervorgehoben, statt das Geniale und Individuelle des Neuerers zu suchen und zu erläutern.

Wenn dieses Unternehmen hier aus germanistischer Sicht angesetzt wird, so kann zur Rechtfertigung nur der Umstand in Betracht gezogen werden, daß gerade die Germanistik mit ihrer Forschung der letzten zwanzig Jahre eine Vielzahl von neuen Aspekten zu einer besseren und angemesseneren Einschätzung des Barockzeitalters und seiner kulturellen Leistungen ins Gespräch gebracht hat. Stellvertretend sei hier nur auf den von Albrecht Schöne herausgegebenen Sammelband "Stadt – Schule – Universität – Buchwesen und die deutsche Literatur im 17. Jahrhundert" verwiesen<sup>2</sup>. Allen dort im Obertitel genannten Faktoren wird für den folgenden Beitrag die Aufmerksamkeit zu gelten haben. Es wird zu fragen sein, inwieweit eben diese Faktoren auch für die Einordnung und Bewertung des Werks von Heinrich Schütz nützlich und vielleicht sogar nötig sind. Nochmals und mit anderen Worten gesagt: Die nachstehenden Überlegungen gründen sich auf die Hoffnung, daß germanistische, also literarhistorische Fragestellungen zur Barockkultur auch auf die Musikgeschichte dieser Epoche übertragbar sind. Daß sich mit einem solchen fächerübergreifenden

Ansatz weniger fertige Antworten als vielmehr der Hinweis auf neu zu stellende Fragen verbinden, dürfte sich von selbst verstehen.

\*

Literaturgeschichtlich gesehen, bildet die Zeit etwa seit 1560 im deutschen Sprachgebiet eine Epoche des Umbruchs. Dieser Wandel vollzieht sich weder jäh noch durch das Werk und die Wirkung eines einzelnen Literaten. Vielmehr erstreckt sich über die Folge von etwa zwei Generationen eine Vielzahl von Ansätzen und Bestrebungen, über den traditionalistischen, noch auf das spätmittelalterliche Erbe bezogenen Zustand der deutschen Literatur hinauszugelangen. Am Ende dieser Entwicklung steht demgegenüber die Einzelgestalt und Tat des Martin Opitz, der 1624 mit seinem "Buch von der Deutschen Poeterey" die vielsträngigen, aber stets punktuellen Reformbestrebungen pragmatisch in ein bündiges und zudem leicht nachvollziehbares Konzept zusammenbündelt<sup>3</sup>. Eben auf dem Hintergrund der "Poeterey" scheint sich der Kontakt zwischen dem jungen Schlesier und Heinrich Schütz bzw. dessen sächsischen Freunden angebahnt zu haben<sup>4</sup>. Opitz war zwölf Jahre jünger als Schütz. Die Haltung von Schütz zeugt nicht zuletzt von seinem Interesse für die Entwicklungen, von seiner Anteilnahme an Neuerungen auf dem Gebiet der humanistischen, auch der deutschen, volkssprachlichen Literatur. Diese Interessenhaltung auch des Komponisten unterstreicht die Vorherrschaft des Wortes, des Philologischen wie des Literarischen, in der damaligen Kultur. Der Bekanntschaft und dem vertrauten Zusammenwirken von Schütz und Opitz kommt jedenfalls in dem hier zu verfolgenden Zusammenhang ein herausragender Wert zu; ihre gemeinschaftliche Bemühung um die Einführung einer neuen Gattung, die Oper "Dafne" für die Torgauer Fürstenhochzeit von 1627, bildet den Zielpunkt der nachfolgenden Ausführungen. Daß eine solche Bewertung der "Dafne" als erster deutscher Oper gerade angesichts der fehlenden Partitur fraglich bleiben muß, versteht sich wohl von selbst. Die nachfolgenden Bemerkungen knüpfen an diese (seit wann eigentlich?) herkömmliche Einschätzung an und arbeiten also mit der unbelegten Hypothese, Schütz habe hier erstmals in Deutschland den "stile recitativo" eingesetzt und sich nicht etwa auf eine Fortführung der höfischen Aufzüge-Tradition beschränkt<sup>5</sup>.

Die so bezeichnete Epoche des Übergangs ist zugleich die am schlechtesten erforschte in der Geschichte der deutschen Literatur. Die einzige zusammenhängende Darstellung, ein Schulprogramm, datiert aus dem Jahr 1866<sup>6</sup>! Unter den lebenden Germanisten ist der Cambridger Emeritus Leonard Forster der auf diesem Feld führende Forscher. Etwa fünfzig verstreute kleine Arbeiten liegen von ihm dazu vor<sup>7</sup>. Seit gut zwanzig Jahren wartet die Fachwelt auf eine Zusammenfassung aus seiner Feder. Angesichts dieses Forschungsstandes kann und muß der folgende Beitrag sich auf einige Grundzüge des heute faktisch Unbestrittenen beschränken.

Seit Beginn des 16. Jahrhunderts bildet sich im alten deutschen Sprachgebiet eine erste Generation von humanistisch und vornehmlich neulateinisch Dichtenden heraus, die das Erbe des deutschen Mittelalters ablösen, ja: verwerfen will. Conrad Celtis ist die erste große Dichtergestalt in dieser Entwicklung<sup>8</sup>. Sein Werk behält unbeschadet der Ereignisse der Reformation und des daran sich anschließenden konfessionalistischen Streits für mehr als ein Jahrhundert Wirksamkeit und Bedeutung. Damit verbunden ist grundsätzlich weiterhin ein Sachverhalt von Mehrsprachigkeit in der Dichtung<sup>9</sup>. Neulateinisches Dichten ist dabei progressiver als das in den herkömmlichen Mustern der Volkssprache. Das neue humanistische Dichten verwendet gleichermaßen die überlieferten Texte der Antike, die sich die Renaissance als Modelle zueigen macht, wie auch die jüngeren Anregungen, welche insbesondere von der Romania im Medium neulateinischer Vermittlung auf den deutschen Sprachbereich einwirken. So werden nicht nur die klassischen Formen von Hexameter, Distichon, Elegie, Epigramm, Epithalamion, Anakreonteia oder dergleichen mehr nachgeahmt, sondern auch die romanischen jüngeren Gattungen des Sonetts, der Canzone, des Madri-

gals oder des Strambotto. Dazu kommt weiterhin das formelhafte Bildungsgut antiker Mythologie, des petrarkistischen Liebessystems und der neostoizistischen Denkhaltung<sup>10</sup>.

Für die wirksame Vermittlung ist es vorab bedeutsam, daß angesichts der konfessionellen Auseinandersetzungen eine größere Gruppe von kulturell meist der Führungsschicht angehörigen Glaubensflüchtlingen in einem Gastland tätig wird. Diese Emigranten bringen kulturelle Kenntnisse und Fertigkeiten mit und besitzen oft eine Bibliothek sonst nur schwer zugänglicher Werke; sie wirken als Mittler, die in der Fremde ihre Sprache lehren und Interessierte im Gastland in die Möglichkeiten von Nachahmungen ihrer Kultur einweisen oder auch mit ihnen erste deutsche Übersetzungen erstellen. Den kulturgeschichtlichen Hintergrund bezeichnet dabei der Faktor, daß das ausgehende 16. Jahrhundert noch keinen institutionalisierten Unterricht in den modernen Fremdsprachen kennt. Nur als "curiosi", also nicht bloß als "Neugierige", sondern im positiven Sinn als "Wissensdurstige", werden einzelne ange-regt, Kenntnisse von neuen Fremdsprachen zu erwerben und aus dem Schatz derart erlernter Fertigkeiten nach "ingenium" und "iudicium" zu entscheiden, welche der ihnen zugänglichen Werke sie durch Nachahmung, Bearbeitung oder Übersetzung in den heimatischen Kulturkreis einbeziehen und vermitteln. Auch Heinrich Schütz ist in diesem Sinne ein kultureller Mittler, und zwar vornehmlich von italienischen Texten nebst der zugehörigen musikalischen Kompositionsform. Auch Schütz ist im Rahmen solcher Voraussetzungen ein Angehöriger und Vertreter der mehrsprachigen, ja: polyglotten Kultur des alten Europa.

Was für eine neuere Schütz-Forschung not tut, ist deshalb eine Darstellung des literarischen und kulturellen Lebens in Dresden seit dem Beginn des Humanismus, so-dann eine Behandlung der Glaubensflüchtlinge in Dresden als Mittler außerdeutscher Kulturmöglichkeiten. Es ist unmöglich, an dieser Stelle eine eingehende Darstellung der damit verbundenen Fragen vorzulegen. Nur auf ein Beispiel aus dieser Gruppe von Mittlern soll später hingewiesen werden.

Zuvor sei jedoch noch auf einen anderen Umstand verwiesen. Waren die Reform-bestrebungen in der deutschen Literatur der frühen Neuzeit auf individuelle Beiträ-ger bezogen, die sich über das gesamte deutsche Sprachgebiet erstreckten, so ver-langt die Abhängigkeit der Musik – wie in anderer Weise auch der bildenden Kunst – von einem aufnahme- oder abnahmebereiten Publikum nach einer weitaus stärkeren Berücksichtigung der Städte als Zentren des kulturellen Lebens. Musikalische Kultur wie auch Werke der bildenden Kunst benötigen städtische oder höfische Zentren als Auftraggeber und Publikum in weitaus stärkerem Maße als Werke der Literatur, wel-che häufig wegen ihrer Herkunft aus der Provinz oder wegen einer dortigen, lokal eingeschränkten Drucklegung in weiteren Kreisen wirkungslos blieben.

Für Heinrich Schütz sind vornehmlich vier Städte als Orte seiner Ausbildung und späteren Wirksamkeit zu veranschlagen: Kassel als Schulort, Marburg als Studienort, Venedig als Ort seiner weiteren Ausbildung und Dresden als der Ort seiner haupt-sächlichen Wirksamkeit. Davon sind Kassel und Dresden als Residenz- und Hofstädte zu kennzeichnen, Venedig in ähnlicher Weise als die Hauptstadt der bereits in Dekadenz übergehenden Serenissima und Marburg schließlich als durch die Universität ge-prägte Kleinstadt. Alle diese Städtetypen verfügen gegen Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts über Sonderrechte, die zumal auch das kulturelle Leben beein-flussen. Denn wenn einerseits, wie Gerhard Oestreich es in seinen historischen Studien nachdrücklich aufgezeigt hat<sup>11</sup>, der kulturgeschichtliche Wandel zum Früh-absolutismus von einer fortschreitenden "Sozialdisziplinierung" der Bevölkerung be-stimmt ist, so steht dem gleichermaßen eine konservative, rückwärts gewandte Haltung gegenüber.

Das veranschaulichen die regelmäßig neuaufgelegten Ordnungen, welche das ge-meinschaftliche Leben regulieren. So erschien 1609 in Dresden

"Ordnungen | Hertzog Ernten/ Hertzog Al- | brechten/ Hertzog Moritzen vnd Hertzogen | Augusten/ Chur vnd Fürsten zu Sachssen/ etc. | So jhre Chur vnd Fürstliche Gnade/ in sachen | Policey, Visitation, Hoffgerichte/ vnd andere noth | wendige Articul belangende/ vor dieser vnd jetziger zeit in derselben Landen verordnet vnd auffgerichtet. | Jetzund aber auffs newe mit fleiß vbersehen/ vnd den | Unterthanen zu nutz vnd gutem/ in Druck | vorfertigen lassen."<sup>12</sup>

Als 1630 eine Neuauflage dieser Ordnungen erfolgte, lautete der Titel wortwörtlich gleich. Das aber heißt: Seit Beginn der Reformation in Kursachsen sind die Verordnungen zur Regulierung des Lebens im Gemeinwesen unverändert beibehalten geblieben! Diese Ordnungen regeln das Rechtswesen, Zunftwesen, Armenwesen, Witwen- und Waisenwesen, Bettelwesen, die militärischen und die steuerlichen Pflichten und vor allem das konfessionelle Leben in seiner Auswirkung auf die Lebensgestaltung der einzelnen Landesbewohner. Dabei scheint für ein kulturelles Leben zunächst kein Raum zu bestehen. Wie Volker Sinemus in seiner Dissertation nachweist<sup>13</sup>, regulieren die Ordnungen zugleich jedoch auch die Kleidertracht, Essen und Trinken, Musik und andere kulturelle Beigaben zu den herausragenden Anlässen des Lebens der Bevölkerung, also vornehmlich in bezug auf die Festlichkeiten anlässlich von Geburt bzw. Taufe, Eheschließung bzw. Trauung, Tod bzw. Begräbnis. In diese Bereiche fallen nun auch mancherlei kleine Werke von Schütz, die erst durch eine Berücksichtigung dieser Bedingungen ihren ursprünglichen Bezugsrahmen wiedergewinnen können. In einem Fall darf sogar ein direkter Zusammenhang angesetzt werden: Eine Ordnung, die ergänzend hinzukam, forderte für 1617 besondere Feierlichkeiten im kirchlichen Leben wegen der hundertsten Wiederkehr von Luthers Thesenanschlag als dem Beginn der Reformation<sup>14</sup>. Ist es nicht naheliegend, die geistlichen Werke von Schütz aus diesem Jahr in einen solchen Zusammenhang zu rücken?

Wenn dennoch zugleich die Ordnungen in ihrer allgemeinen Verbindlichkeit wenig Platz für die sonstigen Werke von Schütz, zumal für seine weltlichen Musikwerke, zu lassen scheinen, so liegt die Begründung dafür in dem Umstand, daß das Leben bei Hofe, insbesondere für adlige Hofangehörige, einen Freiraum gegenüber der allgemeinen Ordnung darstellte. Hier zeigt sich ein weiteres Desiderat: die Erforschung und Darstellung des Hoflebens in Dresden wie überhaupt an den mit Schütz' Lebensweg sich kreuzenden Höfen. Schon vor einem Vierteljahrhundert faßte der verstorbene Germanist Richard Alewyn die Epoche des Barock unter der Formel des höfischen Festes zusammen. Sein damals mit Karl Sälzle gemeinsam verfaßtes Bändchen "Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung" ist bis heute ohne nennenswerte Nachfolge geblieben<sup>15</sup>. Gerade aus der Interessenlage einer neueren Schütz-Forschung müßte dieser Ansatz eine Fortsetzung deutlich verdienen<sup>16</sup>. Läßt sich Schützens Opernkomposition und Opitzens Libretto überhaupt ohne die Berücksichtigung des höfischen Festes einordnen und verstehen?

Auch schon vor seiner Zeit in Dresden hatte Schütz ähnlichen Hoffesten beigewohnt. In Kassel, wo er seine Schulausbildung abschloß, kam Schütz in die Einflußsphäre des bedeutenden Landgrafen Moritz, dem die Zeit den Beinamen eines Gelehrten zubilligte. Seine Schulordnung aus den 90er Jahren sah, was damals völlig ungewöhnlich war, bereits vor, daß zwei der Professoren an der Kasseler Schule, dem Mauritianum, auch Unterricht in jenen Sprachen anbieten sollten, welche sich von der lateinischen herleiten<sup>17</sup>. Das ist eines der frühesten Zeugnisse für neu-sprachlichen Schulunterricht im ganzen deutschsprachigen Bereich. Die deutliche Bevorzugung der romanischen Sprachen spiegelt die damals noch junge Gewohnheit der oberen Stände, daß ihre Angehörigen die akademische Ausbildung mit einer "peregrinatio academica" abschlossen, die vor allem in die romanischen Länder führte, über Frankreich nach Italien – meist bis Rom, manchmal auch bis Neapel – und zurück über Venedig und die Schweiz. Mit dieser "peregrinatio academica" ist die Gebrauchsform bezeichnet, auf der neben den vorgenannten Faktoren damals der kulturelle Wissenstransfer beruhte, zudem noch ergänzt um den Anschauungswert der

mit eigenen Augen gesehene Fremde. Auch das gehört zu den zeittypischen Erscheinungsformen der "curiositas". Dabei war es weiterhin üblich, daß die reiselustigen und zahlungskräftigen Adligen oder Oberständischen sich von mittelständischen "praeceptores" begleiten und auch leiten ließen. In einem solchen kulturgeschichtlichen Zusammenhang dürfte auch das für damaligen Verhältnisse äußerst ungewöhnliche Stipendium für Schütz, der damit zu weiterer musikalischer Ausbildung nach Venedig geschickt wurde, seinen Hintergrund haben. Gewiß war Schütz nicht der einzige, der in den Genuß eines solchen Stipendiums kam. Eine sozialgeschichtliche Untersuchung des Phänomens der höfischen Stipendien im Zeitalter des Absolutismus fehlt bislang. Eine solche Studie müßte die Stipendienfreudigkeit einzelner Höfe miteinander vergleichen, die jeweils geforderten Qualifikationen aufzeigen, die Verteilung auf die unterschiedlichen Ausbildungsbereiche, die Wahl der Ausbildungsorte und die finanzielle Ausstattung der Stipendiaten darstellen. Es versteht sich, daß derartige Aufwendungen, die ja durchaus kostspielig waren, nicht zuletzt dazu dienen sollten, dem zahlenden Hof und seinem Prestige in der Folge neuen Auftrieb zu geben.

Kassel bot in den Ausbildungsjahren von Schütz auch noch den Ort für ein aufwendiges Hoffest, das Königin Elisabeth I. von England aus Anlaß einer Taufe im Jahre 1596 durch einen ihrer Diplomaten ausrichten ließ. Es ist jenes Fest, über welches ein auch graphisch wichtiges Druckwerk von Wilhelm Dilich vorliegt<sup>18</sup>. Vergleicht man die Berichterstattung über das Torgauer Fest mit gedruckten Beschreibungen anderer Hoffeste, so drängt sich der Schluß auf: Das Torgauer Fest von 1627 wird ein ärmlicher Nachfolger dieses beispielhaften Vorbildes sein, so, wie die dabei anfallenden Festlichkeiten durch andere sächsische Hoffeste oder durch die Stuttgarter Tauffeste oder die Heidelberger Hochzeitsfeierlichkeiten von 1611 bei weitem in den Schatten gestellt wurden. Eine gezielte Fortführung des Forschungsansatzes von R. Alewyn kann aus solch vergleichenden Perspektiven in bezug auf Dresden für die Schütz-Forschung nur Gewinn bringen.

Ähnlich unbefriedigend ist der Wissensstand für Schützens Jahre als Marburger Jura-Student. Die Schulgrammatik der Zeit kannte als Abschluß und Höhepunkt die Erlernung und nachahmend praktische Einübung von Metrik und Prosodie in den klassischen Sprachen. In diesem schulgeschichtlichen Sachverhalt liegt die Begründung dafür, daß die meisten Gebildeten jener Zeit sich in ihren Frei- und Nebenstunden auch dem Dichten zuwendeten und für ein solches Tun über erlernte Voraussetzungen verfügten. Gilt das nicht gleichermaßen für Schütz? Dann wäre nicht nur nach entsprechenden Zeugnissen aus seiner Feder zu fahnden, sondern darüber hinaus – und wohl mit größeren Aussichten auf Erfolg! – nach den entsprechenden, in Kassel verwendeten Lehrbüchern, ihren Vorschriften und ihrem ausgewählten literarischen Bezugskanon. Auf der Grundlage solcher Schulbildung setzte sich zumeist das eigene Dichten im Laufe des Studiums fort. Der Ablauf der Studienjahre bot eben die Anlässe, auf die man für gewöhnlich dichtete: Eintreffen am Hochschulort, Ablegen von Prüfungen, Erwerb von Graden und Titeln, Abreise bzw. Universitätswechsel. Gibt es solche Gedichte von Heinrich Schütz oder auch für ihn? Und welcher Art war überhaupt die studentische bzw. akademische Dichtung an der Universität Marburg während der Studienjahre von Schütz? Vorarbeiten zur Beantwortung derartiger Fragen scheinen bislang vollständig zu fehlen. Sie dürften schon in den ersten Ansätzen zur Bestimmung des Bildungshintergrunds von Schütz lohnen.

Die Gebrauchsform für solche pseud-individualisierende Gelegenheitsdichtung in einem vor-goetheschen Sinn ist das Stammbuch, das seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts für Studierende, besonders an den protestantischen Universitäten, fast einen Zwangscharakter besaß. Darf man daraus schließen, daß auch Schütz ein Stammbuch führte? Jedenfalls sollte man verstärkt diese Annahme erwägen und nach einem entsprechenden Dokument Ausschau halten, das, falls erhalten und wiederauffindbar, zweifellos von unschätzbarem Wert wäre.

Das gilt gleichermaßen für Stammbucheintragungen von Schütz, denen ich mit

einigen glücklichen Funden und Beobachtungen in einem Beitrag zum Schütz-Jahrbuch 1984 nachgegangen bin<sup>19</sup> und denen in der Folge ein weiterer Sammelaufsatz als Fazit des derzeitigen Wissenstandes gelten soll. Die bisher bekannten Eintragungen dokumentieren über Jahrzehnte ein differenziertes Geflecht persönlicher Zufallsbegegnungen, auf denen ein erheblicher Teil des damaligen Kulturlebens beruht. Zugleich lassen die Zitate in den Einträgen Rückschlüsse auf die literarische Kultur des Einträgers zu. Die Beobachtung etwa, daß Schütz für ihm persönlich Fernstehende beim Gefälligkeitseintrag ins Stammbuch ein neulateinisches Epigramm des Walisers John Owen über den hierarchischen Rang der Musik unter den freien Künsten verwendete, erlaubt gleich mehrere Schlußfolgerungen: Schütz hatte offenbar intensiv Anteil an der literarischen Kultur seiner Zeit. Diese literarische Kultur ist keineswegs auf das deutschsprachige Gebiet beschränkt, sondern umfaßt vielmehr das gesamte Westeuropa. Dieses literarisch-kulturelle Interesse ist gegenwartsbezogen. Die Epigramme des John Owen waren erstmals 1602 in London erschienen. Zur Zeit des frühesten Owen-Zitats in einem datierten Stammbucheintrag von Schütz lag noch keine deutsche Übersetzung davon vor.

Die Entscheidung von Schütz, ein Epigramm über das Thema "Musik" zu wählen, unterstreicht – wie mir scheint – nachdrücklich jenes weitere Desiderat, einmal die Gedichte über die Musik, die Musikinstrumente, einzelne Musikwerke und über Komponisten aus jener Zeit zu sammeln und anthologisch wieder verfügbar zu machen. Erst eine solche Dokumentation würde mit Zeugnissen der damaligen Gegenwart die Auffassung, Einschätzung und Bewertung der Musikkultur belegen – jenseits und unabhängig von allen späteren Hypothesen, Theorien und Pseudomorphen. Daß eine solche Anthologie sich dem breiten Spektrum der westeuropäischen Volkssprachen und dem sie verknüpfenden Neulatein eröffnen müßte und daher am besten interdisziplinär erstellt werden sollte, braucht kaum betont zu werden.

Abschließend soll nun das Augenmerk dem Kulturleben am Dresdner Hof gelten, und zwar besonders im Hinblick auf das Torgauer Hochzeitsfest von 1627 mit der "Dafne"-Oper. Die Hinweise, auf die ich mich hier beschränken muß, betreffen eine eher zufällige Lektüre von Veröffentlichungen aus Dresden im frühen 17. Jahrhundert und können keine systematische Vollständigkeit beanspruchen. Ziel meiner Fragestellung ist erneut: Welche Art von Festen und von damit verbundenen kulturellen Ereignissen gab es zur damaligen Zeit in Kursachsen; was für eine Rolle, wenn überhaupt, spielte dabei die Musik? Dabei ist es nochmals nötig, von einem Begriff der Totalität der Geschichte auszugehen, der jede Beschränkung auf die Geschichte einer einzelnen Erscheinungsform von Kultur sprengt. Das ist ein Gedanke von Benedetto Croce, demzufolge erst die allgemeine Kulturgeschichte die Wirklichkeit des Geschichtlichen ausmacht, so, wie es – umgekehrt – außerhalb einer solchen Geschichtlichkeit keinerlei Wirklichkeit gibt.

Mein erstes, hier dokumentiertes Beispiel betrifft ein Fest, Hofangehörige, einen Glaubensflüchtling und ein Schauspiel. Als der kaiserliche Hofgraf und kursächsische Hofrat Johann Georg Goedelmann 1602 seine Hochzeit vorbereitete, widmete ihm Matthias Hoë am 13. Juni jenes Jahres eine deutsche Übersetzung der lateinischen Komödie des Aegidius Hunnius über die biblische Geschichte von Joseph in Ägypten<sup>20</sup>. Hoë schreibt in der Widmungsvorrede, daß er seit 1597 vielerlei Hilfe, Freundschaft, Beförderung, Wohlwollen und Gunstbezeugungen vom sächsischen Hofe erfahren habe. Das Stück des Hunnius sei lateinisch schon mit recht großem Erfolg in Österreich, Steiermark und Kärnten, aber auch in Regensburg und Straßburg aufgeführt worden. Biblizistisch wird dann die erbauliche Didaxe der Geschichte vom keuschen Joseph belegt und damit der Anspruch dieser "Komödie" begründet. Der Begriff der "Komödie" erklärt sich durch den endlichen Sieg der Keuschheit des tugendhaften Protagonisten, der sich nach der von Hoë so umschriebenen Devise verhält: "non cautus, sed castus sit amor!" Da dieser Grundzug nun kaum zu dem Anlaß einer Hochzeit bei Hof paßt, wird die biblische Geschichte kurzerhand mit freier Imagination weitergesponnen: Zur Belohnung für seine standhafte Keuschheit

erhält Joseph am Ende die Tochter des Potiphar zur Frau, und zwar aus der Hand des Pharaos! – Es ist ungewiß, ob dieses übersetzte Drama bei der Hochzeit in Dresden wirklich zur Aufführung gelangte. Der Text läßt nicht erkennen, ob bei einer potentiellen Aufführung die Musik, die ja weiteren Aufwand und zusätzliche Kosten erfordert hätte, überhaupt eingesetzt werden sollte. Kurz: Es handelt sich bei diesem Beispiel um eine freiwillige Kulturleistung des Übersetzers aus Anlaß eines höfischen und zugleich persönlichen Festes seines Gönners, und zwar als Dank für dessen Gunstbezeugungen. Die Wahl des Themas und seine Behandlung ist konservativ und erhebt somit nur eingeschränkte Ansprüche an den Bewidmeten und dessen Festgäste bei einer überhaupt fraglichen Aufführung.

Ein zweites Beispiel mag zeigen, welche Ansprüche demgegenüber zum Einsatz kommen konnten, wenn das Sozialprestige des Hofes unmittelbar mit dem Fest verbunden war. Gemeint ist dabei die Gestalt des Giovanni Maria Nossenio/Nossen, über den bisher nur eine von 1904 stammende, kunstgeschichtliche Monographie unterrichtet<sup>21</sup>. Nossen war 1544 in Lugano geboren; er wurde in Venedig und Florenz ausgebildet, wo er unter den Einfluß von Michelangelo und von Jean Boulogne kam. 1574 nahm ihn der österreichische Graf Hans Albrecht von Sprintzenstein mit nach Linz, einem der damaligen Zentren des österreichischen Protestantismus. Sprintzenstein vermittelte Nossen weiter an seinen politischen Gönner, den sächsischen Kurfürsten August. Seit 1575 wirkte Nossen dann in Dresden, konvertierte zur lutherischen Konfession, heiratete dreimal, blieb kinderlos und starb am 20. September 1620 in Dresden. Aegidius Strauch hielt die Leichenpredigt bei Nossenis Begräbnis. – Nossen war in Sachsen bei Hofe bestallt als Hofbildhauer und Hofmaler. Seine in diese Sparten gehörigen Arbeiten, allen voran die Freiburger Fürstenkapelle, können an dieser Stelle nur summarisch erwähnt werden. Im hier verfolgten Zusammenhang ist die Feststellung wichtiger, daß die modernen Bezeichnungen eines "Hofbildhauers" und "Hofmalers" zu kurz greifen. Vielmehr war Nossen am kursächsischen Hof derjenige, welcher – ähnlich wie Dilich nach seinem Wechsel von Kassel nach Dresden – sein Ingenium und seine Kunstfertigkeit insbesondere für die Gestaltung von Festen einzubringen hatte. Wenn man so will, war Nossen also der für kursächsische Hoffeste zuständige "Ingenieur" vom Dienst.

Wie Hantzsch 1906 zusammenfaßt<sup>22</sup>, mußte Nossen

"Entwürfe für die Ausstattung der zahlreichen Festlichkeiten liefern, die bei den Hochzeiten, Kindtaufen, Besuchen fremder Fürsten und zur Zeit des Carnevals mit großer Pracht gefeiert wurden. Dabei verschmähte er es nicht, sich an der Herstellung der nöthigen Maschinen, Kostüme, Masken und sonstigen Dekorationsstücke zu betheiligen. Der Ruf seiner Geschicklichkeit zur Einrichtung von Ringrennen, Turnieren, Thierhetzen, Maskenscherzen, Bauernwirthschaften, Balleten, mythologisch-allegorischen Aufzügen und ähnlichen Spielen verbreitete sich bald weithin, und so wurde er wiederholt von fremden Höfen, selbst von Kopenhagen her, verlangt, um derartige 'Inventionen' möglichst glanzvoll ins Werk zu setzen."

Das ist der kulturelle und soziale Umraum, in welchem auch die Musik von Heinrich Schütz in der Folge am selben Hof ihren Rang, ihren Platz und ihre Möglichkeiten hatte. Beide – Nossen wie Schütz – wirkten zudem über mehrere Jahre gleichzeitig in Dresden. Die Erwähnung einer nebenamtlichen Tätigkeit Nossenis in Kopenhagen läßt im Hinblick auf Schütz gleichermaßen aufhorchen<sup>23</sup>.

Auch Nossen betätigte sich des weiteren als Verfasser literarischer und kulturgeschichtlicher Schriften, die regelmäßig seinen Gönnern am sächsischen Hof gewidmet sind. So widmet Nossen 1606 die "Statua Nabuchodonosoris", eine Ausdeutung der Lehre von den Weltzeitaltern entsprechend der Weissagung des Propheten Daniel, dem Kurfürsten Christian II. Ein Widmungsgedicht zu dieser Schrift stammt von dem sächsischen Kammersekretär Johann Seusse/Seussius, dessen Verbindung mit Schütz ich in einem Beitrag zum Schütz-Jahrbuch 1984 nachgegangen bin<sup>24</sup>. Die Versform,

deren sich Nosseni im Deutschen bedient, ist verständlicherweise noch der herkömmliche, ungelenke Knittelvers, den Nosseni jedoch nicht ungeschickter als seine deutschen Zeitgenossen zu handhaben weiß. "Vnd da es nach der Oratoren art nicht gefasset/ <möge der Leser> mich als einen/ der in der Teutschen Sprach aller dinge nicht geübet/ günstig entschuldiget halten", heißt es dazu in Nossenius Vorrede<sup>25</sup>. Die Versübung sieht anders aus, wenn Nosseni in italienischer Sprache auftritt und sich als kunstfertig in Sonett, Madrigal oder Strambotto erweist. So ist es etwa in den "Sonetti di Johan Maria Nossenio fatti in laude et honore, della Serenissima casa di Sassonia", die er 1602 seinem Gönner Burcard Schenck, Freiherrn auf Tautenburg und Frawen Brosnitz, dem Vorsteher des kursächsischen Geheimen Rates und der Kammer, zueignet<sup>26</sup>. Die Vorrede begründet sein Dichten so<sup>27</sup>:

"hauendo io per fuggire in parte lo occio superfluo a gli altri affari miei, o per mio diletto fatto alcuni sonetti, et stanze, non cōme poeticamente a tutte quelle Conuenienti parti, si conuiene alla Poesia scritte, massimo in uolere esplicare le radici et Grandezze della felicissima et sereniß<ima> regal casa di Saßonia le cui parte col il basso ingenio mio mi ricuso indegno di puoterlo con la penna esprimere."

Der zweite Zeil des Bändchens enthält "Sonetti & Stanze a particolari". Hier findet sich neben mancherlei Briefgedichten und poetischen Nebensächlichkeiten etwa ein Stück "Al suo carissimo Amico F. B. Dattosi alla Musica". Es ist mir noch nicht gelungen, den Träger der Initialen F. B. zu bestimmen. Die strophische Kanzone beruht auf kunstvoller Aufnahme und Umordnung der identischen Reimwörter in allen fünfzeiligen Strophen. Die Reimwörter kehren dann in einer abschließenden Halbstrophe nochmals gebündelt wieder. Der Inhalt des Gedichts läßt erkennen, daß der bedichtete Empfänger zu seiner musikalischen Ausbildung nach Florenz gekommen war. Damit erweist sich Nosseni als Freund und Mittler auch des zeitgenössischen Musikgeschehens an deutschen wie an italienischen Höfen. Das ist für die Hintergründe und Anfänge von Schützens musikalischer Wirksamkeit in Dresden nicht ohne Parallelen. Das kleine, ansonsten durchaus bescheidene Gedicht dürfte in einer Anthologie von damaligen Musikgedichten seinen Platz zumindest als Mitläufer beanspruchen<sup>28</sup>.

An dieser Stelle der Überlegungen mag ein Zwischenfazit versucht werden, das gleichzeitig dem Zweck dient, zu der Beziehung zwischen Schütz und Opitz bis 1627 überzuleiten. Die Mehrzahl der kulturellen Leistungen um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert steht häufig in Verbindung zu Festen, insbesondere zu solchen von Amts- oder Würdenträgern bei Hofe oder der Städte. Der konventionelle und gesellschaftskonforme Anlaß setzt einen Mechanismus dergestalt in Gang, daß entweder die übergeordnete Institution solche kulturellen Arbeiten in Auftrag gibt, sie dann veröffentlicht und, wo möglich, unter den geladenen Festgästen aushändigen läßt – d.h. eine Vertriebsform außerhalb des Buchhandels und des Verkaufs wählt, die Gratissouvenirs für die Beteiligten schafft – oder daß Kulturschaffende aus freien Stücken ihre Beiträge zur Ausschmückung eines Festes eben der zuständigen Institution, sei es dem Hof oder der Stadt, anbieten, gewöhnlich mit der Hoffnung auf ein Entgelt oder eine andere Gunstbezeugung, für welche die Widmung an einen Angehörigen der oberen Stände am Ort des Festgeschehens eine zusätzliche Absicherung und Vermittlung bewirken soll. Für diesen zweiten Typus ist durchweg noch eine potentielle Konkurrenzsituation zu veranschlagen. Die Vorlage solcher Kunstprodukte etwa in gedruckter Form schloß also ein erhebliches Risiko ein, konnte doch das Publikum bei einer so angebotenen Verteilung oder Vorführung, auch wenn sie, wie nötig, von der Obrigkeit genehmigt worden war, in vielfältiger Weise negativ darauf reagieren. (Neben diesen beiden gegensätzlichen Grundtypen dürfte mit Mischtypen zu rechnen sein.)

Im Sommer 1625 reiste Martin Opitz erstmals nach Sachsen. Dort stand er in

enger Verbindung mit dem Wittenberger Professor für Poetik, August Buchner, der auch selbst dichtete und der Opitzens 1624 in Straßburg erschienene "Teutsche Poemata", ferner das um die Jahreswende 1624/25 erschienene "Buch von der Deutschen Poeterey" bereits kannte und, mehr noch, diese Veröffentlichungen als den Durchbruch zu einer neuen und reformierten deutschen Dichtung schätzte. Dazu kommt, daß Buchner in dem Dresdner Kammersekretär Johann Seusse/Seussius den erfindungsreichen, mustergültigen und zugleich diplomatisch gewandten, bei Hof tätigen Dichter im Deutschland seiner Zeit sah. Seusse dichtete freilich vornehmlich auf Neulateinisch und war als deutschsprachiger Dichter zwar inhaltlich ein Angehöriger der humanistischen Bewegung, formal, metrisch und stilistisch jedoch eher traditionell, jedenfalls vor-opitzisch. Seusse wie Schütz waren gleichermaßen beim kursächsischen Hof in Dresden beamtet. Sie kannten sich persönlich, dichteten bzw. komponierten für dieselben Anlässe höfischer Feste. Hinter Seusse stand noch seine persönliche Erfahrung vom allgemein vorbildlichen Prager Kaiserhof unter Rudolf II. oder auch seine Freundschaft mit Johann Kepler. Briefe zwischen Seusse und Opitz sind ebensowenig überliefert wie solche zwischen Schütz und Opitz. Alles, was vorliegt, sind kommentarbedürftige Andeutungen in Briefen von Opitz an andere. Aber auch dazu fehlen die Gegenbriefe. So ist es nur eine wahrscheinliche Mutmaßung, daß Schütz über Seusse, dieser von Buchner Kenntnis von Opitz, dessen Dichtung und dessen theoretischen Forderungen erhielt. Dies dürfte in die zweite Hälfte des Jahres 1625 fallen, nach der persönlichen Begegnung von Buchner mit Opitz, dessen Reise nachweislich nach Wittenberg zu Buchner und nach Köthen zu Fürst Ludwig von Anhalt und den Gründungsmitgliedern der Fruchtbringenden Gesellschaft führte, während ein Zwischenaufenthalt in Dresden, der von der Forschung erwogen worden ist, letztlich überaus zweifelhaft bleibt.

Opitzens Hauptleistung im "Buch von der Deutschen Poeterey" war die versmetrische Lösung einer alternierenden Silbenbetonung, die den Versakzent mit dem natürlichen Wortton für deutsche volkssprachliche Dichtung in Übereinstimmung brachte. Entsprechend diesem rigorosen Prinzip erlaubte Opitz für die deutsche Metrik nur den Jambus oder den Trochäus. Die Erweiterung der Metrik um die Möglichkeiten eines deutschen Daktylus oder Anapäst geht auf Buchners Wittenberger Vorlesungen der Folgejahre zurück. Die entsprechenden Veröffentlichungen erscheinen im Druck jedoch erst ab den 40er Jahren, also nach Opitzens Tod<sup>29</sup>. Opitzens Reformprinzip ist zugleich verbunden mit einer Ablösung der Dichtkunst von einer sie begleitenden musikalischen Komposition, hatten die Komponisten von geistlichen oder weltlichen Texten doch mit musikalischen Mitteln alle Verstöße gegen Opitzens neue Forderung einer regelmäßig alternierenden Betonung aufzuheben bzw. auszugleichen gewußt. Schützens Interesse für Opitz steht somit von Anbeginn an unter dem Gegensatz, daß der Komponist zwar einerseits ein literarisches Gespür für die Vorzüge der neuen Theorie bezeugt, andererseits aber den gegenläufigen Zug außer acht läßt und eben Texte dieser neuen, sich von der Vormacht der Musik befreienden Dichtart mit den ihm zur Verfügung stehenden, den musikalischen Mitteln unterlegt.

Auf dieser Grundlage ist denn auch die erste deutsche Oper einzuordnen. Barocke fürstliche Eheschließungen hatten als längeres Vorspiel die diplomatischen Verhandlungen, bei denen vor allem der Ehevertrag in beiderseitigem Einvernehmen festgelegt werden mußte. Am 12. Januar 1625 erfolgte die Verlobung der am 23. November 1609 geborenen, ältesten Tochter des Kurfürsten Johann Georg I. von Sachsen, Sophie Eleonore, mit Prinz Georg, dem ältesten Sohn des Landgrafen Ludwig V. von Hessen-Darmstadt. Mit seinen beiden Söhnen Georg und Johann war der Landgraf aus Hessen anlässlich der Verlobung am 1. Januar 1625 in Dresden eingetroffen. Die Hochzeit wurde für das Folgejahr festgesetzt, mußte dann aber verschoben werden, als Landgraf Ludwig 1626 starb. Die Hochzeit wurde nun auf den 1. April 1627 verlegt. Sie sollte in Torgau gefeiert werden, also an dem Ort, wo auch Kurfürst Georg seine Eheschließung gefeiert hatte (19. Juli 1607)<sup>30</sup>. Angesichts der langen Zeitspanne zwischen der Verlobung und der Eheschließung hätte der kursächsische Hof leicht

die Oper als Zier des Festes in Auftrag geben können. Die Forschung hat denn auch häufig auf eine entsprechende Auftragsarbeit geschlossen<sup>31</sup>. Eine solche Deutung setzt allerdings voraus, was nirgends nachgewiesen wird und was wohl auch nicht nachweislich ist: die Kenntnis am sächsischen Hof von der Existenz dieser neuen Kunstgattung.

Während der Zeit zwischen der Verlobung und der Eheschließung muß statt dessen Schütz auf die Möglichkeit einer Festoper hingewiesen und einen entsprechenden Beitrag mit dem Dresdner Kreis von Kennern und Freunden der opitzischen Dichtkunst erörtert haben. Schütz und Seusse in Dresden wie auch Buchner in Wittenberg waren bereits in festen Ämtern bei Hofe bzw. an der Universität. Sie konnten sich auf unmittelbare Aufträge ihrer Obrigkeit beschränken, pflichtschuldig ein Gedicht verfassen oder eine musikalische Komposition abliefern. Der einzige unter den Beteiligten, der einen direkten Nutzen aus einer derartigen kulturellen Betätigung ziehen konnte, falls das eingereichte Werk vom Herrscher, dem Hof und dem geladenen Festpublikum akzeptiert werden würde, war also Martin Opitz, der damals noch ohne feste Anstellung war. Hofften die sächsischen Freunde und Bewunderer also etwa, Opitz könne nach einer erfolgreichen Aufführung der Oper bei den Hochzeitsfeiern ein Amt am Dresdner Hof erhalten? Dann würde diese Einstellung der Dresdner eine ebenso außergewöhnlich frühe wie weitreichende Anerkennung von Opitzens Leistung und Verdienst bekunden, insbesondere jedoch von Seiten Schützens, der sich hier mit einem Jüngeren aus der Provinz, mit einem sozial noch nicht Arrivierten zusammentat.

Opitz war bereits 1625 in Sachsen gewesen, wahrscheinlich aber noch nicht nach Dresden gelangt und so auch noch nicht mit Schütz zusammengetroffen. In einem Antwortbrief an Buchner vom 9. Juni 1626 schreibt Opitz: "Doctissimo musico Schutzio, si quid a me volet, promptissime inserviam."<sup>32</sup> Bezieht sich das etwa, was aus dem Briefzusammenhang nicht ersichtlich ist, auf den Plan der Festoper, hätte wohl Buchner im Auftrag von Schütz die entsprechende Anfrage zur Gemeinschaftsarbeit vermittelt. Zwei Monate später, im August 1626, ist Opitz in diplomatischem Auftrag des Burggrafen von Dohna wiederum in Sachsen, kommt diesmal auch nach Dresden und lernt nun auch persönlich Schütz und Seusse kennen. Es ist nicht auszuschließen, daß Opitz zu diesem Zeitpunkt bereits die gewünschte, versmetrisch gestaltete Rinuccini-Bearbeitung mit sich führte. Andererseits fehlt für diese Annahme jeglicher Beweis. Hätte Opitz im August 1626 bereits die Libretto-Bearbeitung fertiggestellt gehabt, hätte Schütz jedenfalls auf die Textform Einfluß nehmen können, Wünsche äußern und Forderungen erheben können. Auch dafür fehlt jeglicher dokumentarischer Hinweis.

In einem Versuch, die Entstehung der deutschen "Dafne"-Oper mit relativer Chronologie zu bestimmen, kommt Anton Mayer 1911 zu der Auffassung, der Druck habe anläßlich der Hochzeitsfeier bereits vorgelegen. Auf die Bearbeitung der italienischen Vorlage habe sich Opitz erst nach Neujahr 1627 verlegen können. Sein Beitrag müsse im Januar oder Februar 1627 abgefaßt worden sein, "denn mindestens einen Monat (nämlich den März, bis zu der Torgauer Hochzeit am 1. April) wird auch Schütz zu seiner Komposition gebraucht haben"<sup>33</sup>. Ohne die damit unterstellte Geschwindigkeit bei der Komposition von Schütz in Frage stellen zu wollen, scheint mir in diesem Zeitplan der Faktor der Herstellung des Drucks und der des Versands der fertigen Druckexemplare nicht ausreichend berücksichtigt zu sein.

Auch in einer weiteren Hinsicht war die Oper, soweit unsere Kenntnis über die Mechanismen höfischer Aufträge reicht, anscheinend nicht vom kursächsischen Hof bestellt. Als solche Auftragsarbeit wäre der Druck zweifellos in Dresden besorgt worden, höchstwahrscheinlich beim dortigen Hofbuchdrucker, nicht aber im "Ausland", bei David Müller in Breslau, dem Freund und Verleger von Opitz in Schlesien. Daß der Druck nur das Libretto enthält und auf einen kostensteigernden Druck auch der Noten verzichtet, fände in diesem Zusammenhang gleichermaßen eine einleuchtende Begründung. Vielleicht hofften die räumlich voneinander entfernten Koprodu-

zenten auch auf die Möglichkeit, daß nach vollzogener Hochzeit anschließend noch eine repräsentative Veröffentlichung erfolgen würde, die dann das Libretto und den Notensatz der Oper enthalten hätte und Berichte über die weiteren Lustbarkeiten, sodann Nachrichten über die Anzahl der Teilnehmer, die Größe von deren Gefolge und die Menge ihrer Kutschen und Pferde angeschlossen hätte. Dies hätte in der Tat dem allgemeinen Typus damaliger Festbeschreibungen in Deutschland entsprochen. Eine solche Veröffentlichung hätte auf Seiten des Bräutigams erfolgen müssen. In der Tat haben auch solche Pläne auf hessischer Seite bestanden. In dem auf Landgraf Georg II. bezogenen Konvolut des Hessischen Staatsarchivs Darmstadt, auf das weiter unten noch Bezug genommen wird, findet sich die Angabe, daß die Materialien über den Einzug in Torgau, das Beilager und weitere Ereignisse gesammelt werden sollten<sup>34</sup>:

"vndt was ferner allenthalben darbey vorgegangen von nöthen <ist> war: damit wir daselbige alles, vff ferner nachdenckhen auch in druck v kupffer stückh bringen lassen könnten."

Der Plan kam nicht zur Verwirklichung. Alles, was sich erhalten hat – der Bericht für den Darmstädter Hof; Hoë von Hoëneggs zwei Hochzeitssermone; gedruckte Gratulationsgedichte unterschiedlicher Verfasser –, liegt nur in den Akten des Staatsarchivs vor.

Daß auch der Breslauer Druck keinen Auftrag des sächsischen Hofes voraussetzt, erkennt man weiterhin daran, daß das Datum der Hochzeit unerwähnt bleibt. Da der Druck auch kein Druckjahr angibt, läßt sich sogar vermuten, daß er bereits in der zweiten Hälfte des Jahres 1626 angefertigt wurde und nach dem Versand dann in Sachsen für das Ereignis der Hochzeit bereitgehalten wurde. Da nun David Müller in jenen Jahren regelmäßig an der Leipziger Buchmesse teilnahm, liegt weiterhin der freilich unbeweisbare Schluß nahe, für eine annähernde chronologische Bestimmung die Michaelsmesse 1626 als den Zeitpunkt der Überbringung zu vermuten<sup>35</sup>.

Wichtiger noch scheint mir die Beobachtung, daß außer auf dem Titelblatt des Drucks der Name des Bräutigams bei Opitz fehlt. Sein Widmungsgedicht und die Textanspielungen behandeln die beiden Brautleute überaus ungleich und bevorzugen unverhältnismäßig die kursächsische Seite<sup>36</sup>. Das ist nicht nur undiplomatisch und im Widerspruch zum geforderten und anerkannten Decorum der Zeit; es unterstreicht die zuvor benannte Deutungshypothese, daß das ungleich dick aufgetragene Lob des kursächsischen Hauses als Mittel zum Zweck einer erstrebten Anstellung von Opitz in Dresden zu verstehen sei.

Opitz bezieht sich bloß zweimal und in beiläufigen Briefstellen auf die "Dafne". An Balthasar Venator schreibt er am 15. April 1627<sup>37</sup>:

"Drama, quod hic vides, extortum est a me per Dresdenses, qui specimen eiusmodi ab Italo quodam conscriptum ad me miserunt."

Offenbar begleitete ein Exemplar des Drucks diese Bemerkung. Mit rhetorischer Bescheidenheit schränkt Opitz seine Arbeit ein und verweist bloß darauf, daß die Dresdner – also nicht bloß ein einzelner, etwa Schütz – ihm ein derartiges Beispiel von einem gewissen Italiener zugeschickt hätten. Möglicherweise hatte Opitz wirklich bloß eine Abschrift des damals in Deutschland gewiß seltenen Librettos erhalten und kannte nicht einmal den Namen des italienischen Verfassers. Gegenüber der im Brief gewählten Bescheidenheit unterstreicht das Titelblatt des "Dafne"-Drucks hingegen die "mehrentheils eigene Erfindung". Ist dieser Widerspruch wiederum in der hier erwogenen Zweckabsicht von Opitz zu deuten?

An August Buchner, der in anderer Weise als Venator über die Vorgänge in Dresden und am sächsischen Hof informiert war, schreibt Opitz am 1. Oktober 1627<sup>38</sup>:

"Drama in nuptias Torgenses, si hoc factum fuit, vidisse te nollem, praeter cantilenas, reliqua non sunt tanti. Dandum hoc erat Sagittario nostro, cuius amor erga me nugas istas extorsit."

Folgt man diesen Angaben buchstäblich, so wußte Opitz ein halbes Jahr nach der Hochzeit noch nicht, ob die Oper in Torgau zur Aufführung gekommen war. Wiederum setzt Opitz Formeln der Bescheidenheit ein und beschränkt den wertvollen Anteil seiner Arbeit auf die "cantilenas", also wohl die isostrophischen Chorlieder. Nur in diesem Brief gibt Opitz den Hinweis, daß seine Arbeit einem Wunsch von Schütz nachkommt, dessen Begehren ihm diese "nugas", also "Possen" oder "Tändeleien", aberlangt habe.

Faßt man den mutmaßlichen Sachverhalt nüchtern zusammen, so dürfte folgendes feststehen: Der sächsische Freundeskreis um Seusse und Schütz hatte Opitz ein Druckexemplar oder, was wahrscheinlicher ist, eine Abschrift des Librettos von Rinuccini geschickt. Opitz, der anscheinend über keine besonderen Italienischkenntnisse verfügte, übersetzte den Text, so gut er konnte, und wandelte dabei zugleich die Vorlage ab, um den neuen Text den Bedingungen des höfischen Hochzeitsfests in Torgau anzupassen. Opitzens metrischer Wechsel von jambischen und trochäischen Versblöcken wie auch seine Variation unterschiedlicher Silbenzahl im Vers gehorcht dabei seinen eigenen, literarischen Forderungen für die deutsche Lyrik, ist also wohl unabhängig von ausdrücklichen Wünschen von Schütz, der erst das fertige Libretto zur Musik setzte. Auch das läßt auf einen Druck schon vor 1626 schließen, wenn man nicht noch vermuten will, daß Opitz vor der Drucklegung eine Abschrift zum Zweck der rechtzeitigen Komposition und auch textuellen Einflußnahme an Schütz geschickt hätte. Ein unmittelbares Zusammenwirken des Komponisten und des Librettisten ist also wohl grundsätzlich auszuschließen. Neben allen übrigen, schon räumlich begründeten Entfernungen darf dabei nicht übersehen werden, daß Opitz weitgehend unmusikalisch war.

Hingegen kannten Schütz wie Opitz den Daphne-Stoff gut, der eben sprachlich und literarisch vielfältig vermittelt war: durch Ovids "Metamorphosen", durch mythologische Handbücher wie etwa das auch sonst von Opitz gern verwendete des Natale Conti (Natalis Comes), nicht zuletzt aber durch die Nutzung dieses Mythologems für Hochzeiten, bei denen es – parallel und aus humanistischem Bezugsrahmen doch anders als die Geschichte von Joseph im Alten Testament – die Tugend der Keuschheit allegorisch versinnbildlicht. Bruno Reisers Dissertation<sup>39</sup>, Wolfgang Stechows glänzende Abhandlung<sup>40</sup> und die Monographie von Y. F.-A. Giraud<sup>41</sup> sind einer Vielzahl von entsprechenden Zeugnissen in den verschiedenen Künsten nachgegangen.

Was für den Literaten Opitz entscheidend gewesen sein dürfte, ist wohl das deutsche und humanistische Beispiel des Conrad Celtis, der in seinen "Quattuor libri amorum secundum quattuor latera Germaniae" unter Mitwirkung von Willibald Pirckheimer und von Albrecht Dürer diesem mythologischen Denkbild huldigte und der daraus sogar den Gedanken einer aktuellen Gemeinschaft von "Daphnephiloi" gefolgt hatte. In diesem Fluchtpunkt liegt zugleich die Begründung für die starke Betonung der Venus Urania in Opitzens Text, ein auffälliger Zug, der nochmals dem Charakter einer Hochzeit und deren begleitendem Fest bei Hof eher widerspricht<sup>42</sup>.

Nötig wäre es für ein besseres Verständnis der Eigenart dieser Torgauer Festoper, daß die mutmaßlich zahlreichen poetischen Beiträge auf den Anlaß dieses Festes zusammengestellt und wieder zugänglich gemacht würden. Otto Taubert erwähnt beiläufig nur ein weiteres Gedicht<sup>43</sup>. Besondere Bedeutung für diesen Zusammenhang dürfte den bisher nirgends erörterten Festgedichten von Johann Seusse zukommen<sup>44</sup>. Der diplomatisch versierte Kammersekretär huldigt in gleichem Maße und Umfang der Dresdner wie auch der Darmstädter Seite. Inhaltlich und formal fällt überdies auf, daß Seusse sich betont an die Tradition der "carmina figuralia" anlehnt, wie sie seit der Hrabanus Maurus-Edition in der Offizin von Anshelm in

Pforzheim von 1503 wieder in das Gesichtsfeld der humanistisch Gebildeten in Deutschland getreten war.

Die zeitliche Übereinstimmung der Hrabanus Maurus-Ausgabe und der Dichtungen des Conrad Celtis ist auffallend und scheint auf ein übergeordnetes und verbindliches Programm zu verweisen, das offenbar humanistisch und zugleich klassizistisch sein sollte. In Abwandlung der Formel Richard Alewyns, der 1932 Opitz als "vorbarocken Klassizisten" deutete<sup>45</sup>, könnte man im Zusammenhang mit der "Dafne" die Bestimmung eines "nach-renaissancistischen Klassizismus" veranschlagen und sie zudem als manieristisch geprägt verstehen.

All dies war wohl zuviel für die Bedürfnisse und für die Aufnahmefähigkeit der adligen Teilnehmer am Torgauer Hochzeitsfest von 1627! Dies gilt ganz unabhängig von der unstatthaften Vernachlässigung der hessen-darmstädtischen Belange bei einer solchen ja sowohl politischen als auch diplomatischen Huldigung. Zu den von Otto Taubert beigebrachten Zeugnissen über die erfolgreichen Belustigungen und Ritterspiele und über die nur in einer nicht ganz zuverlässigen, weil nicht mehr überprüf-  
baren Quelle deutlich erwähnte Daphne-Oper<sup>46</sup> tritt als neuer Fund eine offizielle Berichterstattung für den Darmstädter Hof. Dieser Bericht, der anscheinend aus dem Umkreis des Landgrafen Philipp von Hessen abgefaßt ist, gelangt im Anhang zu diesem Beitrag erstmals zum Abdruck<sup>47</sup>. Der hessische Hofberichterstatte hatte anscheinend weder Ohr noch Auge für die Gemeinschaftsarbeit von Schütz und Opitz mit ihrer innovatorischen Leistung in Deutschland. Für den Aufführungstag gilt seine Aufmerksamkeit neben dem durchgängigen Interesse am leiblichen Wohl vielmehr dem beiläufigen Klatsch:

"Freytags ist morgents vnd abends Tafel gehalten<,> nach der Nachtmahlzeit ein Comedi agirt worden, eodem die ist mittags das Schloß etlich stundt versperrt gewesen, weilen erschollen, das dem Churfürsten in seiner Schlawffkammer ein Cleinod etlich dausent thaler werth vom Huet abgestolen worden, deßwegen auch 4. Personen in haftung kommen."

Wenn überdies aus den Übereinstimmungen der in der Forschung benutzten Quel-  
lendokumente geschlossen werden darf, daß die "Dafne" am Freitag, dem 13. April 1627, zur Aufführung kam, so vermittelt der Darmstädter Hofbericht einen weiteren Grund dafür, warum von einer höfischen Auftragsarbeit bei dieser Oper keine Rede sein kann: Bereits tags zuvor waren die fremden Fürsten von Torgau abgereist. Darunter war auch der kaiserliche Gesandte, der Herzog von Sachsen Altenburg. Bei allen im Bericht erwähnten offiziellen Anlässen wird dieser Gesandte stets deutlich als anwesend und an hervorgehobener Stelle in der Abfolge der fürstlichen Teilnehmer genannt. Der Verlauf der Fürstenhochzeit folgt eben auch den sozialgeschichtlichen Normen damaliger Gesellschaftsordnung. Eine Aufführung der Oper im Rahmen des offiziellen Festes, wie sie aus einer höfischen Auftragsarbeit zu schließen wäre, hätte die Teilnahme des kaiserlichen Gesandten und der weiteren fürstlichen Gäste zweifelsohne erfordert, ja: zur Voraussetzung gehabt. Ihre Abwesenheit beweist, daß die Opernaufführung zwar vom sächsischen Hof genehmigt gewesen sein muß, unter dem Aspekt der Festplanung jedoch nur zum weiteren Beiwerk gehörte und eben keinen offiziellen Charakter hatte.

Über Gunstbezeugungen für Schütz oder gar für Opitz anlässlich der Torgauer Oper von 1627 fehlt es an jeglichem Zeugnis. Das Angebot, Bibliothekar beim sächsischen Kurfürst zu werden, das Opitz, wie eine Briefaussage erkennen läßt<sup>48</sup>, im Sommer 1629 ablehnt, braucht nicht in ursächlichem Zusammenhang mit der Oper von 1627 zu stehen. Opitz rettete sein Libretto durch die Aufnahme in seine Sammelausgaben der "Poetischen Werke". Das Schicksal der Notenhandschrift oder der Handschriften von Schütz bleibt hingegen nach wie vor ungewiß<sup>49</sup>.

Aufs Ganze gesehen, ist schwer abzuschätzen, was mehr gilt: Die erhebliche Bereitschaft von Schütz und Opitz, aus freien Stücken und auf eigene Initiative dem

sächsischen Hof und seinen Festgästen ein – folgt man der gängigen Einschätzung – unübliches, ungewöhnliches und schon daher überaus anspruchsvolles Kunstwerk neuer Art, Gattung und Gesinnung anzubieten, das dann eben am Unverständnis scheiterte und durch mangelnde Aufnahmebereitschaft verworfen wurde, jedenfalls aber ohne Folgen und Förderungen blieb – oder die Möglichkeit, daran aus dem Rückblick zu denken, daß bei einem Erfolg Opitz hätte an den Dresdner Hof geholt werden können. Vielleicht wäre die Geschichte deutscher Singmusik und deutscher Literatur durch ein langes und intensives Zusammenwirken des Komponisten Schütz und des Autors Opitz anders verlaufen ... Aber auch das ist keineswegs gewiß und folgt keiner notwendigen Beziehung von Ursache und Wirkung. Denn: Aus Kindern werden zwar Leute, und aus Jungfern werden Bräute, aber aus Lesern entstehen nicht notwendigerweise Schriftsteller und aus Hörern ebenso wenig Komponisten!

Anhang:

Hessisches Staatsarchiv, Darmstadt, Abt. D 4, Konv. 157, Fasz. 4, fol. 101r-105v

Sambstags den letzten Martij Anno 1627. Ist des Durchlechtig Hochgebornen Fürsten vnd Herren, Herrn Georgen Landgraffen Zu Hessen, Grauen Zu Cazenelnbogen, Diez, Ziegenhain vnd Nidda <etc.> Einritt zu Torgaw beschehen, da Ihro Fürstliche Gnaden neben dem Herrn Vettern, dem auch Durchlechtig Hochgebornen Fürsten vnd Herrn, Herrn Philippsen, Landgraffen Zu Hessen, Grauen Zu Cazenelnbogen <etc.> mit bey sich habendem Comitatz laut beyliegendem Fourier-Zettel zue angestalttem fürstlichem Beylager gereiset, Vnd der Durchlechtigste Hochgeborne Fürst vnd Herr, Herr Johann Georg Churfürst vnd Herzog zu Gölch, Cleue vnd Bergk <etc.> in eigener Person, neben denen auch durchlechtig Hochgebornen Fürsten vnd Herrn, Herrn Johann Casimirn, vnd Herrn Johann Ernsten Hertzogen Zu Sachsen <etc.> wie auch Herrn Christianen Marggrauen Zu Brandenburg <etc.> vnd dan Henrich Wilhelm vnd Hanns Georg Grauen Zu Solms <etc.> Item Herrn Philipp Ernsten Grauen Zu Mansfeldt, sampt einer großen Anzahl Edlen vnd Reisigen in schwarz vnd gelb gekleydet biß nahe an den Wald vor der Statt geritten, dabey vngefahr folgender process gehalten worden.

Das im Vortrab die Jäger bey nahe hundert pferd in 3. in einem gliedt, und Zu letzt 4. falconirer mit ihren vögeln auff der handt geritten.

Denen ist gefolget eine compagnie arquebusier.

ferner der Marschalck sampt etlichen Edlen vnd Ihren Dienern 100 pferd, denen Sechs handpferdt mit rauhen Böhmischen decken nachgeführt.

Fünff Trompetter mit gelben fahnen denen etliche mit Ihren dienern gefolget. 40 pferdt.

Zwölff Trompeter vnd 30. Pferdt, meisten theils Edele, denen 12. handpferd mit decken abesattelt nachgeführt worden.

Heerpaucken.

Sechs Trompetter.

die Edelleuth vngefahr. – 100. pferdt.

die Hessische Edelleuth.

Heerpaucken.

Acht Trompetter Schwarz.

9. Trompetter Gelb vnd schwarz.

36. Reisige pferdt.

Grauen.

Lacquais.

Fürsten Coburg, Eysenach, Brandenburg.

Churfürst, Hochzeiter, Landgr<sup>af</sup> Philipp.

6. Carbiner Jungen.

6. SpißJungen.

diener. 50 pferdt.

Hessische diener.

Sächsische diener. 300 pferdt vngefahr.

Churfürstliche Sächsische Leibkutsch mit 6. braunen Pferden vndt schwarz Sammet mit gelbgestickten decken.

die Hessische Kutschen.

Zu Abendt ist tafel gehalten worden, da der Kaysersliche Gesandt Herzog Zu Sachsen Altenburg, obenan allein, hernacher die andere fürstliche personen, vnd der Churfürst gegessen, aber damals kein FrauenZimmer, auch der Hochzeiter nit bey der tafel gewesen.

Sontags den 1.<sup>en</sup> April ist in der HoffCapeln predig gehalten, die anwesende Herren in den Gemächern gespeiset, vnd gegen 3. Vhr Zu dem Herren Hochzeiter geführet worden, da der Kaysersliche Gesandte vnd Herr Landtgraff Philippen den Hochzeiter, welcher auff bloßem haupt einen köstlichen kranz getragen in einem Zu bereidten Saal begleitet worden, Vnd ist der Hessische, wie auch Sachsen Coburg vnd Eysenachische Adel, Zween Grauen von Leiningen, die vier Herzogen des Churfürsten Söhne, die Zween Herzogen von Sachsen Coburg vnd Eysenach, sampt dem Holsteinischen Gesandten vorgangen, in dem Saal, darin im mitten ein köstlich betth auffgeschlagen, vnd oben Zu endt desselben ein erhobener boden mit Tapeze- rey belegt gewesen, haben sie auff eine seitten sich gestellet vnd der Hochzeiterin erwartet, immittelst ist die Heerpaucke geschlagen worden.

Die Hochzeiterin ist von Ihro Churfürstlichen Durchlauchtigkeit, vnd dem Herrn Marggrauen Zu Brandenburg begleitetet, die Edelleuth vorhergangen vnd 32. fackeln, schwarz vnd vergult streifflicht mit 2. Sächsischen Verguldtten RauttenWap- pen vnd schwarz gelb banden, wie auch dergleichen bandt an Hüthen, vnd Kränze auff den häuptern tragendt, vnd auff die andere seite gestellet worden.

Da D. Hoë sich im mitten des Saals gestellet vnd ein Sermon gehalten, welcher fast ein Stundt gewehret, im mittels Herren vnd Frauen sich niedergesetzt, fürstlich FrauenZimmer ist der orton gewesen, die Churfürstin, Churfürstliche Wittib auff Lichtenbergk, Fürstliche Sächsische Wittib von Altenburg <etc.>, Herzogin aus Pomern, Marggrauen Christians Gemahlin, Herzogs Augusti Gemahlin, 2. Churfürstliche Fräwlein, Hochzeiters Schwester. 2. Marggraf Christians fräwlein, Ein Sachsen Altenburgisch fräwlein.

Nach vollendter Sermon ist die Copulation beschehen. Darauf beydes der Hochzeiter, vnd die Hochzeiterin in das Betth gesetzt worden.

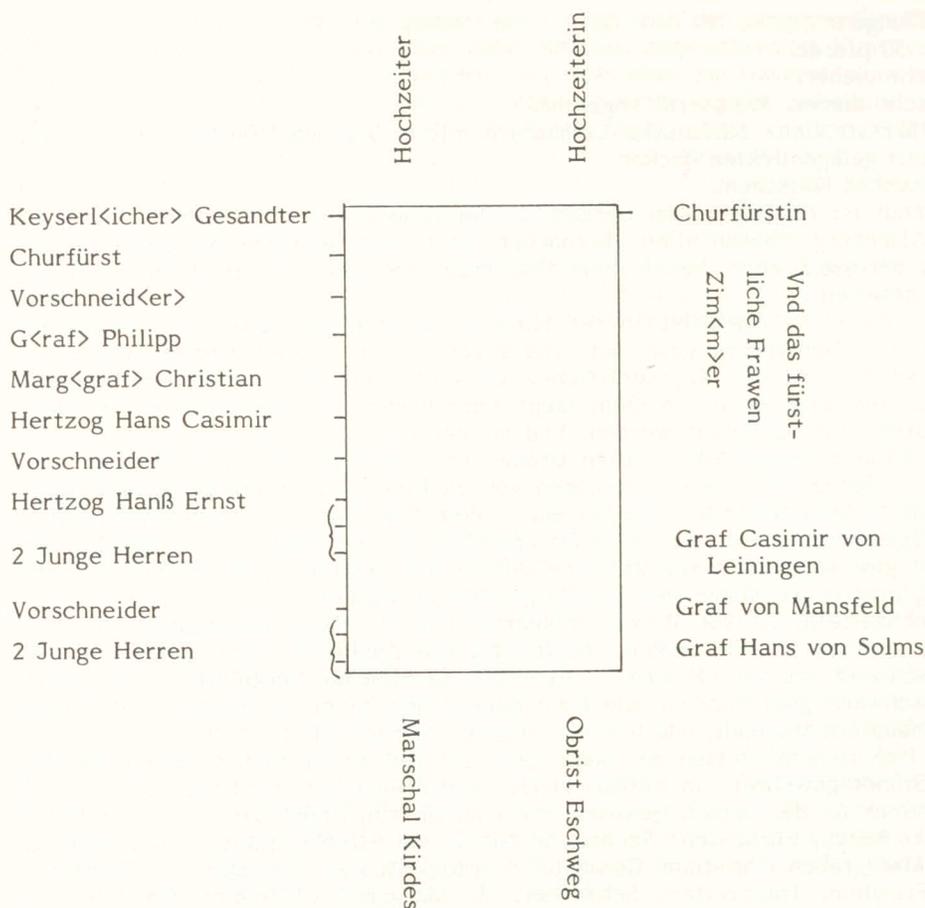
Als solches beschehen, ist der Schonberger vffgetretten, wegen Ihrer Churfürstlichen Durchlaucht beyden Hochzeitern öffentlich gratulirt, vnd das Fräwlein dem Herren Hochzeiter anbefohlen.

Darauff der Hessische Canzler D. Wolff die dancksagung gethan, die Uebergebung acceptirt, vnd fürstliche Vnterhaltung promittirt, darnach hat sich Ihre Churfürstliche Durchlaucht beneben dem Herren Marggrauen bey das Betth verfüget, vnd den Churfürstlichen Hochzeitern gratulirt, welches vollendts von allen fürstlichen Manns vnd Weibspersonen geschehen, darnach als Confect auch beyderseits vmbgetragen, vnd dabey den beyden Hochzeitern ein grüneidten handtuch vorgelegt gewesen, seindt sie von dem Betth abgestiegen, von beyderseits begleitenden personen, wie Zuvor beschehen, wieder in ihr Zimmer geführet worden.

Gegen abendt vmb 8. Vhr seindt die fürstlichen Hochzeiter im vorigen process zu fürstlicher tafel geführet worden. <Abbildung S. 20>

Nach gehaltener Malzeit so nach 2. Vhren sich geendet, seindt sie aus dem Saal, wie auch Zuvor in ihre Gemach begleitetet. Kurz hernach wieder Zu Tanz in vorangedeutter ordnung geführet, Nach vole Ziehung desselbigen, so Zwischen 5. vnd 6. Vhren beschehen, wider aus dem Saal abgeführet worden.

Montags den 2.<sup>en</sup> ist vmb 11 Vhr in der anwesenden fürstlichen personen Gemach gespeiset, vmb 2. Vhr eine predigt auff dem Saal gehalten, darnach die Ver-



ehrungen überreicht worden. D. Hoë ist an einem Tisch vff der seitten des Saals anhandt des FrawenZimmers Stelle gestandten.

Der halbe theil des Saals oben herab ist mit Tapezerey bedecket, In mitten ein rod sammet teppich gebreitet gewesen, darauff ein goldstücken küßen geleyet, dabey die beyde Sponsen geführt, bericht aus Gottes wort vom Ehestandt angehoret, das Vatter Vnser knieendt auff dem Küßen mitgebettet vnd darnach der segen gesprochen worden.

Darnach seind sie wider in vorige stell geführt, ist in einem ärcker ein Tisch gestandten, dabey beydes Sächsisch<er> vnd Hessischer Canzler sich verfüget, vnd der Sächsische die praesentes angenommen, Nach vorgeschriebener ordnung, zu lezt hat D. Wolff die dancksagung gethan, hat biß in die finstere nacht gewehret.

Alß sie aus dem Saal wider in Ihre Gemach geführt, ist nach 8. Vhren Tafel gehalten worden, dabey allein das fürstliche frauenZimmer gewesen und noch etliche tafeln frembder Edelleuth, das Ander Adelige weibsVolckh in einem besonderen Zimmer gespeiset worden, die haben auch ein besonder Music gehabt die speisung hat biß morgens nach 4. vhren gewehret, von dannen Zum tanz, vnd nach Sechs vhren wider davon in die gemach abführung geschehen.

Dinstags ist nichts vorgangen, alß das abends tafel gehalten worden.

Mittwochens ist des Churfürstlichen frauenZimmer Hoffmeister Hannß Caspar

von Kerbiz mit der Jungfr<äu>I<ichen> Elisabeth Blanckin Verlöbntus im saal geschehen, Nachmittag ist fast gleichmäßigI<ich> process gehalten, allein das nur 2. fackeln durch kleine Jungen vorgetragen worden.

Mittags haben die herren absonderlich ins Marggrauens Gemach Speisung empfangen.

Abends ist die fürstI<iche> tafel gehalten, vnd der Hochzeiter obenan, die Brauth aber neben ihm gesetzt worden.

Donnerstags ist Zu Mittag in des Herren von Sachsen Coburg tafel gehalten, abends die Herren samtlich tafel gehalten.

Freytags ist mittags im Saal, da vorhin das frawenZimmer gessen tafel gehalten, nachmittags comedi agirt vnd abends die Herren im Gemach gespeiset.

Sambstags ist in die Gemach Supp gegeben, hernach auff die Beerenhaz außgeritten worden, da drey Beeren gefangen, darunter L<andgraf> Philipp den 2<sup>n</sup> und 3<sup>n</sup> fangen helfen.

Vmb 4. Vhr ist im FrawenZimmer saal malZeit gehalten worden.

Sontags ist morgents gepredigt, tafel gehalten, Vnd des abends ein Comedi gespielt worden.

Montags sind morgens 20. Wölff im Schloßhoff gehezet, tafel gehalten, vnd vmb 3. vhr Comedi gespielt worden.

Dinstags morgents im Schloßhoff 5. Beehren gehezt vndt gefangen worden, darunter mein gn<ädig>I<icher> Fürst vnd Herr, Landgraff Philipp Zu Hessen, den 2. 4. vnd 5.<sup>n</sup> mit fangen helfen, Hernacher ist tafel gehalten, vnd vmb 12. Vhr ein stattlich Ballet verübet, welches biß nach vier Vhren morgents gewehret.

Mittwochens haben die Jäger in der Statt die gefangenen Wölff vmbgeführt, vnd einen grünen wagen mit pfeiffen vnd Järgerschrey .....<ein Wort unleserlich>, sonderlich von der frembden verehrung colligirt, Abends ist Malzeit biß vmb 11. Vhr gehalten, darnach das Feuerwerck in der schanz darinnen 12. Stückhe geschüz vnd 36. fuder Mörsel mit schlag kugeln angefangen, gepflanzt, angefangen vnd zwischen 4. vnd 5. geendet worden.

Donnerstags ist hora 7. Marggrauen Christian von Brandenburg hora 1. aber Coburg S<achsen> Eysenach vnd Altenburg fortgezogen, die vbrigen Herrschafft in den Gemachern gespeiset worden.

Freytags ist morgents vnd abends tafel gehalten, nach der Nachtmalzeit ein Comedi agirt worden. eodem die ist mittags das Schloß etlich stundt versperret gewesen, weilen erschollen, das dem Churfürsten in seiner Schlawkammer ein Cleinod etlich dausent thaler werth vom Huet abgestolen worden, deßwegen auch 4. personen in Hafft gekommen.

Sambstags ist mittags tafel gehalten, da mein Gn<ädig>I<iger> Fürst vnd Herr Landgraff Philipp die Gesellschaft von I<hrer> ChurfürstI<ichen> Durchlaucht überliefert. Nach gehaltener Malzeit ist ein schießen, Zu abend wider tafel, aber ohne Music gehalten worden.

Sontags ist Zu mittag tafel gehalten, hernacher ein quintan vnd Kopffrennen angestellet worden, da Ihr F<ürst>I<icher> Herr Landgraff Philipp 2. becher gewonnen.

Montags der aufbruch von Torgaw geschehen, da die f<ürst>I<iche> Hochzeiterin auff einen ganz verguldeten vnd sonst kostlich zugerichten wagen aus der Statt ausgefahren, vngefehr ein 1/2 meil wegs, ist der wagen wider in einen andern zugerichten wagen gestellet vnd fortgeführt, das Nachtlager zu Eulenburg im Schloß gehalten.

Dinstags von dannen nach Leypzig ist der Einzug wider in dem güldenen wagen geschehen, vnd in der Vöstung Logirung gemacht worden.

Mittwochens Stillager daselbsten.

Donnerstag morgents hora 9. auffgezogen, ist der wagen mit Trabanten, biß an den Kühe thuren begleitet, darnach wider, auff ein anderen gesetzt vnd geführt worden. Zu Lizler ist mittagsmal bestellet gewesen, weil früe morgents kein Suppe gegeben worden. Zu Weißenfelß nachtlager.

Freytags von dannen nach Eckardtsburgk.

Sambstags nach Weißensee, da vnterwegs der Obrist Leutenant Beidauff mit 8. compagnien Pferdten Vnterwegs auffgewartet, vnd so weit sein quartier in Sachsen Altenburgischen terminis sich erstreckt mitgeritten.

Eben deß tages ist in einem Wertherischen dorff 1/2 meil von Weißensee eine compagnie fußvolck in rüstung gewesen, vnd im durchzug 3. mal Salue geschossen.

Sontag Stillager ist Landgraf Georg auff der post fort nach Schmalckalden geritten.

Montags nach Gota, da die Sächsischen biß an das wasser bei Herbsleben geritten, mit einem guten trunck abschiedt genommen, in dem flecken selbst ist der Obrist quartiermeister Schablitzky mit seinen Officiren an der straßen gestanden vnd den wein praesentiret, bey dem auch Fürstlichen Gnaden sich auffgehalten, Hernacher ist er selbst mit nach Gotha geritten, da Im Wirtshauß malzeit vmb Zahlung geben worden.

Dinstags nach Schmalckalden.

Mittwoch daselbst still gelegen.

Donnerstag nach Schencklengfeld, da Vnterwegs Zu Fack in des Rentmeisters Hauß mittag gehalten. Seind Fürstliche Gnaden mit einer Kutsch vnd 5. pferden nacher Kuzbach gefahren.

Freytags nach Romrod, da vnterwegs zu Grebenaw mittag gehalten.

Sambstag nach Buzbach, da vnterwegs zu Laubach, wiewol die Fürstliche Wittib nit einheimisch gewesen, mittag gehalten.

Zu Buzbach still gelegen biß auff

Sambstag den 5.<sup>n</sup> May.

Sambstag sind Fürstliche Gnaden mit dero Gemahlin nach Laubach gezogen, das Fürstliche Frewlein Amalien von Hessen mit sich genommen, beneben Fürstlichen Gnaden Gemahlin, welche aber Sontag wider Zu rugge nach Buzbach gefahren.

Sontags mit frewlein Amalien nacher Romrod gefahren.

Montags von dannen nacher Rauschenbergk 4. meil.

Dinstag nacher Marpurg. Ist aber die Fürstin zuruggebliben, vnt beyde Herren Landgraffen in dem Teutschen hauß abgestigen. S.<sup>t</sup> Elisabethen grab besichtigt, auch in der Conventstub daselbsten ein Trunckh angenommen, vnd folgens auff das Schloß gefahren.

Mittwochs ist der Fürstliche Herr Hochzeiter beneben dero Zween Herren Vettern Herrn Landgraf Philipp vnd Herrn Landgrafen Fridrichen, auch Grafen von Stolberg, vndt 3. Grafen von Witgenstein vom Schloß durch die Statt, da auff dem Marckt vor dem Rathauß, vnd an den Thoren die Bürgerschafft in Rüstung gestanden, außgeritten, vngefahr 300. Pferd, die Fürstliche Hochzeiterin eingeholet, welche auff dem gülden wagen eingefahren, fast in folgender Ordnung.

Anfangs 2. Vorreiter vnd Haußvogt.

Denen folgten 11. Handpferde.

8. Trompeter.

Herr Hochzeiter beneben beeden Herren Vettern.

Zwey Herren Hochzeiters Junge Herren Brüder.

Sechs Grauen in Zwey glied.

3. Marschall: Hoff vnd HaußHoffmeister.

51. pferdt. Edelleuth In 3. in einem Glied.

1. Glied von 3. }  
2. Glied von 2. } par frembd Sächsische Edelleuth.

Sächsischer Gesandten Kutsch.

1. Glied von 3. vnd } FrawenZimmer Marschall

2. Glied von 2. Personen } vnd Hoffmeister.

Fürstliche Hochzeiterin Kutsch, dabey auff ieder seitten Sechs Adelige personen mit Ihren seitten wahren ohne Mäntel schwarz gekleidet.

Ein Kutsch Sächsisch FrawenZimmer.

150. pferd vngefehr, Edeljungen, Camerdiener vnd Junckern diener.

Ein F<ürst>|<iche> Hochzeiters Kutsch mit 6. Shecken.

3. Kutschen darunter eine mit 2. pferden.

Gegen abend ist ein stattlich banquet im großen Saal gehalten worden.

Donnerstag

Freitag, Ringrennen, vnd abend Malzeit.

Sambstag Kopffrennen vnd abend malzeit.

Sontag H<eilige> Pffingsten L<andgraf> Georg im Schloß Communicirt.

Montags das Quintan Rennen.

Dinstags gegen 12. Vhr vff vnd nacher Gießen. Zu Mittag, nachtlager aber zu Buzbach geschehen, daselbsten gegen 11. Vhren zu nacht glücklich ankommen vnd damit dise Reise beschlossen, dafür dem Allmächtigen Gott billich zu danckhen.

## A n m e r k u n g e n

- 1 Johann Georg HAMANN, Leser und Kunstrichter nach perspektivischem Unebenmaaße (1762); vgl. den Abdruck in J.G. HAMANN, Sämtliche Werke, II. Bd.: Schriften über Philosophie – Philologie – Kritik 1758-1763. Historisch-Kritische Ausgabe von Josef NADLER, Wien 1950, S. 341.
- 2 München 1976.
- 3 Erstausgabe: Gedruckt in der Fürstlichen Stadt Brieg / bey Augustino Gründern. In Verlegung David Müllers Buchhändlers in Breßlaw. 1624. – Vgl. Martin OPITZ, Gesammelte Werke, Kritische Ausgabe, hrsg. von George SCHULZ-BEHREND, Bd. II: Die Werke von 1621 bis 1626, 1. Teil, Stuttgart 1978 (= Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart, Bd. 300), S. 311-416; ferner Martin OPITZ, Buch von der Deutschen Poeterey (1624), hrsg. von Cornelius SOMMER, Stuttgart 1970 (= Universal-Bibliothek Nr. 8397/98).
- 4 Vgl. dazu weiter unten, S. 12ff.
- 5 Wolfram Steude (Dresden) plant eine größere Veröffentlichung über Schütz, in der gerade auch den Fragen zur "Dafne" breiter Raum gewidmet sein soll. – Ich danke Herrn Dr. Steude für kritische Hinweise zum vorliegenden Beitrag und auch für mancherlei Auskünfte wie Richtigstellungen von Angaben der älteren Forschungsliteratur.
- 6 Ernst HÖPFNER, Reformbestrebungen auf dem Gebiete der deutschen Dichtung des XVI. und XVII. Jahrhunderts, in: Wilhelms-Gymnasium in Berlin, VI. Jahresbericht, womit zu der am 28. und 29. September stattfindenden öffentlichen Prüfung und Entlassung der Abiturienten ehrerbietigst einladet der Director Professor Dr. O. Kübler, Berlin 1866, S. (3)-45.
- 7 Vgl. die Bibliographie von Peter Fox in: From Wolfram and Petrarch to Goethe and Grass – Studies in Literature in Honour of Leonard Forster, ed. by D.H. GREEN, L.P. JOHNSON, Dieter WUTTKE, Baden-Baden 1982 (= Saecula Spiritalia, 5), S. 633642; ferner die Auswahlammlung Leonard FORSTER, Kleine Schriften zur deutschen Literatur im 17. Jahrhundert, Amsterdam 1977 (= Beihefte zu Daphnis 1; zugleich Daphnis 6 <1977>, H. 4).
- 8 Vgl. Selections from Conrad Celtis 1495-1508, ed. with Translations and Commentary by Leonard FORSTER, Cambridge 1948.
- 9 Vgl. dazu das anregende Kapitel in Leonard FORSTER, The Poet's Tongues – Multilingualism in Literature, Cambridge/Dunedin 1970; ders., Dichten in fremden Sprachen – Vielsprachigkeit in der Literatur (übs. von Jörg-Ulrich FECHNER), München 1974 (= UTB 257).

- 10 Eine zufriedenstellende Behandlung der Funktion von Mythologie in der frühen Neuzeit fehlt. – Zum petrarkistischen Liebessystem vgl. Leonard FORSTER, *The Icy Fire – Five Studies in European Petrarchism*, Cambridge 1969; ders., *Das eiskalte Feuer – Sechs Studien zum europäischen Petrarkismus* (übers. von Jörg-Ulrich FECHNER), Kronberg/Ts. 1976 (= *Theorie – Kritik – Geschichte*, Bd. 12). – Zum Neostoizismus vgl. Justus LIPSIUS, *Von der Beständigkeit (De Constantia)*, Faks.-Druck der deutschen Übersetzung des Andreas Viritius nach der zweiten Aufl. von ca. 1601 mit den wichtigsten Lesarten der ersten Aufl. von 1599, hrsg. von Leonard FORSTER, Stuttgart 1965 (= *Sammlung Metzler*, M 45), besonders das Nachwort des Hrsg.
- 11 Vgl. u.a. Gerhard OESTREICH, *Policey und Prudentia civilis in der barocken Gesellschaft von Stadt und Staat*, in: *Stadt – Schule – Universität – Buchwesen und die deutsche Literatur im 17. Jahrhundert*, hrsg. von Albrecht SCHÖNE, München 1976, S. 10-21, mit weiterführenden Literaturangaben.
- 12 Ich benutzte das Exemplar der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Signatur: L 323 Helmst. 4<sup>o</sup>. Die Ausgabe von 1630 findet sich ebendort, Signatur: Gm 4003.
- 13 Volker SINEMUS, *Poetik und Rhetorik im frühmodernen deutschen Staat – Sozialgeschichtliche Bedingungen des Normenwandels im 17. Jahrhundert*, Göttingen 1978 (= *Palaestra*, Bd. 269); ders., *Stilordnung, Kleiderordnung und Gesellschaftsordnung im 17. Jahrhundert*, in: *Stadt – Schule – Universität – Buchwesen <...>* (s. Anm. 11), S. 22-43.
- 14 Vgl. das in Anm. 12 genannte Wolfenbütteler Exemplar.
- 15 Hamburg 1959 (= *Rowohlts deutsche Enzyklopädie*, 92). – Vgl. auch die systematischen Überlegungen von Jörg-Jochen BERNS, *Die Festkultur der deutschen Höfe zwischen 1580 und 1730*, in: *Germanisch-romanische Monatsschrift NF 34* (1984), S. 295-311. – Dem Sonderaspekt der festlichen Feuerwerke widmet sich die Dissertation von Eberhard FÄHLER, *Feuerwerke des Barock – Studien zum öffentlichen Fest und seiner literarischen Deutung vom 16. bis 18. Jahrhundert*, Stuttgart 1974. – Weitere Aspekte behandeln die Sammelbände *Les Fêtes de la Renaissance* (3 Bde.), Paris 1973-1975.
- 16 Die Darstellungen zur Geschichte der Dresdner Festkultur bedürfen ergänzender Überarbeitung nach neueren Methoden und Fragestellungen. Die ältere Literatur umfaßt besonders: GEBHARDT, *Beiträge zur Geschichte der Kultur, der Wissenschaften, Künste und Gewerbe in Sachsen vom 16ten bis zu Ende des 17ten Jahrhunderts*, Dresden 1823 (mir unzugänglich); Moritz FÜRSTENAU, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen <...>*, 2 Bde., Dresden 1861-1862 (Reprint Hildesheim 1971); Gerhard PIETZSCH, *Dresdner Hoffeste vom 16.-18. Jahrhundert*, in: *Musik und Bild – Festschrift Max Seiffert zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Heinrich BESSELER, Kassel 1938, S. 83ff.; Irmgard BECKER-GLAUCH, *Die Bedeutung der Musik für die Dresdner Hoffeste bis in die Zeit Augusts des Starken*, Kassel 1951 (= *Musikwissenschaftliche Arbeiten*, Nr. 6).
- 17 Ein Exemplar dieser Schulordnung findet sich in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. – Vgl. auch Hartmut BROSZINSKI, *Schütz als Schüler in Kassel*, in: *Heinrich Schütz – Texte, Bilder, Dokumente*, Kassel 1985, S. 35-62, bes. S. 58f.
- 18 Wilhelm DILICH, *Historische Beschreibung der fürstlichen Kindtauff Fräwlein Elisabeth zu Hessen <...> im Augusto des 1596. Jahrs zu Cassel gehalten <...>*, Cassel 1598.
- 19 Jörg-Ulrich FECHNER, "Wie die Sonne unter den Planeten in der Mitte leuchtet, so die Musik unter den freien Künsten" – Zu Heinrich Schütz' Eintrag in das

Stammbuch des Andreas Möring (mit einem Nachtrag zum Stammbucheintrag für Georg Rüdel), in: SJB 6 (1984), S. 93-101.

- 20 Eine schöne Geistliche/ | Geistreiche Comoedi/ | Von den H. Joseph/ | Sehr lieblich | vnd nützlich zu lesen vnd | zu halten/ Hiebeuor Lateinisch | beschrieben von dem Hochberühmten | Theologo, Herrn D. Aegi- | dio Hunnio, &c. | Jetzo vielen frommen ein= | feltigen Christen zu nutz | ins Deutsch ver= | setzet | Durch | Matthiasen Höe. | Dreßden/ | Gedruckt durch Matthes Stöckel/ | M.D.C.II. <Titel in Rot- und Schwarzdruck>; 8<sup>o</sup>; π, A-N<sup>8</sup>. – Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Sign. Li. 4071.1. – Hoës Widmungsvorrede datiert aus Dresden vom 13. Juni 1602. Goedelmann war Juris utriusque Doctor. – Zu Aegidius Hunnius vgl. Allgemeine Deutsche Biographie (= ADB) 13, Leipzig 1881, S. 415f. (Gaß). Sein "Joseph" erschien erstmals 1584.
- 21 Walter MACKOWSKY, Giovanni Maria Nossenio und die Renaissance in Sachsen, Berlin 1904 (= Beiträge zur Bauwissenschaft, H. 4); vgl. ferner ADB 52, Leipzig 1906, S. 659-663 (Viktor HANTZSCH); Friedrich SIEBER, Volk und volkstümliche Motive im Festwerk des Barocks – Dargestellt an Dresdner Bildquellen, Berlin 1960 (= Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Volkskunde, Bd. 21). – Nach Mackowsky sind folgende Mitwirkungen von Nossen an Festen außerhalb Kursachsens bekannt: 1582 für Herzog Heinrich Julius von Braunschweig als Bischof von Halberstadt; 1596 für die Krönung Christians IV. von Dänemark; 1600 für eine Kindtaufe in Darmstadt und zugleich für die Hochzeit Landgraf Ludwigs V. von Hessen mit Magdalene von Brandenburg. – Weiterhin aufschlußreich ist Mackowskys Zitat (a.a.O., S. 21) aus der Empfehlung Sprintzensteins über Nossen vom 15. Januar 1575: "ain zimlicher erfynndter aller handt lustiger arttlichen Inuentionen zu Mascaraten, triumpffen unnd dergleychen, zur Fasnacht unnd Thurnieren diennlich". Mackowsky bezeichnet als Quelle der Vorlage das Dresdner Hauptstaatsarchiv, Loc. 9126. II. Buch der Churf. Sächs. Artolerey und Bausachen. 1573-1576. Fol. 234ff. – Da Sprintzenstein (1543-1598) seit 1568 Obermundschenck der Großherzogin Johanna von Toscana, der Gattin von Franz I. Medici, war, könnte der österreichische Adlige Nossen in Florenz kennengelernt haben. Das wird durch die Adressen der Gelegenheitsgedichte von Nossen unterstrichen. – Zu Großherzogin Johanna vgl. Constant von WURZBACH, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, Bd. 36, Wien 1878, S. 286 f.
- 22 ADB 52, Leipzig 1906, S. 661.
- 23 Wie mir Wolfram Steude mitteilt, erfolgte Nossen's Beteiligung an der Hochzeit und Krönung König Christians IV. von Dänemark in Kopenhagen 1596 nicht in sächsischem, sondern in brandenburgischem Dienst.
- 24 STATVA | NABUCHODONOSORIS | Mitt vielen Kunstlichenn | Kupfferstücken vnnd Schrifften | Erkleret. | Dabey auch ein vollkommen Vorzeich= | nus, der zeiten vnd Namen aller Regenten, so | von der Sindtflut an, bis auff gegenwertiges | Jahr, die Vier Monarchien, auch das Pabß= | thumb, vnnd Türckische Reich, beherschet vnnd regieret haben. Gestellet Durch | Joannem Mariam Nossen. | Sereniß. Elect. Saxon. Architectum. | Cum Gra. et Privilegio. LIPSAE | Apud Henning Groß. Juniorem. | AO. M.D.C.VI. <Kupfertitel mit Zierschrift>; 4<sup>o</sup>; A-N<sup>4</sup>. – Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel; Signatur: 197. 3. Hi. (3). – Nossen's Widmung an den sächsischen Kurfürsten Christian II. ist aus Dresden ohne Datum unterzeichnet. – Die Kupferstiche sind mit Johann Kellertaler bezeichnet. Zu Hans Kellertaler vgl. den Artikel von Charlotte STEINBRUCKER in THIEME/BECKER, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike zur Gegenwart, Bd. 20, Leipzig 1927, S. 119f. – Seusses Widmungsgedicht, sechs lateinische Distichen, steht auf Blatt A 6<sup>v</sup> als erstes von vier Lobge-

dichten. Dieser poetische Text von Seusse fehlt in meinem bibliographischen Versuch. Vgl. Jörg-Ulrich FECHNER, Ein unbekanntes weltliches Madrigal von Heinrich Schütz, in: SJB 6 (1984), S. 23-51, bes. S. 41 ff.

25 Nossen, a.a.O., Blatt A 1<sup>v</sup>.

26 Sonetti | Di IOHAN | MARIA NOSSENI | fatti | IN LAVDE ET HO- | NORE,  
DELLA SERE= | nissima casa di Sassonia. | <Druckersignet> | Dresden, Anno |  
——— | M.DC.II. 4<sup>o</sup>; A<sup>6</sup>, B-D<sup>4</sup>, E<sup>3</sup>. – Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel,  
Signatur: P. 496. Helmst. 4<sup>o</sup>. – Die Widmung Nossen's datiert aus Dresden vom  
2. Juli 1602.

27 Ebenda, Blatt A 1<sup>v</sup>.

28 Ebenda, Blatt E 3<sup>r+v</sup>. Der Text lautet:

Al suo carissimo Amico F. B. Dattosi  
alla Musica.

Del bel paese oue gia furon l'onde,  
Al Giglio ornato ch'or si lieto,  
Cinto d'alte corone, et nome grande,  
Del Duca Magno, che hor possiede,  
Hetruria tutta si d'or fregiata.

La Citta bella, che e d'or fregiata,  
Del natiuo uostro, oue si lieto,  
Vi accostate, al Apollo, che possiede  
Che spinge di Virtu, oltre l'onde,  
Et colmo d' ricchezze, il fa grande.

Se le Muse, faran uoi esser grande,  
La fama, passara oltre, de l'onde  
Piena d'Honor, et d'or fregiata,  
L'Appenino, et arno, fara lieto,  
In honorar chi la Virtu, possiede.

Le Muse cantaran che chi possiede  
Virtu, sia di Girlanda, fatto grande,  
Et d'or sara, per tutto ben fregiata,  
El cor e l'Alma, ne sara si lieto,  
Da alerezza, e Fama, sin ne londe  
Canzon ch' girlanda, d'or fregiata,  
Possiede Apollo, a chi musando lieto,  
Che escan d' l'onde, le Virtu grande.

29 August Buchners kurzer Weg-Weiser zur Deutschen Tichtkunst/ Aus ezzlichen geschriebenen Exemplarien ergänzet/ mit einem Register vermehret/ und auff vielfältiges Ansuchen der Studierenden Jugend izo zum ersten mahl hervorgegeben durch M. Georg Gözen/ Kais. gekr. Poeten/ der Philos. Fac. zu Jehn Adjunctum. Jena: Georg Sengenwald 1663 (Reprint Leipzig 1977); Augustus BUCHNER, Anleitung zur deutschen Poeterey <1665>; ders., Poet <1665>, Faks.-Ausgabe, hrsg. von Marian SZYROCKI, Tübingen 1966 (= Deutsche Neudrucke, Reihe Barock, Bd. 5).

30 Vgl. Otto TAUBERT, "Daphne", das erste deutsche Operntextbuch, in: Programm des Gymnasiums zu Torgau, mit welchem zu der Feier des Schröderschen Stiftungs-Actus am 1. April 1879 ergebenst einladet Dr. August Haacke, Direktor des Gymnasiums und Professor, Ritter des rothen Adlerordens 4. Klasse, Torgau 1879, S. 5 (mit weiteren Quellenangaben).

31 Ohne jegliche Infragestellung schließt sich auch Martin GREGOR-DELLIN dieser

herkömmlichen Auffassung an in seiner Darstellung: Heinrich Schütz – Sein Leben – Sein Werk – Seine Zeit, München und Zürich 1984, S. 146: "Im Lauf des Jahres, spätestens 1625, wird dem Kurfürsten Johann Georg I. eingefallen sein, daß er zur Feier der Vermählung, die gewöhnlich im Abstand von einem Jahr am Hof der Braut folgte, dem jungen Paar und den Hochzeitsgästen außer den üblichen Vergnügungen wie Komödie, Hatz und Ringelstechen auch musikalisch etwas Hübsches und Festliches würde bieten müssen. Natürlich hat er sich an seinen Hofkapellmeister gewandt, nichts selbstverständlicher als das, es war das Normale <...>." Ähnlich imaginiert und daher doch wohl verzerrt ist die anschließende Charakterisierung des Martin Opitz und seiner Leistung. Man wird in beiden Fällen ein deutliches Fragezeichen setzen dürfen.

32 Ludwig GEIGER, Mitteilungen aus Handschriften, Erstes Heft, Leipzig 1876, S. 33.

33 Anton MEYER, Zu Opitz' Dafne, in: Euphorion 18 (1911), S. 754-760 (Zit. S. 757).

34 Hessisches Staatsarchiv Darmstadt, Abt. D, Konv. 156, Fasz. 3, f° 3 (Konzept); f° 4 (Reinschrift).

35 DAFNE. | Auff desz Durchlaughtigen/ | Hochgebornen Fürsten vnd Herrn/ | Herrn Georgen/ Landtgrafen zu Hessen/ | Grafen zu Catzenelnbogen/ Dietz/ | Ziegenhain vnd Nidda; | Vnd | Der Durchlaughtigen/ Hochgebore= | nen Fürstinn vnd Fräwlein/ Fräwlein Sophien | Eleonoren/ Hertzogin zu Sachsen/ Gülich/ Cleve | vnd Bergen/ Landtgräfinn in Thüringen/ | Marggräfinn zu Meissen/ Gräfinn zu | der Marck vnnnd Ravenspurg/ Fräwlein zu Ravenstein | Beylager: | Durch Heinrich Schützen/ Churfürstl. | Sächs. Capellmeister Musicalisch in den | Schawplatz zu bringen/ | Auß mehrentheils eigener erfindung | geschrieben von | Martin Opitzen. | ——— | In Vorlegung David Müllers/ | Buchführers in Breßlaw. 4°, A-C<sup>4</sup>, D<sup>2</sup>. – Benutztes Exemplar: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: 65. 6. Poet. (9).

36 Ebenda, f° <A 2r>. – Das wohl nicht vertonte Widmungsgedicht lautet:

An die HochFürstlichen  
Braut vnd Bräutigam.

Das starcke Liebeßgiff/ das vnsre hohe sinnen/  
Die von dem Himmel sindt/ mit seiner krafft gewinnen  
Vnd wann Vernunft erliegt zu boden reissen kan/  
Sieh' / O du Edles Par/ auff diesem Schawplatz' an.  
Sieh' an/ du freyer Heldt/ du bildtnuß aller Tugendt/  
Du preiß der Zeit/ vnd du/ Sophie/ liecht der jugendt/  
Deß großen Vaters lust/ der werthen Mutter Ziehr/  
Sieh an der liebe macht von der du für vnd für  
Befreyt vnd sicher bist. Wer so wie du sich liebet  
Mit vngefärbter Pflicht/ wer seine huldt ergiebet  
In vrtheil vnd verstand/ ist klüger als der GOTT  
Der täglich zu vns bringt das schöne Morgenroth.  
Ihm machet Dafne selbst von jhren frischen zweigen  
Den kranz der nicht verwelckt; sein nachklang wirdt nicht schweigen  
So lange Liebe wehrt. Nim dann in gnaden an/  
Du doppeltes gestirn/ was Dafne geben kan;  
Den jimmer-grünen kranz vnd dencke/ daß die gaben  
So Fürsten als wie jhr vollauf zu geben haben  
Zwar groß/ doch jrdisch sindt; die flucht der zeit vertreibt  
Das vnrig' vnd vns auch; was Dafne gibt das bleibt.

M. O.

Der Libretto-Text selbst mündet am Schluß erneut in eine deutlich benennende Lobeserhebung Kursachsens ein und erwähnt auch an dieser Stelle Hessen-Darmstadt mit keiner Silbe. – Auch beim späteren Abdruck in seinen Sammelausgaben hat Opitz diese Stellen der "Dafne" völlig unverändert gelassen.

- 37 Quellen zur Geschichte des geistlichen Lebens in Deutschland während des siebzehnten Jahrhunderts, I: Briefe G. M. Lingelsheims, M. Berneggens und ihrer Freunde, hrsg. von Alexander REIFFERSCHIED, Heilbronn 1889, S. 291, Brief Nr. 237, Zeilen 23-25.
- 38 GEIGER, a.a.O. (s. Anm. 30), S. 45.
- 39 Bruno REISNER, Die musikalisch-dramatischen Bearbeitungen des Daphne-Stoffes im Zeitalter des Barock. Diss. Königsberg 1929.
- 40 Wolfgang STECHOW, Apollo und Daphne, Leipzig und Berlin 1932 (= Studien der Bibliothek Warburg, <Bd.> 23; Veröffentlichungen der Bibliothek Warburg, <Reihe> 1); Reprint Darmstadt 1965.
- 41 Y. F.-A. GIRAUD, La fable de Daphné – Essai sur un type de métamorphose végétale dans la littérature et dans les arts jusqu'à la fin du XVIIe siècle, Genf 1968 (= Histoire des idées et critique littéraire, 92).
- 42 Vgl. auch den Kontrast zwischen irdischer und himmlischer Liebe am Ende des Widmungsgedichts von Opitz (s. oben, Anm. 35).
- 43 Otto TAUBERT. Zweiter Nachtrag zur Geschichte der Pflege der Musik in Torgau. Das Datum der ersten deutschen Oper und Nachträge zur Schilderung der betreffenden festlichen Tage, in: Programm des Gymnasiums zu Torgau, mit welchem zu der Feier des Schröderschen Stiftungs-Actus am 28. März 1890 ergebenst einladet Dr. August Haacke, Direktor des Gymnasiums und Professor, Torgau 1890, S. 8.

44 EROTOPAEGNION, | CONJUGIALE | De auspiciatibim Nuptiis Illustrisimorum, & Celsisimorum Principum, | DOMINI, DN. | GEORGII, | Landgravii Hassiae, Comitibus Cattimeliboci, | Deciae, Zygenhaynae, & Niddae &c. | SPONSI, | Atque DOMINAE DN: | SOPHIAE LEONORAE, | Ducis Saxoniae &c. | Serenissimae & Potentissimae Principis ac DOMINI, DN: | JOHANNIS GEORGII | Ducis Saxon. Juliae, Cliviae & Montionis, S.R.I. Archimarschalli, | atque Elector. Landgravii Thuringiae, Marchionis Misniae, Burggravii Mag- | deburgensis, Comitibus de Marcâ, & Ravensperg, Domini in Ra- | venstein, &c. Filiae Primogenitae | SPONSAE, | pulchritudine animi & corporis Excellentissimae, | TORGAE | In arce Electorali Calend. April. Anno M.DC.XXVII. | Celebratis | à S. S. C. S. | JOHANNES SEUSSIO devotissimo animo | conscriptum. | LIPSIAE, | Imprimebat JOHANNES ALBERTUS MINZELIUS, | Anno ut supra.

SIPARIUM ETEOSTICHUM | Pro Illustrisimâ Infante | SOPHIA LEONORA, | Illustrissimi Celsissimique Principis ac Domini, Dn. | JOHANNIS GEORGII, | Ducis Saxoniae, Landgravii Thuringiae, Marchionis Misniae, &c. | Filiâ primogenitâ XXIII. Novembris Anni CHRISTI | M. DC. IX. | humiliter textum à | JOHANNES SEUSSIO | Serenissimae Dn. Elector. Saxoniae Secretario. | LIPSIAE TYPIS GROSIIANIS | JOHANNES ALBERTUS MINZELIUS excudebat. – Einblattdruck mit Rot- und Schwarzdruck. –

SIPARIUM ETEOSTICHUM | Pro thalamo nuptiali Illustrisimorum atque Celsisimorum Principum, Domini, Dn. | GEORGII, | HASSIAE LANDGRAVII, COMITIS CATTIMELIBOCI, DECIAE, ZIGENHAYNAE | ET NIDDAE, &c. | SPONSI, | Atque DOMINAE, Dn. | SOPHIAE LEONORAE, | DUCIS SAXON. &c. SERENISSIMI atque POTENTISSIMI PRINCIPIS ac DOMINI, Dn. | JOHANNIS GEORGII, | Ducis Saxoniae, Juliae, Cliviae & Montium; S. R. I. Archimarschalli,

atq<ue> Electoris, Landgravii Thu- | ringiae, Marchionis Misniae, Burggravii  
Magdeburgensis, Comitis de Marcâ & Ravensperg, Domini | in Ravenstein &c.  
Filiae primogenitae | SPONSAE | Pulchritudine animi & corporis excellenti&ssimae:  
Torgae in arce Electorali Cal: Apr. 1627. celebrato, atq<ue> ut cum | sipario  
Genethliaco conveniat, Humiliter extracto | à | S. S. C. S. | JOHANNE SEUSSIO.  
LIPSIAE TYPIS GROSIANIS, | JOHANNES ALBERTUS MINZELIUS excudebat. –  
Einblattdruck mit Rot- und Schwarzdruck. –

Herr Dr. Wolfram Steude, dem ich auch an dieser Stelle meinen Dank abstatte,  
wies mich auf diese seltenen Arbeiten Seusses hin, die ich in einem Mikrofilm  
nach den Dresdner Exemplaren benutzen konnte.

- 45 Richard ALEWYN, Vorbarocker Klassizismus und griechische Tragödie – Analyse  
der "Antigone"-Übersetzung des Martin Opitz, in: Neue Heidelberger Jahrbücher,  
Neue Folge 1926, S. 3-63 (Reprint Darmstadt 1962, = Libelli, Bd. 79).
- 46 Vgl. FÜRSTENAU, a.a.O. (s. Anm. 16), Bd. 1, S. 98: "den 13. <April> agirten die  
Musikanten musicaliter eine Pastoral Tragicomedia von der Daphne"; andere  
Nachrichten, fügt Fürstenau hinzu, sprechen von einer am 13. April "vffn  
Abendt" aufgeführten "Musikalischen Comedia". Zit. bei TAUBERT, "Daphne"  
<...> (s. Anm. 30), S. 30. Vgl. auch TAUBERT, Zweiter Nachtrag (s. Anm. 43),  
S. 7: "Freitag, den 13. April wurde 'nach der Abendmahlzeit eine Sing Comedi  
von der Churf. Cantorey gehalten'." – Taubert nennt als Quelle ein Aktenstück,  
das sich damals in Halle in der von Ponickau'schen Bibliothek befand, und zwar  
mit der Signatur: Hist. 56. F. (Kat. p. 70).
- 47 Ich danke dem Hessischen Staatsarchiv Darmstadt für die Erlaubnis zur Benut-  
zung und zum Abdruck dieser Archivalien. – Ebenda, f<sup>o</sup> 107-123, findet sich die  
ausführliche Gefolgsliste beim Einzug in Torgau am 31. März 1627. Aus Raum-  
gründen ist hier auf einen Abdruck verzichtet worden.
- 48 Quellen zur Geschichte des geistlichen Lebens <...> (s. Anm. 37), S. 372f., Brief  
304, Zeile 30ff.
- 49 Keinen Beleg finde ich für die Angabe: "Im Siebenjährigen Krieg gingen Partitur  
und zugehörige Schriften bei Räumung des Schlosses durch preußische Soldaten  
verloren" (Wolfgang HANDMANN, Der Dichter Martin Opitz – Herkunft, Lebens-  
ereignisse und Umwelt, in: Genealogisches Handbuch 22 <1982>, S. 121-202; Zit.  
S. 143).

Der vorstehende Beitrag ist die überarbeitete Fassung eines Referats, das der  
Verf. auf der Schütz-Tagung in Hofgeismar (September 1984) hielt.

## "Nunc dimittis": The Royal Court Musicians in Dresden and the Funeral of Johann Georg I\*

by  
GINA SPAGNOLI

The funeral of Johann Georg I, ruler of the important electorate of Saxony from 1611 until his death on October 8, 1656, was an occasion both solemn and grandiose. The musicians of Johann Georg I's Dresden court and his Kapellmeister, Heinrich Schütz, played an intricate role in the ceremony as revealed by a rediscovered manuscript now in the Staatsarchiv Dresden. The details of the funeral services, held on February 2-4, 1657, are set forth in an elaborate record which enumerates every detail of the proceedings, including, for example, all of the hymns which were sung during each service and the processions.<sup>1</sup> The volume comprises 600 manuscript folios with a printed description of each of the services; a printed version of the text of the main funeral sermon is also bound at the front of the volume. Aside from occasional references by Moritz Fürstenau in his 1861 study "Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden,"<sup>2</sup> none of the material in this volume has been published.

According to Anton Weck in his 1680 history of Dresden, the body of the elector remained in the palace church hall from October 9 until October 16 when it was moved to the palace church. There the court preacher Jacob Weller delivered a funeral sermon.<sup>3</sup> While an elaborate funeral was prepared, the elector lay in state for more than three months. This period of time may seem extraordinary, but in fact embalming the dead had become quite sophisticated by the middle of the seventeenth century. For example, the body of Louis XIII was found in a nearly perfect state of preservation one hundred and fifty years after his death in 1643, while the bodies of his predecessors were very badly decayed or mere skeletons.<sup>4</sup>

The obsequies for Johann Georg I began on Monday, February 2, 1657, at 6:30 a.m., when all of the bells of the churches in and around Dresden rang. The first worship service took place at 7:00 a.m. in the palace church with the first funeral sermon by M. Christoph Laurentius, the court preacher, on the text of the Canticum Simeonis, or the "Nunc dimittis," "Herr, nun lässest du deinen Diener im Frieden fahren" (Lord, now lettest thou thy servant depart in peace). The first page of the printed order of service bound in the front of the manuscript description is reproduced on page 31. Worship consisted of two hymns, the Collect and scripture readings, the Creed, the sermon, another hymn, the Collect and Benediction, and a closing hymn. The service was over by 9:00 a.m. and the royal family assembled for a meal. At 11:00 a.m., members of the court formed a huge funeral procession which progressed through the city from the palace church to the Kreuzkirche. The procession was led by three groups of noblemen walking three by three, followed by the bass Jonas Kittel carrying a crucifix, which was a tradition according to the funeral description, then two hundred pupils and twenty-seven of the clergy. Next, walking in pairs led by six choirboys, came the entire court ensemble, all of whom had assembled before Schütz's house on the new market place. They were followed by six men of the court on horseback, one timpanist, twelve trumpeters, the Oberhofmarschall Baron von Rechenberg, a great many noblemen and officers from Dresden, Halle, Merseburg, Naumburg, Brandenburg, Anhalt, and other cities, and all of the elector's pages, servants, and lackeys, plus another timpanist and twelve trumpeters. Court noblemen were followed by twenty-two flags bearing the coats of arms of the various provinces of Saxony. The Hofmarschall Heinrich von Taube bore the electoral sword in its sheath while the great seal was carried by the privy chamberlain and chancellor Heinrich von Friesen the Elder. The senior Stallmeister Reinhard von Taube supported the electoral crown on a cushion. The mourning

Folget  
**Die Anordnung**  
Des Churf. Sächf. Ober-Hof-Predigers und Beicht-Vaters/  
Herrn Dr. Jacob Wellers/ wie bey der Churf. Sächf. Leich-  
Begängnis überal der Gottesdienst gehalten/ und was vor Lieder  
gesungen werden sollen.

**In Dresden/**  
In der Churfürstlichen Schloss-Kirchen den 2. Februarii 1677.  
**Vor der Predigt:**

1. Ach wie elend ist unser Zeit ꝛ.
2. Auf meinen lieben Gott ꝛ.
3. Collecta und Verlesung des 4. Cap. aus der 1. Epistel an die  
Thessal. vom 13. Vers. an.
4. Der Glaube.
5. Die Predigt verrichtet Herr M. Christoph Laurentius, aus  
dem 2. Cap. Luc. vom 29. Vers. an:

**HERR/** Nun lässest du deinen Diener im Friede  
fahren/ wie du gesaget hast.

Denn meine Augen haben deinen Heiland ge-  
sehen.

Welchen du berietest hast/ für allen Völkern/  
Ein Licht zu erleuchten die Heiden/ und zum preisß  
deines Volks Israel.

**Nach der Predigt:**

6. Was mein Gott will/ das gescheh allzeit ꝛ.
7. Collecta und der Segen/
8. Nütten wir im Leben sind ꝛ.

2.  
Bey Deduction der Churfürstlichen Leiche in die KreuzKirche/  
oben benannten Tages

**Auf dem Churf. Schlosse und unter Weges:**

1. Herzlich lieb hab ich dich o Herr ꝛ.
2. In dich hab ich gehoffet Herr ꝛ.

XXX

3. Herr

carriage itself was drawn by eight horses and accompanied by twenty-four noblemen. Johann Georg II and his brothers August, Christian, and Moritz followed the mourning carriage. They were followed in turn by dignitaries from Bohemia, Hungary, Vienna, and Sweden. Other members of the royal family present included the elector apparent Johann Georg III, the elector's widow, the new electress, and other female members of the nobility, each accompanied by a prince, earl, general, baron, or colonel. According to Weck's description, every member of the Dresden court took part in the processions, from the new elector to the burghers and their wives, in addition to a large number of representatives from other courts both in Germany and abroad. Unfortunately it is impossible to estimate the total number of participants due to such general references as "all of the electoral Saxon chamberlains and noblemen."<sup>5</sup> Most assuredly, however, the processions were immense and were conducted with great pomp and ceremony. Organization must have been complicated as well as time consuming; it is clear from the instructions given to various key members that the participants were required to stand in place for four to five hours before the processions began.<sup>6</sup>

The participants in the procession were instructed to sing a list of eight hymns until members of the royal family were in their seats and the procession had fully entered the Kreuzkirche, and "if the hymns are insufficient <in length>, others must be sung or the previous ones repeated."<sup>7</sup> The procession was led into the church, where another service took place at 4:00 p.m. The morning and afternoon services were similar, with hymns and scripture readings framing a sermon, this time by Dr. Jacob Weller, the senior court preacher. Following this service, hymns were sung until the procession emerged from the Kreuzkirche. All of the city bells rang while the procession was led back to the palace.

The following day, February 3, a second procession took place from the Kreuzkirche to Freiberg, some twenty miles southwest of Dresden, for the burial in the royal vault in the Freiberg cathedral. The musicians were mercifully spared the greater part of the trip to Freiberg according to a memorandum to Schütz.

A reminder to the Kapellmeister regarding the memorandum: The court musicians must be all together in the palace church shortly after 6:00 and carry out the singing. I find nothing that says that they <must> journey to Freiberg; but, because the three court preachers will provide a complete report, <the matter> shall not go undiscussed. The bass shall come with us, however, and carry the crucifix, which my lord the Hofmarschall has already commanded, as well as how it shall be born on the way. <And written here in the margin> His Electoral Highness's aforementioned explanation: The assembled musicians shall walk with the procession as far as the little garden and then turn back.<sup>8</sup>

Another memorandum further elaborates on the responsibilities of the musicians for the three days of mourning.

The <duties which> the two Kapellmeisters <that is, Schütz and the Italian castrato Giovanni Andrea Bontempi> and those for whom they are responsible are to perform at the electoral funeral procession.

1. On Monday, February 2, 1657, they shall all be in the palace church early in the morning just after 6:00 and sing before and after the sermon. Thereafter, towards afternoon before 11:00, <they shall> assemble at the house of Kapellmeister Schütz, there arrange themselves in the order of the completed list, and when the pupils walk across the new market place toward the palace, <they shall> follow behind the clergymen into the palace court. As soon as the procession goes by, the bass shall follow the nine marshalls who lead the procession, and always carry the crucifix in the procession here and in Freiberg before them, and thereupon once again the two Kapellmeisters shall follow along with the

musicians in their charge, as well as the choirboys walking before them, in correct order, two by two, in formation, into the Kreuzkirche, still <and> without singing, in suitable mourning, and they shall wait in their positions near the sacristy during the sermon and afterwards until the entire procession is out of the church, but then quietly make their way home.

2. On Tuesday, February 3, they shall again arrange themselves all together early at 6:00 in the Kreuzkirche with the pupils and clergy, wait, and then follow at the onset of the procession as on the previous day as far as the Wilsdorfer Gate in the little garden, wherefrom they shall return to the city together with the clergymen and others and only the bass shall travel along to Freiberg.<sup>9</sup>

These instructions are corroborated by another memorandum to Schütz from Jacob Weller:

Directions from the electoral Saxon senior court preacher and father confessor Dr. Jacob Weller. That to which the Kapellmeister shall attend so that he establishes order.

a) On February 2, the entire court ensemble shall be present in the palace church early precisely at 6:00,

b) when the bells stop ringing, sing the specified hymns before and after the sermon,

c) to be present at the palace again midday at 11:30 for the removal <of the body> in the Kreuzkirche.

d) On the day of February 3, to be present in the Kreuzkirche before 6:00 and accompany the electoral funeral procession as far as the electoral garden, when you may then again proceed home.<sup>10</sup>

The trumpeters and timpanists participating in the procession also had instructions which were overseen by trumpeter Hans Arnold:

The twenty-four trumpeters, timpanists, and those <men> who carry the two kettledrums shall be present on Monday, February 2, at midday about 11:00 in long mourning robes in the electoral stable and, according to the completed list, divide themselves into two troupes among the mounted grooms pre-assigned to them, and follow them as far as the green gate.<sup>11</sup>

During the service in the Kreuzkirche in February 2, and prior to the trip to Freiberg on February 3, the trumpeters, timpanists, mounted grooms, and flagbearers were instructed to wait outside the church. They took their places as the procession emerged from the church. On February 3, both troupes of trumpeters and timpanists traveled on horseback to Freiberg, the first troupe riding after the mounted grooms and before the three marshalls, and the second troupe before the court noblemen. Upon reaching the city, they dismounted and proceeded on foot to the furthest courtyard of the palace.<sup>12</sup> On February 4, the two troupes of trumpeters and timpanists were instructed to appear at 6 a.m. when the procession reassembled at the palace. At 11:00 a.m. all of the city bells rang and the procession, as in Dresden, advanced into the cathedral while singing hymns. Jacob Weller delivered the sermon. As mentioned earlier, a printed version of this sermon is bound in the front of the manuscript. The mourners left the cathedral in procession following the service, walking out behind the palace while singing hymns. The electoral sword was then carried unsheathed by Oberhofmarschall Baron von Rechenberg before Johann Georg II.<sup>13</sup>

Grandiose royal funerals such as the burial described here were symbols of the power of a dead ruler. According to Ralph Giesey, author of "The Royal Funeral in Renaissance France," these ceremonies served a further purpose by

situating the moment of transference of sovereignty neither at the death of the old king nor at the coronation of the new one but midway inbetween – that is, at the funeral and burial of the deceased.<sup>14</sup>

The European tradition for mourning a dead sovereign was set in medieval France where the procedure for royal funeral processions became increasingly more elaborate over the centuries. By the fourteenth and fifteenth centuries, the order of procession had been strictly laid down with those nearest the coffin representing the most important among the mourners.<sup>15</sup> It is this tradition that we see at Johann Georg I's funeral in 1657.

There seem to be no pictorial representations of this particular funeral; however, two engravings reproduced in secondary sources provide us with images of royal funerals within Schütz's sphere. The first is the funeral procession before the city of Kassel in 1632 for the Landgrave Moritz, Schütz's patron before he became Kapellmeister in Dresden.<sup>16</sup> The enormity of the procession is well illustrated here. The mourning carriage is more or less in the center of the engraving. The carriages following the mourning carriage are probably for members of the royal family. Highly visible are the orderly groups of mourners, some on horseback and some on foot, as indicated by Weck and the manuscript description of Johann Georg I's funeral. The second is an engraving depicting a funeral procession held in Dresden in 1616. Shown here are the Kapellmeister with the choirboys walking before him in pairs, exactly as described for Johann Georg I's funeral.<sup>17</sup> The Kapellmeister pictured here is probably Michael Praetorius, who was serving as visiting director in Dresden at this time. It is also worth mentioning that Schütz had been in Dresden since August 1615.<sup>18</sup> This engraving shows the court ensemble wearing mourning robes. Mourning livery was also provided for the forty-seven members of the court ensemble of Johann Georg I, for a list of the cost for 645 els of number two cloth for mourning livery appears in the expense records for the funeral.<sup>19</sup> Each member of the ensemble is named with the cost of his robe. This previously unpublished list is of particular significance since it supersedes Moritz Fürstenau's list dated 1662 as the earliest list of the court ensemble of Johann Georg II.<sup>20</sup> The 1657 list, which appears on folios 407<sup>r</sup>-408<sup>r</sup> of the manuscript description of the 1657 funeral of the elector (cf. p. 30), provides us with an opportunity to consider the makeup of the Dresden court ensemble at a transitional point in its history. The information compiled in brackets is taken from other primary sources, principally court ensemble lists dated 1651, 1662, and 1680, other portions of the 1657 manuscript, and an unpublished list of Johann Georg II's musicians compiled in 1717 which the author found in the Staatsarchiv Dresden in 1984.

As mentioned earlier, the Dresden court ensemble consisted of forty-seven members in 1657. This number fluctuated tremendously during Johann Georg I's reign. For example, the Hofkapelle, which consisted of thirty-nine musicians in 1632, had sunk to ten members by 1639 at the height of the Thirty Years War. Due to Schütz's efforts at reorganization, the ensemble membership was up to twenty-one by 1647.<sup>21</sup> By this time, Johann Georg II had already established his own court ensemble while still elector apparent. The earliest surviving documentary evidence for this ensemble is dated September 14, 1641, and lists four members. The elector apparent's ensemble grew until it rivaled the elector's own in size. By 1651 Johann Georg I's ensemble contained twenty-three musicians and Johann Georg II's eighteen, a total of forty-one performers. These two groups were united when Johann Georg I died, and the size of the ensemble grew during his successor's reign. At the time of Johann Georg II's death in 1680, the Hofkapelle numbered fifty-one members.

Among the most striking features of the 1657 list is the documentation of the growing foreign presence in the Dresden court ensemble. The various registers of court musicians in Dresden indicate a predominance of Germans during the reign of

Johann Georg I. For example, the 1651 list of the musicians of Johann Georg II had documented the presence of only two Italian members in his ensemble, which was led by another Italian, the castrato Giovanni Andrea Bontempi.<sup>22</sup> Of the forty-seven court ensemble members listed as participating in Johann Georg I's funeral, however, thirty-seven were German and ten Italian. The death of Johann Georg I marks the beginning of a period of Italian domination of the Dresden musical scene and the heyday of the castrato, a situation causing considerable religious and moral controversy. By 1680 the ensemble contained eleven Italians and forty Germans.

The Kapellmeisters in charge at the funeral were Schütz and Bontempi. It is likely that Vincenzo Albrici was also a Kapellmeister by this time. The contract appointing him Kapellmeister, now lost, is dated by Fürstenau "probably 1656."<sup>23</sup> Christoph Bernhard was vice-Kapellmeister in 1657; his contract promoting him from an alto to that post is dated August 1, 1655.<sup>24</sup> Marco Giuseppe Peranda is named vice-Kapellmeister in the 1662 list and he succeeded Albrici as Kapellmeister in 1663. In 1657, however, he was still an alto and is listed as such in a now lost document given by Fürstenau dated 1656.<sup>25</sup> Matthias Erlemann was the court cantor who also sang bass. The singers in the 1657 list include two castrati, Melani and de Blasi, three male altos, two tenors, four basses, and six choirboys, bringing the total number of singers to nineteen including Bernhard and Erlemann. The remainder of the ensemble consisted of four organists and seventeen instrumentalists.

In analyzing this list to consider the number of instrumentalists in the court ensemble at this time and the instruments they played, it is important to note that instrumentalists during the seventeenth century were often expected to play more than one instrument. This 1657 list certainly reflects this phenomenon when augmented with information from other primary sources. For example, Christian Weber, listed here among the singers, also played the harp, lute, theorbo, and other instruments according to Schütz in a memorandum dated March 31, 1648.<sup>26</sup> The bass singer Jonas Kittel apparently played theorbo as well, as Schütz wrote in a memorandum dated September 31, 1631.<sup>27</sup> Furthermore, Johann Georg II, in a 1653 letter to his father Johann Georg I, indicated that Kittel also played the bass viol.<sup>28</sup> Johann Wilhelm Forchheim, appointed as an instrumentalist on December 20, 1655, is designated a violinist, 'Oberinstrumentist,' and organist in another lost list from 1666 produced by Fürstenau.<sup>29</sup> Schütz wrote in a memorandum dated September 14, 1641, that Friedrich Werner, who in the 1717 list is named 'Oberinstrumentist,' played "all sorts of wind as well as string instruments as fitting for an instrumentalist."<sup>30</sup> Michael Praetorius concurs in "Syntagma musicum," defining 'Instrumentisten' as "those who play various melody instruments such as cornetti, sackbuts, recorders, bassoons, violins, viols, and the like."<sup>31</sup>

It is interesting to note the number of organists in the 1657 list. Schütz explained the necessity of at least two organists in any respectable court ensemble in a 1617 letter to Heinrich Posthumus, whom he offered advice on the reorganization of the music at the court at Gera.

Your Grace, for such an extensive and excellent body of musicians at least two organists are absolutely necessary, if polychoral music is to be performed, for then the organists must provide the fundamental harmony, so that it is necessary to have an organist virtually with each choir.<sup>32</sup>

The lists of the court ensemble throughout the reigns of Johann Georg I and Johann Georg II show two to three organists at any given time,<sup>33</sup> and four organists participated in Johann Georg I's funeral.

Despite the number and multifaceted capabilities of the members of the court ensemble, their function at the 1657 funeral appears to have been to lead the hymn singing and, by their presence, to represent the enormity and significance of the elector's household and court. Beyond the lists of hymns, no reference is made to

other music performed at Johann Georg I's funeral. Hans Joachim Moser states in his biography of Schütz that the two motets of the composer's 1657 commemorative setting of the Canticum Simeonis, "Herr, nun lässest du deinen Diener im Frieden fahren,"<sup>34</sup> the only work in which he sets the same text twice with somewhat similar openings but otherwise quite differently, were intended to frame the funeral sermon.<sup>35</sup> Indeed the memorandum to Schütz regarding his responsibilities does instruct him to provide music both before and after the sermon in Dresden, as mentioned earlier. Werner Breig points out in his edition of the Canticum Simeonis that Moser's suggestion is pure speculation, however.<sup>36</sup> The motets cannot have been performed in Freiberg since we now know that the musicians remained in Dresden. Given the details provided by the manuscript description of the funeral, including each and every hymn and the texts for the scripture readings and sermons, it does seem unlikely that a new work by the court Kapellmeister performed during any of the services would not have been mentioned by name as well.

Schütz's best-known funeral composition, the "Musicalische Exequien," was in fact performed at the funeral of Heinrich Posthumus of Reuss-Gera. The printed order of service for this funeral describes the performance of a "Concerted motet <...> in the form of a German Missa," as well as a setting of "Herr, wenn ich nur dich habe," and a setting of the "Nunc dimittis," which we know to be the three parts of Schütz's "Musicalische Exequien," for the title page of the work tells us that it was performed at the count's funeral on February 4, 1636. In contrast, the printed order of service for Johann Georg I's funeral contains no reference to the 1657 setting of the "Nunc dimittis" and the title page of the work states only that it commemorated the elector's death. The organizers of Johann Georg I's funeral apparently wished the music for the occasion to be somber, perhaps even plain. While many of the hymns celebrate the Christian belief in life after death, most are in minor modes, contributing further to the sober effect.<sup>37</sup> The simplicity of the music for this ceremony is somewhat surprising, particularly in comparison to the music performed at Heinrich Posthumus' funeral.

The documents presented here expand our knowledge of the role of court musicians in seventeenth-century Germany, from the most exalted, such as Schütz himself, to the more modest who worked under him. The manuscript description of the funeral of Johann Georg I specifically enumerates the duties of the musicians for this solemn occasion, and a newly discovered list of the Dresden Hofkapelle, viewed together with other contemporary documents, such as Schütz's letters, musicians' contracts, and other personnel lists, furthers our understanding of the size and makeup of Schütz's court ensemble in this time of transition.

## Appendix

### The Dresden Hofkapelle in 1657<sup>38</sup>

#### Musicians<sup>39</sup>

Heinrich Schütz, Kapellmeister

Giovanni Andrea Bontempi <1651 composer/discantist, 1657, 1662, 1717 Kpm>

Vincenzo Albrici <1662, 1680, 1717 Kpm>

Christoph Bernhard <1651 alto, 1662, 1670; 1717 vKpm>

<Marco> Gioseppe Peranda <alto, <1662 vKpm, 1717 Kpm>

Domenico Melani, soprano <1662, 1680, 1717>

Tobias Tille <1657, 1717 alto>

Christian Weber <1651 harp/alto, 1657, 1662 alto, 1717 cantor>

Matthias Erlemann <1657 cantor, 1662 cantor/bass>

Georg Berthold <Giorgio Bertoldi> <1657, 1662 tenor>

Adam Merkel <1657, 1662, 1717 tenor>  
 Stefano Sauli <1651, 1662, 1717 bass>  
 Christian Kittel <1651 bass/Instr, 1662, 1680 bass>  
 Constantin Christian Dedekind <1662 bass, 1717 Kzm>  
 Bartolomeo Albrici <1662, 1717 organist>  
 Christoph Kittel <1651, 1662, 1717 organist>  
 Georg Rumpf <1651 choirboy/Instr, 1717 organist>  
 Johann Klemm <1651, 1717 organist>  
 Antoni <de Blasi?>, Italian <1662, 1717 soprano>  
 Johann Bartholomäus Buhler  
 Vicoratorius, Italian  
 Jonas Kittel <1657, 1717 bass>  
 Pietro Finati

#### Instrumentalists

Giovanni Severo <1651, 1657, 1662 violin, 1717 Oinstr>  
 Friedrich Werner <1651 cornetto/alto, 1717 Oinstr>  
 Michael Schmidt <1651 violin/bass, 1657 Instr, 1717 bass/Oinstr>  
 Balthasar Sedenig <1651 violin/cornetto, 1657 Instr, 1717 Oinstr>  
 Johann Friedrich Volprecht <1651 lute/violin, 1717 viola>  
 Friedrich Westhoff <1651 lute, 1680 sackbut/timpani, 1717 sackbut>  
 Wilhelm Burrows <1717 viola da gamba>  
 Friedrich Sulz <1651 Instr, 1717 Instr>  
 Jacob Sulz <1651 Instr, 1717 sackbut>  
 Johann Friedrich Sulz <1657 organist, 1717 sackbut>  
 Clemens Thieme <1651 Instr, 1717 bassoon>  
 Andreas Winkler <1651 choirboy/Instr, 1680, 1717 sackbut>  
 Johann Wilhelm Forchheim  
 Johann Dixon <1651 Instr, 1657 organist, 1717 sackbut>  
 Daniel Krese<sup>40</sup>  
 Tobias Weller, organmaker  
 Jeremias Seiffert <1657, 1662, 1680 organ/instr. builder>  
 Christian Mildner, choirboy  
 Johann Thorian <choirboy?>  
 Sebastian Ludwig Schulz <1717 Oinstr>  
 Four choirboys: Gottfried Böhme, Georg Fritzsche, Johann Gottfried Behr, Gottfried Janezky

#### Notes

\* Paper delivered at the conference "From Scheidt to Buxtehude: German Music in the Seventeenth Century," sponsored by the Westfield Center for Early Keyboard Studies, Wellesley, Massachusetts, June 14-17, 1987. — I wish to acknowledge the Staatsarchiv Dresden for their assistance during my visit there and their kind permission to reproduce these documents. I also wish to thank the International Research and Exchange Board for funding this project.

1 Staatsarchiv Dresden, Oberhofmarschallamt, O. nr. 8: "Begräbnis des Churfürstens zu Sachsen Herrn Johann Georgens des Ersten. 1657" (quoted: "Begräbnis").

2 Moritz FÜRSTENAU, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden (Dresden, 1861: reprinted 2 vols. in 1, Leipzig, 1971; quoted "FÜRSTENAU 1861"), I, pp. 136 and 179-180.

- 3 Anton WECK, Der Fürstl. Sächs. weitberuffenen Residentz- und Haupt-Vestung Dresden Beschreibung und Vorstellung (Nürnberg, 1680), p. 422.
- 4 See Ralph GIESEY, The Royal Funeral in Renaissance France (Geneva, 1960), pp. 27-28.
- 5 "Die sämtlichen Churfürstlich Sächsischen Cammer-Herren und Cammer-Junkern" (WECK, p. 423).
- 6 The funeral and processions are described by WECK, pp. 422-430. See also Hans Joachim MOSER, Heinrich Schütz: His Life and Works, translated by Carl F. PFATTEICHER (St. Louis, 1959), p. 211. For the procession order of the court ensemble members, see: Begräbnis, fols. 289<sup>v</sup>-290<sup>r</sup>.
- 7 Begräbnis, from the unnumbered printed pages bound in the front of the volume: "<...> so die Lieder nicht zureichen/ müssen andere gesungen/ oder vorige wiederholet werden <...>"
- 8 Ibid., fols. 169<sup>r-v</sup>: "Bey dem Memorial des Capellmeisters ist dieses zuerinnern: So die Hof Music müßen auch Frühe nach 6. Uhr in das Schloß Kirchen sämbtlich seyn, und das Singen verrichten, daß Sie mit nach Freyberg gereiset, davon finde ich ganz keine nachrichtung, So sonsten, weil der Dreyen Hof Pre<diger> mit fleiß gedacht wird, nicht sollte mit stillschweigen übergangen seyn, der Bassist aber uns mit dahin, und das Creuze trage, welches der Herr Hofmarschall, und wie es damit auf dem Wege soll gehalten worden, schon wird wißen anzuordnen. <Margin> S<eine>r Churf<ürst>lichen Durch<auch> g<ed<ach>t<e>r erklärung Die sämbtliche Musici sollen mit in den Process bis in den Schmalen Gartten gehen, darnach kehren Sie zurücke.
- 9 Ibid, fols. 211<sup>v</sup>-212<sup>v</sup>: "Die beyden Capellmeistere und die ihnen untergebenen haben bey dem Churf<ürst>lichen Leichbegängnis zu verrichten.
1. Montags den 2. February 1657. sollen sie ingesampt früh morgens bald nach 6. Uhr in der Schloß Kirche seyn, und das singen vor: und nach der Predigt verrichten, Hernach gegen Mittags nach vor 11 Uhr sich in des Capellmeister Schüzens behausung versameln, alda nach dem albereit verfertigten Verzeichnüs in Ordnung stellen, und wenn die Schüler auferfahren über den neuen Marckt aufs Schloß gehen, hinter denen Herren Geistlichen bis uf den Schloßhof folgen, So balde nun der Process angehet, folget der Bassist denen 9. Marschallen, so den Process führen, und träget das Creucifix allezeit hier und zu Freyberg im Process vor denen und darauf abermals die beyden Capellmeister, sambt denen ihnen untergebenen Musicis, sowol verangehende Capellknaben, in guter Ordnung, in 2. und 2. in einem Gliede, biß in die Creuz Kirche, stille ohne singen in gebührenden Leide folgen, und daselbst an ihrer stelle unter wehrender Predigt bey der Sacristey, auch hernach, biß der ganze Process aus der Kirchen verwarthen, als dann aber mit stillem Leben ihren wege nach hause gehen.
  2. Dienstages den Dritten February sollen sie ingesampt frühe umb 6. Uhr sich in der Creuz Kirche bey der Schüler und Geistlichen wieder einstellen, aufwarten, und als dann in angehenden Process wie voriges tages bis vor das Wilsdorfer Thor in den schmalen Garten folgen, von dannen sie sämbtlich mit denen Herren Geistlichen und andern wieder in die Stadt kehren und nur allein der Bassist mit nach Freyberg reiset."
- 10 Ibid, fol. 291<sup>r</sup>: "Des Churf<ürstlich> Säch<ischen> OberhofPredigers und Beicht Vaters, Herrn Dr. Jacob Wellers Anordnung. Was bey dem Herrn Capellmeister zu bestellen, daß er Verordnung thun solle.
- a) Die sämbtliche Schloß Music puncto 6. frühe sich in der Schloß Kirche einfinde, den 2. February
  - b) Gesetzte Lieder, wenn mit den Läuten aufgehöret, vor und nach der Predigt singen

- c) Halbweg zwölf zu Mittag zur deduction in die Creuz Kirche sich hinwieder auf dem Schloß einstellen.
- d) Den Tag drauf den 3. February in der Creuz Kirchen vor 6. Uhr sich einfinden, und die Churfürstliche Leiche bis durch den Churfürstlichen Garten begleiten, da Sie denn sich hinwieder nach Hause begeben können."
- 11 Ibid., fol. 213<sup>v</sup>: "Sollen den 2. February Montags zu Mittags gegen 11. Uhr die 24. Trompeter, Keßellpaucker und die einigen, so die 2. KeßellPaucken tragen, in langen Trauer Mänteln im Churfürstlichen Stalle erscheinen, derselbst auf andern der ihnen vorgeordneten Reitenden Cammerdiener, und des gefertigten Verzeichnüs sich in 2. Truppen theilen, und ihnen nach bis vor das grüne Thor folgen <...>"
- 12 Ibid., fols. 213<sup>v</sup>-215<sup>r</sup>.
- 13 WECK, pp. 428-429.
- 14 GIESEY, Preface.
- 15 See GIESEY. Also see Lou TAYLOR, *Mourning Dress: A Costume and Social History* (London, 1983), pp. 22-25.
- 16 Heinrich Schütz: *Texte, Bilder, Dokumente*, ed. Dietrich BERKE, et al. (Kassel, 1985), p. 13.
- 17 Hans SCHNOOR, *Dresden: Vierhundert Jahre deutsche Musikkultur* (Dresden, n.d.), p. 25; *SJb* 9 (1987), p. 123.
- 18 Joshua RIFKIN, "Heinrich Schütz," in: *The New Grove North European Baroque Masters* (New York, 1985), p. 9.
- 19 Begräbnis, fols. 407<sup>r</sup>-408<sup>r</sup>.
- 20 Irmgard BECKER-GLAUCH correctly refers to this document as the "List of the most graciously allotted ceremonial robes" of 1662. Staatsarchiv Dresden, Oberhofmarschallamt, B. nr. 13/b, Beylager Marggrafens zu Brandenburg, Herrn Christian Ernsts mit Churfürstens zu Sachßen Herrn Johann Georgens des andern Fräulein Tochter Fräul<sup>in</sup> Erdmuth Sophien, fols. 750-752<sup>r</sup>. See FÜRSTENAU 1861 I, pp. 136-137, and BECKER-GLAUCH, "Peranda, Giuseppe," in: *MGG*, vol. 10, col. 1033.
- 21 Wolfram STEUDE, et al., "Dresden," in: *New GroveD*, vol. 5, p. 616.
- 22 This list is published incompletely in FÜRSTENAU 1861 I, pp. 28-29 and 35-36, and in Moritz FÜRSTENAU, *Beiträge zur Geschichte der königlich Sächsischen musikalischen Kapelle, Grossentheils aus archivalischen Quellen* (Dresden, 1849; quoted: "FÜRSTENAU 1849"), pp. 69-70.
- 23 FÜRSTENAU 1861 I, p. 160.
- 24 Staatsarchiv Dresden, Loc. 33345. 1953. "Registratur über das 11te Bestallungs Buch," fols. 366-369.
- 25 FÜRSTENAU 1849, p. 73.
- 26 See SCHÜTZ GBr, Appendix nr. 7.
- 27 Ibid., Appendix nr. 6. Johann Georg II, in a 1653 letter to his father Johann Georg I, indicates that Kittel also played the bass violon ("fiolon"). See FÜRSTENAU 1861 I, p. 34.
- 28 FÜRSTENAU 1861 I, p. 34.

- 29 FÜRSTENAU 1849, pp. 92-93. Forschheim's appointment as instrumentalist is dated 20 December 1655. See Staatsarchiv Dresden, Loc. 33345. 1953. Registratur <...>, fol. 410.
- 30 SCHÜTZ GBr, nr. 49.
- 31 Michael PRAETORIUS, Syntagma musicum, vol. 3 (Wolfenbüttel, 1619; facs. ed., Kassel, 1959), p. 105.
- 32 Translated in Heinrich Schütz, "Musikalische Exequien," vol. 8 of SSA (1973), p. xxxi. For the letter in its entirety, see Hans Rudolf JUNG, "Ein neuaufgefundenes Gutachten von Heinrich Schütz aus dem Jahre 1617," in: AfMw 18 (1961), pp. 241-247, and JUNG's commentary on the document in "Ein unbekanntes Gutachten von Heinrich Schütz über die Neuordnung der Hof-, Schul- und Stadtmusik in Gera," in: BzMw 4 (1962), pp. 17-36.
- 33 Eberhard SCHMIDT, Der Gottesdienst am kurfürstlichen Hofe zu Dresden (Göttingen, 1961), p. 177.
- 34 Luke 2:29-32, SWV 432-3.
- 35 See MOSER/PFATTEICHER (cf. note 6), p. 632.
- 36 NSA, vol. 31, pp. xii-xiii.
- 37 For complete lists of the hymns performed in the services, see the author's dissertation "The Letters and Documents of Heinrich Schütz, 1656-1672: An Annotated Translation" (St. Louis: Washington University, 1987), pp. 16-23.
- 38 Begräbnis, fols. 407<sup>r</sup>-408<sup>f</sup>.
- 39 Abbreviations:
- |        |                     |
|--------|---------------------|
| Instr  | Instrumentist       |
| Kpm    | Kapellmeister       |
| KzM    | Konzertmeister      |
| OHMA   | Oberhofmarschallamt |
| Oinstr | Oberinstrumentist   |
| vKpm   | Vice-Kapellmeister  |
- Documents from Staatsarchiv Dresden:
- 1651 Loc. 8687. Kantoreiordnung, fols. 247<sup>r</sup>-v. Incomplete in FÜRSTENAU 1861 I, pp. 28-29 and 35-36, and FÜRSTENAU 1849, pp. 69-70.
- 1657 Begräbnis (cf. note 1), fols. 289<sup>v</sup>-290<sup>r</sup> and 407<sup>r</sup>-408<sup>f</sup>. Previously unpublished.
- 1662 OHMA B. nr. 13/b: Beylager Marggrafens zu Brandenburg, Herrn Johann Georgens des andern Fräulein Tochter Fräul~~kein~~ Erdmuth Sophien, fols. 750<sup>r</sup>-752<sup>r</sup>. Reproduced in FÜRSTENAU 1861 I, pp. 136-137.
- 1680 Loc. 8687. Kantoreiordnung, fols. 355<sup>r</sup>-359<sup>r</sup>. Incomplete in FÜRSTENAU 1861 I, p. 254-256.
- 1717 Loc 32751. Kammerkollegium. Rep. LII. Gen. nr. 849, fols. 145<sup>r</sup>-148<sup>v</sup>. Previously unpublished.
- 40 A letter from Krese in 1656 indicates that he played the viol. See Staatsarchiv Dresden, Loc. 33345. 1953. Registratur <...>, fol. 412.

## Die Nachkommen von Heinrich Schütz

von  
EBERHARD MÖLLER

Während die Abstammung von Heinrich Schütz schon mehrfach untersucht worden ist<sup>1</sup>, wurde den Nachkommen des Dresdner Hofkapellmeisters bisher keine entsprechende Aufmerksamkeit geschenkt. In der folgenden Darstellung wird versucht, die gesicherten Fakten zu diesem Fragenkomplex zu erfassen; dabei wird auch bisher unbekanntes Material veröffentlicht und ausgewertet.

Am 1. Juni 1619 heiratet Heinrich Schütz in Dresden die fünfzehn Jahre jüngere Magdalena Wildeck. Sie wurde am 20. Februar 1601 in Dresden als Tochter des Land- und Tranksteuer-Buchhalters Christian Wildeck (gest. 1631) und seiner Frau Anna (gest. 1633), einer Tochter des Land-Rentmeisters Matthias Hanitzsch, geboren. Der sächsische Kurfürst hat die eheliche Verbindung zwischen Heinrich Schütz und Magdalena Wildeck ausdrücklich gebilligt und wohl auch begünstigt<sup>2</sup>, vermutlich um Schütz noch enger an die Dresdner Residenz zu binden.

Nur sechs Ehejahre sind Schütz und seiner jungen Frau beschieden. In den letzten Augusttagen des Jahres 1625 erkrankt Magdalena. In der von Matthias Hoë von Hoenegg gehaltenen Leichenpredigt lesen wir<sup>3</sup>:

<...> so hat es doch dem Allerhöchsten anders gefallen/ der hat sie am nechstvergangenen Dienstag <30.8.1625, E.M.> acht tage mit Kranckheit lassen befellet werden: Da man denn <...> an schuldigem Fleiß nichts vberall erwunden hat. Es liesse sich auch an/ weil die Blattern ziemlich außschlugen/ als ob nun keine Gefahr mehr vorhanden werde. Aber weil vber verhoffen andere Zufälle zugeschlagen/ vnd die Hitze vberhand genommen/ ist sie am nähern Dienstage vmb halbig drey früe/ seelig in Gott verschieden.

Die Beerdigung findet am 9. September statt. Aus Gedichten von Martin Opitz, Adam Tülsner, Cunrad Beyer, David Schirmer und durch die genannte Leichenpredigt erfahren wir einiges über Magdalena. Das künstlerisch bemerkenswerteste Dokument, das sich mit ihrem Tod verbindet, ist das von Schütz selbst gedichtete und komponierte "KlagLied" (SWV 501)<sup>4</sup>.

Der vierzigjährige verwitwete Schütz hat im Gegensatz zur Gepflogenheit der Zeit nicht wieder geheiratet. In der schweren Zeit nach dem Tode seiner Frau vollendet er die Vertonung des Beckerschen Psalters<sup>5</sup>. In dessen Vorwort, datiert auf die zweite Wiederkehr von Magdalenas Todestag, heißt es<sup>6</sup>:

So hat es doch Gott <...> gefallen/ durch ein sonderliches HaußCreutz/ vnd durch den vnverhofften Todesfall/ meines weyland lieben Weibes Magdalenen Wildeckin/ mir solche fürhabende andre Arbeit zu erleiden/ vnd dieses PsalterBüchlein/ als aus welchen ich in meinen Betrübniß mehr Trost schöpfen künfte/ gleichsam in die Hände zugeben. Dahero ich dann ohne fernere erjnerung für mich selbst an diese Arbeit/ als eine Trösterin meiner Trawrigkeit allerwilligst gangen bin <...>.

Aus Schützens Ehe sind zwei Töchter hervorgegangen, Anna Justina und Euphrosyne. Die Vornamen begegnen mehrfach bei Schütz' Verwandten.

Da Schütz keine weitere Ehe eingeht und in den kommenden Jahren häufig von Dresden abwesend ist, werden die Kinder von Verwandten versorgt und erzogen. Sie kommen zunächst zur Großmutter mütterlicherseits und nach deren Tod 1633<sup>7</sup> zur "hertzlieben Muhmen Frauen Marien/ des Ehrenvesten und Hochgeachten Herrn Michael Hartmanns/ auch Churfl. Sächß. Steuerbuchhalters geliebten Haußbehre/ wie auch deren damals noch lebenden Frau Mutter/ als jhrer nechsten Freundin"<sup>8</sup>.

Michael Hartmann ist auch der Vormund der Kinder<sup>9</sup>. Im Zusammenhang mit dem frühen Tod Anna Justinas erfahren wir, daß "Des H. Capellmeisters Jungfraw Tochter" von Michael Hartmann und seiner Frau "von klein auff erzogen/ und anders nicht/ als für kind und tochter gehalten worden ist"<sup>10</sup>. Wir können jedoch auch Schützens Dienerin Marie Säger, die anlässlich ihrer Heirat von Schütz 150 Gulden erhält<sup>11</sup>, in der Nähe der Kinder vermuten.

Schütz wohnte spätestens seit 1627 in seinem Haus am Neumarkt. In der schon genannten Vorrede zum Becker-Psalter bedankt er sich bei Hedwig, der Witwe des sächsischen Kurfürsten Christian II., für die "Wohltat/ so sie mir hiebevorn/ bey erkauffung meines jetzigen WohnHauses gnädigst erzeiget"<sup>12</sup> hat.

Es überrascht in diesem Zusammenhang, daß Schütz erst 1639 Bürger der Stadt Dresden wird. Ein bisher unbekannter Dresdner Akteneintrag lautet: "H. Daniel Kirchner Churfl. geheimden Secretarius, Getr. Heinrich Schütze Churfl. Capellmeister vndt Valtin Meier Churfl. S. Cantzelej Registrator gaben den standt des Bürgerrechts eine discretion an: 12 Rthltn vndt also iglicher 4 Rthlr entrichtet. Signatum den 18. 7br. 1639"<sup>13</sup>.

Es ist anzunehmen, daß sich die Kinder auch zeitweilig in Weißenfels bei den Großeltern väterlicherseits (gest. 1631 bzw. 1635) aufhalten. So erklärt sich vermutlich eine bisher unbekannt Patenschaft von Anna Justina in Weißenfels. Am 11. Februar 1634 wird "Junkfraw Anna Justina, H. Schützens CapellMeisters zu Dresden Tochter"<sup>14</sup> als Patin bei Justina, einer Tochter des Bortenwirkers Martin Falck, genannt. (Zu diesem Zeitpunkt befindet sich Heinrich Schütz in Kopenhagen.)

Über Anna Justina ist im übrigen nur wenig bekannt. Beim Tod ihrer Mutter am 6. September 1625 wird sie als "noch nicht gar vier Jahr"<sup>15</sup> bezeichnet. Das von mehreren Autoren<sup>16</sup> mit November 1621 angegebene Geburtsdatum findet damit eine gewisse Bestätigung. Anna Justina verstirbt knapp siebzehnjährig im Sommer 1638 in Dresden. In seiner "Trost-Schrift an Herrn Heinrich Schützen", von der sich drei Druckauflagen nachweisen lassen<sup>17</sup> und die auch ein Beileidsgedicht enthält, schreibt August Buchner, der Librettist der im gleichen Jahr entstandenen Oper "Orfeo und Euridice"<sup>18</sup>:

Wie unlängst bey meinem abschiede ich euch so gar vergebens getröst/ und selbst nun auch derjenigen hoffnung beraubet were/ die ich ob ewrem Kranckligenden Kinde geschöpffet hatte <...> als mir das unglückhafft schreiben zukam/ darinnen mir seiner geliebtesten ältesten Tochter Jungfraw Annen Justinen tödtlicher abgang vermeldet wurde.

Anna Justina ist vor dem 10. Juli 1638 verstorben<sup>19</sup>.

Verhältnismäßig gut sind wir über Schützens jüngste Tochter Euphrosyne informiert. Sie wird am 28. November 1623 in Dresden geboren. Für sie ist Schütz – allerdings vergeblich – um die Auszahlung des Chemnitzer Legats bemüht. Ihre Kindheitsstationen sind die gleichen wie die ihrer Schwester. Nach dem Tod der Muhme Marie Hartmann wohnt Euphrosyne mehrere Jahre im Hause ihres Veters Johann Hanitzsch<sup>20</sup>. (In Geiers Leichenpredigt für Heinrich Schütz ist von "Christian Hanitzsch" die Rede, was offensichtlich falsch ist.) Am 20. August 1647 verlobt sich Euphrosyne mit dem Leipziger Rechtspraktikanten Dr. Christoph Pincker. Er stammt aus der alten angesehenen sächsischen "Gens Pinckerorum", die "per CC. annos effloruit"<sup>21</sup>. In dieser Zeit reist Schütz mehrmals nach Chemnitz. Mindestens einmal begleitet ihn Pincker, um ihn bei seinen Bemühungen um das Familienlegat juristisch zu beraten<sup>22</sup>. Die Heirat zwischen Pincker und Euphrosyne findet am 25. Januar 1648 in Dresden statt. Das Traubuch der Leipziger Thomaskirche berichtet darüber<sup>23</sup>:

I. Post Epiphania <gemeint ist das Datum des Aufgebots<sup>24</sup>> 1648, zu Dresden Copulirt: Der Ehrenveste Vorachtbare Und Hochgelartte H. Christophorus Pincker,

Rechte Doctor, Die Erbar Viel ehr und tugendreiche J. Euphrosyne, des EhrenV. Vnd Hochgeachten H. Heinrich Schützens, Koenigl. Maiestet Zu Dennemarck, Und Churf. Durchl. Zu Sachsen Wolbestalter Capelmeisters Ehel. tochter.

(Auffällig ist der Hinweis auf Schützens Amt in Dänemark zu einer Zeit, da sein letzter Aufenthalt in Kopenhagen schon mehr als fünf Jahre zurücklag.) In mehreren Drucken und zahlreichen Gedichten bringen Freunde und Verwandte Schütz Glückwünsche anlässlich der Hochzeit seiner Tochter dar<sup>25</sup>.

Pincker und seine Frau wohnen in Leipzig in der Catharinenstraße, und es ist anzunehmen, daß Schütz bei seinen zahlreichen Leipziger Besuchen sich hier oft aufhält.

Schützens Schwiegersohn wird am 16. August 1619 in Leipzig geboren. Hier war sein Vater, Christoph Pincker d.Ä., als Jurist, Kammer- und Bergrat sowie als Direktor der Akzise-Steuer tätig. Anlässlich seiner Heirat 1618 hatte einst der Thomaskantor Johann Hermann Schein die (heute verschollene) Komposition "Siehe, also wird gesegnet" komponiert und veröffentlicht.

In Pinckers d.J. siebenjähriger Ehe "hat auch der erwünschte Ehesegen nicht aussenbleiben sollen/ sintemahl zum fünften mahl <...> ihres Leibes Frucht <...> als drey Söhne/ und zwo Töchter; Wiewohl <...> die drey Söhne und eine Tochter/ theils vor= theils alsobald nach der Geburth diese Trauer- und SündenWelt wiederümb gesegnet"<sup>26</sup>. Von den fünf Kindern aus dieser Ehe bleibt nur die am 13. Juni 1652 geborene Gertraude Euphrosyne am Leben. Da die Leipziger Kirchenbücher lediglich über Geburt und Taufe dieser Tochter berichten, müssen die anderen vier Kinder unmittelbar vor oder kurz nach der Geburt verstorben sein. Das älteste Kind wird Anfang 1649 geboren. In einem Brief vom 24. Februar 1649 schreibt Schütz, daß seine "liebe Tochter unlangsten eineiß todten Sohnes geneeßen"<sup>27</sup> sei. Die fünfte Entbindung ist der unmittelbare Anlaß für das frühe Ableben von Euphrosyne. In der Leichenpredigt heißt es<sup>28</sup>:

Denn nach dem Sie nicht allein von natur sehr zarter und schwacher complexion, sondern auch eine zeitlang zur Miltzbeschwerung und Scorbut ziemlich geneiget gewesen/ Vber diß auch ein gut theil ihrer Kräfte bey <...> unterschiedenen schwanger gehen zugesetzt <...> als Sie vor acht Tagen (war der 4. Januar) zu abend ihrer Leibesbürde in gnaden erlediget worden/ und eines jungen Sohns (welcher doch bald wiederümb <...> verstorben) genesen/ hat Sie zwar hierauff etwas Mattigkeit und abgang der Kräfte/ jedoch keinen andern Nachdencklichen Zufall empfunden; Nichts desto weniger/ ob gleich die Herrn Medici mit kostbaren bezoardicis und Hertzsterckungen: Sie gegen den Friesel verwahret/ hat doch derselbe/ ungeachtet aller guten Wartung/ den dritten und vierten Tag nach der Geburth sich eingestellt/ wiewohl auch hiebey nichts besorgliches vermercket worden/ so hat doch die vorige Mattigkeit sehr zugenommen/ so gar/ daß gegen den sechsten Tag es das ansehen gewonnen/ als wolte die Natur denen kostbahren Arzneien nicht mehr die Hand bieten/ darauf auff den folgenden Mittag ein jählinger Frost zugeschlagen/ so jhr bey zwo Stunden hart zugesetzt; <...> hierauf hat Sie von ihrem gegenwärtigen hochbetrübten Herrn Vater/ Herrn Ehwirt und andern anwesenden Freunden mit guter Bescheidenheit abschied genommen; <...> Nicht lang auch hernach ihre Seele durch brünstiges Gebeth und sonderlich des 25. Psalms dem treuen Schöpffer in seine Hände anbefohlen; welche sie auch nachts um Ein Vhr (war der 11. Januar) zu sich genommen/ ohne verspörung eines einzigen Schmertzens oder Angst; nach dem Sie auff dieser Welt gelebet Ein und dreißig Jahr/ fünff Wochen/ zween Tage.

Im Leipziger Ratsleichenbuch findet sich die entsprechende Eintragung: "Dienstag, 16. Jan. 1655, Eine 6. Wöchnerin Euphrosina Hr. Christoff Pinckerts <...>"<sup>29</sup>. (Das um wenige Tage abweichende Datum bezieht sich vermutlich auf das Begräbnis.)

Merkwürdig berührt uns die Tatsache, daß Schütz die Kosten für das vermutlich sehr aufwendige Begräbnis seiner zweiten Tochter selbst trägt. In einem Brief vom 24. Juli 1655 schreibt Schütz, daß er wegen seiner "jüngsthin in Leipzig verstorbenen letzten Tochter aufgewandten Begräbnisskosten fast nothtürtig"<sup>30</sup> sei.

Nach Ablauf der Trauerzeit heiratet Pincker 1656 ein zweites Mal. Aus der Ehe mit Margaretha Oheim gehen mehrere Kinder hervor. Musikgeschichtlich ist bedeutsam, daß Adam Krieger im Zusammenhang mit dieser Hochzeit seine später mit dem Text "Nun sich der Tag geendet hat" bekanntgewordene Melodie schreibt. Nach dem Tod von Margaretha heiratet Pincker ein drittes Mal. Zu diesem Zeitpunkt ist jedoch Gertraude Euphrosyne, die einzige Enkelin Schützens, selbst verhehelicht.

Schütz steht bis an sein Lebensende mit Pincker in Kontakt. Dieser ist auch bei Schütz' Begräbnis zugegen<sup>31</sup> und verständig Georg Weiße über das Ableben des Hofkapellmeisters<sup>32</sup>. Schütz stirbt in dem Hause des Juristen Andreas Beyer, der mit einer Schwester von Christoph Pincker verheiratet ist<sup>33</sup>. Schützens Schwiegersohn Pincker stirbt am 23. Mai 1678 in Leipzig. Von ihm haben sich mehrere Porträts erhalten.

Letzte familiäre Freuden erlebt Schütz durch seine Enkelin Gertraude Euphrosyne. Die am 13. Juni 1652<sup>34</sup> in Leipzig Geborene wird in der Nicolaiirche getauft. Ihren zweiten Vornamen "Euphrosyne" verdankt sie wohl weniger der Familientradition der Schütze als ihrer Taufpatin Anna Euphrosyna Metzner, der Frau des Leipziger Bürgermeisters Jacob Metzner. Knapp 18jährig heiratet Gertraude Euphrosyne am 17. Mai 1670 in Leipzig den am 19. August 1644 in Leipzig geborenen "Johann Seidel den Jüngeren auf Lübenau, des Stiffts Wurtzens Thumherr<n>"<sup>35</sup>. Es handelt sich um eine Hausrauung, bei der Schütz wahrscheinlich zugegen ist: "Auf Churf. Sächs. Befehl, seynd sie ♂ Hor. 4. die den 17 Maij von H. Li. Carpzov: in H D welschens Behausung getrauet worden"<sup>36</sup>.

Noch zwei ihrer Kinder werden zu Heinrich Schütz' Lebzeiten geboren. Bei seiner ersten Urenkelin ist Schütz selbst Pate. Das Kind erhält – wohl zu Ehren des Urgroßvaters – den Vornamen Henriette. Der entsprechende Kirchenbucheintrag lautet<sup>37</sup>:

1671.

MAIUS.

eodem diem (o den 21. dito.)

Henriette, V. H. Johannes Seidel der Jüngere Raths Verwander, alhier in der Grimischen gaße, M. Gertraude Euphrosina geborne Pinckerin, P. Fr. Christina, H. Johann Seidels des Raths und Baumeisters Eheliche Haußfrau, dieses Kindes Groß-Mutter, H. Heinrich Schütze Churf. Durchl. Zu Sachß: CapellMeister in Dreßden, Vor ihn stund, H. Christoph George Schütze Stadt Richter alhier, Fr. Margaritha Regina, H.D. und BürgerMeister Christoph Pinckers Eheliche Haußfrau, des Kindes Stieff Groß-Mutter.  
Taufte H.M. Daniel Grübner, H. 4. pomerid:

Heinrich Schütz ist also bei der Taufe seiner Enkelin nicht anwesend, sondern wird durch seinen Neffen vertreten.

Kurz vor seinem Tod läßt Schütz am 16. Januar 1672 einen Erbvertrag aufsetzen, in dem die Enkelin Gertraude Euphrosyne als Haupterin eingesetzt wird<sup>38</sup>. Beim Begräbnis ihres Großvaters am 17. November 1672 ist sie zugegen<sup>39</sup>. Ein Jahr später, am 26. November 1673, verkauft sie mit Einwilligung ihres Mannes den vom Großvater und von der Muhme Justina (gest. 17. Mai 1672 in Weißenfels) ererbten Besitz von 22 Acker Feld und 19 Acker, 57 Ruten Wiesen für 1442 Gulden, 18 Groschen<sup>40</sup>.

Wie so vielen anderen weiblichen Angehörigen von Schütz ist auch Gertraude

Euphrosyne kein langes Leben beschieden. Sie stirbt, 31jährig wie ihre Mutter, am 6. April 1684. Ein vom Rektor der Leipziger Universität veröffentlichter Nachruf<sup>41</sup> ist auch in bezug auf Schütz sehr aufschlußreich. Es wird hier von "HEINRICO SCHUZZIO Phonasco in Aula Electorali Saxonica & Musico primario"<sup>42</sup> geschrieben. Unter mehreren Kondolenzgedichten ist besonders das von Valentin Alberti herauszuheben. Hier wird noch des großen Dresdner Hofkapellmeisters gedacht:

Grabschrift.

DEs Edlen Pinckerts Blut / ein Theil des Grossen Schützen /  
Herr Seidels halbes Hertz / der Kinder Seel und Geist /  
Ein volles Tugend-Bild / ist halb hieher geweist;  
Dort aber wird sie gantz bei GOTT / als sein Kind / sitzen.  
Hertzlich= mitleidend gesetzt von  
D. VAL. ALBERTI

In einer zweiten Ehe, Ostern 1695 geschlossen, heiratet Johann Seidel eine Sara, verw. Spitzner, geb. Lichtenberger<sup>43</sup>. Er stirbt am 2. September 1712 auf seinem Gut in Schönefeld<sup>44</sup>.

Über die sechs Urenkel von Schütz konnte folgendes ermittelt werden:

– Henriette, geb. 21. Mai 1671, bleibt offensichtlich unverheiratet. Jedenfalls unterschreibt sie noch am 14. Dezember 1707 als "Henriette Seydelin"<sup>45</sup>.

– Johanna, geb. 20 August 1672, ist kurz nach der Geburt verstorben<sup>46</sup>; es sollte die letzte Todesnachricht werden, die den diesbezüglich hart geprüften Schütz erreicht.

– Johannes, geb. 3. Oktober 1673, erbt nach dem Tod des Vaters das Schönefelder Gut. Bereits nach fünf Jahren muß er Konkurs anmelden. Aus diesem Anlaß wird ein Inventarverzeichnis aufgestellt<sup>47</sup>.

– Johann Christoph, geb. 26. Januar 1675, ist als Notar tätig. Er stirbt am 13. März 1721 und wird auf dem Neuen Friedhof in Leipzig begraben<sup>48</sup>. Aus seiner am 16. Februar 1711 in Eutritzsch geschlossenen Ehe mit Johanne, Tochter des Matthäus Weber (Ausreiter bei der General-Accise im Leipziger und Merseburger Kreis)<sup>49</sup>, gehen vier Kinder hervor. Sämtliche Taufen von Kindern der hier genannten Familien Pincker und Seidel finden in der Leipziger Nicolaikirche statt. Lediglich die erst nach dem Tod des Vaters geborene Catharina Regina Seidel wird in der Thomaskirche getauft. Bei Johanna Magdalena Seidel ergibt sich noch einmal ein Zusammenhang mit der Familie Schütz. Sie wird von Friedrich Wilhelm Schütz (1677-1739) getauft, einem Großneffen von Heinrich Schütz. Die Nachkommen von Johann Christoph Seidel sind: Johanna Magdalena (get. 7. November 1711)<sup>50</sup>, Christiana Rosina (get. 17. Dezember 1715)<sup>51</sup>, Daniel Christoph (get. 23. Juli 1717)<sup>52</sup>, Catharina Regina (get. 31. März 1721)<sup>53</sup>. Über deren weiteres Schicksal ist nichts bekannt.

– Christiana Eleonora wird am 27. August 1676 in Leipzig<sup>54</sup> geboren. Sie bleibt unverheiratet und ist jung gestorben. Im April 1712 wird sie als bereits verstorben bezeichnet<sup>55</sup>. In einem Schriftstück vom 14. Dezember 1707 unterschreiben lediglich ihre Geschwister<sup>56</sup>, so daß ihr Tod vermutlich vor diesem Zeitpunkt anzusetzen ist. Christiana Eleonora ist Mutter eines unehelichen Kindes Gottfried Ludwig von Thümmel. Als dessen Vater wird Georg Heinrich von Thümmel (1. Januar 1671 - 26. Juni 1705) angegeben<sup>57</sup>. Der früh verwaiste Sohn ist vermutlich identisch mit dem Rittmeister Gottfried Ludwig (von) Thümmel (geb. 1703), der im Dezember 1745 in der Schlacht bei Kesselsdorf/über Freital gefallen ist<sup>58</sup>. Sein Vormund Anthon von Harras auf Niederwilligen hat am 27. April 1712 für sein Mündel 1000 Taler erhalten<sup>59</sup>.

– Johann Friedrich wird am 31. August 1679 in Leipzig geboren.

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß Nachkommen von Heinrich Schütz vorerst nur bis zum ersten Drittel des 18. Jahrhunderts nachgewiesen werden können. Weitere genealogische Forschungen sollten sich vor allem auf die fünf in Leipzig ansässigen Urenkel konzentrieren.

#### ANHANG: Tabellarische Übersicht

##### I. HEINRICH SCHÜTZ

kurfürstlich-sächsischer Hofkapellmeister in Dresden

geb. 8.10.1585 Köstritz (heute Bad Köstritz)

gest. 9.10.1585 ebenda

verh. 1.6.1619 Dresden mit Magdalena Wildeck (geb. 20.2.1601 Dresden, gest. 6.9.1625 Dresden, begr. 9.9.1625 ebenda)

gest. 6.11.1672 Dresden, begr. 17.11.1672 in der Frauenkirche ebenda

##### II. KINDER

1. Anna Justina Schütz

geb. ca. November 1621 Dresden

gest. Sommer 1638 Dresden

2. Euphrosyne Schütz

geb. 28.11.1623 Dresden

verh. 25.1.1648 Dresden mit Dr. Christophorus Pincker, späterer Bürgermeister von Leipzig (geb. 16.8.1619 Leipzig, gest. 23.5.1678 Leipzig)

gest. 11.1.1655 Leipzig (im Kindbett), begr. 16.1.1655 ebenda

##### III. ENKEL

(Kinder der Euphrosyne Pincker, geb. Schütz)

1. (Sohn)

geb. Januar/Februar 1649 ("eines todtten Sohnes geneeßen")

2. Gertraude Euphrosyne Pincker

geb. 13.6.1652 Leipzig

verh. 17.5.1670 Leipzig mit Johann Seidel, Ratsverwandter zu Leipzig und Domherr zu Wurzen (geb. 19.8.1644 Leipzig, gest. 2.9.1712 Schönefeld, heute Leipzig)

gest. 6.4.1684 Leipzig, begr. 9.4.1684 daselbst

3. (Sohn)

geb. 4.1.1655 Leipzig

"welcher doch bald wiederümb <...> verstorben"<sup>60</sup>

zwei weitere Kinder (ein Knabe, ein Mädchen), die jedoch urkundlich nicht nachweisbar sind

##### IV. URENKEL

(Kinder der Gertraude Euphrosyne Seidel, geb. Pincker)

1. Henriette Seidel

geb. 21.5.1671 Leipzig

am 14.12.1707<sup>61</sup> noch lebend

2. Johanna Seidel

geb. 20.8.1672 Leipzig (Nottaufe)

gest. vor November 1672

3. Johannes Seidel  
geb. 3.10.1673 Leipzig  
1712-1717 Besitzer des Gutes in Schönefeld
4. Johann Christoph Seidel, "Notarius Publ. Caes."  
geb. 26.1.1675 Leipzig  
verh. 16.2.1711 Eutritzsch (heute Leipzig) mit Johanne Weber, Tochter des Matthäus Weber, "Ausreiter bei der General-Accise im Leipziger und Merseburger Kreis"  
gest. 13.3.1721 Leipzig
5. Christiana Eleonora Seidel  
geb. 27.8.1676 Leipzig  
gest. vor 14.12.1707
6. Johann Friedrich Seidel  
geb. 31.8.1679 Leipzig  
gest. vermutlich vor 14.12.1707

#### V. URURENKEL

##### a) Kinder des Johann Christoph Seidel (IV/4)

1. Johanna Magdalena Seidel  
get. 7.11.1711 Leipzig
2. Christiana Rosina Seidel  
get. 17.12.1715 Leipzig
3. Daniel Christoph Seidel  
get. 23.7.1717 Leipzig
4. Catharina Regina Seidel  
get. 31.3.1721 Leipzig

##### b) Kind der Christiana Eleonora Seidel (IV/5)

Gottfried Ludwig Thümmel (unehelich)

geb. 1703

gest. 1745 (gefallen in der Schlacht von Kesselsdorf)

Vater: Georg Heinrich von Thümmel (geb. 1.1.1671, gest. 26.7.1705)

#### Anmerkungen

- 1 Vgl. u.a. Emil REINHARDT, Benjamin Schütz – insbesondere seine Stellung zur Erfurter Revolution 1662-1664, Erfurt 1936 (= Sonderschriften der Akademie gemeinnütziger Wissenschaften zu Erfurt, H. 9); Eberhard STIMMEL, Herkunft und Abstammung von Schütz – Zum gegenwärtigen Stand der Schütz-Genealogie, in: Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts – Bericht über die Internationale Heinrich-Schütz-Konferenz Dresden 1985, Bd. 1 (gleichzeitig JbP für 1985), Leipzig 1988, S. 99-111.
- 2 In der Leichenpredigt für Magdalena von Matthias HOE VON HOENEGG (Leipzig 1625) heißt es, daß sie "auff Churf. Durchl. zu Sachsen gnädigstes gutachten <...> ehelich versprochen" wurde. In einem Brief an Landgraf Moritz von Hessen schreibt Kurfürst Johann Georg I.: "Zu dem hat auch erwähnter Schütz auf unser selbst vielfältiges Ermahnen sich in eine Heirath allhier eingelassen" (Wilhelm SCHÄFER, Sachsenchronik, Dresden 1854, S. 518).

- 3 HOE VON HOENEGG, Leichenpredigt, a.a.O.
- 4 Erstausgabe in Faks. und Übertragung vom Verf., Leipzig bzw. Kassel 1984.
- 5 Die Fassung von 1628 (SWV 97a-256a) ist erstmals im Neudruck als Bd. 40 der NSA erschienen (hrsg. von Werner BREIG, 1988).
- 6 Faksimile u.a. in NSA 40 (vgl. die vorangehende Anmerkung).
- 7 Vgl. die Leichenpredigt für Euphrosyne Pincker von Johann HÜLSEMANN, Leipzig 1655.
- 8 Ebenda.
- 9 Vgl. Wolfram STEUDE, Neue Schütz-Ermittlungen, in: DJbMw 12 (1967), (unvollständiger) Wiederabdruck in: HS-WdF, S. 189-227; speziell S. 65 (nicht in HS-WdF).
- 10 Augustus BUCHNER, Zwey TrostSchriften an unterschiedene Personen, Wittenberg 1644.
- 11 STEUDE, a.a.O., S. 67 (nicht in HS-WdF).
- 12 Vgl. Anm. 6
- 13 Stadtarchiv Dresden, Gegenregister über die Bürgerrechte und Meistergülden 1630-1729. Sign. Stadtgericht Nr. 770, S. 54.
- 14 Kirchenbuch Weißenfels.
- 15 HOE VON HOENEGG, a.a.O.
- 16 U.a. Hans Joachim MOSER, Heinrich Schütz – Sein Leben und Werk, Kassel 2/1954, S. 102.
- 17 Wittenberg 1639 und 1644, Frankfurt a.M. 1670.
- 18 BUCHNER, a.a.O., S. 24.
- 19 Vgl. Joshua RIFKIN, Artikel "Schütz", in: New GroveD, Bd. 17, S. 10.
- 20 HÜLSEMANN, a.a.O.
- 21 RECTOR ACADEMIAE LIPSIENSIS Funus VIRI <...> CHRISTOPHORI PINCKERI, Leipzig 1678.
- 22 Stadtarchiv Karl-Marx-Stadt, Aktenstück III, II, 98 i.
- 23 Kirchenbuch Leipzig (Thomaskirche).
- 24 Freundliche Mitteilung des Kirchenamts Leipzig. Als Datum der Eheschließung ist aus anderen Quellen der 25. Januar zu ermitteln.
- 25 Vgl. Eberhard MÖLLER, Neue Schütz-Funde in der Ratsschulbibliothek und im Stadtarchiv Zwickau, in: SJB 6 (1984), S. 10-12.
- 26 HÜLSEMANN, a.a.O.
- 27 SCHÜTZ GBr, S. 366.
- 28 HÜLSEMANN, a.a.O.
- 29 Stadtarchiv Leipzig, Ratsleichenbuch 1648-1653, Bl. 245.
- 30 SCHÜTZ GBr, S. 257.
- 31 Vgl. GEIERS Leichenpredigt.
- 32 Ebenda.

- 33 Vgl. Eberhard MÖLLER, Spuren von Heinrich Schütz im Bezirk Karl-Marx-Stadt, in: Dresdner Hefte, Beiträge zur Kulturgeschichte, H. 7, 4/1985, hrsg. vom Rat des Bezirkes Dresden, Dresden 1985, S. 69.
- 34 Kirchenbuch Leipzig (Nicolaikirche).
- 35 Kirchenbuch Leipzig (Thomaskirche).
- 36 Ebenda.
- 37 Kirchenbuch Leipzig (Nicolaikirche).
- 38 REINHARDT, a.a.O., S. 77f.
- 39 GEIER, a.a.O.
- 40 REINHARDT, a.a.O., S. 78.
- 41 Unverwelckliche Ruh- und Ehren-Violen / Womit Das zubereitete Grabmahl <...> Gertrud Euphrosynen / gebohrner Pinckertin <...>, Leipzig 1684.
- 42 Ähnlich in dem Nachruf auf Pincker: "HEINRICI SCHUTZII, Phonasci in Aula Electorali Saxonica & Musici longè celebratissimi".
- 43 Staatsarchiv des Bezirkes Leipzig: Schönefelder Gerichtsbuch 1706-1717, S. 177; Kirchenbuch Leipzig (Nicolaikirche). Für den Hinweis auf diese Quelle bin ich Herrn Ernst Wohlrath (Leipzig) zu großem Dank verpflichtet.
- 44 Stadtarchiv Leipzig: Ratsleichenbuch 1708-1713, Bl. 269.
- 45 Staatsarchiv des Bezirkes Leipzig: Schönefelder Gerichtsbuch 1706-1717, S. 181; Kirchenbuch Leipzig (Nicolaikirche).
- 46 Kirchenbuch Leipzig (Nicolaikirche). In dem Nachruf auf ihre Mutter (s. Anmerkung 41) heißt es: "sed quarum media <...> post lucem hanc vix salutatam floris instar emarcuit".
- 47 Staatsarchiv des Bezirkes Leipzig: Gerichtsbuch bey dem Ritterguth Schönefeld und Volckmarsdorf de Ao 1717, Oberländerische Gerichte, S. 21; Kirchenbuch Leipzig (Nicolaikirche).
- 48 Stadtarchiv Leipzig: Ratsleichenbuch 1721-1727, Bl. 20.
- 49 Kirchenbuch Eutritzsch (heute Leipzig).
- 50 Kirchenbuch Leipzig (Nicolaikirche).
- 51 Ebenda.
- 52 Ebenda.
- 53 Kirchenbuch Leipzig (Thomaskirche).
- 54 Kirchenbuch Leipzig (Nicolaikirche).
- 55 Staatsarchiv des Bezirkes Leipzig: Schönefelder Gerichtsbuch 1706-1717, S. 286b.
- 56 Ebenda, S. 181.
- 57 Ebenda, S. 285 und 286b.
- 58 Freundliche Mitteilung der Zentralstelle für Genealogie in Leipzig.
- 59 Ebenda.
- 60 HÜLSEMANN, a.a.O.
- 61 Staatsarchiv des Bezirkes Leipzig: Schönefelder Gerichtsbuch 1706-1717, S. 181.

## Bemerkungen zu "Machet die Tore weit" (SWV Anhang 8)

M

von  
WOLFRAM STEUDE

Im Schütz-Jahr 1935 stellte Hans Joachim Moser eine Reihe neuentdeckter Schütz-Werke vor, von denen sich einige stichhaltig als authentische Kompositionen Schützens erwiesen, andere aber als Fehlzuweisungen seitdem aus der Diskussion ausschieden<sup>1</sup>:

SWV 457 "Ich weiß, daß mein Erlöser lebet",  
SWV 464 "Ich bin die Auferstehung und das Leben",  
SWV Anh. 2 "Ach Herr, du Sohn David",  
SWV Anh. 4 "Stehe auf, meine Freundin" und  
SWV Anh. 8 "Machet die Tore weit".

Kam es im Falle der beiden erstgenannten Werke des SWV-Anhangs zu einer vollständigen Notenpublikation für die Praxis durch Moser nicht, so erschien das Adventsstück SWV Anh. 8 bei Peters in Leipzig 1935 unter dem Titel "Heinrich Schütz, Machet die Tore weit, Achtstimmige Motette (doppelchörig), aufgefunden und erstmals herausgegeben von Hans Joachim Moser" (Edition Peters 4176). Dieses mehrsätzliche Werk – von Werner Bittinger 1960 zu Recht in den Anhang I "Zweifelhafte Werk" der Kleinen Ausgabe des Schütz-Werke-Verzeichnisses verwiesen –, für das der Gattungsbegriff "Motette" nicht zutrifft und der des Konzerts angemessener wäre, bildet den Gegenstand der folgenden Untersuchung.

### I. Die Quellen

- a Sächsische Landesbibliothek Dresden, Mus. Løb 8 und Løb 70, Nr. 86<sup>2</sup>
- b Stadtbibliothek Breslau, Ms. mus. 23, Nr. 126<sup>3</sup>
- c Stadtbibliothek Kamenz (Sachsen), I 595 und I 927
- d Bibliothek der ev. Kirche A.B. Levoča, Ms. 13993, Orgeltabulatur des Johannes Šimbracký<sup>4</sup>

Die Quellen a-c überliefern das Werk vollständig und mit Autorenangabe, die Quelle d ebenfalls vollständig, aber anonym. Neben den acht Vokalstimmen bietet die Kamenzer Quelle im Stimmbuch I 927 noch eine Continuostimme als herausgezogenen Basso seguente.

Die von Moser im Vorwort der Notenausgabe zitierte Breslauer Handschrift Ms. mus. 297 enthält, entgegen dem Vermerk des SWV, unser zur Debatte stehendes "Machet die Tore weit" nicht. In den Stimmbüchern Cantus 2 (Mus. Løb 8,5) und Tenor 2 (Mus. Løb 70,1) der jetzt in Dresden liegenden Løbauer Quelle lauten die Autorenangaben "Henrici Sagittarij", die übrigen sechs Stimmbücher überliefern das Werk ohne Komponistennamen. Im Inhaltsverzeichnis des Stimmbuchs Bassus 1 (Mus. Løb 8,4) steht, von "Georgius Kirchovius p.t. Cantor Løbaviensis Ao 1636" eingetragen, "Machet die thore weit Henrici Schützens".

Die Breslauer Stimmen tragen ursprünglich sämtlich die Angabe "Heinricus Sagittarius" bzw. "Sagittarij" bzw. "Henrici Sagittarij" mit Ausnahme der Stimme Altus 2. Chori, die den Komponisten nicht nennt. Bedeutsamerweise wurde in ihnen aber Schützens Name sorgfältig und bis zur Unleserlichkeit gründlich durchstrichen, im Stimmbuch Bassus 1. Chori durch Rasur getilgt und durch "M. Samuelis Rulingij" ersetzt.

In den Kamenzer Stimmen lauten die Autorenangaben "Henrici Schützens aulæ Dresdens. Sax. Capell. Mag." (Stimmbuch Cantus 1), "Henrici Schützen" (Stimmbuch

Cantus II), "Heinrici Sagittarij" (Stimmbuch Altus II, Tenor I, Tenor II, Bassus II), "Heinrich Schützens" (Stimmbuch Bassus I) und "H. Schützens" (Stimmbuch Bassus continuus). Das Stimmbuch Altus I blieb ohne Autorenangabe. (Eine zweite Kamenzener Quelle, die das Werk vollständig überliefert entsprechend dem Hinweis Mosers im Vorwort seiner Notenedition, ist nicht bekannt geworden. Vielleicht hängt Mosers irrthümliche Mitteilung mit der von ihm weder verwendeten noch erwähnten Basso continuo-Stimme Kamenz I 927 zusammen.)

Dem Vergleich der Edition mit den Quellen zufolge hat Moser lediglich die Stimmbücher Dresden Mus. Løb 8 und Løb 70 benutzt, wobei auch hier fraglich ist, ob er selbst die Quelle je in der Hand gehabt hat<sup>5</sup>.

Die Abschrift der Stimmen von "Machet die Tore weit" in der Löbauer Sammlung läßt sich genau datieren: Das unter der Originalnummer 84 (Katalog-Nr. 83) notierte "Obsecro te Domine Jesu Christe" von Agostino Agazzari wurde laut Beischrift 1624 eingetragen und die Stücke der Originalnummern 87-90 (Katalog Nr. 86-89) im Jahre 1625. Das dazwischenstehende, Schütz zugewiesene Adventsstück ist demzufolge 1624/25 eingetragen worden. Ein Schreibername ist, entgegen der Moser-Angabe "Christof Fiebiger" bei Nr. 85 bzw. 86 nicht überliefert, der erst bei den Originalnummern 87-90 auftritt.

Weniger genau läßt sich die Breslauer Abschrift datieren: Auf einen terminus post quem verweisen die dem "Machet die Tore weit" folgenden Stücke Nr. 127-129 von Daniel Selichius, die dessen "Opus novum Geistlicher Lateinisch und Teutscher Concerten und Psalmen Davids", Wolfenbüttel 1624 bzw. Hamburg 1625 entnommen sind<sup>6</sup>. Außerdem lassen Beobachtungen an dem durch Emil Bohn katalogmäßig erschlossenen Bestand der ehemaligen Breslauer Stadtbibliothek und an der Handschrift selbst vorsichtige Rückschlüsse zu.

Die für unseren Zusammenhang wichtigste Mitteilung machen zwei andere Breslauer Sammelhandschriften, nämlich Nr. 14 und Nr. 100<sup>7</sup>.

Im Baßstimmbuch der Hs. Nr. 14 findet sich der Eintrag "Donum et memoria Michaelis Kittelij Lawensteinensis Misnensis Signatoris hujus ecclesiastici chori anno 1626 23. Martij pie defuncti". Und die sechs Stimmbücher der Hs. Nr. 100 wurden von Michael Kittel geschrieben und offenbar nach seinem am 23. März erfolgten Tode "1626 dem Chor zu St. Elisabeth bescheiden". Michael Kittel, gebürtig in Lauenstein im sächsischen Osterzgebirge in der Nähe Dresdens, dürfte ein älterer Bruder des Dresdner Hofkapelltheorbisten und Komponisten Caspar Kittel und des Dresdner Hofkantorei-Bassisten Jonas Kittel gewesen sein<sup>8</sup>. (Nähere Angaben sind leider nicht möglich, da die Kirchenbücher in Lauenstein nur bis 1667 zurückreichen.)

In Breslau wirkte also bis 1626 mit Michael Kittel ein Kirchenmusiker, der mindestens über seine Brüder Caspar und Jonas, vielleicht aber auch direkten Kontakt zur Dresdner Hofkapelle unter Heinrich Schütz gehabt haben muß.

Unter den Parodiemessen der Breslauer Hss. 94, 96 und 100 befinden sich sechs des Dresdner Hofkapellmeisters Antonio Scandello, dessen Auferstehungshistorie 32 Jahre nach dem Tod des Komponisten Samuel Besler, Kantor an St. Bernhardin und daher Breslauer Kollege Kittels, 1612 im Druck herausgegeben hatte und diesem 1621 Scandellos Johannespassion im Druck folgen ließ<sup>9</sup>. Mindestens denkbar ist, daß das zweifellos aus Dresden stammende "Machet die Tore weit" über Michael Kittel oder Samuel Besler, der 1625 starb, in die Breslauer Musikalien gelangt war. 1625/26 scheint demnach einen terminus ante quem bezüglich der Abschrift von SWV Anh. 8 abzugeben.

Die Stimmbücher Kamenz I 595 umfassen sowohl Druckwerke als auch handschriftliche Notenüberlieferung. Den Stamm der zusammengebundenen Drucke bilden Michael Lohrs "Newe Teutsche Kirchen Gesänge", Freiberg 1629, denen Michael Praetorius' "Musae Sioniae" 4. Teil (1607) und 3. Teil (1607) sowie von Michael Lohr "Ander Theil Newer Teutscher vnd Lateinischer Kirchengesänge" (Dresden 1637) vorgeheftet sind. Der handschriftliche Anhang an den zuerstgenannten Druck von 1629

datiert also frühestens ab 1629, dürfte aber später begonnen worden sein, kalkuliert man die Zeitspanne zwischen Erscheinen des Drucks, dessen Kauf durch die Kamenzer Kantorei und der Anlage des Anhangs ein. "Machet die Tore weit" steht als Nr. 4 unter den ersten Werkabschriften. Die früheste unter den in der Handschrift auftretenden Datumsangaben befindet sich bei Nr. 12, einem anonym überlieferten "Erstanden ist der Heylig Christ" 8 voc., wo am Ende der Stimme Bassus I zu lesen ist: "21. Febr: Anno 50 scrib". Demnach ist die Kamenzer Abschrift zwischen etwa 1630 und 1650 entstanden und stellt somit die späteste der drei in Stimmen notierten Werkkopien dar. Die Leutschauer Tabulatur-Niederschrift des Johannes Šimbracký schließt mit dem Vermerk "Leibicij 7. Febr. 1643" (d.h. Leibitz <heute Lubica>, Sonnabend, 7. Februar 1643).

Zur Frage der Abhängigkeit der drei Werkquellen voneinander können insofern nur begrenzte Aussagen gemacht werden, als die die Quellen verbindenden bzw. trennenden Fehler und Varianten kein eindeutiges Bild vermitteln. Der schöpferischste Umgang mit der Komposition hat in Kamenz stattgefunden. Dort wurde nicht nur die erwähnte Continuostimme angefertigt, sondern auch ein Intermedium neukomponiert an Stelle der vorgesehenen Wiederholung des Intermediums I "Wer ist derselbe König der Ehren?" nach dem doppelchörigen Satz "Es ist der Herr, der da heißt Wunderbar".

An drei Stellen bieten die drei Quellen übereinstimmend, an drei weiteren voneinander abweichend falsche Versionen, an zahlreichen Stellen finden sich Unterschiede in der Akzidentiensetzung, die in allen Quellen unzuverlässig erscheint.

Sechs Bindefehler bzw. -varianten lassen die Quellen Kamenz und Breslau in einem engeren Verhältnis zueinander erscheinen als jede dieser zur Quelle Löbau, die mit sieben richtigen Versionen gemeinsamen oder Einzelfehlern in den anderen Quellen gegenüber originalnäher zu sein scheint. Dem stehen drei Bindefehler bzw. -varianten zwischen den Quellen Löbau und Kamenz und einer zwischen Löbau und Breslau gegenüber, zwei Trennfehler weist die Quelle Löbau gegenüber Kamenz und Breslau auf.

Abgesehen von dem Mangel, daß der Moser-Edition des Werkes nur eine der drei vorhandenen Quellen zugrundeliegt, sind dem Herausgeber an vier Stellen z.T. gravierende Fehler unterlaufen<sup>10</sup>.

Der Vergleich der Šimbracký-Tabulatur mit den Fassungen Löbau, Kamenz und Breslau erbringt wiederum kein klares Bild. Eine eindeutige Abhängigkeit Šimbrackýs von der Breslauer Quelle, die die engen Verbindungen des einstmaligen Oberungarn mit Schlesien vor allem im 16. Jahrhundert als naheliegend erscheinen lassen, ist nicht feststellbar.

## II. Zur Frage des Komponisten

Zum Problem des Komponisten von "Machet die Tore weit" gibt es lediglich eine Äußerung Hans Joachim Mosers, zu dem ihn die Erwähnung der Breslauer Quelle mit Samuel Rülings Namen in den Nachträgen seines Schütz-Buches zwang (die Noten-edition verschweigt diesen Namen): "Die Hs. 23 der Breslauer Stadtbibl. bringt denselben Satz als Nr. 126 unter dem Namen von Sam. Rüling, der 1612-15 Dresdener Kreuzkantor war, doch hat schon dessen Biograph K. Held (Vj. X 293) sich über den fortschrittlichen Stil der solistischen Terzette gewundert. Mir scheint nach dem Inhalt und der Beglaubigung der Hss.-Lage doch Schützens Urheberchaft weit wahrscheinlicher zu sein."<sup>11</sup>

Nicht uninteressant jedoch ist, daß 1941 der Dresdner Studienrat und Musikrezensent Iwan Schönebaum anlässlich der erstmaligen Aufführung von "Machet die Tore weit" durch den Dresdner Kreuzchor schrieb: "Indes weicht sie (die Motette) von der uns vertrauten Konzeption Schützens so stark ab, daß Zweifel an dessen Urheberchaft kaum unterdrückt werden können."<sup>12</sup>

Diese Äußerung ist deshalb bemerkenswert, weil Moser durch die Verschweigung der Breslauer Quelle mit der Autorangabe Rülings in seiner Edition dem Normalbenutzer der Noten und dem hörenden Musikfreund von vornherein den Schützchen Ursprung des Stückes, womöglich gegen eigene Bedenken, suggerierte.

Die im Moser-Zitat erwähnte Äußerung Karl Helds findet sich in dessen Dissertation "Das Kreuzkantorat zu Dresden", wo der Verfasser die beiden anderen Quellen neben derjenigen in Breslau nicht nennt und der Name Schützens überhaupt nicht erwähnt wird, eine Diskussion der Autorenfrage also gleichfalls nicht stattfindet<sup>13</sup>.

"Machet die Tore weit" ist in allen drei Quellen unter dem Namen Heinrich Schützens überliefert, z.T. in deutscher, z.T. in lateinischer Namensfassung, im Fall des Löbauer Stimmbuchs C I sogar mit genauer Angabe der Kapellmeisterfunktion des Komponisten am Dresdner Hof. Alle Schreiber hatten zunächst keinerlei Zweifel an Schützens Autorschaft. Nachträglich jedoch durchstrich derjenige der Breslauer Quelle den Namen Schütz' und ersetzte ihn in einem Stimmbuch aufgrund besseren Wissens durch einen anderen.

Befragen wir das Werk selbst, so wird der Zweifel an seiner Authentizität als Schütz-Komposition mehrfach bekräftigt.

1. Zum ersten Arbeitsgang eines "Musicus poeticus" bei der Komposition gehört die Auswahl und Anordnung des zu vertonenden Textes. Handelt es sich dabei um mehrere verschiedene Texte, so wird mit ihrer Anordnung der Grundriß des Werkes insgesamt festgelegt, denn der sein Handwerk sicher beherrschende Komponist wird bei der Auswahl der Texte und ihrer Anordnung zugleich die Möglichkeit ihrer Vertonung und den musikalischen Werkaufbau mit im Blickfeld haben.

Solche übergreifende "dispositio textus" folgt in "Machet die Tore weit" dem Gesetz der Symmetrie.

Der Aufforderung "Machet die Tore weit" des Anfangs entspricht der Lobpreis "Ehre sei Gott" am Ende, auf die Frage "Wer ist derselbige <...>?" erfolgt die Antwort "Es ist <...>" und auf deren Wiederholung eine zweite Version der Antwort "Es ist <...>".

Dieser textlichen Symmetrie aber entspricht nicht die gleichfalls angestrebte musikalische. Bei der Abfolge

Tutti: "Machet die Tore weit"

Soli: Intermedium I "Wer ist derselbige König der Ehren?"

Tutti: "Es ist der Herr"

Soli: Intermedium II als Wiederholung von Intermedium I

Tutti: "Es ist das liebe Jesulein"

macht sich vor dem abschließenden Tutti "Ehre sei Gott in der Höhe" ein weiteres solistisches Intermedium notwendig, das die textliche Anlage nicht bietet. Der Komponist greift zu dem simplen Mittel der Vorwegnahme des Schlußsatz-Textes "Ehre sei Gott in der Höhe" und entscheidet sich gegen die Regularität der Textanordnung zugunsten der musikalischen Form. Diese Unausgeglichenheit beider Gestaltungsmomente spricht gegen Schütz als Komponisten von SWV Anh. 8.

Die dem Werk zugrundeliegende Textkompilation scheint allerdings nicht primär gewesen zu sein. In der Berliner Sammelhandschrift Ms. mus. 40042<sup>14</sup> steht als Nr. 12 ein Werk ganz ähnlicher Faktur, dessen Komponist nicht genannt ist:

Musik	Besetzung	Text	Textquelle
I	8 voc.	Machet die Tore weit und die Türen in der Welt hoch, daß der König der Ehren einziehe!	Ps. 24,7
II	3 voc.	Wer ist derselbige König der Ehren?	Ps. 24,8a

Musik	Besetzung	Text	Textquelle
III	8 voc.	Es ist der Herr, der da heißt Wunderbar, der Herr, Rat, Kraft und Held, Ewigvater, Friedefürst.	Ps. 24,8b + Jes. 9,5
I	8 voc.	Machet die Tore weit und die Türen in der Welt hoch, daß der König der Ehren einziehe!	Ps. 24,9
II	3 voc.	Wer ist derselbige König der Ehren?	Ps. 24,10a
IV	8 voc.	Es ist das schöne Kindelein, das herzeliiebe Jesulein, das will unser Heiland und Erlöser sein.	Textkompilation im Anschluß an traditi- onelle Liedzeilen <sup>15</sup>
I	8 voc.	Machet die Tore weit <...>	Ps. 24,7

Dieser Aufbau in Textzusammenstellung und Besetzungswechsel hat mit SWV Anh. 8 auffällige Gemeinsamkeiten, wie dessen formaler Grundriß zeigt:

Musik	Besetzung	Text	Textquelle
I	8 voc.	Machet die Tore weit und die Türen in der Welt hoch, daß der König der Ehren einziehe!	Ps. 24,7
II	3 voc.	Wer ist derselbige König der Ehren?	Ps. 24,8a
III	8 voc.	Es ist der Herr, der da heißt Wunderbar, der Herr, Rat, Kraft und Held, Ewigvater, Friedefürst.	Ps. 24,8b + Jes. 9,5
II	3 voc.	Wer ist derselbige König der Ehren?	Ps. 24,10a
IV	8 voc.	Es ist das liebe Jesulein, das neugeborne Kindelein, das will unser Heiland und Erlöser sein.	Textkompilation im Anschluß an traditi- onelle Liedzeilen (s.o.)
V	3 voc.	Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf Erden und den Men- schen ein Wohlgefallen.	Lukas 2,14
VI	8 voc.	Ehre sei Gott in der Höhe <...>	Lukas 2,14

Beiden Kompositionen gemeinsam ist zum einen der Wechsel zwischen Tutti-Blöcken zu je zwei vierstimmigen Chören und solistischen Abschnitten à 3 voc. und zum andern die Textkombination von Psalm 24,8b mit Jesaja 9,5. Ähnlich, wenn auch nicht gleich, ist die Textgrundlage des 5. Abschnittes "Es ist <...>" in SWV Anh. 8 mit der des 6. Abschnittes der anonymen Komposition Berlin Ms. mus. 40042, Nr. 12. Diese bietet in ihrer aufs Ganze gesehen noch schlichteren musikalischen Faktur nur vier Sätze mit eigener Musik gegenüber SWV Anh. 8 mit sechs<sup>16</sup>.

Auch Michael Praetorius hat ein mehrsätziges Konzert über denselben Text "Machet die Tore weit" geschrieben, das allerdings nicht erhalten geblieben ist (s.u.).

Die Vermutung liegt deshalb nahe, daß wir es bei "Machet die Tore weit" mit einem, was den Text anlangt, konventionellen Typ Adventsmusik zu tun haben. In diesem Zusammenhang sei erinnert an die Adventsmotette "Hosianna dem Sohne David" 5 voc., von der es mehrere Überlieferungen in varianten Fassungen als Anonyma und mit Komponistennamen gibt<sup>17</sup>. Handelt es sich bei "Machet die Tore weit" um die mehrfache Verwendung einer bestimmten Textkompilation als Grundlage für Neukompositionen, so erstreckt sich die Benutzung des "Hosianna"-Modells bis

in die musikalische Substanz hinein<sup>18</sup>. Beidemale liegt derselbe Umgang mit dem Modell als Rohmaterial für schöpferische Weiter- und Umbildung vor, wie wir ihn z.B. auch aus der Geschichte der Johann Walter-Passionen kennen.

2. Gegen Schütz als Komponisten von SWV Anh. 8 spricht die "elaboratio": Obgleich der Komponist einerseits Ansätze zeigt zum Figuren-Komponieren, verstößt er andererseits in gravierender Weise dagegen. Als Beispiele für die Verwendung von textkonformen Figuren können folgende Stellen dienen:

Intermedium I "Wer ist derselbige König der Ehren", T. 1-2: Der Oktavsprung aufwärts des als Bassetto fungierenden Tenors bei den Worten "Wer ist" wie auch der Quintsprung aufwärts der beiden Soprane entspricht der "Interrogatio"-Figur. Die Takte 21-25 sind zugleich als "Gradatio" wie "Interrogatio" zu verstehen.

Intermedium III "Ehre sei Gott in der Höhe": Der Tenor, wiederum als Bassetto, weist mit dem Oktavsprung nach unten in T. 60 – in der Ausgabe Mosers erfolgt er fälschlicherweise statt bei der ersten Wortsilbe E r (-den) erst bei der zweiten (Er-) d e n – mit der Figur der "Hypobole" auf die untenliegende Erde. Dieselbe beschreibende Figur findet sich in der Bewegungsrichtung der beiden Soprane: Der Friede kommt von oben.

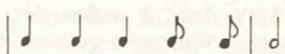
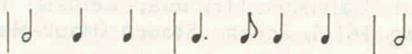
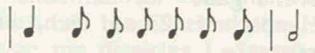
Dagegen stehen die Verstöße:

"Machet die Tore weit", T. 9-11 "<...> in der Welt hoch <...>": Obgleich bei dem Wort "hoch" die Bässe beider Chöre jedesmal einen Quintsprung aufwärts machen, wird der musikalische Gesamteindruck eindeutig bestimmt durch den viermal auftretenden Sekundschritt abwärts in den Sopranen.

Intermedium III "Ehre sei Gott in der Höhe": Das kleingliedrige Anfangsmotiv tröpfelt herab ohne jegliche Berücksichtigung der selbstverständlichen Bewegungsrichtung des Lobpreises von unten nach oben. Im Gegensatz dazu werden, in rein musikalischer Anlehnung an den als "Interrogatio" deutbaren Schluß des Intermediums I (s.o.), die Stimmen auf die Worte "<...> und den Menschen ein Wohlgefallen" am Satzschluß in die Höhe geführt – Moser bringt in T. 65 und 66 eine falsche Stimmführung des Soprans 2 –, obgleich die Menschen als "unten" gedacht werden müssen. Was dieses Intermedium richtig mit der "Hypobole" ausdrückt, den von oben kommenden Frieden, kehrt der doppelchörige Schlußsatz "Ehre sei Gott in der Höhe" geradewegs um. Außer, daß auch hier die "Höhe" mehrmals sinnwidrig mit der Abwärtsbewegung in den meisten Stimmen vertont ist, entspricht die Aufwärtsbewegung bei "Friede auf Erden", T. 72-73, 78-80, in keiner Weise dem Erfordernis einer deutlich ausgebildeten "Musica poetica", wie sie in Schütz' "Psalmen Davids" 1619 schon vollkommen vorhanden ist, dem hier am nächsten liegenden Vergleichswerk, dem weiter unten ein zweites angefügt werden soll.

Sodann spricht die Textdeklamation mehrerer Stellen in SWV Anh. 8 gegen Schütz als Komponisten des Werkes:

Die stereotyp gestalteten Satzanfänge mit einem Langton bzw. volltaktig mit betonter Zählzeit, ohne Rücksicht auf die vertonten Worte und ihren syntaktischen Zusammenhang, führen zu recht unschützischen Bildungen:

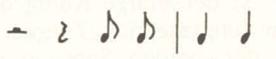
T. 26 ff.		Es ist der Herr	(mit 2 Wiederholungen)
T. 30 ff.		Der Herr, Rat, Kraft und Held	(mit 8 Wiederholungen)
T. 39 f.		Es ist das lie-be Je-su - lein	(mit 1 Wiederholung)
T. 40 ff.		das neu ge-bor-ne Kin-de - lein	(mit 10 Wiederholungen)

T. 44 ff.  (mit 2 Wiederholungen)  
 das will un-ser Hei-land

T. 85 ff.  (mit 11 Wiederholungen)  
 und den Men-schen

Gerade die penetranten Wiederholungen derart sprachwidriger Deklamation verbieten es, an Schütz als Autor festzuhalten.

Schließlich sei der Beginn des Intermediums III "Ehre sei Gott" genannt, der mit der fünfmal wiederholten Deklamation

  
 Eh-re sei Gott

eher den Eindruck einer ungeschickten Textparodie denn einer Originalkomposition macht.

Sehr deutlich zeigt sich hier, daß der Komponist nicht, wie wir es von Schütz gewohnt sind, musikalische Form aus der sich auf die Sprache einlassenden Vertonung entstehen läßt, sondern die Textvorlage lediglich zum Anlaß nimmt, um, zudem in relativer Simplität, autonom musikalisch zu komponieren, so daß sich schließlich das Komponierte (im Extremfall) quasi als "textiert" ausnimmt. Es ist dies ein vor- und nebensätzliches Komponierverhalten, das auch bei wesentlich bedeutenderen Schütz-Zeitgenossen, als es der Komponist von SWV Anh. 8 gewesen sein kann, etwa bei Samuel Scheidt, häufig zu beobachten ist.

Unschützlich ist die Kleingliedrigkeit der Anlage der Einzelsätze wie vor allem der Einzelphrasen innerhalb der Sätze. Schütz vertont größere Sinnzusammenhänge in einem Zug oder steigert kurze Textabschnitte mit musikalischen Mitteln (zielgerichtete Wiederholung auf verschiedenen Stufen, Verdichtung des Satzes z.B. durch Verschränkung der Chöre) und deklamatorischen Mitteln (Rhythmik, notierter bzw. nichtnotierter Taktwechsel u.ä.).

In den Doppelchor-Sätzen, abgesehen vom Beginn und Schluß des ersten Chores "Machet die Tore weit", beschränkt sich der Komponist auf einfachen simultanen Textvortrag in Akkordfolgen, die sich nur zögernd von den Hauptstufen wegbewegen, kaum größere Spannungsbögen aufbauen, auch keine lineare Spannung der Stimmen untereinander entstehen lassen. Dissonanzen und ihre Lösungen treten nur als Schlußklauseln auf.

Es wäre müßig, näher auf die Einschätzung der dreistimmigen "Intermedien" durch Karl Held einzugehen, der in seiner Arbeit über "Das Kreuzkantorat zu Dresden" 1894 aufgrund der einzigen von ihm zitierten Quelle Breslau Ms. mus. 23 Samuel Rüling als Komponisten annimmt, Schützens Namen gar nicht nennt und im Werk "Spuren des Einflusses der um das Jahr 1600 von Florenz und Venedig ausgegangenen Kunstrichtung in der Musik, des italienischen Sologesangs" festzustellen meint, den wir "also nicht erst, wie noch heute von Musikhistorikern vorgetragen wird, durch die Vermittlung eines Heinrich Schütz und Michael Praetorius erhalten, sondern schon vor ihnen andere deutsche Musiker direkt aus den italienischen Quellen geschöpft haben"<sup>19</sup>. Hans Joachim Moser beruft sich erstaunlicherweise auf diesen dilettantischen Passus Helds, um wegen des "fortschrittlichen Stils" der Intermedien seine Inanspruchnahme des Werkes für Schütz zu bekräftigen<sup>20</sup>.

Tatsächlich aber haben die "Intermedien" in SWV Anh. 8 außer der Bezeichnung mit Florentiner Monodie nicht das mindeste gemein. Vielmehr geben sie sich zu erkennen als Abkömmlinge jener reichen deutschen Trizinienliteratur der Zeit, wie sie z.B. in den Sammlungen von Sethus Calvisius (Tricinia, Leipzig 1603), Adam Gumpelzhaimer (Lustgärtlein, Augsburg 1611), Johann Staden (Hauß-Music, 3. Teil, Nürnberg 1628) und anderen überliefert ist.

Was hat es aber mit der einmaligen Autorenangabe "M. Samuelis Rülingij" im Stimmbuch Bassus Primi Chori der Breslauer Handschrift 23 auf sich, die den durchstrichenen bzw. ausradierten Namen Schütz' ersetzt?

Das Gesamtbild des mehrhörigen Konzerts "Machet die Tore weit" fügt sich zu dem spartierten und daher in seiner Beschaffenheit abschätzbaren Teil der erhalten-gebliebenen Motetten Samuel Rülings<sup>21</sup> weit besser als zu den Schütz-Werken zwischen 1618 und 1625: kleinmeisterlich-handwerkliche Musik ohne jeden höheren künstlerischen Anspruch.

Indessen fallen Beginn und Ende des Eingangssatzes "Machet die Tore weit" sowohl aus dem Rahmen der übrigen Teile des Werkes als auch der anderen Rülings-Kompositionen heraus. Der spontane Eindruck der Schütz-Nähe, den die ersten acht Takte machen, wird bestätigt beim Vergleich des Beschlusses "Gott sei Dank" der Auferstehungshistorie SWV 23 mit ihnen. Die Ähnlichkeit ist so groß, daß man annehmen muß, der Beginn von "Machet die Tore weit" sei dem Anfang von "Gott sei Dank" Stimme für Stimme nachgebildet worden oder aber, er stamme direkt von Schütz:

SWV Anh. 8 "Machet die Tore weit"	SWV 23 "Gott sei Dank"
Alt, Chor 1 und Chor 2	= Sopran, Chor 1 und Chor 2
Tenor, Chor 1 und Chor 2	= Alt, Chor 1 und Chor 2
Baß, Chor 1 und Chor 2	= Baß, Chor 1 und Chor 2

Lediglich das Tongeschlecht und die Stellung von Sopran, Alt und Tenor innerhalb des Satzgefüges sind geändert. Obwohl es sich in beiden Fällen eher um schulgerechte allgemeine Ausformulierungen der Kadenz handelt – die in "Machet die Tore weit" erreicht einen höheren Kunstgrad als diejenige im Beschluß der Weihnachts-Historie –, legen die zeitliche Nähe der Werke und die lokale Nachbarschaft der Komponisten diesen Vergleich besonders nahe.

Rein hypothetisch sei die Möglichkeit angesprochen, beiden Autorenangaben "Schütz" und "Rüling" Richtigkeit zuzubilligen:

SWV Anh. 8 ist höchstwahrscheinlich ein Werk Samuel Rülings – wie erwähnt, dürfte die Breslauer Korrektur der ursprünglichen Komponistenangabe auf besserem Wissen beruhen, das vielleicht durch Michael Kittel nach Breslau vermittelt wurde –, dessen möglicherweise dürftige Anfangstakte Schütz durch eigene Musik ersetzt hat oder durch den Komponisten in Anlehnung an den Beschluß der Auferstehungshistorie unter seiner Anleitung ersetzen ließ.

Daß die Quellen a, b und c Schütz' Namen in aller Ausführlichkeit nennen, kann kein Zufall sein. Von Samuel Rüling wissen wir, daß er nach seiner bis 1615 währenden Kreuzkantorenzeit als Gemeindepfarrer (seit 1620 als Archidiaconus) und Beichtvater der Familien Schütz und Wildeck in der Dresdner Innenstadtparochie tätig gewesen ist. Er widmete seine Predigtsammlung "Succus Propheticus", die 1625 in Dresden im Druck erschienen ist<sup>22</sup>, acht kurfürstlichen Hofbeamten, dem erstgenannten unter ihnen, Heinrich Schützens Schwiegervater, "Herrn Christian Wildecken, Churfl. S. Buchhaltern". Die Dedikation fügt den acht Namen an "Meinen großgünstigen Herren/ geneigten Förderern/ hochgeehrten Patronen/ und vielgeliebten Beichtkindern".

In demselben Jahr 1625 betreute er seelsorgerlich Christian Wildecks Tochter Magdalena verheiratete Schütz bis zu ihrem Tod, wie wir aus den "Personalia" der Leichenpredigt des Oberhofpredigers Matthias Hoë von Hoënegg erfahren<sup>23</sup>.

1619 und wiederum 1625 hatte Rüling mit Epigrammen in Schütz' "Psalmen Davids" und "Cantiones sacrae" seine Verbundenheit mit dem Hofkapellmeister, der mit Sicherheit sein Beichtkind war<sup>24</sup>, bekundet.

Es erscheint in Anbetracht dieser Umstände nicht ausgeschlossen, daß der einstige Kreuzkantor und ausgewiesene Komponist Samuel Rüling noch als Gemeindepfarrer mit Schütz in musikalischem Austausch gestanden hat. Denkbar zumindest, daß dieser korrigierend an Rülings Konzert "Machet die Tore weit" Hand angelegt hat, ohne es grundsätzlich zu verändern. Freilich würde man zu weit gehen, aus dieser Hypothese schon ein direktes Lehrer-Schüler-Verhältnis Schützens zu Rüling folgern zu wollen<sup>25</sup>.

Karl Held war sicherlich durch die Satzbezeichnung "Intermedium" der Trizinen in SWV Anh. 8 auf die falsche Fährte der Florentiner Monodie gelockt worden. Dennoch verdient dieser in der mitteldeutschen Musik um 1617 erstmals auftauchende Begriff unsere Beachtung. Er findet sich sowohl im frühen Schütz-Schaffen als auch im gleichzeitigen Spätwerk des Michael Praetorius: Am ersten Festtag des Reformationsjubiläums 1617 wurde in Dresden als Introitus zur Mittagspredigt "Jubilant hodie omnes gentes mit Trommeten" musiziert "vnd der hundert Psalm/ Jubilate Deo, als ein Intermedium zwischen den Trommeten à 5. Choris"<sup>26</sup>. 1618 wendet Schütz den Terminus "Intermedium" im Hochzeitskonzert "Wohl dem, der ein tugendsam Weib hat" (SWV 20) für den Dresdner Hofrat Dr. Joseph Avenarius neben dem des "Ritornello" an – erst sehr viel später taucht er wieder in Schütz' Weihnachtshistorie (SWV 435) auf. Vor allem aber verwendet ihn Michael Praetorius: Die Definition in "Syntagma Musicum" (III. Band, 1619, S. 130 <recte: 110>) geht von dem florentinischen "Intermedio" aus, dem instrumentalen oder vokalen Zwischenspiel "in comoedien zwischen jedem actu", erweitert ihn aber ganz allgemein zum geringstimmigen Instrumentalstück zwischen größer besetzten vokal-instrumentalen Sätzen, im Unterschied zum "Ritornello" (ebenda, S. 128ff. <recte: 108ff.>), das dieselbe Zwischenspielfunktion hat, jedoch die Musik wiederholt. Im kompositorischen Werk Praetorius' ist der Begriff des "Intermedium" mehrfach anzutreffen, insbesondere in den Kompositionen der Kolossalsammlung "Polyhymnia", die der Komponist detailliert im Syntagma musicum III, S. 193ff., anzeigt, von der aber nur ein Teil im Druck erschienen und daher erhalten ist. Intermedien befinden sich in "VI. Polyhymnia Jubilae": "Machet die Thore weit: cum Intermediis, Sinfoniis Tubis et Tympanis, 1. 2. 3. 4. Theil" (Syntagma musicum III, S. 211)<sup>27</sup>, "Herr Gott dich loben wir/ 1. 2. 3. 4. Theil/ cum Sinfoniis, Ritornello, auch anderen Intermediis vnd variationibus" (ebenda), in "IX. Polyhymnia Leiturgica" die beiden unter Nr. 6 und 7 erscheinenden Magnificatkompositionen zu Weihnachten "cum Intermediis Germanicis in Festo Nativitatis" (ebenda, S. 214) und Ostern "Magnificat f. B. cum Intermediis in F. Resurrectionis Christi" sowie in "X. Polyhymnia continens Motetas seu Cantiones latinas" die Stücke "Grates nunc omnes cum Intermediis", "Iam non dicam: Dominici Phinots cum Intermedio: Halelujah" und "Sancta Trinitas: D. Phinots cum Intermedio: Halelujah" (ebenda, S. 215).

Samuel Riling hat, indem er den Terminus "Intermedium" aufgriff, auf das Spätwerk Michael Praetorius', den er ebenfalls gekannt haben dürfte, und das Dresdner Frühschaffen Heinrich Schütz' reagiert, ohne freilich seine Arbeiten damit vergleichbar machen zu können.

Es empfiehlt sich, das Adventskonzert "Machet die Tore weit" auch in der Großen Ausgabe des Schütz-Werke-Verzeichnisses im Anhang zu belassen.

#### A n m e r k u n g e n

- 1 Vgl. Hans Joachim MOSER, Unbekannte Werke von Heinrich Schütz, in: ZfMw 17 (1935/36), bes. S. 335-338; ders., Heinrich Schütz – Sein Leben und Werk, Kassel 1936, 2/1954, S. 460, 616 (betr. SWV 457), 74, 250, 500 (betr. SWV 464), 430 ff. (betr. SWV Anh. 2), 460f. (betr. SWV Anh. 4), 251, 611 (betr. SWV Anh. 8).
- 2 Wolfram STEUDE, Die Musiksammlhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden, Leipzig bzw. Wilhelmshaven 1974, S. 114: Hs.-Nr. 51 Mus. Löb 8 und Löb 70, Nr. 85 (Orig.-Nr. 86).
- 3 Emil BOHN, Die Musikhandschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau, Berlin 1890, S. 74 ff., Hs.-Nr. 23, 126.
- 4 Vgl. Richard RYBARIČ, Die Hauptquellen und Probleme der slowakischen Musikgeschichte bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts, in: Musica Antiqua Europae Orientalis, Kongr.-Ber. Bydgoszcz 1966, S. 104; ders., Johannes Šimbracký und die

- Zipser Musikkultur des 17. Jahrhunderts, in: Sagittarius (Beiträge zur Erforschung und Praxis alter und neuer Kirchenmusik) 2, Kassel 1969, S. 63ff., bes. S. 66. – Werner Breig wies mich auf die Quelle in Levoča hin, und Jürgen Kindermann (Deutsches Musikgeschichtliches Archiv Kassel) stellte eine Ablichtung von SWV Anh. 8 kurzfristig zur Verfügung. Dafür sei beiden Herren herzlich gedankt.
- 5 Einer seiner wichtigsten Zuarbeiter in Dresden scheint Richard Engländer gewesen zu sein.
- 6 Es handelt sich dabei um Nr. 127 "Freuet euch des Herren, ihr Gerechten à 9" (Druck: Nr. 17), Nr. 128 "Singet dem Herrn ein neues Lied à 7" (Druck: Nr. 8) und Nr. 129 "Wohl dem, der den Herren fürchtet à 9" (Druck: Nr. 15).
- 7 BOHN, a.a.O., S. 40ff.: Hs.-Nr. 14, sowie S. 112f.: Hs.-Nr. 100.
- 8 Vgl. Christiane ENGELBRECHT, Artikel "Kittel, Kaspar" in MGG 7 (1958), Sp. 970ff. Zur Familie Kittel s. auch Eberhard STIMMEL, Herkunft und Abstammung von Heinrich Schütz – Zum gegenwärtigen Stand der Schütz-Genealogie, in: Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts, Bericht der Internationalen Heinrich-Schütz-Konferenz Dresden 1985, Bd. 1 (gleichzeitig JbP für 1985), Leipzig 1988, S. 99-111 (speziell S. 102 bzw. 110).
- 9 Vgl. Dieter HÄRTWIG, Artikel "Scandello, Antonio" in MGG 11 (1963), Sp. 1472ff.
- 10 Im Intermedium "Ehre sei Gott", T. 53-54, ist der Beginn des 2. Soprans notengleich dem des 1. Soprans c''-b'-a'-f'; T. 60, Tenor 1, 1. Note lautet (klingend) c, nicht c'; T. 61, Tenor, 1. Note lautet f, nicht c; die Takte 65-66 lauten im 2. Sopran:



(ge-) fal - - - - - len.

- "Ehre sei Gott in der Höhe", T. 76, Alt des 2. Chores heißt richtig (analog zu Chor 1) e' e' e', nicht c' c' c'. – Weitere Fehler der Vorlagen wie der Edition Mosers bleiben hier unerwähnt. Der Verf. plant eine Neuauflage mit allen Nachweisen.
- 11 MOSER, Schütz, S. 611.
- 12 Zit. nach Matthias HERRMANN, Die Heinrich-Schütz-Pflege des Dresdner Kreuzchores unter Otto Richter und Rudolf Mauersberger (1906-1971), in: Heinrich Schütz – Dresdner Hefte 4/85 (Beiträge zur Kulturgeschichte 7), hrsg. vom Rat des Bezirks Dresden, Dresden 1985, S. 45.
- 13 Karl HELD, Das Kreuzkantorat zu Dresden, Leipzig 1894, Abschnitt "M. Samuel Rülting, Kaiserlich gekrönter Poet, 1612-1615", S. 50-56, bes. S. 55.
- 14 Z.Z. Krakau, Biblioteka Jagiellońska, unter Beibehaltung der Berliner Signatur.
- 15 Martin Luther, "Vom Himmel hoch", Str. 7, Z. 4; Cyriakus Schneegaß, "Das neu-geborne Kindelein", Str. 1, Z. 2, u.ä.
- 16 SWV Anh. 8 weist in der Fassung der Handschrift Kamenz durch die zusätzliche Vertonung des ersten Intermediums-Textes "Wer ist derselbige" sogar in allen sieben Stücken eigene Musik auf. Vgl. S. 52.
- 17 Vgl. STEUDE, Musiksammelhandschriften, Mus. 1-D-503, Nr. 56 und Mus. Gri 50, Nr. 16 unter dem Namen Stephan Piscator, Mus. Löb 11, Nr. 1 und bei Michael Praetorius, Musae Sioniae V, Nr. 37 anonym.

- 18 Vgl. Werner BRAUN, Samuel Scheidts Bearbeitungen alter Motetten, in: AfMw 19/20 (1962/63), S. 60; über "Hosianna dem Sohne David" gibt es Kompositionen auch von Bartholomäus Gesius, Heinrich Grimm und Thomas Selle.
- 19 HELD, a.a.O., S. 55.
- 20 Vgl. Anm. 11.
- 21 Es sind in mitteldeutschen Handschriften (z.B. Dresden, Mus. Pi 57, und Mügeln, Mus. II) mehr Rülíng-Kompositionen erhalten geblieben, als Rudolf ELLERs Artikel "Rüling, Samuel" in MGG 11 (1967), Sp. 1070, nennt. Vgl. auch Wolfram STEUDE, Neue Schütz-Ermittlungen, in: DJbMw 1967, bes. S. 40-49; Teil-Abdruck in: HS-WdF, bes. S. 193.
- 22 Sächsische Landesbibliothek Dresden, Th. ev. asc. 419; dieses Exemplar stammt aus dem Besitz des Kurfürsten Johann Georg I.
- 23 Vgl. Heinrich Schütz, Klaglied auf den Tod seiner Ehefrau Magdalena Schütz geb. Wildeck am 6. September 1625 für hohe Männerstimme und Basso continuo, SWV 501, aufgefunden und hrsg. von Eberhard MÖLLER, Leipzig 1984, S. 15ff., bes. S. 18.
- 24 Die bisherige stillschweigende Annahme, daß Schütz als Angehöriger der Hofgemeinde seelsorgerlich dem Oberhofprediger zugewiesen war, da die Leichenpredigten für seine Ehefrau und für ihn selbst vom jeweiligen Inhaber dieses Amtes gehalten worden sind, beruht auf einer Täuschung. Nicht Dr. Martin Geier hat 1672 dem sterbenden Schütz seelsorgerlich beigestanden, sondern der Diaconus Mag. Johann Heinrich Kühn, der seit dem 25. August 1672 in seinem Dresdner Amt war. Vgl. Anton WECK, Der churfl. Sächs. <...> Residentz und Haupt Vestung Dresden Beschreib- und Vorstellung, Nürnberg 1680. Unter den "Diaconi, die auch bei der Frauenkirche administrieren helfen", werden S. 229 Samuel Rülíng und S. 230 J. H. Kühn genannt. Schützens Wohnungen in der Frauenstraße, Ecke Neumarkt, und in der Moritzstraße gehörten beide zum Sprengel der Frauenkirche.
- 25 Dies wäre nicht die einzige von Schütz betreute Schülerarbeit, die mit dem Namen des Meisters signiert wurde: Die Frühfassungen SWV 429a-430a, wahrscheinlich aber auch SWV 263a und b, SWV 289a, 326a und 450a, von denen einige Schützens Namen tragen, sind nach Ansicht des Verfassers als Ergebnisse des Kompositionsunterrichts anzusehen, den Anton Colander (1590-1621) in Dresden bei Schütz erhalten hat. Vgl. dazu STEUDE, Neue Schütz-Ermittlungen, HS-WdF, S. 195, Anm. 21.
- 26 Die noch immer ungeklärte Frage nach dem bzw. den Komponisten der von Oberhofprediger Hoë von Hoënegg aufgezählten Werke sei auch in diesem Zusammenhang erwähnt. Ist man zunächst geneigt, Schütz als Schöpfer aller von Hoë genannten Kompositionen anzusehen, so wird dies fraglich in Anbetracht der Tatsache, daß das Reformations-Jubiläum 1617 erst im April dieses Jahres von den Wittenberger Theologen vorgeschlagen worden war und außerdem der Besuch des Kaisers Matthias im Juli 1617 musikalisch auszugestalten war. Siegfried Vogelsänger macht neuestens wahrscheinlich, daß zum Reformationsjubiläum 1617 auch Praetorius-Werke aufgeführt worden sind. Vgl. Christhard MAHRENHOLZ, Heinrich Schütz und das erste Reformationsjubiläum 1617, in: MuK 3 (1931), S. 149ff., Wiederabdruck in: Chr. MAHRENHOLZ, Musicologica und Liturgica, Kassel 1960, S. 196ff., und in: HS-WdF, S. 61ff.; Werner BREIG, Höfische Festmusik im Werk von Heinrich Schütz, in: Daphnis 10 (1984), S. 711ff., Wiederabdruck mit Nachtrag 1982/84 in: HS-WdF, S. 375ff. (bes. S. 399ff.); Eberhard MÖLLER, Heinrich Schütz und das Jahr 1617, in: Heinrich Schütz im Spannungsfeld ... (s. Anm. 8), S. 69-80, bes. S. 75f.; Siegfried VOGELSÄNGER,

Michael Praetorius: Festmusiken zu zwei Ereignissen des Jahres 1617: zum Kaiserbesuch in Dresden und zur Jahrhundertfeier der Reformation, in: *Mf* 40 (1987), S. 97-109, bes. S. 101ff.; ders., *Michael Praetorius beim Wort genommen – Zur Entstehungsgeschichte seiner Werke*, Aachen 1987 (= *Orbis Musicarum*, Bd. 2), bes. S. 79ff.

- 27 Der Versuch, SWV Anh. 8 mit diesem Praetorius-Titel zu identifizieren, scheiterte sehr bald. Die große Anlage der wenigen erhalten gebliebenen Praetorius-Werke über freie Bibeltexte (vgl. Arno FORCHERT, *Das Spätwerk des Michael Praetorius*, Berlin 1959 [= *Berliner Studien zur Musikwissenschaft*, Bd. 1], S. 163ff.), die sicherlich auch ein Kennzeichen von "Machet die Tore weit" war, sowie Praetorius' Angabe über die Beteiligung von Trompeten und Pauken, die aufgrund des F-Modus in SWV Anh. 8 grundsätzlich nicht in Frage kommt, sprechen dagegen, obwohl beide Werke mit vier Teilen und drei Intermedien dieselbe Satzabfolge gehabt haben dürften und das Praetorius-Werk der auf S. 53f. genannten Typik entsprochen haben wird.

## Die Weimarer Noteninventare von 1662 und ihre Bedeutung als Schütz-Quellen

M

von  
EBERHARD MÖLLER

Bereits 1921 hat Adolf Aber die vier Weimarer Noteninventarien von 1662 veröffentlicht<sup>1</sup>. Diese Dokumente sind um so wertvoller, als sich die darin registrierten Musikalien selbst nicht erhalten haben. Sie wurden vermutlich, wie schon Aber annahm, beim Brand der Weimarer Hofkapelle am 5. Mai 1774 ein Raub der Flammen. Eine erneute Publikation der Verzeichnisse erscheint deshalb als sinnvoll, weil Abers Übertragung die Handschriften nicht vollständig wiedergibt und mancherlei Lesefehler enthält; vor allem aber fehlt bisher eine vollständige Auswertung der darin enthaltenen Angaben über Werke von Heinrich Schütz.

Die Verzeichnisse entstanden unmittelbar nach dem Tode von Herzog Wilhelm IV. von Sachsen-Weimar<sup>2</sup>, wohl im Zusammenhang mit der bevorstehenden Auflösung der Hofkapelle. Den drei Noteninventarien (II, III, IV) ist ein Instrumentenverzeichnis vorangestellt (I). Die Inventarien I, II und III wurden vom Hofkapellmeister Adam Drese am 4. bzw. 6. Juli 1662 angelegt. Den IV. Katalog fertigte Christian Herwich an. Obwohl er nicht datiert ist, geht aus dem Text hervor, daß auch dieses Verzeichnis unmittelbar nach dem Tode des Herzogs entstanden ist.

An Musikern der Weimarer Hofkapelle werden Adam Drese, Christian Herwich, Christoph Jäger, Gottfried Pasch, Hans Preiser<sup>3</sup>, Wilhelm Röhmer und Johann Rumpel genannt. In diesem Zusammenhang interessiert besonders der Lautenist und Gambist Christian Herwich. Von 1635 bis 1639 ist er Mitglied einer Gesandtschaft, die im Auftrag des Herzogs Friedrich III. von Holstein-Gottorp mit einer Reise nach Persien in Europa großes Aufsehen erregte. Ein weiterer Teilnehmer der Reise, Paul Fleming, ist nicht nur mit Gedichten über Heinrich Schütz hervorgetreten, sondern auch mit einem Sonett auf "Mons. Christian Herpichen, Fürstl. Holsteinische<n> Gesandten Violgambisten". Adam Olearius, ebenfalls ein Mitglied der Delegation, veröffentlichte 1647 eine "Oftt beehrte Beschreibung der Newen Orientalischen REISE / So durch Gelegenheit einer Holsteinischen Legation an den König in Persien geschehen". Diesem Werk sind zahlreiche Kupferstiche beigelegt, an deren Ausarbeitung auch Augustus John, der Stecher der 1982 aufgefundenen Schütz-Porträts, beteiligt war. Um 1647 ist Herwich in der Kasseler Hofkapelle nachweisbar<sup>4</sup>. Im Inventarium IV bezeichnet er sich als einen "Unter den ältesten Diener<n> undt Hofmusikante<n>" in der Weimarer Hofkapelle. Nach deren Auflösung wendet er sich erneut nach Kassel. Dort ertrinkt er bei einem Badeunfall; am 22. September 1663 wird er tot in der Fulda aufgefunden<sup>5</sup>. Herwichs Kompositionen gehören zu den frühesten deutschen Werken, die den Einfluß französischer Instrumentalmusik erkennen lassen<sup>6</sup>. In seinem Besitz befand sich 1662 eine größere Anzahl Schützscher Werke. Bei sieben Handschriften macht Herwich darauf aufmerksam, daß es sich um eigene Noten handelt. Persönliche Kontakte zwischen Schütz und Herwich sind nicht nachweisbar.

Im Inventarium III lassen sich Reste eines älteren Katalogs nachweisen. Die Musik des 16. Jahrhunderts wird jedoch nur durch wenige Autoren repräsentiert (Orlando di Lasso, David Köler, Joachim a Burck). Der Hauptbestand der Musikalien weist hinsichtlich seiner Entstehung auf den Zeitraum 1620-1660 hin. Vielfach können Herkunft und Weg ganzer Notengruppen genau verfolgt werden:

1. Besuche von Schütz in Weimar (1647, 1648, 1658, 1659)<sup>7</sup> – diese werden im Inventarium IV auch erwähnt – sowie von Drese in Dresden (1652, 1656) erweitern den Bestand Schützscher Werke.

2. Eine größere Reise führt Drese 1653 nach Süd- und Westdeutschland (Bamberg,

Nürnberg, Regensburg, München, Augsburg, Mainz, Ulm, Heidelberg, Straßburg, Kassel) mit der Vollmacht, wertvolle Noten zu kaufen.

3. Als Schüler Marco Scacchis in Warschau bleibt Drese auch weiterhin in Kontakt mit Musikern des östlichen Territoriums.

4. Besuche von Komponisten in Weimar (Samuel Friedrich Capricornus) und Dedikationen von Drucken für Herzog Wilhelm IV. (Ambrosius Profe) führen zu einer Erweiterung des Notenbestandes.

5. Im Auftrag des Herzogs unternimmt von Kospoth im Herbst 1660 eine Reise nach Venedig zu Johann Rosenmüller. Dort bringt er "etliche musicalische Sachen zuwege"<sup>8</sup> und veranlaßt deren Übersendung nach Weimar. Das erklärt den relativ großen Bestand an Kompositionen von Johann Rosenmüller und Giovanni Rovetta (je 14 Werke).

6. Verständlicherweise finden wir eine größere Anzahl Kompositionen von dem mindestens seit 1652 als Hofkapellmeister in Weimar tätigen Adam Drese (23 Werke).

7. Musikalien aus dem Privatbesitz von Christian Herwich gehören (zeitweilig?) dem Fundus der Weimarer Kapelle an.

Bei der nachfolgenden vollständigen Wiedergabe der vier Inventarien ist zu berücksichtigen, daß aufgrund der hohen Anzahl von Anonyma nur ein Teil der Kompositionen identifiziert werden konnte. Wegen der oft unvollständigen, ungenauen, gelegentlich auch offensichtlich fehlerhaften Angaben können diese Identifizierungen manchmal nur den Charakter von Hypothesen haben. Nicht entzifferbare Textteile wurden als <...> wiedergegeben.

Einzelwerke von Schütz, die vermutlich mit aus erhaltenen Quellen bekannten Stücken identisch sind, werden nach dem SWV ausgewiesen. Bei den Drucken beziehen wir uns auf die RISM-Reihen A/I, B/I und B/VI,2. In unserer Wiedergabe werden die originalen Zählungen in den einzelnen Inventarien durch eine durchlaufende Numerierung ergänzt, die das Zitieren von Titeln vereinfachen soll. Die Gesamtzahl der Kompositionen ist erheblich größer, als die 416 Nummern zunächst vermuten lassen, da ein Titel oft eine Werksammlung oder -gruppe mit zahlreichen Einzelkompositionen repräsentiert.

Der am häufigsten genannte Komponistname ist der von Heinrich Schütz; etwa ein Drittel der identifizierbaren Werke stammt von ihm. Das läßt auf eine intensive Pflege seiner Werke am Weimarer Hof schließen. Als Komponistensignum finden sich die Angaben "H. Schütz(e)", "H.S.", "H.Sch." und "H.Sag.". Häufig erscheint zusätzlich noch das Merkzeichen C<sup>9</sup>. Die große Zahl Schützscher Werke macht besonders deutlich, welchen Verlust die Vernichtung des Notenbestandes bedeutet.

Hinweise auf speziell für Weimar geschriebene Kompositionen des Dresdner Hofkapellmeisters fehlen; so wird z.B. das "Danck-Lied" SWV 368 nicht erwähnt. Die Entschlüsselung der Angaben bereitet oftmals Schwierigkeiten. Mit dem Hinweis "H. Heinrich Schützens Deutsche gedruckte Concerte" (Nr. 187, 188) sind vermutlich die Teile II und/oder III der "Symphoniae Sacrae" gemeint, obwohl deren III. Teil bereits an anderer Stelle erscheint (Nr. 18). An Druckwerken von Schütz sind außerdem erwähnt: die Italienischen Madrigale SWV 1-19 (Nr. 189), die "Psalmen Davids" SWV 22-47 (Nr. 16), die Auferstehungs-Historie SWV 50 (Nr. 19), die "Geistliche Chormusik" SWV 369-397 (Nr. 17) und das "Canticum B. Simeonis" SWV 432-433 (Nr. 21). Die handschriftlichen Einzelwerke lassen sich z.T. mit Stücken aus den "Symphoniae Sacrae" identifizieren; aus deren II. Teil sind SWV 343 (Nr. 370), 346 (Nr. 106), 349 (Nr. 358), 350 (Nr. 139), 351 (Nr. 107), 353 (Nr. 141), 358 (Nr. 125) und 367 (Nr. 108) vertreten, aus Teil III SWV 407 (Nr. 109). Hinzu kommen das aus dem Prof.-Sammeldruck von 1646 (RISM B/I: 1646<sup>4</sup>) bekannte Konzert SWV 340 (Nr. 369) sowie eine Reihe von Kompositionen, die auch anderweitig nur handschriftlich überliefert sind: SWV 443 bzw. 443a (Nr. 373), 453 (Nr. 357), 458 (Nr. 356), 460 (Nr. 181), 461 (Nr. 367), 476 (Nr. 230), 477 (Nr. 117) und 478 (Nr. 365).

Seine Hauptbedeutung erhält das Weimarer Inventar dadurch, daß es eine große Anzahl verschollener Werke von Schütz nachweist. Es ist unter diesem Aspekt die wichtigste Schütz-Quelle und übertrifft z.B. das Naumburger Inventarium<sup>10</sup> quantitativ beträchtlich.

Wir geben im folgenden eine alphabetische Liste der betreffenden Titel. Einige von ihnen sind mit einem Sternchen versehen. Sie sind im Inventar nicht direkt mit Schütz' Namen bezeichnet; doch gehören sie zu Handschriften-Komplexen, die an anderer Stelle (zwischen Nr. 24 und 25) en bloc Schütz zugeschrieben sind. Daß diese Zuschreibungen nicht ohne Ausnahmen gelten, zeigt sich am Vorkommen eines Werkes von Michael Cra<sup>o</sup>w<itz> (Nr. 351) innerhalb des Komplexes der "28 Kirchenstücke" sowie des Jägerliedes von A<dam> D<rese> (Nr. 416) am Ende der "9 Madrigalien"; dennoch empfiehlt es sich, die übrigen Stücke wenigstens hypothetisch in die Reihe der verlorenen Schütz-Werke aufzunehmen.

- 182 Ach liebste laß uns eylen C ex G.  
 413 Ach liebste laß uns eylen. â 4.  
 (Beide Eintragungen beziehen sich höchstwahrscheinlich auf die gleiche Vertonung des Opitzschen Textes. Vgl. auch Katalog Lüneburg<sup>11</sup>.)  
 85 Alleluia lobet Ihn in seinem Heylighthumb. â. 16 vel. 18. H. Sag. C (mit Notincipit)  
 415 Auf auf meine Harffe. â. 10. H. S.  
 352 \*Bleib bey Uns: à 5. Voc: 5 instr:  
 236 Confitebor tibi. à. 5. Voc: & 5. instr: H. Sag. C  
 112 Der Herr ist mein Hirt. â. 5. Voc: 5. jnstr: H. Sag C  
 374 Der H<err> Sprach zu m<einem> H<erren> a 11 H S. (vgl. auch Katalog Naumburg, dort "à 17")  
 411 \*D. Gugkuck hat sich zu tode: a 4.<sup>12</sup>  
 355 Die Ihr den Herren fürchtet: H. S.  
 412 \*Distel u. Dorn stechen sehr. a 4.  
 228 Domine exaudi orationem. â. 7. 10. 14. H. Sag.  
 177 Dorinda: H. Sag C (Text möglicherweise: "Dorinda, willst du mich verlassen" von Martin Opitz<sup>13</sup>)  
 361 \*Es gingen zweene Menschen hinauf in Tempel. a. 5. Voc: 2. Brazzi (Variante von SWV 444?)  
 371 Es ist erschienen: a. 3. Voc. H. S.  
 368 Es ist Zeit die Stundt ist da: à 4. Voc. H Sag.  
 376 Es stehe Gott auf. à 13. H S.  
 410 \*geht meine Seuftzer hin. â. 5. (wahrscheinlich identisch mit Nr. 185)  
 372 Gelobet sey der Herr. à 5. 10. 11. & 20. H. Sag  
 362 \*Ich frewe mich dz: à. 5. Voc. 5 instr:  
 124 Jauchzet :/: a. 4. H. Sag C  
 350 \*Jesus Christus Unßer Heylandt. â 6.  
 20 Kyrie H. Schützens in Regal folio  
 84 <Kyrie eleison> Die Deutsche littaney. â. 12. vel. 18. stimmen H. Sag C (mit Notincipit)  
 375 Kyrie. â. 5. H. S.  
 366 \*Dz Kyrie Gott Vatter in Ewigk: à 6. Voc: et. 11 Stimmen, ex. E.<sup>14</sup>  
 201 Magnificat: â. 3. Voc: 2. Viol: H. Sag. C  
 353 Maria sey begrüßet. H. S. C â 5  
 354 das ander Maria. â. 6. H. Sch. (Dieses und das vorangehende Stück sind vielleicht identisch mit Nr. 111, "Zwey Deutsche geystl. Madri<g>al H. Sag. C so Er bey letzter Ankumfft zurückegelassen"; für Nr. 353 wäre auch an eine ungenaue Verzeichnung von SWV 333 zu denken.)  
 349 Mein freind ich thu dir nicht Unrecht: â. 6. H. Sag.  
 408 \*So bistu nun mein lieb â. 6.

- 414 \*Täglich geht die Sonne unter: â. 6. (Text von Martin Opitz; wahrscheinlich identisch mit Nr. 184)
- 86 Tröste uns Gott: so Er <H. Sag; vgl. Nr. 85> gesetzt (mit Notencipit des Bc.)
- 360 VENUS du undt dein Kindt. H. S.<sup>15</sup>
- 113 Wenn d. Herr die gefangenen Zions â. 6. Voc. & 6 jnstr: H. Sag C (wahrscheinlich identisch mit Nr. 363)
- 363 Wenn d. Hr. die gefangen: a 6. Voc: 6. instr: H. Sag.
- 409 \*Wenn dich o Sylvia. â 6.
- 359 Wehr sich dünken leßet: â 4. H. Sag.
- 118 Wer unter dem Schirm des H. H. Sag C (wahrscheinlich identisch mit Nr. 364)
- 364 Wehr unter dem Schirm. â. 5. Voc. 2. Viol. H. S. (möglicherweise identisch mit dem verlorenen Werk gleichen Textanfangs und gleicher Besetzung, das im Katalog Lüneburg verzeichnet ist)
- 110 Wie ein rubin. â. 3. H Sag C (vielleicht eine ungenaue Verzeichnung des vierstimmigen Konzerts SWV 357)

## I. I n v e n t a r i u m

Der Musicalischen Instrumenten undt andern Singendten Sachen.  
Verzeugnüs in hiesige Weimarische Capell gehörige, instrumenta.

1. Das Kirchen Positiv
2. Ein groß 16. füßiges Regal, so in der Kirche steht.
3. Das Regenspurgische Positiv, im Forberge.
4. Das Eysenachische Positiv, sobey der vfwartung gebraucht worden.
5. Ein altes Regal.
6. Ein groß Clavicymbel
7. Ein groß Spineth,
8. Zwey große Violon
9. Zwey Baß Violon
10. Drey Viol' da Braccio
11. Zwey Erffurtische Violinen, undt zwey von Gräßblitz.
12. Drey Tromboni.
13. Ein Baß Pommerth.
14. Ein Baß Fagott.
15. Ein kleiner Fagott.
16. Zwo Tenor Viol' dagamba
17. Ein Alt Violdagamb.
18. Ein Discant Violadag:
19. Zwey stille Zinken
20. Etzliche Pfeiffen
21. Das grose Pandor.
22. Die grose Harffe.

Adam Drese

Capellmeister Weimar den 4. July

Ao. 662.

## II. V e r z e ü g n ü s .

Aller sowohl geschrieben, als gedruckten undt hiesiger Weymarl: FrI. Hoff Capell befindlichen Musicalischer Stükke, als:

- 1 1. Ein foliant, Autore, Johanne Le Febure.  
2 2. Neue unterschiedliche alte Musicalische Werke darunter 7. gehefft undt 2. ungebunden.  
3 3. Evlogodia Sionia Michaelis Praetorj in quart. RISM A/I: P 5364  
4 4. Johann Stadens Partitura in folio.  
5 5. Concerti Ecclesiastici, a 8. in groß octav.  
6 6. WehKlag über die Deutschen: à. 3. gedruckt in quart<sup>16</sup>  
7 7. Gaudium Christianum Auth: Michael: Altenb:  
8 8. Ludovici Viadani Sinphonien â. 8. geschrieben in folio. RISM A/I: V 1407  
9 9. 5. von weiß Leder gebunden und geschribene bücher  
10 10. Die Paßion geschrieben in 2. groß Regal Folianten.  
11 11. Geystliche Concerten. â 2. & 3. S. Scheidt. 4. Bücher, RISM A/I: S 1357  
in 4to.  
12 12. Geystliche Concerten. 2. theil. S. Scheidt. 4. bücher RISM A/I: S 1358  
in 4to.  
13 13. Geystliche Concerten. 4. theil S. Scheidts. 7. bücher RISM A/I: S 1362  
in 4to.  
14 14. Corollarium Geystl. Collect: Ambr: Profui, in 4to. – RISM B/I 16496  
8 bücher.  
15 15. KernSprüche Johann Rosenmüllers. 7. bücher in folio. RISM A/I: R 2548  
(oder 2549)  
16 16. Davits Psalmen. H. Schützens in folio. 13. bücher RISM A/I: S 2275  
17 17. H. Schützens, Chor music in folio – 7. bücher. RISM A/I: S 2294  
18 18. H. Schützens Symphoniae Sacrae in folio. 12. partes. RISM A/I: S 2295  
19 19. H. Schützens Auferstehung in folio. 6. bücher RISM A/I: S 2277  
nebenst der grosen Partitura.  
20 20. Kyrie H. Schützens in Regal folio  
21 21. Canticum B. Simeonis Zweymahl Comp: H. S. RISM A/I: S 2298  
22 22. Salmi Concertati, di Simon Vesi. 11 bücher in RISM A/I: V 1315  
quarto undt Roth gebunden,  
23 23. Sacrae Laudes, Petro And: Ziani. 8. bücher in RISM A/I: Z 175  
4to, u. gelb geb:  
24 24. Sacrae Coronae, â 3. voc: variorum Authorum in groß 4to  
25 8. geschriebene Stücke Römischer Authorum. (= 394-401)  
26. Johann Rosenmüllers Von Venedig aus drey Stücke. (= 402-404)  
27. 28. Zusammengebundene Kirchen Stücke, H. Schützens (= 349-376)  
darunter 2. Lytaneyen â. 5. undt à. 6.  
28. 30. unterschiedliche Von Regenspurg erhaltene Stücke. (= 289-317)  
29. Etzliche zusammengebundene Stücke, darunter,  
Herr Gott, dich loben wir: Fest- undt Geburtstages  
auch zur Communion gerichtete Stücke AD. (= 377-393)  
30. 30. Allerhand Deutsche undt Lateinische Kirchen Stücke,  
sambt etzlichen Sonaten unterschiedene Author. (= 318-348)  
31. 9. Madrigalien oder Weltliche Stücke, H. S. darunter dz  
Jägerliedt. AD. (= 408-416)  
25 32. Valtin Stobels Erster theil seine Melodien. RISM A/I: S 6977  
4. bücher in folio,  
26 33. Valtin Stobels ander theil seiner Melodien RISM A/I: S 6978  
4. bücher in folio.  
34. Ein bundt von Frantzösischer Music. (= 405-406)

Adam Drese  
Capelmeister den 4. Julij  
Ao. 662.

## III.

## Verzeichn ü ß

Derer Musicalischen Bücher, so aus der alten Apoteken im Rothen Schloße vollents herbey geschafft undt bey den andern Musicalischen Stükke undt Instrumenta gelegt worden.

- 27 1. 6. grose foliant in weiß u. darunter eins in braun leder gebunden.
- 28 2. Polyhymina Paneggriae, M. Praet: 15. bücher RISM A/I: P 5370  
in klein folio.
- 29 3. Promptuarium Musicum, 5. in Roht leder gebundene bücher,
- 30 4. Magnificat. M. Frankens undt Crügers in roht leder undt 4to gebundene  
31 bücher nebst dem General Basso in folio.
- 32 5. Cantiones Sacrae in Roht leder und länglicht gebundtene. 6. bücher
- 33 6. Etliche Opera in 4to gebunden undt verzeichnet mit Num: 6.
- 34 7. Etliche Opera in groß Quart gebundene 5. bücher, Num. 10.
- 35 8. 8. in Quart gebundene bücher. Num. 24.
- 36 9. Cantiones Sacrae. 6 voc: Orlandi 6. länglichte gebundene bücher.
- 37 10. Deutsche Psalm Davidt Köhlers. 5. bücher RISM A/I: K 1227  
Num: 23.
- 38 11. 7. langlicht gebundene bücher. Num: 16.
- 39 12. 8. bücher in groß quart. Num: 35.
- 40 13. 8. in Weiß Leder gebundene bücher. Num: 2.
- 41 14. 6. in Weiß leder gebundene Bücher. Num. 8.
- 42 15. 6. in Weiß Leder gebundene Bücher. Num. 34.
- 43 16. 8. In quart undt Weiß Leder gebundene bücher. Num. 7.
- 44 17. M. M. Praetorij deutsche lieder, â 4. in 4to gebunden, Num. 32.
- 45 18. 6. Bücher. Num. 22.
- 46 19. 6. in gelbleder gebundene Bücher. Num: 29.
- 47 20. 5. in 4to gebundene bücher. -- Num. 3.
- 48 21. 5 in Weiß leder und langlicht gebundtene bücher. Num. 21.
- 49 22. 6. In schwartz undt Weiß Leder gebundene bücher Num: 15.
- 50 23. 6 In brawn Leder gebundne Bücher, Christoph Walliser. N. 14.
- 51 24. 5. In gelb leder gebundne Bücher, Lud: Viadana. <...>
- 52 25. Israelis Brunnlein, J. H. Scheins. 6. bücher. RISM A/I: S 1385  
(oder 1386)
- 53 26. Cymbalum Sionium. J. H. Scheins. 8. in schwartz und RISM A/I: S 1375  
Vergöld Leder gebundne Bücher.
- 54 27. 6. langlicht und in gelb leder gebundne bücher. N. 13.
- 55 28. 6. Bücher. Num. 12.
- 56 29. Cantiones Sacrae à. 8. in groß 4to S. Scheidts. RISM A/I: S 1348
- 57 30. Johannes Jepp Tricinia graw gebunden. RISM A/I: J 508
- 58 31. Viridarium Musicum. 5. geheffte Bücher. M.D. Friderich, RISM A/I: F 1952
- 59 32. Neues geystliches Musicalisches Lustgärtlein â. 4. RISM A/I: D 3077  
M. Johan Dillinger
- 60 33. Magnificat diversorum Authorum. 8. bücher gehefft.
- 61 34. Sertum Musicale â. 3. Daniel Friederichs. RISM A/I: F 1931 (?)
- 62 35. Lamentationes Jeremiae, in 8tav: 5. Bücher.
- 63 36. Musica Concertiva. J. Dillingers. 7. Bücher. RISM A/I: D 3083
- 64 37. Deutsche Paßion Joach: von Burk. RISM A/I: B 4957 (?)
- 65 38. 12. Zu groß 4to geheffte Bücher, nebst einem  
Basso Generali in folio Michaelis Praetorij.
- 66 39. Tobiae Michaelis Musicalischer Seelenlust. RISM A/I: M 2633  
6. bücher in 4to. (oder 2637)
- 67 40. 7. Alte bücher in folio Daniel Seelichs.
- 68 41. 4. In folio geschriebene Partitur Bücher.

- 69 42. Tympanum Militare. à 6.  
 70 43. Missa Vessaen in ein roht und folio gebundnes buch. RISM A/I: V 1311 (?)  
 71 44. 3. Geschriebene Stücke.

Adam Drese  
 Capellmeister.

Item

1. Das alte Positiv mit dem Instrument undt Regal.
2. Ein altes Instrument.
3. Zwey grose Baß Zinkken.
4. Drey Querflöten.

A. Dreße Weimar  
 den. 6. Julij. ao. 662.

Diese nachfolgende Instrumenten und Musicalische Stücke sind uf befehl Ihre Frl. Durchl. Hertzog Johann Ernsten, dem Capelmeister Adam Dreßen gnädigst verabfolget worden,

- Violon  
 Baß Viola  
 2. Viole Da Brazzio  
 1 Fagott  
 Simon Vesi, rothe bücher. 11. (= 22)  
 Die Römischen Stücke. 8. (= 394-401)  
 72 RosenMüllers, Ach Herr

IV.

V e r z e i c h n i s

der specificiten Sachen, so der CapelMeister in unterschieden paketen überlieffert hat.

Bey lieferung der Musicalischen Instrumenten, In beyseyn deß H Cammer Secretarij Francken, vnd deß H cappelmeisterß hatt Wilhelm Röhmer nachfrag gethan (vf weßen geheiß wird er wißen) wegen einer großen lauten, wo die hin kommen möchte sein, alß weiß ich kein ander nachricht zugeben, alß daß weilandt, der alte Marschalck der von Drachenfelß eine helfenbeinerne laute von Erfurt vberkommen, davor er ein malter Korn gegeben, welche er meinem Gnedigsten Fürsten vnd Herrn Seliger gedächtniß praesentieret, dafür er eine andere lauten von Ihr Durchl: vberkommen, ob eß nun dieselbe sey, weiß ich nicht, die helfenbeinerne laute aber, hatt Ihr Durchl G: mir Ao: 1658, alß Ihr Durchl ich zum neuen iahr ein gering Musicalischeß stück praesentieret, hinwiederumb verehret welche noch bey mir verhanden ist, und Ihr: Durchl: Sel: eigene Handschrift darüber habe.

Weiter ist nachfrage gethan worden, wegen eineß Mandoreß welcheß der lautenist Gottfriedt pasch bey sich gehabt, welcher gesagt Ihr Durchl G. hattenß ihm verehret, nach dem er aber seinen abschied bekommen, hatt erß nicht können mitt fortbringen, hatt eß also an Christoph Jägern, damalß Musicalischen trompetern alhier, verckauft, nachdem dieser alhier, in Vnglück kommen, vnd sich alhier nicht mehr aufhalten dürfen, hatt er selbigeß weiter an preisern verkauft, preiser hatt eß nun weiter an einen Studenten verkauft, mehr weiß ich nicht davon.

Noch ist eine Tenor Viol d' Gamb vorhanden, welche Ihr: Durchl Herzog Johan Georgen gehörig gewesen, nachdem aber Ihr F: Durchl sich nach dem Kriegßwesen begeben, haben sie mir dieselbe pro informatione zur recompens gegeben, wie sie mir denn auch Ihr Fürstl: Hand darüber gegeben.

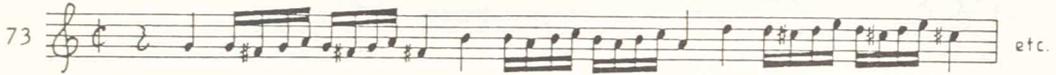
Weil ich denn auch von dem H CammerSecretario, bin auf mein gewißen gefragt worden, ob ich noch einige Instrument wüste, die noch zu den andern gehörten. Alß

wird der H Cappelmeister noch von nachfolgenden weitem bescheidt zugeben.  
 Ein Tenor Viol D'Gamb, so zu Erfurt gemacht,  
 Fräulin Wilhelminen Sel: Violetta.  
 Ein schlagend Instrument.  
 Noch ein Violin, welche Johan Rumpel eine geraume Zeit bey sich gehabt.  
 Eine flöte mitt 3 löchern, so alhier gemacht worden.  
 Die mundstücke zu den Trombonen.

Christian Herwich.

Derer Sonaten anfang, so der H Capelmeister geliefert:

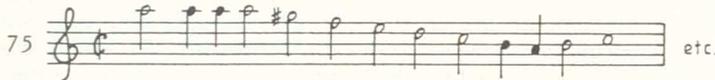
Sonata a 6



Sonata a 6



Sonata a 2 Violini Rosenmüller auß Venedig.



Sonata a 9 Rosenmüller auß Venedig.



Sonata a 4 di Dario Castelli



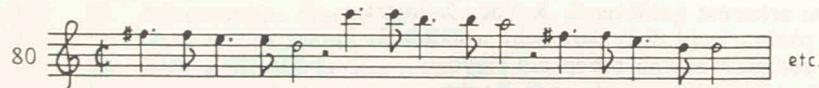
Sonata a 4 a doi Violini et doi Trombetti



Sonata a 12 a 3 chori di Georgio Mengel



Sonata a 6 Georg Arnoldi





- 93 10. Schaffe in mir Gott ein Reines hertz
- 94 11. Erzürne dich nicht:
- 95 12. Verflucht sey der, verflucht: in Dialogo.
- 96 13. Aus der Tieffe Basso solo Con. 5. vel 6. jnstr:
- 97 14. Christus ist mein leben: Rosenmüllers
- 98 15. Gedenk nicht der Sünde: Rosenmüllers.
- 99 16. Ich bin eine bluhme Zu Saaron.
17. Unterschiedene Deutsche Concerte auff HochSeeligst und. Ihre FrL. Durchl. ankommendten Geburtstage. als:  
100 Der König frewet sich. item
- 101 18. Behüte Unßern LandesFürsten: so aus dem Hdur: comp. undt etliche mehr, so Ihme beßer, als mir bewust.
- 102 19. Verlas mich nicht im Alter: AD.
- 103 20. Zwerley bitte ich von dir. JE Eulenhaupts:
- 104 21. Lobet lobet den Herrn: aus dem Hdur. Eulenhaupt Sel:
- 105 22. Strikke des todes hatten: Ihro Fr. Druchl. comp: von AD.
- 106 23. Ich werde nicht Sterben: Canto solo. 2 Viol: G. Sag C SWV 346
- 107 24. Hütet euch dz Eure hertzen. Basso solo 2. Violini. H. Sag. C SWV 351
- 108 25. Frewet euch des H: â 3. Voc. A. T. B. 2. Viol: H. Sag. C SWV 367
- 109 26. laßet uns doch den Herrn unßern Gott loben:  
â 4. C. C. T. B. 2. Viol: H. Sag. C SWV 407
- 110 27. Wie ein rubin. â. 3. H Sag C
- 111 28. Zwey Deutsche geystl. Madrial H. Sag. C  
so Er bey letzter Ankumfft zurückegeleßen
- 112 29. Der Herr ist mein Hirt. â. 5. Voc: 5. jnstr: H. Sag C
- 113 30. Wenn d. Herr die gefangenen Zions â. 6. Voc: & 6 jnstr: H. Sag C
- 114 31. Aria Nun danket alle Gott a. 6. Voc:
- 115 32. Meine Seel erhebt den Herrn â 6. - 8. Voc:
- 116 33. Ich danke dem Herren von gantzer: â. 9.  
3 Viol: 6. Voc: Claudi Montev.
- 117 33.<sup>17</sup> Vater Abraham: in dialogo. H. Sag C SWV 477
- 118 34. Wer unter dem Schirm des H. H. Sag C
- 119 35. Herr auf dich traue ich. Giov. R. So mir zustehet â. 5.
- 120 36. jubiliret, triumphiret, Kinder â 4 Voc: 2 viol:  
So mir auch zustehet.
- 121 37. Ich glaube aber doch: â 5. Rosenmüllers
- 122 38. Jesu Christe ich danke dir: passional: 2 Viol:
- 123 39. Herr Speise die Dürfftig. Sola Voce <...> Sachij <...>:
- 124 40. Jauchzet :/: a. 4. H. Sag C
- 125 41. Iß dein Brodt mit frieden. â. 4. H. Sag C 18 SWV 358
- 126 42. Nach Dir H. verlangt mich. a 4. & cap: a 4.
- 127 43. Wir gingen alle in d Irre. a. 4. Voc: 2. instr. cum capella AD.
- 128 44. Weynachttext: Frewt euch arm u. Reich. â. 6. Turini.
- 129 45. Der H. Sprach zu m: <...> â. 6. & 8. J. Rov:
- 130 46. Jesu meine liebe  
Dulcis Amor Jesu a 4. Voc: & 4. Viol: AD:
- 131 47. Lobet den Herrn, alle Heyden. â. 13. AD:
- 132 48. Weynachtgespräch: AD:
- 133 49. Adventstext. gehet durch die thore. â 9. AD:
- 134 50. Adventstext. Mache die thore weit. AD:
- 135 51. Gott erhöre mein gebeth. â. 5. 2 Viol:
- 136 52. Ostertext: Mache die thore weit: AD:
- 137 53. Wohl dem d. den Herren fürchtet. â. 9. Rosenmüllers.
- 138 54. Ermundere dich: â. 6. 2 Viol: Chinelli
- 139 55. lobet den Herrn in seinem Heylighth: Sola Voce. SWV 350  
2. Violini H. Sag C



Von dem itzign Italienischen H. Capelm: bekommen habe,  
 in gleichen von Bernhardo Vice capelmeister, ist mir  
 unbewuß, undt wirdt auff sein gewißen solches besser  
 richten können.

Von Deutschen Weldlichen Madrialen, ist mir dieses wißendt:

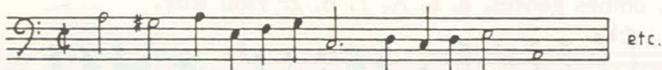
- 177 1. Dorinda: H. Sag C  
 178 2. Laß uns o Schönste lieben:  
 179 3. Verliebt undt weise sein.  
 180 4. Zwene Schlawen <...>  
 181 5. Itzt blikket durch des Himmels Sahl. ex b moll H. Sag. SWV 460  
 182 6. Ach liebste laß uns eylen C ex G.  
 183 7. Jetzunt kömbt die Nacht herbey.  
 184 8. Täglich geht die Sonne unter:  
 185 9. gehet meine Seufftzer hinn:  
 186 10. undt eine Aria, Was siehestu mich mit Scheelen Augen an:  
 so Er AD. Componiret mit einem Rittornello.  
 item  
 11. H. Valentini Strobels. Arien undt lieder. (= 25-26)
- 187 } 12. H. Heinrich Schützens Deutsche gedruckte Concerte { RISM A/I: S 2292  
 188 } undt seine Madrial Bücher. { RISM A/I: S 2295  
 189 } item { RISM A/I: S 2272
- 190 13. H. Rosenmüllers getrukte Concertbücher.

Von Lateinischen Stücken:

- 191 1. Die Römischen So der von Cosboth mitgebracht.  
 192 2. Die Regenspurgischen Vespertin Stükke So H.  
 HoffRath Heyde Seel: mitgebr:  
 193 3. Magnificat. â. 5. Voc: 2 Viol: 3. Tromb.  
 194 5. Voci Capellae ex E. undt sich also anfänget



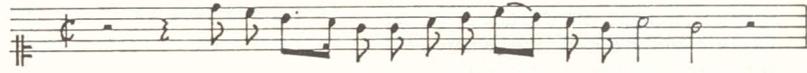
- 195 4. Magnificat. ex h dur.  
 196 5. Magnificat. â. 6 Voc: 2. Viol: ex AE. di Giov. Rov.  
 197 6. Magnificat. ab 8. Voc. & 4. instr: A Bertalli ex D.  
 198 7. Magnificat. â. 14. 8. Voc: & 6. instr: ex D.  
 199 8. Magnificat: da allezeit bey unterschiedenen Versen, eine stimme allein,  
 darnach <...> choro zusammen gehet.  
 200 9. Magnificat: ab. 8. Voc. 2. Viol: ex D.  
 201 10. Magnificat: â. 3. Voc: 2. Viol: H. Sag. C  
 202 11. Magnificat: â. 4. Voc. 2. Viol: Giov. Rov.  
 203 12. Magnificat: â 3. T. T. B. 2. Viol:  
 204 13. Laudate Pueri, â. 6. Voc. C. C. A. T. T. B.  
 2. Viol: 3. Tromb: Da der GeneralBaß also anfängt



- 205 14. Laudate Pueri. â. 3. Voc: A. T. B. 2. Violini ex c. Cassati.  
 206 15. Laudate Pueri: â. 7. C. C. A. T. B. 2. Viol: ex c. Cassati.  
 207 16. Laudate Pueri: â. 6 voc. 2. Viol. 4. Tromb. di Anthonio Ri <...> ex G.  
 208 17. Laudate Pueri. â. 5. C. C. B. 2. Viol: ex G.  
 209 18. Laudate Dominum: â 4. Voc: & 2. Viol:

- 210 19. Lauda Hyerusalem. C. A. T. T. B. Rovet.  
 211 20. Laudate: â. 5. Claudi Monteverdi  
 212 21. Laudate Pueri, â 3. A. T. B. 2 Viol: Rovetta.  
 213 22. Laudate Dnm. ab 8. Voc: 2. Viol: Rovetta  
 214 23. Laudate Dm. â 3 Voc: 2 Viol:

215 24.   
 Nisi :/: Dominus :/: aedifi:  
 Tenoresolo. 6. instr:

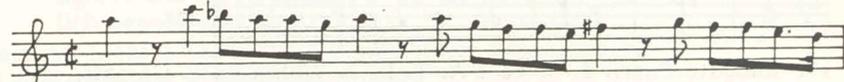
216 25.   
 Nisi Dominus aedificav: Dom: â. 5. C. C. A. T. B. 2 Viol: di Rov:

217 26.   
 Nisi nisi. â. 5. C. T. B. 2. Viol:

- 218 27. Nisi Dnus. â. 5. Voc: 2. Viol: ex c.  
 219 28. Nisi Dnus. â. 6. So Herbich in die Capel gebn  
 220 29. O Anima sanctissima a. 2. Voc. 2. Viol:  
 221 30. Lauda: di Jacobo Porro. Capelm: zu München  
 222 31. Fratus sum. a. 3. Voc:  
 223 32. Gloria, â. 14. Bernhardi ex B.  
 224 33. Motette Summite psallam: â 5. Voc: 5. instr:  
 225 34. Miserere mei Dnus. à 10 vel. 14 von Arnstadt <...>  
 226 35. Amor Jesu: â. 3. C. A. T. <...> Viol Cassati  
 227 36. Anima mea: à 4. Voc: 6 instr. S. Capricorno.  
 228 37. Domine exaudi orationem. â. 7. 10. 14. H. Sag.  
 229 38. Dulcis Amor jesu: â 5.  
 230 39. Domini est Terra: â 21. H. Sag. So mir zugehöret. SWV 476  
 231 40. in Te Domine speravi. A. T. Con 5. instr. di Anthonio Rigatti  
 232 41. in Te Domine speravi. â. 5. Voc: A. T. B. 2. Viol:  
 di Francesco Bruni  
 233 42. in Te Domine speravi: a. 3. Voc. T.T.B. 2. Violini. ex A.  
 234 43. Confitebor tibi. Sola Voce & 4. instr: di Claudi Montev.  
 235 44. Confitebor tibi; â. 7. Voc: 2 Violini. ex. Gdur.  
 236 45. Confitebor tibi. à. 5. Voc: & 5. instr: H. Sag. C  
 237 46. Confitebor: <...> a 5. Voc.  
 238 47. Confitebor. a. 3. T. T. B. 2 Viol: Aless. Gr.

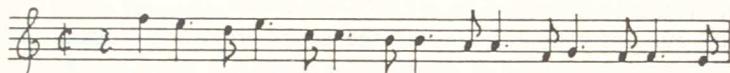
239 48.   
 Confitebor: â. 5. A. T. B. 2 Viol: Rov:

- 240 49. Laudate Dm. omnes gentes. â. 6. A. T. B. 2. Viol: Rov.



- 241 50. jesu dulcis memoria: â. 6. C. T. B. 2 Violini ex Ddur.  
 242 51. jesu Dulcis memoria: â. 5. 2. Concertato A & T. 2. Viol. & Viola Sch  
 243 52. O Bone jesu, o piissime jesu. â 3. C. C. T. ex G.

- 244 53. Beatus Vir: â. 5. Voc Rov:  
 245 54. Beatus Vir: T. T. B. 2. Viol: ex D. Cassati  
 246 55. Beatus Vir: â. 3. Voc: 2. Viol: ex. c. Giov. Rov:  
 247 56. Beatus Vir: â. 6.  
 248 57. Beatus Vir. 2. C. 2 T. so zu letzt von den Hertzog zu  
 Saxen Lawenburg, seinen Musicis Sie bekommen  
 249 58. Dixit Dnus. â. 5. Cassati.  
 250 59. Dixit Dnus. â. 5. Voc: 2. Viol: ex A. Mauritij Cassati.  
 251 60. Dixit Dnus. â. 5. Voc: C. A. T. T. u. 2. viol: 4. Tromb: ex. G. Hdur.  
 252 61. Dz grose lange: Dixit Dnus. ex A. od. D.  
 253 62. Dixit Dnus. di jacob porro.  
 254 63. Missa â 16. so also anfängt:



- 255 64. Missa, ab. 8. Con Capella. 5 Voc: 3 instr:  
 256 65. Missa: So Keyserl: Majest: Ferdinandi. Componiret.  
 257 66. Venite omnes venite. So wir im Webich auf 2. part musiciren müßen, da  
 die Capell in Heußern, die Concertstimmen aber haußen bey dero Frl.  
 Taffel gestanden.  
 258 67. Anthonii Profui Collect: in 4.to u. rothen bü . . .  
 259 68. Auch gedruckte lateinische in 4to eingehetzte bücher so er von Warschau  
 mitgebracht.  
 260 69. Christoph Werneris gedrucktes tractetl:  
 item  
 261 70. S. Capricorni Lateinisches tractetlein in welchem  
 1. Dixi: canto solo. Corn. Fagotto.  
 2. inclina ad me con. 3. Tromb:  
 3. Delectare in Dno. 2. Canti <...> Viol: Fag.  
 und andere mehr Stücken stehn.  
 item.  
 262 71. S. Capricorni Newelichste bücher, so Er bey seiner Ahnwesenheit Ihre frl  
 Durchl. Seeligst Andenkens, selbstn überreichen lassen.  
 263 72. Noch bey sich habendte gedruckte exemplarij in folio.  
 264 Darinnen allerhandt sonaten cazzati undt anderer gestanden.  
 item.  
 265 73. Ein theil Michael Praetorii Deutsches gedrucktes RISM B/VI<sup>2</sup> S. 666  
 266 instrument buch, undt auch ein theil lateinisches.  
 267 74. Viel unterschiedene feine Sonaten vor 2. 3. 4. 5.  
 268 6. 7. 8. 9 undt mehren stimmen, Unterschiedener Au-  
 269 thores. als: Schmeltzers. Bertalli. Davit Pohl. Caspar  
 270 Kerll. Mikephski. Valentini. Clemens. Arnoldt. und  
 271 anderer.  
 272 item.  
 273 75. Viel von unterschiedener Allemanden, Balletten. Cour: Sarab:  
 274 â 4. deren Er selbstn Componiret, und auch von andern  
 275 Auth: colligiret.  
 276 item.  
 277 76. Frantzösische, Arien. Allemanden. Balletten. Cour: Sarrab:  
 278 aus dem D. h.  
 item.

- 279 77. Seine gedruckte in 4.to. dedicirten bücher von allerhand Allam.  
Capricc. undt Cour:<sup>19</sup>  
item.
- 280 78. Die sinfonien bücher in folio. So geschr: von Samuel Scheidt,  
Ihro hochfrl. Durchl: dediciret worden. RISM A/I: S 1363
- 281 1. Sonata â 5. viol:
- 282 2. Zwey sonat. Schmelz:
- 283 4. Son: â 2. v. 2. br.
- 284 5. Son: â 6 Arnol.
- 285 6. Son. â 12. <...>
- 286 7. Son. â. 4. <...>
- 287 8. Sonata <...> Viol.
- 288 9. Sonata â <...>
- Dz Erste pakk. 30. Unterschiedene von Regenspurk erhaltene stükke.  
wie folget:
- 289 1. Dixit Dnus. â 16. 8. Voc: 2. Corn. 6. Tr:
- 290 { 1. Amor meus 2. Bass: cont. Ten: solo. 2. Violin.
- 291 { 2. Canto solo. Magnificamus & 2. Viol:
- 291 { 3. Caro mea Ver. <...> Alto solo. 2. Viol:
3. Littaniae Lauretanae â. 5.  
Vespertinae Fuxii
- 293 laetatus sum 1.
- 294 Nisi Dominus 2.
- 295 Lauda jerusalem 3.
- 296 laetatus sum 1.
- 297 4. Nisi Dnus 2.
- 298 Lauda jerus: 3.
- 299 Magnificat 4.
- 300 Lauda jerus: 5.
- 301 Dixit Dominus 6.
- 302 Laudate pueri 7.
- 303 5. Missa surgite cum gaudio â. 7. 5 Voc. 2 Viol: Abraham Mergele
- 304 6. Adesto multitudo. Canto solo. & uno viol: aber sie mangelt.
- 305 7. Et ecce Nova: C. T. B. 2. Viola, Brazz:
- 306 8. Attollite Portas Principes v: C. A. T. B. 2. Viol: <...>  
Clarin. J. P. Finetti
- 307 9. Peccavi. â 11. C. C. A. T. T. B. B. 4. Viol di Brazz di  
Giov. Valentini
- 308 10. Beatus vir. â. 7. C. C. C. A. T. T. B.
- 309 11. Tota Pulchra. Canto solo. con 5. instr:
- 310 12. Confitebor tibi Dne. a. 3. Voc: 2. Violini. Felices Sances. &  
Sonata a. 5. Giov. Valent:
- 311 13. Nunciavit tibi Gabriel. â. 3. Alto Solo. 2. Viol:
- 312 14. Laudate Pueri. â. 3. Voc. & 5. instr: Ferdin: <...>
- 313 15. Confitebor tibi. â. 5. voc:
- 314 16. Laudate Pueri Dnm. â 5. Voc. Giov. Val:
- 315 17. Missa â. 6 Voc. 2. capella 6. Tr: 4. Fag: Cornetto in Concerto.  
4. Viol di Brazzi & 3. Bass: instrum: undt ist vergilt am Schnitt.
- 316 18. Doi Sonati Schmeltzers 2. 3.
- Der ander pakk. 30. Allerhandt Deutsche u. lateinische Kirche Stükke  
sambt unterschiedene Auth:
- 318 1. Christus ist mein Leben. C. C. A. T. B. Con 5. Viole &  
capelle â. 5. Voci. Rosenm:
- 319 2. Ehre â. 9. Daniel Selig. NB stehet mir zu.
- 320 3. Frewet euch. â 6. Voc: 2. Corn. 2. Viol: 8. Capellstimm. Rosenmüllers

- 321 4. Machet die thore weit. â. 10. & 13. AD.
- 322 5. Ermunder dich. â. 5. Voc. 2. Viol:
- 323 6. Wies Gott gefelt â. 3. Voc. T. T. B. S. S.  
NB. stehet mir zu.
- 324 7. Ehre sey Gott: <...>
- 325 8. jubiliret, triumpf: Chinelli. NB stehet mir zu.
- 326 9. Salve Serenissime princeps â. 4. Concertatstimmen undt  
3. Stimmen zur Capella undt 7. instr:
- 327 10. Herr d. du bist vorm: genädig gew. H. Schein. â 9. & 13.
- 328 11. jesu dulcis memoria. â. 5. A. T. B. 2. Viol:
- 329 12. O Ihr Mensch die ihr lachet. <...> voce sola. Aless. Gr.
- 330 13. Herr thu meine Lippen. â 4. C. T. T. A. 2. Viol: & un Brazz.
- 331 14. Dixit Dominus. C. A. T. T. B. 2. Viol: 4. Tromb.
- 332 15. Venite. C. C. T. B. 2 Tr. 2. Violini. 3. Brazzi.
- 333 16. Providebam: 4. Concertatstimmen, 4. Capelstimmen 2. Viol:  
undt ein Fagott.
- 334 17. CommunionStükke â. 5. dein wahrer leib:
- 335 18. Benedicam Te Dne. 8. Voc. & 5. instr: di Martino Gleiner
- 336 19. Misericordias Domini. 2. Canti. 2. Ten: 2. Violini
- 337 20. Cantate Dno. à 6. 4. Voc: 2 Viol: di Georgio Mengel.
- 338 21. Te Deum Laudamus. â. 12. & 15. P. F. Böddeker
- 339 22. Herr Gott dich loben wir Der Choral. aus dem C.
- 340 23. Ach Herr es ist nichts geth: C. A. T. B. 2. Viol:  
3. instr: & Capella J Rosenmüllers.
- 341 24. Ich bin dz brodt des lebens. â 3. NB gehöret mir zu.
- 342 25. Herr, ich habe lieb die Stätte. â 5. Voc 2. Viol:
- 343 26. Sonata. 2. Viol: 2. Corn.
- 344 27. ein liedt: lobet den Herren mit ewigen Ruhm. â. 4.
- 345 28. Ein liedt: O Mensch, o Mensch wer bistu doch: Sola voce & 5. instr:
- 346 29. Sonata. â. 12. Di Giorgio Mengel.
- 347 30. Sonata. â. 6. Arnoldi undt <...> eine sonata. â. 4. Cassati.

Ein päcklein von 28. KirchenStükke, darunter 2. Littaney, eine  
a 5. die ander à 6.

- 349 1. Mein freind ich thu dir nicht Unrecht: â. 6. H. Sag.
- 350 2. Jesus Christus Unßer Heylandt. â 6.
- 351 3. Laßet uns freuen u. frölich sein â 6. Michael Crow <...>  
gehöret mir zu.
- 352 4. Bleib bey Uns: â. 5. Voc: 5 instr:
- 353 5. Maria sey begrüßet. H. S. C â 5
- 354 das ander Maria. â. 6. H. Sch.
- 355 6. Die Ihr den Herren fürchtet: H.S. dieses gehöret mir zu
- 356 7. Kyrie, eleison. â. 6; H. Sag C SWV 458
- 357 8. Frewet euch des Weibes â. 9. H. Sag.<sup>20</sup> NB. Dieses steht mir zu SWV 453
- 358 9. Frolokket dem herren. T. solo. 2 Viol: H Sag.<sup>21</sup> SWV 349  
NB gehöret mir zu
- 359 10. Wehr sich dünken leßet: â 4. H. Sag. NB Ein fein Kirchenstück:
- 360 11. VENUS du undt dein Kindt. H.S.
- 361 12. Es gingen zweene Menschen hinauf in Tempel. a. 5. Voc: 2. Brazzi.
- 362 13. Ich frewe mich dz: â. 5. Voc. 5 instr:
- 363 14. Wenn d. Hr. die gefangen: à 6. Voc: 6 instr: H. Sag.
- 364 15. Wehr unter dem Schirm. à. 5. Voc. 2. Viol. H. S.
- 365 16. Die Sieben Worte Christi. H. Sag. SWV 478
- 366 18.<sup>22</sup> Dz Kyrie Gott Vatter in Ewigk: à 6. Voc: et. 11 Stimmen, ex. E.
- 367 19. Herr der du bist vormals: H. Sag. SWV 461

- 368 20. Es ist Zeit die Stundt ist da: à. 4. Voc. H Sag.  
 369 21. O du aller Süßerster H. jesu a 7 gehört mir zu. SWV 340  
 370 22. Herr Unser Herrscher. sola Voce. 2. Viol: H. Sag. SWV 343  
 371 23. Es ist erschienen: a. 3. Voc. H. S.  
 372 24. Gelobet sey der Herr: à 5. 10. 11. & 20. H. Sag  
 NB gehöret mir zu.  
 373 25. Weib wz weinestu. H S. SWV 443 (oder 443a)  
 374 26. Der H. Sprach zu m. H. a 11 H S. NB gehöret mir zu:  
 375 27. Kyrie. â. 5. H. S.  
 376 28. Es stehe Gott auf. à 13. H S.

Etzliche Stükke: Darunter Herr Gott dich loben wir: Fest- undt  
 Geburtstages- auch zur Communion gerichtete Stükke: als.

- 377 1. Herr Gott dich loben wir. AD.  
 378 2. Ehre sey dem Vater.  
 379 3. o liebr Herre Gott. AD.  
 380 4. D. Herr hat mir gegeben wz mein hertz:  
 381 5. Wehr ist der alle ding so löblich geordnet.  
 382 6. Wie Liebl. sint die füße der boten.  
 383 7. Danket dem Herren. aus dem D. h̄dur AD.  
 384 8. Hertzlich lieb habe ich dich AD.  
 385 9. Dz ist ein köstlich Ding. AD.  
 386 10. Der Herr erhöre dich in:  
 387 11. Herr D. König frewet sich:  
 388 12. Komb heyliger Geyst.  
 389 13. Fürchtet euch nicht, siehe:  
 390 14. O liebster Herr Jesu.  
 391 15. O hilf Chriſte Gottes Sohn.  
 392 16. Ehre sey G. in d. Höhe, sieh ich <...>  
 393 17. Machet die thore weit, Jauchzet ihr Himmel

8. Stükke Röhmischer Authorum.

- 394 1. Ecce Magnus. â. 3. F. Foggia  
 395 2. Fuge anima mea. à 3. A. T. B. Carissimi <...>  
 396 3. Panis de throno suppl: a 4. 2 Canti. 2. Viol:  
 397 4. Confitebor tibi: â. 14  
 398 5. Magnificat. à 14. del Carissimi  
 399 6. submerso pharaone. Oratio benevoli â. 3. 2. Canti & Bass.  
 400 7. beatus vir. â. 14.  
 401 8. Laudate Pueri: Oratio benevoli. â. 12.

3. Stükke Johan Rosenm:

- 402 1. Congratulamini. à 2 Bassi 2. Viol:  
 403 2. Sonata. â. 2. Violini  
 404 3. Sonata. â. 9.

Frantzösische Music.

- 405 Von Ihro fl. Durchl. Hertzog Johan Georgen. etliche Stükke.  
 406 Bransle de monsieur Constantin  
 407 Von Ihro fl. Durchl. Hertzog Bernhard. etzliche Stükke.

Deutsche Madrialen

- 408 1. So bistu nun mein lieb â. 6.  
 409 2. Wenn dich o Sylvia. â 6.  
 410 3. geht meine Seufftzer hin. â. 5.

- 411 4. D. Gugkuck hat sich zu tode: a 4.  
 412 5. Distel u. Dorn stechen sehr. a 4.  
 413 6. Ach liebste laß uns eylen. â 4.  
 414 7. Täglich geht die Sonne unter: â. 6.  
 415 8. Auf auf meine Harffe. â. 10. H. S.  
 416 9. Dz Zielbachische Jängerlied.

#### Anhang A:

#### Alphabetisches Register der Komponisten

- Altenburg, Michael (1584-1640) 7  
 Arnold, Georg (gest. 1676) 80, 274, 284, 347  
 Benevoli, Orazio (1605-1672) 399, 401  
 Bernhard, Christoph (1627-1692) 223  
 Bertali, Antonio (1605-1669) 197, 268  
 Böddecker, Philipp Friedrich (gest. ca. 1643) 338  
 Burck, Joachim a (1546-1610) 64  
 Capricornus, Samuel Friedrich (ca. 1629-1665) 227, 261, 262  
 Carissimi, Giacomo (1605-1674) 395, 398  
 Casati, Gasparo (gest. 1643) 144, 205, 206, 226, 245, 249, 348  
 Castello, Dario (gest. nach 1629) 77  
 Cavalli, Pier Francesco (1602-1676) 232  
 Cazzati, Maurizio (ca. 1620-1677) 250, 264  
 Chinelli, Giovanni Battista (1610-1677) 138, 325  
 Clemens 273  
 Constantin (ca. 1585-1657) 406  
 Cracowitz, Michael 351  
 Crüger, Johannes (1598-1663) 31  
 Dilliger, Johann (1593-1647) 59, 63  
 Drese, Adam (1620-1701) 102, 105, 127, 130-134, 136, 151, 152, 173, 176, 186, 276,  
 279, 321, 377, 379, 383-385, 416  
 Eulenhaupt, Johann Ernst (gest. 1660/62) 103, 104  
 Ferdinand III. von Österreich (1608-1657) 256, 313?  
 Finetti, Giacomo (gest. nach 1629) 306  
 Foggia, Francesco (1604-1688) 394  
 Franck, Melchior (1579/80-1639) 30  
 Friderici, Daniel (1584-1638) 58, 61  
 Fux 293-295  
 Gleiner, Martin 335  
 Grandi, Alessandro (gest. 1630) 146, 148, 238, 329  
 Jeep, Johannes (1581/82-1644) 57  
 Kerll, Johann Kaspar (1627-1693) 270  
 Köler, David (ca. 1632-1665) 37  
 Lasso, Orlando di (ca. 1632-1594) 36  
 Le Febure, Jan (gest. um 1612) 1  
 Megerle, Abraham (1607-1680) 303  
 Mengel, Georg (gest. ca. 1667) 79, 337, 346  
 Merula, Tarquinio (ca. 1590-1665) 147  
 Michael, Tobias (1592-1657) 66  
 Mielczewski, Marcin (gest. 1651) 271  
 Monteverdi, Claudio (1567-1643) 116, 211, 234  
 Pohle, David (1624-1695) 269  
 Porro, Giovanni Giacomo (ca. 1590-1656) 221, 253  
 Praetorius, Michael (ca. 1571-1621) 3, 28, 44, 65, 265, 266  
 Profe, Ambrosius (1589-1661) 14, 258

Ri <...>, Antonio 207  
 Rigat(t)i, Giovanni Antonio (1615-1649) 231  
 Rosenmüller, Johann (1619-1684) 15, 72, 75, 76, 97, 98, 121, 137, 190, 318, 320, 340, 402-404  
 Rovetta, Giovanni (ca. 1596-1668) 119, 129, 172, 174, 196, 202, 210, 212, 213, 216, 239, 240, 244, 246  
 Sances, Felice (ca. 1600-1679) 310  
 Scacchi, Marco (1602-vor 1685) 123, 145  
 Sch . . . 242  
 Scheidt, Samuel (1587-1654) 11-13, 56, 280, 323  
 Schein, Johann Hermann (1586-1630) 52, 53, 327  
 Schmelzer, Johann Heinrich (ca. 1623-1680) 81, 82, 267, 282, 317  
 Schütz, Heinrich (1585-1672) 16-21, 84-86, 106-113, 117, 118, 124, 125, 139, 141, 177, 181, 182, 184?, 185?, 187-189, 201, 228, 230, 236, 349, 350?, 352?, 353-360, 361?, 362?, 363-365, 366?, 367-376, 408?, 409?, 410?, 411?, 412?, 413, 414?, 415  
 Selichius, Daniel (1581-1626) 67, 319  
 Staden, Johann (1581-1634) 4  
 Strobel, Valentin (ca. 1580-1640) 25, 26  
 Turini, Francesco (ca. 1589-1656) 128  
 Valentini, Giovanni (1582/83-1649) 272, 307, 311, 315  
 Vesi, Simone (ca. 1610-nach 1667) 22, 70  
 Viadana, Lodovico (1564-1645) 8, 51  
 Walliser, Christoph Thomas (1568-1648) 50  
 Werner, Christoph (ca. 1619-1650) 260  
 Ziani, Pietro Andrea (1616-1684) 23

#### Anhang B:

Alphabetisches Register der Titel und Textanfänge von Einzelwerken

Ach Herr, es ist nichts getan (Rosenmüller) 72, 340  
 Ach Herr, ich habe gesündigt 175  
 Ach Liebste, laß uns eilen (Schütz) 182, 413  
 Adesto multido 304  
 Alleluja, lobet ihn in seinem Heiligtum (Schütz) 85  
 Amor Jesu (Casati) 226  
 Amor meus 290  
 Anima mea (Capricornus) 227  
 Attolite portas principes (Finetti) 306  
 Auf, auf, meine Harfe (Schütz) 415  
 Aus der Tiefe 96  
 Beatus vir 247, 248, 308, 400, (Casati) 245, (Rovetta) 244, 246  
 Behüte unsern Landesfürsten 101  
 Benedicam te Domine (Gleiner) 335  
 Bleib bei uns (Schütz?) 352  
 Cantate Domino (Mengel) 337  
 Canticum B. Simeonis (Schütz) 21  
 Caro mea vere 292  
 Christus ist mein Leben (Rosenmüller) 97, 318  
 Confitebor tibi (Grandi) 238, (Monteverdi) 234, (Rovetta) 239, (Sances) 310, (Schütz) 236; 235, 237, 314, 397  
 Congratulamini (Rosenmüller) 402  
 <Da Jesu an dem Kreuze stund> (Schütz) 365  
 Danket dem Herren (Drese) 383  
 Danket dem Herrn (Psalm 118) 154

Das ist ein köstlich Ding 92  
 Dein wahrer Leib 334  
 Der Herr erhöere dich 386  
 Der Herr hat mir gegeben, was mein Herz 380  
 Der Herr ist mein Hirt (Schütz) 112  
 Der Herr sprach zu meinem Herren (Rovetta) 129, (Schütz) 374  
 Der König freuet sich 100  
 Der Kuckuck hat sich zu Tode (Schütz?) 411  
 Die ihr den Herren fürchtet (Schütz) 355  
 Die mit Tränen säen 156  
 Die sieben Worte ... (Schütz) 365  
 Distel und Dorn stechen sehr (Schütz?) 412  
 Dixit Dominus (Casati) 249, (Cazzati) 250, (Porro) 253; 251, 252, 289, 301, 331  
 Domine exaudi orationem (Schütz) 228  
 Domini est terra (Schütz) 230  
 Dorinda (Schütz) 177  
 Du Hirte Israel 157  
 Dulcis amor Jesu (Drese) 130; 229  
 Ecce magnus (Foggia) 394  
 Ehre (Selichius) 319  
 Ehre sei dem Vater 378  
 Ehre sei Gott 324  
 Ehre sei Gott in der Höhe, siehe ich 392  
 Ermunter dich 322  
 Ermuntere dich (Chinelli) 138  
 Ermuntre dich, mein Geist 171  
 Erzürne dich nicht 94  
 Es gingen zweene Menschen hinauf (Schütz?) 361  
 Es ist ein guter 163  
 Es ist erschienen (Schütz) 371  
 Es ist Zeit, die Stund ist da (Schütz) 368  
 Es stehe Gott auf (Schütz) 376  
 Et ecce nova 305  
 Fratus sum 222  
 Freuet euch (Rosenmüller) 320; 150  
 Freuet euch des Herren (Schütz) 108  
 Freuet euch des Weibes (Schütz) 357  
 Freuet euch, arm und reich (Turini) 128  
 Freuet euch des Herrn 149  
 Frohlocket mit Händen (Schütz) 358  
 Fuge anima mea (Carissimi) 395  
 Fürchtet euch nicht, siehe 389  
 Gedenk nicht der Sünde (Rosenmüller) 98  
 Gehet durch die Tore (Drese) 133  
 Geh(e)t meine Seufzer hin (Schütz?) 185, 410  
 Gelobet sei der Herr (Schütz) 372  
 Gloria (Bernhard) 223  
 Gott, du erhöerst Gelübde 87  
 Gott, erhöere mein Gebet 135  
 Gott ist mein Heil, meine Hilfe 140  
 Gott sei uns gnädig und segne uns (Drese) 173  
 Herr, auf dich traue ich (Rovetta) 119  
 Herr, der du bist vormals genädig gewest (Schein) 327, (Schütz) 367  
 Herr, der König freuet sich 387  
 Herr Gott, dich loben wir (Drese) 377

Herr Gott, mein Heiland (Scacchi) 145  
 Herr, ich habe lieb die Stätte 342  
 Herr, ich hab lieb die Stätte 143  
 <Herr, nun lässest du deinen Diener> —> Canticum B. Simeonis  
 Herr, speise die Dürftigen (Scacchi) 123  
 Herr, tu meine Lippen auf 330  
 Herr, unser Herrscher (Schütz) 370  
 Herr, wer wird wohnen 153  
 Herzlich lieb habe ich dich (Drese) 384  
 Hosianna 165  
 Hütet euch, daß eure Herzen (Schütz) 107  
 Ich bin das Brot des Lebens 341  
 Ich bin eine Blume zu Saron 99  
 Ich danke dem Herren von ganzer (Monteverdi) 116  
 Ich freue mich (Rovetta) 172, 174  
 Ich freue mich des (Schütz?) 362  
 Ich glaube aber doch (Rosenmüller) 121  
 Ich such des Nachts (Merula) 147  
 Ich werde nicht sterben (Schütz) 106  
 In te Domine speravi (Cavalli) 232, (Rigat(t)i) 231; 233  
 Iß dein Brot mit Freuden (Schütz) 125  
 Itzt blicken durch des Himmels Saal (Schütz) 181  
 Jägerlied (Drese) 416  
 Jauchzet dem Herren alle Welt (Drese) 152  
 Jauchzet, jauchzet (Schütz) 124  
 Jesu Christe, ich danke dir 122  
 Jesu dulcis memoria (Sch...) 242; 241, 328  
 Jesu, komm mit deinem werten Gast 159  
 Jesu, meine Liebe (Dulcis amor Jesu) (Drese) 130  
 Jesus Christus, unser Heiland (Schütz?) 350  
 Jetztund kommt die Nacht herbei 183  
 Jesu, lindre meinen Jammer 158  
 Jubilieret, triumphieret (Chinelli) 325; 120  
 Komm heilger Geist 161  
 Komm heiliger Geist 388  
 Küsse mich, Liebste, mein einziges Leben 169  
 Kyrie (Schütz) 20, 375  
 Kyrie eleison (Schütz) 356  
 Kyrie eleison (Deutsche Litanei; Schütz) 84  
 Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit (Schütz?) 366  
 Laetatus sum (Fux) 293; 296  
 Lasset uns doch den Herren unsern Gott, loben (Schütz) 109  
 Lasset uns freuen und fröhlich sein (Cracowitz) 351  
 Laß uns, o Schönste, lieben 178  
 Lauda (Porro) 221  
 Lauda Jerusalem (Fux) 295, (Rovetta) 210; 298, 300  
 Laudate (Monteverdi) 211  
 Laudate Dominum (Rovetta) 212; 209, 214  
 Laudate Dominum omnes gentes (Rovetta) 240  
 Laudate pueri (Benevoli) 401  
 Laudate pueri (Casati) 205, 206, (Ferdinand III. von Österreich) 313?; (Ri...) 207;  
 (Rovetta) 212; 204, 208, 302  
 Laudate pueri Dominum (Valentini) 315  
 Liebster Jesu 162  
 Lobet den Herren mit ewigem Ruhm 344

Lobet den Herrn (Eulenhaupt) 104  
 Lobet den Herrn, alle Heiden (Drese) 131  
 Lobet den Herrn in seinem Heiligtum (Schütz) 139  
 Mache die Tore weit (Adventstext) (Drese) 134  
 Mache die Tore weit (Ostertext) (Drese) 136  
 Machtet die Tore weit (Drese) 321  
 Machtet die Tore weit, jauchzet ihr Himmel 393  
 Magnificamus 291  
 Magnificat (Bertali) 197, (Carissimi) 398, (Rovetta) 196, 202, (Schütz) 201; 195, 198, 199, 200, 203, 299  
 Maria, sei begrüßet (Schütz) 111, 353, 354(?)  
 Meine Seel erhebt den Herrn 115  
 Mein Freund, ich tu dir nicht unrecht (Schütz) 349  
 Mein liebste Seel (Drese) 176  
 Miserere mei Dominus 225  
 Misericordias Domini 336  
 Missa (Ferdinand III. von Österreich) 256; 254, 255, 316  
 Missa (Surgite cum gaudio) (Megerle) 303  
 Nach dir, Herr verlangst mich 126  
 Nisi Dominus (Fux) 294; 218, 219, 297  
 Nisi Dominus aedificaverit (Rovetta) 216; 215  
 Nunciavit tibi Gabriel 312  
 Nun danket alle Gott 114  
 O anima sanctissima 220  
 O bone Jesu, o piissime Jesu 243  
 O du allersüßester Herr Jesu (Schütz) 369  
 O hilf, Christe, Gottes Sohn 391  
 O, ihr Menschen, die ihr lachtet (Grandi) 329  
 O lieber Herre Gott (Drese) 379  
 O liebster Herr Jesu 390  
 O Mensch, o Mensch, wer bist du doch 345  
 Panis de throno 396  
 Peccavi (Valentini) 307  
 Preise, Jerusalem 91  
 Providebam 333  
 Psalm 1 (Wohl dem, der nicht wandelt) 88  
 Psalm 2 (Warum toben die Heiden) 89  
 Psalm 101 (Von Gnade und Recht) 90  
 Psalm 118 (Danket dem Herrn) 154  
 Psalm 127 (Wo der Herr nicht das Haus bauet) 155, 164  
 Salve, Serenissime princeps 326  
 Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz 93  
 Siehe, wie hat der Herr die Leute doch so lieb 170  
 So bist du nun mein Lieb (Schütz?) 408  
 Stricke des Todes hatten (Drese) 105  
 Submerso pharaone (Benevoli) 399  
 Summite psallam 224  
 Surgite cum gaudio (Missa) (Megerle) 303  
 Täglich geht die Sonne unter (Schütz?) 184, 414  
 Te deum laudamus (Böddecker) 338  
 Tota pulchra 309  
 Tröste uns Gott (Schütz) 86  
 Vater, Abraham, erbarme dich mein (Schütz) 117  
 Venite 332  
 Venite omnes, venite 257

Venus, du und dein Kind (Schütz) 360  
 Verflucht sei der, verflucht 95  
 Verlaß mich nicht im Alter (Drese) 102  
 Verliebt und weise sein 179  
 Von Gnade und Recht (Psalm 101) 90  
 Warum ist der Himmel offen (Weihnachtsgespräch) 167  
 Warum toben die Heiden (Psalm 2) 89  
 Was betrübst du dich, meine Seele (Schütz) 141, 142  
 Was siehest du mich mit scheelen Augen an (Drese) 186  
 Weib, was weinest du (Schütz) 373  
 Weihnachtsgespräch (Drese) 132  
 Weihnachtsgespräch (Warum ist der Himmel offen) 167  
 Weil du der bist, mein einziges Leben (Grandi) 148  
 Wenn der Herr die Gefangenen Zions (Schütz) 113, 363  
 Wenn dich, o Sylvia (Schütz?) 409  
 Wem Gott das Herze gibt (Grandi) 146  
 Wer Gott in Lieb und Tod 160  
 Wer ist, der alle Ding so löblich geordnet 381  
 Wer sich dünken läßt (Schütz) 359  
 Wer unter dem Schirm des Höchsten (Schütz) 118, 364  
 Wie ein Rubin (Schütz) 110  
 Wie lieblich (Casati) 144  
 Wie lieblich sind die Füße der Boten 382  
 Wies Gott gefällt (Scheidt) 323  
 Wir gingen alle in die Irre (Drese) 127  
 Wo der Herr nicht bei uns wäre (Drese) 151  
 Wo der Herr nicht das Haus bauet (Psalm 127) 155, 164  
 Wohl dem, der den Herren fürchtet (Rosenmüller) 137  
 Wohl dem, der den Herrn fürchtet 168  
 Wohl dem, der nicht wandelt (Psalm 1) 88  
 Zielbachesches Jägerlied (Drese) 416  
 Zweene schlafen 180  
 Zweierlei bitte ich von dir (Eulenhaupt) 103

## A n m e r k u n g e n

- 1 Adolf ABER, Die Pflege der Musik unter den Wettinern und wettinischen Ernestinern von den Anfängen bis zur Auflösung der Weimarer Hofkapelle 1662, Bückeberg und Leipzig 1921, S. 150-160. – Die Verzeichnisse befinden sich im Staatsarchiv Weimar, Inventarium I-III: Sign. A 2047, Bl. 117-120, Inventarium IV: Sign. A. 2054, Bl. 58-63.
- 2 Herzog Wilhelm IV. von Sachsen-Weimar, geb. 11. April 1598, gest. 17. Mai 1662; mit seinem Regierungsantritt 1626 kommt es zu einer Blütezeit der Weimarer Hofkapelle. In seinem Schreibkalender finden sich Einzelheiten über die Aufenthalte von Schütz am Weimarer Hof; vgl. Alfred THIELE, Heinrich Schütz und Weimar, in: Festschrift zur Ehrung von Heinrich Schütz (1585-1672), hrsg. von Günther KRAFT, Weimar 1954, S. 62-82; Hans Rudolf JUNG, Neues zum Thema "Schütz und Weimar", in: SJB 9 (1987), S. 105-118; Gina SPAGNOLI, The Letters and Documents of Heinrich Schütz, 1656-1672: An Annotated Translation, Diss. St. Louis, MO 1987, Kap. III.
- 3 Hans Preiser, ein Schüler Christian Herwicks, läßt sich 1663 in der Kasseler Hofkapelle nachweisen; vgl. Christiane ENGELBRECHT, Die Kasseler Hofkapelle im

17. Jahrhundert und ihre anonymen Musikhandschriften aus der Kasseler Landesbibliothek, Kassel 1958 (= Musikwissenschaftliche Arbeiten, Nr. 14), S. 35.
- 4 ENGELBRECHT, a.a.O., S. 140.
- 5 Ebenda, S. 35f.
- 6 Vgl. Wilfried BRENNECKE und Christiane ENGELBRECHT, Artikel "Kassel" in MGG 7 (1958), Sp. 716-731 (speziell Sp. 723).
- 7 Vgl. die in Anm. 2 genannten Arbeiten.
- 8 ABER, a.a.O., S. 150.
- 9 Dieses Zeichen hat Werner Braun für die Bibraer Handschriften als Eigentümlichkeit des Eisenacher Kantors Theodor Schuchardt festgestellt. Schuchardt ist auch die Tradierung ungedruckter Schütz-Werke (SWV 495 und 496) zu verdanken; vgl. Werner BRAUN, Theodor Schuchardt und die Eisenacher Musikkultur, in: AfMw 15 (1958), S. 291-306 (speziell S. 305, Anm. 4).
- 10 Vgl. dazu Arno WERNER, Die alte Musikbibliothek und die Instrumentensammlung an St. Wenzel in Naumburg a.d.S., in: AfMw 8 (1926/27), S. 389-415 (speziell S. 413).
- 11 Max SEIFFERT, Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bachs Zeit, in: SIMG 9 (1907/08), S. 593-621.
- 12 Vgl. Elizabeth MINCOFF-MARRIAGE, Bergliederbüchlein – Historisch-kritische Ausgabe, Leipzig 1936 (= Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart, Bd. 285), S. 294ff.
- 13 Der Anteil von Opitzschen Texten unter den verschollenen Kompositionen von Schütz ist vermutlich groß. Der Verfasser konnte die im Lüneburger Katalog (s. Anm. 11) genannten Stücke "Der Wind beeist das Land" und "Sag, o Sonne meiner Seelen" als Dichtungen von Opitz nachweisen.
- 14 Vgl. die Parallelverzeichnung im Inventar Lüneburg (s. Anm. 11).
- 15 Die Zuschreibung des Textes an Martin Opitz durch Werner BITTINGER (NSA 37, S. VIII) ist irrig. Text und Melodie finden sich bereits bei Jacob Regnart ("Kurtzweilige Teutsche Lieder", 1574). Die Melodie ist als Parodie-Magnificat (Kontrafactum u.a. bei Orlando di Lasso) im 16. und 17. Jahrhundert sehr beliebt. Als protestantisches Kirchenlied begegnet sie bei Melchior Franck. In der geringfügig veränderten Fassung von Johann Hermann Schein wird sie noch heute in der evangelischen Kirche mit dem Text "Auf meinen lieben Gott" gesungen.
- 16 Vermutlich identisch mit: "Wehklag des alten teu. Michels über die Alamodische Sprachverderber, m. 3. St. komp. 4. Frankf. b. Joh. Hüttner <1648>", in: Albert GÖHLER, Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Meßkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien, 1. Teil, Leipzig 1902, S. 54.
- 17 Nr. 33 (Originalnumerierung) erscheint doppelt.
- 18 Es besteht kein Zweifel an der Identifizierung. Vermutlich handelt es sich bei den textlichen Abweichungen um Schreib- oder Hörfehler.
- 19 Vielleicht identisch mit: Adam Drese, "Neue Balletten, Capriccen, Cour. u. Sarab. m. 1. 2. & 3. Violin, samt dem G. B. 4. Erf. Joh. Birckner <1645>" bei GÖHLER (s. Anm. 16), 2. Teil, S. 21.
- 20 S. Anm. 18.
- 21 S. Anm. 18.
- 22 Nr. 17 (Originalnumerierung) fehlt.

# Ein Wolfenbütteler Tabulatur-Autograph von Heinrich Scheidemann

von  
KATRIN KINDER

## I

Die Zahl der musikalischen Werke Heinrich Scheidemanns (ca. 1596-1663) ist im Verhältnis zu derjenigen der Kompositionen seiner norddeutschen Zeitgenossen außerordentlich groß, ebenso der Bestand an Quellen, in denen jene Werke überliefert sind<sup>1</sup>. Um so erstaunlicher ist es, daß in dieser Fülle von Handschriften bisher kein Autograph des Komponisten nachgewiesen werden konnte. Dies mag darin begründet sein, daß der überwiegende Teil der Scheidemannschen Kompositionen in Sammelhandschriften überliefert ist, in denen Werke verschiedener Komponisten von meist nur einem Schreiber notiert sind. Es sind dies in der Regel wohl Abschriften für den persönlichen Gebrauch eines Organisten. Die ursprünglichen, vom Komponisten selbst geschriebenen Fassungen dagegen müssen als verloren oder zumindest als noch nicht aufgefunden gelten.

Diesem bedauerlichen Mangel in der Überlieferungssituation kann zwar in seiner ganzen Breite nicht abgeholfen werden, doch kann er dank einem Neufund gemildert werden: In der Wolfenbütteler Herzog August Bibliothek ist eine mit "H.S.M." signierte Handschrift ans Licht gekommen<sup>2</sup>, in der Scheidemann nun nicht nur als Komponist eines bisher unbekanntes Werkes, sondern auch als dessen Schreiber auftritt. Sie befindet sich in einem kleinen Sammelband von Orgeltabulaturen, der unter der Signatur Cod. Guelf. 8 Noviss. 2<sup>o</sup> verwahrt wird. Eine in gedruckter Literatur zugängliche Nennung und Beschreibung der Quelle fehlt zur Zeit noch. Im folgenden soll erst kurz auf den Sammelband eingegangen und dann versucht werden, die erstmalige Entdeckung eines Autographs von Scheidemann darzustellen und zu begründen.

Es handelt sich bei dem Handschriftenband um eine von unbekannter Hand zusammengestellte Sammlung ursprünglich einzelner Orgeltabulaturaufzeichnungen aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Neueren Datums sind der Einband, das am 11. Juni 1927 handschriftlich abgefaßte Inhaltsverzeichnis von der Hand des ehemaligen Wolfenbütteler Musikdirektors Ferdinand Saffe sowie die von diesem mit Titelanlagen versehenen Zwischenblätter.

Das Format des Einbandes beträgt 33,6 cm x 21,3 cm, dasjenige der Seiten 31,7 cm x 19,3 cm. Die Handschrift umfaßt 34 Blätter, die durchgehend, vermutlich von Saffe, foliiert sind. Ihr Inhalt ist folgender:

1. fol. 3<sup>r</sup>-6<sup>v</sup> Hieronymus Praetorius:  
"Christ unser Herr zum Jordan kam"  
fünfstimmige Choralbearbeitung in Orgeltabulatur mit vorangestellter Widmung:  
"Dem Durchlauchtigen, Hochgebornen Fürsten und Hern, Hern Augusto, Herzogen zu Braunschweig und Luneburg  
Meinem gnedigen Fürsten und Herrn Bey christlicher Taufe des Newgebornen Fürstlichen Braunschw: Luneb: Männlichen Erben, Anno 1625. Den 2. July zugestellet In Unterthänigkeit dediziret von Hieronymus Praetorio Sen: Org ad S. Jacob: Hambg:"
2. fol. 9<sup>r</sup>-13<sup>v</sup> Hieronymus Praetorius:  
"Wenn nun mein Stundlein vorhanden ist"  
fünfstimmige Choralbearbeitung in Orgeltabulatur mit vorangestellter Widmung:

"Dem Durchlauchtigen, Hochgeborenen Fürsten und Hern, Hern Augusto, Hertzogen zu Braunschweig und Luneburg  
Meinem gnedigen Fürsten und Herrn. Anno 1624 den 24. Sept."

3. fol. 16<sup>r</sup>-19<sup>v</sup> Jacob Praetorius:  
"Von allen Menschen abgewandt"  
vierstimmige Choralbearbeitung in Orgeltabulatur, datiert 1624
4. fol. 22<sup>r</sup>-23<sup>v</sup> H.<einrich> J.<ordan> Br.<unswigiensis><sup>3</sup>:  
Psalm 128  
vierstimmige Psalmotette in Orgeltabulatur, nicht datiert
5. fol. 26<sup>r</sup>-27<sup>v</sup> Heinrich Scheidemann:  
"Betrübet ist zu dieser frist"  
Liedbearbeitung (3 Variationen) in Orgeltabulatur  
Autograph, datiert 1630
6. fol. 30<sup>r</sup>-30<sup>v</sup> Daniel Selichius<sup>4</sup>:  
"Psalm 117: Alleluia lobet den Herrn"  
Basso-continuo-Stimme in Notenschrift mit Generalbaßbeziehung, nicht datiert
7. fol. 33<sup>v</sup>-34<sup>v</sup> Anonymus:  
Fragment einer fünfstimmigen Komposition in Orgeltabulatur,  
nicht datiert

Nachdem diese angeführten Kompositionen zusammen in einem Band vereinigt wurden, stellt sich die Frage nach verbindenden Gemeinsamkeiten. Zunächst fällt auf, daß alle Stücke vermutlich für Tasteninstrumente komponiert wurden<sup>5</sup>. Ferner stammen alle Komponisten aus dem norddeutschen Raum: Hieronymus Praetorius, Jacob Praetorius und Heinrich Scheidemann waren in Hamburg ansässig, Daniel Selichius hatte ab 1621 als Nachfolger von Michael Praetorius das Amt des Hofkapellmeisters in Wolfenbüttel inne, und unter den Initialen von H.J.Br. dürfte sich Heinrich Jordan verbergen, der in Braunschweig wirkte. Schließlich muß auf die äußere Form der Handschriften hingewiesen werden, da sie offensichtlich auf die Funktion der Kompositionen als Dedikationen hindeutet. Schon die Widmungen der beiden Werke von Hieronymus Praetorius machen dies offenkundig<sup>6</sup>. Auch das einzelne Auftreten der Kompositionen, in den Tabulaturen von H.J.Br. und Scheidemann als bloßes Doppelblatt, in denjenigen von Hieronymus und Jacob Praetorius als Binio, würde der Form einer Dedikation entsprechen. Desgleichen erscheint die allen Werken eigene saubere und korrekturlose Schrift für eine Gebrauchshandschrift ungewöhnlich, während sie für ein Widmungsmanuskript selbstverständlich ist. Besonders deutlich zeigt sich der offizielle Charakter der Handschrift in dem farbig eingerahmten, verzierten Titel der Psalmvertonung mit den Verfasserinitialen "H.J.Br.". Außer Frage gestellt wird die Widmungsintention schließlich durch die Art und Weise des Offerierens, diejenige der Briefzustellung. Diese ist aus den quergeschriebenen Betitelungen der Choralbearbeitungen von J. Praetorius ersichtlich und zudem unmißverständlich aus der Faltung des Papiers der Kompositionen von H. und J. Praetorius, Selichius und der von anonymer Hand stammenden Orgeltabulatur zu sehen.

Hinweise auf eine Briefsendung fehlen zwar in Scheidemanns Handschrift, doch läßt sich neben den oben angeführten Charakteristika des bloßen beidseitig beschriebenen Einzelbogens<sup>7</sup> und der sauberen handschriftlichen Anlage noch die Datumsangabe anführen, die einer Dedikation besonders gemäß ist. Und sollte eine letzte Gemeinsamkeit der in dem Band zusammengefaßten Werke nicht auch in ihrer ur-

*Sin Credit*  
*Belaubet ist zu*  
*sich zu frist*

*Variatio*

*Variatio*

*Variatio*

Abbildung 1: Heinrich Scheidemann, "Betrübet ist zu dieser frist", Autograph (Vor-  
 derseite). Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 8 Noviss. 2<sup>o</sup>







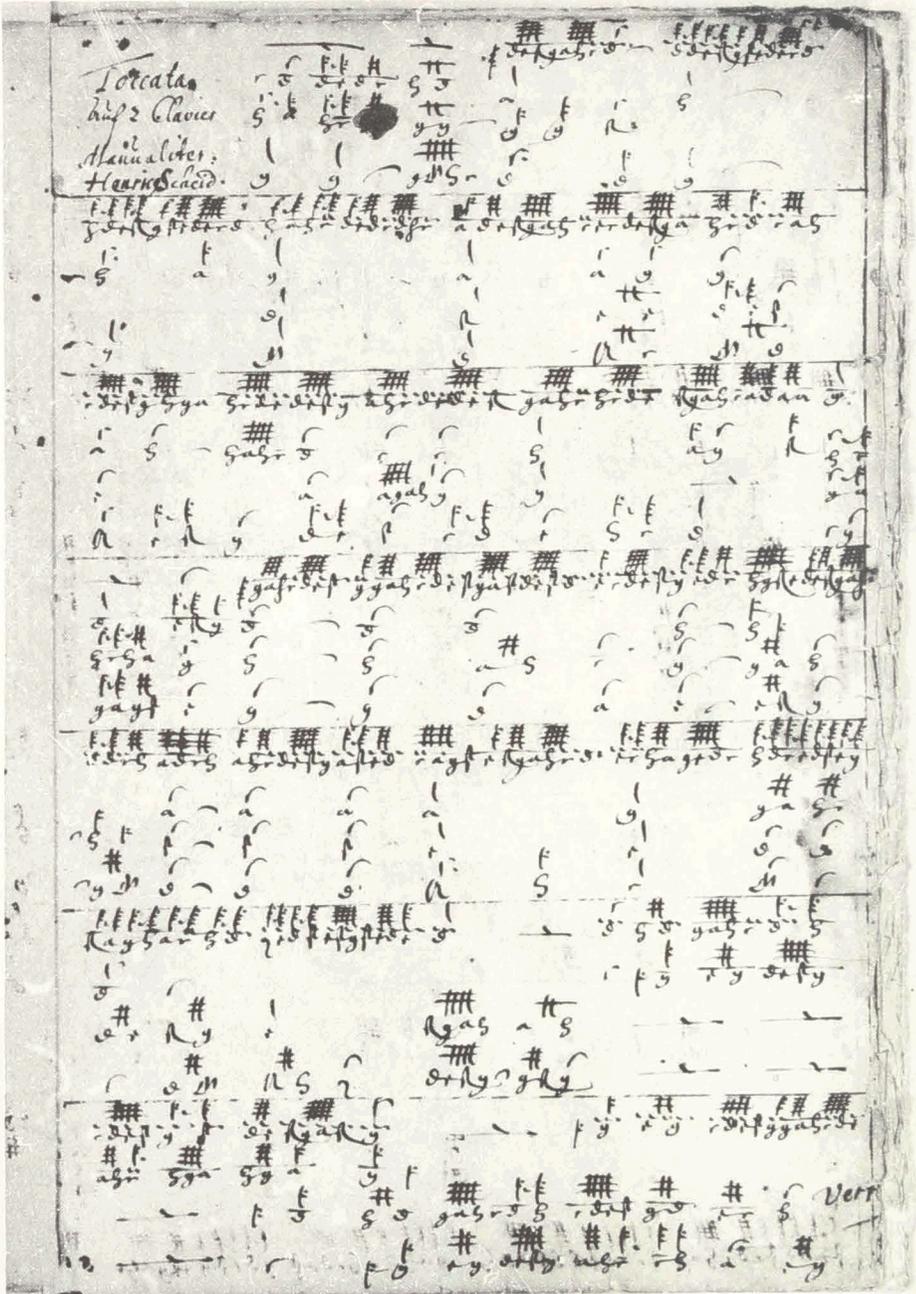


Abbildung 3: Heinrich Scheidemann, Toccata in G manualiter (Autograph, Anfang).  
 Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 227 Musica Hdschr.

sprünglichen Eigenschaft als Dedikationsstücke liegen?

In dieses eben beschriebene Umfeld findet sich die Scheidemannsche Orgeltabulatur eingeordnet, auf die im folgenden allein eingegangen werden soll.

Die in Abb. 1-2 vollständig faksimilierte Orgeltabulatur<sup>8</sup> zeigt Vorder- und Rückseite des über jeweils zwei nebeneinanderstehenden Seiten mit fünf bis sechs Reihen quer beschrifteten Doppelblatts. Unterzeichnet ist die Komposition mit "finis 1630/H.S.M." (fol. 27<sup>v</sup>). Ihr Titel lautet: "Betrübet ist zu dieser frist". Die Vorlage des vermutlich weltlichen Liedes<sup>9</sup> konnte leider nicht ausfindig gemacht werden<sup>10</sup> ebensowenig wie ein Begleitschreiben Scheidemanns an das Welfenhaus, das nähere Informationen über den Kompositionsanlaß geben könnte. Auf diesen kann auch aus der Komposition heraus nicht geschlossen werden, denn die Titelworte sowie der Liedtypus deuten eher allgemein auf thematisierten Liebeskummer hin, als daß sie die Hintergründe der Dedikation aufklären könnten<sup>11</sup>. Leider läßt sich auch nicht feststellen, ob ein Kontakt zwischen Heinrich Scheidemann und dem Welfenhaus, wohl namentlich mit August d.J., bestanden hat und welcher Art gegebenenfalls diese Beziehung war. Bekannt ist einzig, daß Scheidemann im Jahr 1627 anläßlich einer Orgelinspektion nach Braunschweig reiste, wo er die von Gottfried Fritzsche gebaute Orgel überprüfte. Er befand sich also in unmittelbarer Nähe von Wolfenbüttel. Andererseits reiste auch August d.J. des öfteren nach Hamburg, und zwar in den Jahren 1602, 1603, 1607 zweimal, 1632 und 1634. Für eine Begegnung beider, die zu einer Dedikation durch Scheidemann hätte führen können, liegen die ersten Reisen allerdings zu früh, da dieser zu jener Zeit noch ein Kind war, die anderen zu spät, da sie erst nach der Entstehung der Orgeltabulatur durchgeführt wurden. Zumindest ist aber festzuhalten, daß eine Verbindung von August d.J. zur Hansestadt bestanden hat und eine Bekanntschaft – wenn auch nicht unbedingt persönlich – zwischen diesem und dem Organisten Scheidemann durchaus möglich gewesen ist.

Diese Frage nach einem tatsächlichen Kontakt sowie diejenige nach dem Kompositionsanlaß lassen sich nicht aufklären. Zu ergründen bleibt jedoch, ob Scheidemann selbst der Schreiber von "Betrübet ist zu dieser frist" war oder ob es sich um eine Abschrift von anderer Hand handelt. Um also die Kardinalfrage "Autograph – ja oder nein?" endgültig lösen zu können, sollen nun Argumente angeführt werden, die vor allem aus einer vergleichenden Schriftuntersuchung resultieren.

Zuvor sei jedoch auf eine andere Wolfenbütteler Tabulaturaufzeichnung hingewiesen, die offensichtlich vom gleichen Schreiber stammt. Es handelt sich um eines der bekanntesten Orgelwerke Scheidemanns, die Toccata in G<sup>12</sup>, die im Wolfenbütteler Cod. Guelf. 227 Mus. Hdschr. auf fol. 1<sup>v</sup>-4<sup>r</sup> notiert und deren erste Seite als Abb. 3 reproduziert ist. Die große Beliebtheit dieses Stückes spiegelt sich in der verhältnismäßig großen Zahl von Abschriften wider, die in sechs Quellen überliefert sind. Breig führt drei verschiedene Fassungen der Toccata an<sup>13</sup>, die alle als Kompositionen Scheidemanns gezeichnet sind: eine Manualiter-Fassung findet sich in Ze 1, Ly B 6 und in Wo, eine kürzere und teilweise abweichende Pedaliter-Fassung in KN 208<sub>1</sub> und KN 209 und schließlich eine noch kürzere, als Fantasie bezeichnete Version in Am 340. Die Datierung der Wolfenbütteler Toccata kann leider nicht geklärt werden, doch ist es wahrscheinlich, daß die in ihr vorliegende Manualiter-Fassung als primäre Gestalt der Komposition zu gelten hat. Sicher ist, daß die Niederschrift der Toccata in Ze 1 vor 1644 entstanden ist, während die übrigen Quellen später zu datieren sind: KN 208<sub>1</sub> um 1650, KN 209 nach 1655 und Am 340 um 1664. Die Toccata in Wolfenbüttel gehört also als Manualiter-Fassung zu den drei frühesten Niederschriften, womit Scheidemann als Schreiber durchaus in Frage käme. Diese Möglichkeit läßt sich durch einen Versuch, die Entstehung der Handschrift zu lokalisieren, weiterhin wahrscheinlich machen. Zwar ist das Wasserzeichen nur in sehr schlechtem Zustand erhalten, doch kann man das Memminger Stadtwappen erkennen. Das Papier der damals florierenden Memminger Papierfabrik fand große Verbreitung, und so läßt sich auch das Papier der Toccata-Aufzeichnung in der Zeit

von 1591-1594 in Hamburg nachweisen<sup>14</sup>, also dem Wirkungsort Scheidemanns<sup>15</sup>. Dieser Zeitraum liegt zwar noch vor seiner Geburt, doch wäre eine längere Papierlagerung keine Ausnahme.

### III

Im folgenden soll ein Vergleich der unzweifelhaft echten Handschrift Scheidemanns als Hamburger Kirchenschreiber mit derjenigen des Kopisten von "Betäubet ist" an exemplarischen Schriftformen die noch offenen Fragen beseitigen. Als Vergleichsmaterial dienen Schriftproben des Jahres 1632 aus einem Rechnungsbuch der St. Katharinenkirche in Hamburg<sup>16</sup> (s. Abb. 4). Vom Notentext abgesehen, bleiben für eine Schriftuntersuchung in der Handschrift der Orgeltabulatur nur der Titel, die Zahlen und die Subskription. Lateinische Ausdrücke wie "variatio" oder "Verte" eignen sich dafür weniger, da sie kaum ein ausreichendes Maß an Individualität beanspruchen können. Trotz dieses beschränkten Schriftcorpus soll versucht werden, die Handschriftensprechungen in den beiden Vergleichsquellen herauszustellen.

Für beide sind bestimmte Eigenarten typisch. Überblickt man in den Hamburger Rechnungsbüchern vorerst das gesamte Schriftbild, um einen ersten, oberflächigen Eindruck zu gewinnen, so fällt vor allem die öfters auftretende ausschweifende Schreibung von Einzelbuchstaben ins Auge. Diese Angewohnheit scheint sich eher willkürlich zu äußern, da sie einer Regelmäßigkeit weitgehend entbehrt. Sie betrifft die Buchstaben "s", "f", "p" und "d" mit ihrer verhältnismäßig großen Ausschreibung und auch "g", "z", "I" und "J" mit ihren weit ausgeschwungenen Schleifen. Beispiel 1<sup>17</sup> zeigt dieses Charakteristikum für den Buchstaben "s", Beispiel 2<sup>18</sup> für das "f". Die Pfeile deuten jeweils den zu beachtenden Schriftzug an. Die gleiche Eigenart wird man im Titel der Liedvariationen bemerken: Die Buchstaben "s" in "dieser" und "f" in "frist" oder auch das Abbrueviaturzeichen für fis in der Tabulaturschrift fallen durch ihre verlängerten Vertikalstriche aus dem sonst nahezu einheitlichen Schriftbild heraus. Desgleichen, doch in noch deutlicherer Ausprägung, tritt das "z" in "zu" hervor, dessen lange Schleife sich mit dem unter ihm stehenden Buchstaben überlappt. Eine solche ausgeschwungene Schleife und Überlappung, allerdings für den Buchstaben "I" mit dem darunter stehenden Vornamen "Johannes", zeigt sich in vergleichbarer Form in Beispiel 3<sup>19</sup>. Weitere Beispiele finden sich im Hamburger Rechnungsbuch zahlreich.

Ein bei allgemeiner Betrachtung zweier Handschriften auffallender gemeinsamer typischer Schriftzug ist zum Beweis für ein und denselben Schreiber allein noch unzureichend. Daher sollen, immer noch auf der Grundlage der allgemeinen handschriftlichen Eigenarten, zwei weitere Beispiele folgen. Zum einen hat der Kirchenschreiber Scheidemann die Angewohnheit, einige Buchstaben mit einem kleinen Anfügsstrich oder Schnörkel zu versehen. Man beachte in Beispiel 4<sup>20</sup> das "v", in Beispiel 5<sup>21</sup> die Zahl Null, in Beispiel 6<sup>22</sup> das "H" und in Beispiel 7<sup>23</sup> das "p" in "MP" (manu propria). Der gleiche individuelle Zug ist auch für den Schreiber der Orgeltabulatur typisch: er äußert sich in dem "v" von "Verte", im "o" von "variatio", in der Zahl Null sowie in der Unterzeichnung "H" und "M". Zum anderen kann man in der Handschrift des Komponisten erkennen, daß das "z" in "zu" und die Zahlen zwei und drei in "2. variatio" und "3. variatio" von oben angesetzt werden. Die gleiche Schreibweise ist auch im Hamburger Rechnungsbuch zu finden (vgl. Beispiele 8<sup>24</sup>, 5 und 9<sup>25</sup>). Daß diese drei Charakteristika, ausgeschwungene Züge, "Schlußschnörkel" und von oben beginnender Schreibansatz gemeinsam in beiden zu vergleichenden Handschriften vorkommen, stellt die Identität der Schreiber außer Frage.

Dennoch sollen die bisherigen Darlegungen auch durch einen Vergleich von einzelnen Schriftzeichen ergänzt werden. Zunächst fällt ein Zeichen auf, das in der Orgeltabulatur unter "3. variatio" steht und auf den Fortgang auf der nächsten Seite

Beispiel 1

Beispiel 2

Beispiel 10

Beispiel 11

Beispiel 3

Beispiel 12

Beispiel 13

Beispiel 4

Beispiel 5

Beispiel 14

Beispiel 15

Beispiel 6

Beispiel 16

Beispiel 17

Beispiel 7

Beispiel 18

Beispiel 19

Beispiel 8

Beispiel 9

Abbildung 4: Auszüge aus der Handschrift des Kirchenschreibers Heinrich Scheidemann

nungsbuch jeweils unter der Seitenzahl. Ferner vergleiche man die Zahlen eins und sechs, die in der musikalischen Quelle in der Datierungsangabe stehen, mit den entsprechenden Zahlen von der Hand des Kirchenschreibers Scheidemann (Beispiel 11<sup>27</sup>). Diesen Analogien, allein angeführt, mag es vielleicht an völliger Beweiskraft mangeln. Überzeugender ist eine vergleichende Betrachtung der Einzelbuchstaben. So finden sich die Buchstaben "dt", wie sie in "Liedt" vorkommen, in gleicher Schreibweise in der Hamburger Quelle wieder, dargestellt im Wort "gesandt" in Beispiel 12<sup>28</sup>. Die Buchstaben "e", "t", "r" und "b" in "Betrübet" sind denjenigen in den Wörtern "unter" (Beispiel 13<sup>29</sup>) und "gebrauchen" (Beispiel 14<sup>30</sup>) vergleichbar. Ist schon die Übereinstimmung der Kleinbuchstaben offenkundig, so tritt die Identität der Schreiber noch eindeutiger bei einer Gegenüberstellung der bezeichnenden Großbuchstaben zu Tage. Das "S" in der Namensunterzeichnung der Liedvariationen findet seine Entsprechung in dem in Beispiel 15<sup>31</sup> dargestellten "S", doch kann es nicht als ausgesprochen individuell gelten. Anders dagegen verhält es sich beim Buchstaben "L". In gerundeter Form kommt er im Rechnungsbuch nicht vor, doch sieht man von der Rundung ab, die vermutlich eine zur Hervorhebung des Titels in dieser Schreibart dienende Ausnahme darstellt, so ist die Ähnlichkeit mit dem "L" in "Lehen" (Beispiel 16<sup>32</sup>) offensichtlich. Auch ein dem "B" in "Betrübet" tendentiell ähnliches "B" ist beim Kirchenschreiber zu entdecken. Auf den ersten Anblick scheint das in Beispiel 17<sup>33</sup> abgebildete "B" des Nachnamens "Becker" mit jenem nicht identisch zu sein. Es unterscheidet sich jedoch nur in einem Neuansatz der Feder, der beim ersteren "B" zum Zweck einer verzierenden Hervorhebung des Titelbuchstabens unterlassen wurde. Scheidemann schreibt im Rechnungsbuch Großbuchstaben von Eigennamen oft abweichend von den gewöhnlichen Buchstaben, ähnlich wie es wohl auch für diejenigen in der Titelei der Orgeltabulatur gilt. Daher muß ebenso wie für das "B" auch für das "E", wie es in "Ein" vorkommt, ein Anfangsbuchstabe eines Eigennamens zum Vergleich herangezogen werden. Ein solcher findet sich in dem abgekürzten Vornamen "Elseb." (Beispiel 18<sup>34</sup>), der sehr deutlich denselben Schriftzug aufweist.

Diese Beispiele dürften für die Beweisführung hinlänglich sein. Um die Schriftuntersuchung abzurunden, verweise ich nochmals auf Beispiel 2 und 8. Denn nicht nur die handschriftlichen Eigenarten allgemeiner Art und die einzelnen Buchstaben sind in beiden Quellen ein und dieselben, sondern auch ganze Wörter: man vergleiche "ist" (Beispiel 1), "zu" (Beispiel 8) und "dieser" (Beispiel 19<sup>35</sup>) mit den gleichen Wörtern im Titel der Orgeltabulatur!

#### IV

Diese Beispiele sind nur einige unter vielen, die man unter den Schriftzeugnissen Scheidemanns als Kirchenschreiber in Hamburg heranziehen könnte. Da die Züge seiner Handschrift in weiteren Beispielen jedoch keine Unterschiede aufweisen – oder zumindest nur in der für Handschriften typischen, beschränkten Form –, können die vorgelegten Proben als Belegmaterial genügen, um den Kirchenschreiber Heinrich Scheidemann und den Schreiber der Liedvariationen als ein und dieselbe Person nachzuweisen. Stellt sich somit die Wolfenbütteler Liedbearbeitung als ein Autograph Scheidemanns heraus, so ist zugleich auch die Wolfenbütteler Quelle der Toccata in G als eigenständige Aufzeichnung des Komponisten gesichert; denn daß beide Handschriften vom gleichen Schreiber stammen, konnte oben schon gezeigt werden<sup>36</sup>.

Nachdem bisher im wesentlichen auf die Autographen-Frage und den äußeren Charakter der Handschrift eingegangen wurde, seien nun einige Bemerkungen zur Musik selbst vorgetragen (vgl. Übertragung, S. 100 ff.).

Sicherlich sind Tabulaturen dieser Art insbesondere für die Orgel geschrieben worden, doch kommen für weltliche Kompositionen auch Klavierinstrumente in Be-

tracht. So gibt die wohl weltliche Vorlage zu Scheidemanns Variationensatz Anlaß zur Vermutung, daß er bei der Komposition an die Aufführung auf einem Cembalo oder Clavichord gedacht hat. Dies würde die für Cembaloinstrumente typische kurze Oktave in Takt 12 bekräftigen, mit der Scheidemann offensichtlich gerechnet hat, da der Griffabstand der Intervalle für eine Ausführung auf einer Orgelklaviatur zu groß ist. Zwar kannte auch die Orgel die kurze Oktave, doch trat sie nur relativ selten auf. Für die Orgel der St. Katharinenkirche in Hamburg, in der Scheidemann als Organist wirkte, ist sie nicht belegt<sup>37</sup>, doch kann man andererseits nicht voraussetzen, daß sich Scheidemann für seine Orgelkompositionen ausschließlich dieses Instrumentes bediente<sup>38</sup>.

Vom gattungsspezifischen Standpunkt aus liegt die Bedeutung von "Betrübet ist zu dieser frist" darin, daß Variationensätze über weltliche Liedmelodien der norddeutschen Sweelinck-Schule kaum bekannt sind: Neben Melchior Schildts Variationen über das Lied "Gleichwie das Feuer" und denen Scheidemanns über die Melodie "Das Glück ganz wankelmütig ist", die die "Englische Mascarata oder Judentanz" als Vorlage verwenden<sup>39</sup>, ist der Variationensatz zum Lied "Betrübet ist zu dieser frist" erst das dritte bekannte Werk dieser Art.

Ein Vergleich der beiden Liedvariationen Scheidemanns zeigt Unterschiede weniger im kompositorischen Detail, als vielmehr in der formalen Gestaltung. Während sich die 75 Takte von "Betrübet ist" in Variation der Liedmelodie und zwei anschließende Variationen gliedern, ist die 90taktige "Englische Mascarata" nur zweiteilig. Die Ursache für die ausgedehnteren Abschnitte in dieser ist nicht durch eine längere Liedvorlage bedingt, sondern erklärt sich durch die jeweils variierten Wiederholungen der drei Liedverse. Diese fehlen in "Betrübet ist", da zumindest der erste und dritte Liedabschnitt in viertaktige Wiederholungsperioden geteilt sind und somit eine nochmalige, variierte Wiederholung redundant wirken würde. Da das Variationsprinzip im ersten Abschnitt der "Mascarata" schon vorweggenommen wurde, beginnt die 2. Variatio als Bicinium mit der vereinfachten Liedmelodie und umspielender Unterstimme. Erst in der Wiederholung wird diese, nun im drei- bis vierstimmigen Satz, in der Oberstimme variiert. Ähnlich verfährt Scheidemann im zweiten und dritten Liedvers, erreicht jedoch eine Auflockerung, indem er die Variation drei bzw. einen Takt früher einsetzen läßt.

Während das Verhältnis von ursprünglicher und variiertes Liedmelodie in der "Mascarata" also in einem beständigen Wechsel besteht, so äußert es sich in "Betrübet ist" in einem sich vom Anfang bis zum Schluß steigernden Spannungsbogen. In der 2. Variatio wird die Melodie des ersten Liedverses beibehalten und nur in ihrer Wiederholung geringfügig variiert. Im zweiten und dritten Liedvers kommt das Variationsprinzip schon öfter und reichhaltiger zum Zuge, doch treten stellenweise noch Passagen mit einzelnen unveränderten Melodiefragmenten auf<sup>40</sup>. An diesen Stellen gehen die Figurationen in die Unterstimme über. In der 3. Variatio dagegen ist von der ursprünglichen Liedgestalt nichts mehr zu erkennen. Es dominiert figuratives Laufwerk, das in eine Triolenbewegung und zwei abschließende Coda-Takte mündet.

Diese auf Steigerung hin angelegte Gestaltung mag im Gegensatz zur "Mascarata" zum einen, qualitativ, darauf zurückzuführen sein, daß variative Steigerungen im ersten Liedabschnitt noch fehlen, zum anderen, in quantitativer Hinsicht, daß diesem nicht nur eine, sondern zwei Variationen folgen, die entsprechend voneinander abgesetzt werden müssen.

Mag die Frage nach der Person des Schreibers von "Betrübet ist zu dieser frist" aufgrund der Überlieferungssituation auch von besonderem Interesse sein, so sollte man doch nicht nur den musikgeschichtlichen Wert dieser Quelle als eines Autographs des Komponisten hervorheben. Denn auch vom künstlerisch-musikalischen Standpunkt bedeutet dieser Variationensatz eine große Bereicherung im Repertoire der weltlichen Kompositionen, die in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Norddeutschland entstanden sind.

## Anmerkungen

- 1 Werner Breig führt 56 für Scheidemann gesicherte Werke an, die in 18 verschiedenen Quellen überliefert sind, und 18 anonym überlieferte Werke, für die die Autorschaft Scheidemanns wahrscheinlich ist. Zudem sind 7 Kompositionen vermutlich zu Unrecht mit seinen Initialen bezeichnet, bei zwei anderen mit seinem Namen signierten ist die Echtheit bereits widerlegt. – Die Hauptquellen sind Ze 1, KN 207<sub>15</sub> und KN 209 (es werden hier und im folgenden die Siglen verwendet, wie sie Werner Breig festgelegt hat). – Vgl. tabellarisches Verzeichnis der Orgelwerke Scheidemanns bei Werner BREIG, Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann, Beihefte zum AfMw, Bd. III, Wiesbaden 1967, S. 107-112.
- 2 Dem "Finder", Prof. Dr. Martin Staehelin, sei herzlichst gedankt für die Anvertrauung der Abfassung des vorliegenden Aufsatzes, der von seiner Vermutung, es handele sich bei der aufgefundenen Handschrift um ein Autograph, seinen Ausgang nahm, sowie für die die Ausarbeitung begleitende freundliche Unterstützung.
- 3 In der Handschrift sind nur die Initialen "H.J.Br." verzeichnet. Es ist wahrscheinlich, daß es sich bei diesem Komponisten um jenen "Brun. Heinrich Jordan" handelt, der in der Zeit von 1658 bis zu seinem Tode, 1669, als Organist an der St. Katharinenkirche zu Braunschweig nachweisbar ist; vgl. Hermann LORENZEN, Der Cantor Heinrich Grimm (1593-1637). Sein Leben und seine Werke mit Beiträgen zur Musikgeschichte Magdeburgs und Braunschweigs, Hamburg 1940, S. 32.
- 4 Daniel Selichius (Selich) wurde am 4. Februar 1581 in Wittenberg getauft und ist 1626 in Wolfenbüttel gestorben. Aus den wenigen überlieferten Quellen zu seiner Biographie geht hervor, daß er sich 1601 an der Universität in Wittenberg immatrikulierte, "Chori Musici in arce Wesenstein Director" (Titel des "Weihnachtsgesangs" von 1616) war und, wahrscheinlich 1617, als Kapellmeister am Hof des Bischofs von Verden und Osnabrück, Herzog Philipp Sigismund, wirkte. 1621 trat er dann die Nachfolge von Michael Praetorius als Kapellmeister Herzog Friedrich Ulrichs von Braunschweig in Wolfenbüttel an. Sein bekanntestes Werk ist das Opus novum (1624), eine Sammlung von 24 geistlichen Konzerten.
- 5 Die intendierte Besetzung bleibt allerdings bei der Psalmvertonung von D. Selichius (Nr. 6) fraglich. Bei der Psalmmotette von H. Jordan (Nr. 4) handelt es sich offensichtlich um eine Intavolierung, da sie außer den Titelworten keine Textierung aufweist.
- 6 Von H. und J. Praetorius wie auch von D. Selichius sind zudem Dedikationen in Drucken bekannt; vgl. EitnerQ, Bd. 9, S. 134; Bd. 8, S. 42f. und S. 44.
- 7 In der gebundenen foliierten Sammlung beginnt die Handschrift demnach mit der dritten Seite, gefolgt von der ersten, zweiten und vierten.
- 8 Für die freundliche Genehmigung, diese Handschrift sowie auch die erste Seite der Toccata in G hier veröffentlichen zu können, sei der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel herzlich gedankt.
- 9 Die Annahme einer geistlichen Vorlage, eines Kirchenliedes, muß als unwahrscheinlich ausscheiden: Johannes Zahn führt ein Lied solchen Titels nicht auf; vgl. Johannes ZAHN, Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder, aus den Quellen geschöpft und mitgeteilt, Gütersloh 1889/90. Zudem haften sowohl dem Titeltext als auch der Melodik eher weltliche Züge an.
- 10 Eine Anfrage beim Deutschen Volksliedarchiv in Freiburg blieb ergebnislos. Als Verfasser des Liedtextes könnte aber der Pfarrer und Dichter Johann Rist (1607-1667) in Frage kommen, mit dem Scheidemann freundschaftlichen Umgang hatte.
- 11 Die Möglichkeit einer Kondolenzkomposition seitens Scheidemann ist zwar mehr

spekulativ, doch sollte sie nicht gänzlich unerwähnt bleiben: 1630, in demselben Jahr, in dem die Liedvariationen komponiert wurden, starb die Schwester August d.J., Sibylle Elisabeth.

- 12 Zum Manuskript vgl. Lydia SCHIERNING, Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts, Kassel 1961 (= Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Bd. 12), S. 26: "Die Hs. umfaßt nur 17 Blatt; sie enthält einen Satz von Heinrich Scheidemann 'Toccata auf zwei Clavieren ex g von Henricus Scheid', zwölf kurze, vierstimmige Intavolierungen über das Benedicamus mit voraufgehenden, einstimmigen Intonationen und ein 'Niederländisch lidges' <recte: lidgen> mit zehn Variationen. Alle Stücke sind in deutscher Orgeltabulatur notiert, die Oktave reicht von c bis c'. <...> Die Sätze über das Benedicamus sind ursprünglich Vokalwerke; sie stammen von Thomas Mancinus, der Intavolator wird nicht genannt. Die Liedvariationen entsprechen in ihrem Aufbau und Variierungsprinzip denjenigen von J.P. Sweelinck und S. Scheidt." Sowohl der Schreiber des Benedicamus als auch der Liedvariationen ist nicht identisch mit demjenigen der Toccata.
- 13 Vgl. BREIG, a.a.O., S. 88.
- 14 Vgl. Charles Moise BRIQUET, Les Filigranes, Paris und Leipzig 1907, Amsterdam 2/1968, Bd. I/III, Nr. 940.
- 15 Scheidemanns Vater erhielt 1604 die Organistenstelle an der St. Katharinenkirche in Hamburg. Von 1611-1614 lernte Heinrich Scheidemann bei J.P. Sweelinck in Amsterdam. Bis 1623 sind keine Zeugnisse über sein Leben bekannt. 1629 erscheint sein Name erstmals in den Rechnungsbüchern der St. Katharinenkirche; sie führen ihn als Organisten und Kirchenschreiber an.
- 16 Es ist im Staatsarchiv Hamburg unter der Signatur Bestand St. Katharinenkirche, A III. b. 2 verzeichnet. Dem Staatsarchiv Hamburg sei an dieser Stelle für die freundliche Genehmigung zur Veröffentlichung der Schriftzeugnisse herzlich gedankt.
- 17 Rechnungsbuch, S. 270, Z. 41.
- 18 Ebenda, S. 262, Z. 9.
- 19 Ebenda, S. 261, Z. 21.
- 20 Ebenda, S. 261, Z. 5.
- 21 Ebenda, S. 266, Z. 14.
- 22 Ebenda, S. 261, Z. 15.
- 23 Nach der nicht näher bezeichneten Abbildung im Artikel "Scheidemann", in: MGG 11 (1963), Sp. 1623.
- 24 Rechnungsbuch, S. 270, Z. 20.
- 25 Ebenda, S. 263, Z. 15.
- 26 Ebenda, S. 262, Z. 1.
- 27 Ebenda, S. 262, Z. 20.
- 28 Ebenda, S. 262, Z. 16.
- 29 Ebenda, S. 269, Z. 12.
- 30 Ebenda, S. 269, Z. 33.
- 31 Ebenda, S. 263, Z. 13.
- 32 Ebenda, S. 270, Z. 21.

33 Ebenda, S. 270, Z. 23.

34 Ebenda, S. 262, Z. 7.

35 Ebenda, S. 262, Z. 11.

36 Dagegen trifft die Vermutung, daß die in KN 210, fol. 57<sup>v</sup>-58<sup>r</sup>, überlieferte intavolierte Motette von Orlando di Lasso ein Autograph Scheidemanns sei, nicht zu; vgl. MGG 8 (1960), Anm. zur Tafel 64, Abb. 1.

37 Vgl. die Auflistung der Orgelwerke von Hans KLOTZ, Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock, Kassel 1975, S. 324f.

38 In Scheidemann, Orgelwerke, Bd. III, hrsg. von Werner BREIG, Kassel 1960, findet sich die kurze Oktave auf S. 16, T. 29.

39 Beide Kompositionen sind ediert in: Lied- und Tanzvariationen der Sweelinck-Schule, hrsg. von Werner BREIG, Mainz 1970, Nr. 5 und 9.

40 Vgl. T. 33-35, 38-39, 41 und 46-48.

First system of musical notation, measures 1-5. The score is written for two staves (treble and bass clef). The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes. The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation, measures 6-10. The score continues from the first system. The treble clef features more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs. The bass clef accompaniment remains active with chords and moving lines.

Third system of musical notation, measures 11-15. The treble clef continues with melodic development. The bass clef accompaniment includes some rests in certain measures, creating a more varied texture.

Fourth system of musical notation, measures 16-20. The final system on the page. The treble clef concludes with a melodic phrase. The bass clef accompaniment provides a solid harmonic base.

21

Musical score for measures 21-25. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are several dynamic markings, including a 'p' (piano) at the end of the system. The key signature changes from one sharp to one flat during this system.

26 2. Variatio

Musical score for measures 26-30, labeled "2. Variatio". The system consists of two staves. The music continues with intricate rhythmic patterns. There are several dynamic markings, including a 'p' (piano) at the end of the system. The key signature is one flat.

31

Musical score for measures 31-34. The system consists of two staves. The music continues with intricate rhythmic patterns. There are several dynamic markings, including a 'p' (piano) at the end of the system. The key signature is one flat.

35

Musical score for measures 35-37. The system consists of two staves. The music continues with intricate rhythmic patterns. There are several dynamic markings, including a 'p' (piano) at the end of the system. The key signature is one flat.

38

Musical score for measures 38-40. The system consists of two staves. The music continues with intricate rhythmic patterns. There are several dynamic markings, including a 'p' (piano) at the end of the system. The key signature is one flat.

41

Musical score for measures 41-45. The system consists of two staves. The music continues with intricate rhythmic patterns. There are several dynamic markings, including a 'p' (piano) at the end of the system. The key signature is one flat.

45

Musical score for measures 45-47. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. Measure 45 features a treble clef melody with a grace note and a bass clef accompaniment with a triplet. Measure 46 continues the treble melody and bass accompaniment. Measure 47 shows the treble melody ending with a fermata and the bass accompaniment with a triplet.

48

3. Variatio

Musical score for measures 48-50. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. Measure 48 features a treble clef melody with a grace note and a bass clef accompaniment with a triplet. Measure 49 continues the treble melody and bass accompaniment. Measure 50 shows the treble melody ending with a fermata and the bass accompaniment with a triplet.

51

Musical score for measures 51-53. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. Measure 51 features a treble clef melody with a grace note and a bass clef accompaniment with a triplet. Measure 52 continues the treble melody and bass accompaniment. Measure 53 shows the treble melody ending with a fermata and the bass accompaniment with a triplet.

54

Musical score for measures 54-56. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. Measure 54 features a treble clef melody with a grace note and a bass clef accompaniment with a triplet. Measure 55 continues the treble melody and bass accompaniment. Measure 56 shows the treble melody ending with a fermata and the bass accompaniment with a triplet.

57

Musical score for measures 57-59. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. Measure 57 features a treble clef melody with a grace note and a bass clef accompaniment with a triplet. Measure 58 continues the treble melody and bass accompaniment. Measure 59 shows the treble melody ending with a fermata and the bass accompaniment with a triplet.

60

Musical score for measures 60-62. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. Measure 60 features a treble clef melody with a grace note and a bass clef accompaniment with a triplet. Measure 61 continues the treble melody and bass accompaniment. Measure 62 shows the treble melody ending with a fermata and the bass accompaniment with a triplet.

63

Musical score for measures 63-65. The treble clef part features a continuous eighth-note pattern. The bass clef part has a sparse accompaniment with some rests and eighth notes.

66

Musical score for measures 66-68. The treble clef part continues with eighth-note patterns. The bass clef part has a sparse accompaniment with some rests and eighth notes.

69

Musical score for measures 69-71. The treble clef part features eighth-note patterns with triplets. The bass clef part has a sparse accompaniment with triplets.

72

Musical score for measures 72-74. The treble clef part features eighth-note patterns with triplets. The bass clef part has a sparse accompaniment with triplets. The piece ends with a double bar line and a key signature change to D major.

## North and South European Influences on Buxtehude's Chamber Music: Despite Influences, a Unique Repertory

by  
EVA LINFIELD

The repertory that provides the focus for this investigation consists of Buxtehude's fourteen sonatas from the two prints, opus 1 and opus 2, published in 1694 and 1696 respectively, and the seven manuscript sonatas from the Düben collection. With the exception of a few of the manuscript sonatas the scoring is uniform, i.e., violin, viola da gamba, and harpsichord as basso continuo. The diverging performance forces in the manuscript sonatas entail for three sonatas an additional violin, two sonatas specify organo as continuo instrument, and one sonata uses a unique trio texture of viola da gamba, violone and basso continuo, a scoring I have not encountered elsewhere.

This study will deal with three main topics: 1) the English influence that is mainly noticeable in the sonority and the textural make-up of Buxtehude's compositions, 2) the Italian influence that left its impact on the structural plan of the sonatas and also added a dramatic dimension, and 3) the uniqueness of this repertory. Within this context I shall briefly touch upon the cross fertilization between Buxtehude's organ and chamber music, and finally use the revised sonata in B $\flat$ , BuxWV 255, as an exemplification of Buxtehude's transformation of influences into a finely-wrought individual style.

A Baroque trio texture with melody instruments in the soprano and alto registers is quite unusual in the late seventeenth century. Buxtehude creates exactly such a texture in his sonatas scored for violin, viola da gamba and basso continuo, the viola da gamba actually freely moving between alto and bass register. What contributed to the Germans' fascination with viola da gamba scoring at a time when Italy treated the viola da gamba, if at all, as an archaic instrument and employed a trio texture, most commonly with two violins? We can trace the root for this interest to German/English connections during the early part of the seventeenth century when Germany benefited from an influx of English musicians who had left their country, originally because of religious conflicts. Also political and marriage ties between England, Denmark, and Germany accounted for the transmission of cultural influences.<sup>1</sup>

Among the earliest visiting artists were John Dowland at the court of Hessen/Kassel just before the turn of the century,<sup>2</sup> Coperario (John Cooper) and Orlando Gibbons at Heidelberg in 1613 on the occasion of Prince Friedrich V's homecoming with his newly wed wife, the daughter of James I of England.<sup>3</sup> Of particular importance were those English composers who settled and acquired fame on the continent. Key figures were William Brade (1560-1630) and Thomas Simpson (1582-c. 1625). They were instrumental in spreading the English tradition of viol-consort playing in Germany. Brade was active as Ratsmusikant (1608-10) and director of Ratsmusik (1613-15) in Hamburg, from 1622-25 he functioned as Hofkapellmeister in Gottorf, the court of Schleswig-Holstein.<sup>4</sup> Thomas Simpson started as "violinist" at the court in Heidelberg (1608-c. 1611) and later also gained a position at the court of Schleswig-Holstein.<sup>5</sup> During the first quarter of the century, Brade and Simpson had published between them seven collections of instrumental music, "insonderheit auff Fiolen <...>," that appeared in Hamburg, some of Brade's music simultaneously in Hamburg and Lübeck. Similar collections by German composers, e.g., Zacharias Füllsack, Christian Hildebrand, and Valentin Haussmann, reached publication during the first decades of the seventeenth century, probably under direct influence and inspiration of their English colleagues. Nikolaus Bleyer, Ratsmusikant and founder of the Lübeck violin school, studied with both Brade and Simpson before assuming his

position in Lübeck. Some of Bleyer's instrumental works, written in the English consort-music style, were included in Simpson's anthologies published in Hamburg in 1617 and 1621. The theologian Johann Rist singles out some performances with viola da gamba: "Ich habe gehöret den berühmten Engelländischen Violisten William Brade," and in a different context Rist refers to a "unvergleichliche (= incomparable) Music, <...> als einen der auff der Violin und einem anderen der auff der Violen di Gambe herrliche Sachen macheten und grosse Künstler waren."<sup>6</sup> The great artist on the "Violen di Gambe" can most likely be identified as "the famous English violist, William Brade."

The English had instilled the Germans with a taste for the sound of the viola da gamba, initially through the consort-music repertory. But even with changing compositional styles and the introduction of the brighter violin sound – England did not resist the gradual influence from Italy towards the development of concerted textures and a reduction to a trio texture – the bass viol persisted as the lowest instrument in the string family. One of the reasons for England's resistance to change over to a 'da braccio' bass string instrument is expressed by Roger North who represents here the general seventeenth-century English taste:

"<...> base-violins 'cello or violone which Instrument as then used was a very hard and harsh sounded Base, and nothing so soft and sweet as our Base-viol."<sup>7</sup>

Mid-seventeenth-century England fostered the soloistic aspects of viol playing. Christopher Simpson's treatise on the art of division playing on a ground functions as a didactic work.<sup>8</sup> Simpson's method demands a lot of rigor on behalf of the player to develop a virtuoso technique on the viola da gamba. In English literature we find an abundance of examples in which composers explore the technically very demanding possibilities of the bass viol. Major exponents of such works with titles "sonatas," "fantasias," and "fantasia-suites," scored either for violin, bass viol, and basso continuo or for two viols and continuo, are John Jenkins, Matthew Locke, Christopher Simpson, Henry Butler, and William Lawes.

Two manuscript collections are worth mentioning in this connection: four manuscripts in the Durham Cathedral Library and two manuscripts in the Bodleian Library, Music School. The repertory in Durham contains English and German compositions from around the middle of the century, all "modern" works with a concerted texture for violin, viola da gamba, and continuo.<sup>9</sup> Composers included are: Jenkins, Butler, Young, and Abel, also Schmelzer, Becker, Nicolai, and Steffkin. The manuscripts from the Bodleian Library are particularly intriguing with regard to the transmission and thus to the cross influence of English/German chamber music in the seventeenth century.<sup>10</sup> The same scribe who in the manuscript D.249 attributed the sonata in D for viola da gamba and bc (BuxWV 268) to Buxtehude, a work whose authenticity has been, however, questioned on stylistic grounds, copied two out of four *Fantasia con le partitta into D.253*, compositions for two bass viols by Peter Grecke. In 1672 Peter Grecke applied for a position as Ratsmusikant in Lübeck and advertised himself as being able to play "auf dem Clavier, violdegambe, Bassviolone, und violone, alss die heute zu tage allenthalben mehrest beliebten instrumenten<...>." He proudly announced that he perfected his art in "Teutschlandt, Engellandt und Hollandt, bey vortrefflichen und Excellirenden berühmten Musicanten."<sup>11</sup> This is just one specific example that documents the cross currents between England and Germany.

Even a proud Frenchman, Jean Rousseau, acknowledged in his "Traité de la Viole" (1687) the primacy of the English in the area of viol playing:

The viol has passed from the Italians to the English who were the first to compose and to play "pièces d'harmonies" on the viole, and who carried their knowledge into other countries, Vvalderan (distortion of Walter Rowe) to the court of

Saxony, Boulder (Henry Butler) to the Spanish court, Young (William) to Inspruk, Price (John) to Vienna, and various others to different locations, thus the viole has passed from the English to the Germans and the Spanish; and we can say that we (the French) are the last to have started playing it, but it is also the French to whom the playing of the viole owes its perfection <...>.12

Buxtehude's sonatas owe their scoring with violin and viola da gamba and the special texture created by that combination of instruments to a longstanding English tradition of viol playing that also asked for players with highly virtuosic skills. Example 1 compares three excerpts: 1a) from a sonata by Buxtehude, 1b) from a Fantasia by Jenkins, and 1c) from a sonata by Marini. Although the textures of these pieces seem to be similar, there are crucial distinguishing features concerning the bass string instrument: the viola da gamba in Buxtehude and Jenkins functions as a voice with a large registral span, enabling it to play a double-function as independent alto voice and as division bass. The violone in Marini's piece (and that is generally true for string bass parts in Italian music) confines itself to an elaboration of the basso continuo. The comparison between these three pieces does, however, not only point up the discrepancy between German/English and Italian music, but exposes the common feature of a trio texture that has its roots in early seventeenth-century Italian music. With regard to Buxtehude's and Jenkin's music we can therefore speak about a 'Verschmelzung' of national styles.

From the early seventeenth century on, Italians wrote for a trio texture with two melody instruments of equal register, most commonly violins, and a basso continuo. An early example we already encounter in Monteverdi's ritornelli from the "Scherzi musicali" (1607). The earliest compositions that bear the title "sonata" and use the texture with two melody instruments of equal register are by Salomone Rossi (prints from 1610 and 1613) and by Tarquino Merula (print from 1624).13 Buxtehude's adoption of the trio texture, although with a different sonority, lent a flexibility to the individual melody instruments that encouraged virtuosity within this concerted style, a flexibility impossible in compositions for a larger ensemble.

The chief musical feature that originated with Italian instrumental music and infiltrated German-speaking countries was structural. The Italians were the first to use the term "sonata" and to develop a balanced formal layout for this instrumental genre. The concepts of sonata da chiesa and sonata da camera gave formal direction to the German sonata repertory in the second half of the seventeenth century, although the distinction between the two was seldom acknowledged in the titles of German scores. Elements from the Sonata concertata by Dario Castello, with its solo episodes framed by ensemble sections, together with elements from the multi-sectional sonatas by Marini and Neri, with their frequent tempo and textural changes served as structural guides for the development of sonata types as they occur in the sonatas by Buxtehude and his German contemporaries. Buxtehude's sonatas, except for the "Sonata in B con le Suite" (BuxWV 273), all fall into the category of the sonata da chiesa type, although an occasional dance movement might be appended or inserted.

The Italian multi-sectional sonata developed parallel to the Venetian opera sinfonia.<sup>14</sup> In the purely instrumental introductions to the operas, it was dramatic content expressed through a variety of affects that led to the evolution of a structure consisting of sections with fast changes of mood. Example 2 demonstrates the multi-structural layout together with the exploitation of contrasting sections: 2a) a Venetian opera sinfonia, 2b) a sonata by Legrenzi, and 2c) a sonata by Buxtehude. A pathetic Adagio opening with various fermatas creating tension, is usually followed by an animated imitative or fugal Allegro section whose motion might be interrupted again by a sudden Adagio insertion. It is this play with contrasts, at times introduced in a rather sudden manner, that takes its inspiration directly from a programmatic and operatic context. Among the Venetian composers who favor this

multi-structural layout in their instrumental music, we find, not by chance, a number of important opera composers, particularly Legrenzi, the two Zianis, and Marini (his emphasis was stronger, however, in the area of instrumental music). Buxtehude adopts this compositional principle but strikingly elaborates upon it. His sonatas are longer than any, for example, by Legrenzi. His imitative sections are often spun-out into lengthy fugal sections with even multi-sectional subjects.

How was the Italian influence transmitted to the German composers? Transmission proceeded in three ways: 1) through German musicians travelling to Italy for the sake of study, 2) through Italian composers finding employment at various courts in Germany, and 3) through Vienna with the Imperial court as important center for connections between north and south. I will briefly elaborate here on just the first point.<sup>15</sup>

Among the German musicians who visited or studied in Italy and who are contributors to the repertory of instrumental music are Förster, Strungk, Rosenmüller, and J.Ph. Krieger. Mattheson mentions two sojourns of Förster's to Italy.<sup>16</sup> It is quite possible that he transmitted Italian compositional ideas and brought back with him music that attained performance in the Hamburg Collegium musicum, a group that, according to Mattheson's "Ehrenpforte," played an international repertory from Venice, Rome, Vienna, Munich, Dresden, etc.<sup>17</sup> Alexander Silbiger recently wrote about a manuscript collection of vocal music, Lüneburg KN 206, that is in Weckmann's hand and exactly representative of such an international repertory mentioned by Mattheson.<sup>18</sup>

I will confine my biographical evidence to just one more composer, Rosenmüller, who spent a major part of his creative life in Venice (1658-82).<sup>19</sup> His two collections of sonatas were written in Venice, the first one of sonate da camera published there in 1667, the later one, scored for 2 to 5 string instruments, was published in Nürnberg in 1682, with a preface by the composer still signed in Venice. (Two prior prints with instrumental dances were published in Leipzig.<sup>20</sup>) Each of the sonate da camera opens with a sinfonia followed by a series of dance movements. In these sinfoniae and in the 1682 sonatas in which Rosenmüller abandons the dances and expands the sonata structure, we see the Italian influence with a connection to Legrenzi's instrumental music and to the Venetian opera sinfonia. It is through structural principles rather than through concepts of texture and sonority that they transmit Italian tastes. Rosenmüller returned to Germany, to the court of Wolfenbüttel, in 1682. It might not be a coincidence that the major German sonata prints bearing resemblance with Rosenmüller's 1682 publication, followed it chronologically: Krieger (op. 1, 1688; op. 2, 1693), Reinken ("Hortus Musicus," 1689), Buxtehude (op. 1, 1694; op. 2 1696).

Contributing to the uniqueness of Buxtehude's sonatas are, in fact, some of the traits they share with the free organ pedaliter works. Both features discussed above, the multi-sectional structure and the special registral layout of the trio texture are present in the organ works as well. A remarkable correspondence to the trio sonatas, as Christoph Wolff discussed in the Festschrift for Michael Schneider, consists in the organ works' heterogeneous texture which comprises two components: the pedal functioning as a basso continuo, and the motivically complementary upper voices, a duet or a trio. Concerning texture and structure, a reciprocal influence between the two instrumental genres has to be acknowledged.<sup>21</sup>

Closely connected with the concept of the multi-sectional structure is the concept of *stylus phantasticus*, a style originally associated with keyboard compositions. The following excursus deals with the term as defined by 17th and 18th century theorists and with its meaning to Buxtehude's free organ works and his sonatas.<sup>22</sup> Mattheson's description of style *phantasticus* falls under the topic of the "theatrical style," making the linkage to drama, i.e., dramatic expansion through a chaining together of diverse sections, the more obvious. He refers to this style as having its place "auf der Schaubühne" and "indem ihn nichts hindert, auch in der Kirche und in

den Zimmern sich hören lassen."<sup>23</sup> Athanasius Kircher is the first theorist to talk about 'stylus phantasticus' in his "Musurgia Universalis" from 1650. He associates the style with the fantasia, but mentions it also in connection with *ricercare*, *toccate*, and *sonatas*. He defines it thus:

"Phantasticus stylus aptus instrumentis est liberrima et (most uninhibited) solutissima componendi methodus."<sup>24</sup>

This definition coincides with Johann Gottfried Walther's from his "Musikalisches Lexicon" (1732):

"Stilo fantastico gehöret vor Instrumente, und ist gar eine freye von allem Zwanck ausgenommene Art zu komponieren."<sup>25</sup>

Although Kircher had connected this style with the fantasia, he identifies it with a method of composition rather than with a genre. Mattheson sees an affinity between the stylus phantasticus and "Fantasie, Capricie, Toccate, Ricercare"<sup>26</sup> and describes, again, the method:

For this style is the freest and least restricted which one can devise for composing, singing, and playing, since one sometimes uses one idea and sometimes another, since one is restricted by neither words nor melody, but only by harmony, so that the singer's or player's skill can be revealed, since all sorts of otherwise unusual passages, obscure ornaments (*versteckte Zierrathen*), ingenious turns and embellishments (*Drehungen und Verbrämungen*) are produced, without close observation of the beat and the pitch <...> without a regular principal motif and melody (*Haupt-Satz und Unterwurf*), without theme and subject <...><sup>27</sup>

An example of the latter you see in example 3, a sonata section with recitativo character, freely declamatory, even indicated as being played "con discretione." The invention of such rhetorical-melismatic passages Mattheson attributes, rightly so, to the Italians and calls "ex tempore, a mente non a penna." After having exposed the stylus phantasticus as a free and improvisatory (*a mente*) style, Mattheson starts adding restrictions:

The themes (*Hauptsätze*) and *ostinati* (*Unterwürffe*) cannot be completely ignored just because of the improvisatory nature; they may however not be done in sequence, much less be regularly performed. Hence those composers who work out formal fugues in their fantasias of *toccatas* do not maintain the integrity of this style, for nothing is so very contrary to it as order and constraint.<sup>28</sup>

The implication is that strict fugues have no place, but that fugal procedure is not excluded. While the earlier paragraph referred to stylus phantasticus as a style, the latter broadens the discussion to the stylus phantasticus as genre. It implies that the "fantastic" style becomes part of an extended composition, divided into various sections which must not be structured too strictly. Mattheson's thoughts with regard to *toccatas* prove illuminating:

The so-called improvisation thus consists of various things, which we must briefly explain. *Intonazioni*, *Arpeggi*, *Senza e con battuta*, *Arioso*, *Adagio*, *Passaggi*, *Fughe*, *Fantasie*, *Capricci*, etc. are the most important, which can be included under the general name *toccatas*, which usually means playing, and which may use or not use the above categories, as seems fitting.<sup>29</sup>

With this definition it becomes clear that *toccatas* and stylus phantasticus are con-

gruent, both referring to a compositional procedure and style, in which improvisatory passages as well as more fixed structures may occur, no strict fugues but fugal writing. About the Ciacona Mattheson says:

Ciacona are also often intertwined with toccatas and were highly esteemed in the past, though gradually they began to lose this esteem because the ostinato subject is repeated much too often, which despite all variation tends nevertheless to annoy (verdrießen) and cause aversion (Eckel), especially to spoiled modern ears.<sup>30</sup>

Buxtehude's methods for overplaying annoyance and disgust of boredom in the ostinato sections include improvisation, variation, and strict counterpoint, even inversion and double counterpoint. Similar flexibility is used in his fugal writing. Fugues are interspersed with episodes, which can include "Zierrathen und Drehungen" (ornaments and twists). They usually splinter off into an improvisatory "Fortspinnung" or, at times, break off unexpectedly. Buxtehude's method of stringing these sections together into toccata (praeludio) or sonata corresponds to Mattheson's remarks: "The stricter forms must not hang too well together and should not be developed carefully."

The stylus phantasticus becomes an embodiment of toccata style rather than only a part of it, emancipating itself from the norms of tempo and meter, tonality, and also from 'Fugati'. Concerning tonality in the stylus phantasticus I quote Mattheson once more:

Why should a toccata have certain keys in which they must conclude? Can they not cease in whatever key they want? Do they not often have to be led from one key into a second entirely opposed and strange key? This circumstance is observed little and yet it certainly belongs among the characteristics of the fantastic style.<sup>31</sup>

Being set in a context of "Hauptsätze, Unterwürffe," and "nicht förmlich durchgearbeitete Fugen," the stylus phantasticus represents not just a free and improvisatory style – which would be tiring in a composition as long as 200 measures – but delights, at times through wit, and most frequently by diverting the listener's expectations. The dialectic relation of strict structure and quasi improvisatory style connects the overall formal procedure of the organ compositions as well as the sonatas.

Buxtehude's calculated interest in the stylus phantasticus can be exemplified in the light of the revisions of the manuscript sonata in Bb with suite (BuxWV 273), which, in revised form, he then included in the first sonata print, 1694 (BuxWV 255). In discussing the revisions I shall extract three central issues:

- 1) the abandonment of the suite
- 2) some melodic and rhythmic changes in the outer sections
- 3) the new middle section

Originally the sonata consisted of a sonata da chiesa and a suite with Allemande, Courante, Sarabande, Gigue and thus followed a standardized overall-pattern adopted by various German composers, e.g., Reinken in his "Hortus Musicus" and Rosenmüller in his 1667 print. Buxtehude's elimination of the suite could not have been based on grounds of musical quality. The music is inventive, engaging. Apart from the reason of bringing this sonata in line with the other compositions in the print – none of which include a suite – I am advancing the following hypothesis: Buxtehude moved away from typification in his printed works. A set musical form, as which the suite was used by the German composers, has a somewhat static effect

despite its contrasting movements. These are contrasts the listener anticipates, and they are therefore without true dramatic impact. By abandoning the suite Buxtehude adapts this sonata to a multi-sectional structure (in this case just three sections) in the 'stylus phantasticus' as it was defined by Mattheson, and thus creates affective contrasts which, for the listener, transcend a high level of spontaneity.

On the rhythmic/melodic level the revision takes on the form of an addition, a motive of three reiterated pitches (ex. 4). This motivic cell acts as an expressive *gestus* and takes on nearly programmatic character. It is introduced in mm.1 and 2 by the violin, falling on different beats of the measure, thus whimsically opposing the metric structure of the basso ostinato. The marked profile of this anapaestic opening gesture shifts the thematic accent and causes the opening melody in m.4 to be heard as a consequent phrase. What was the subject in the first version becomes a rhythmic and melodic intensification of the opening gesture in the revision. In mm.8 and 10, also 13 and 14, the flow of melody is interrupted in the manuscript version by an insignificant idea of two identical pitches in the rhythm of an eighth note followed by a quarter note. It creates stagnation, as if to mark time. In the revision Buxtehude activates the original musical germ with the opening gesture  which sets up a momentum for the process of motion in this section. In mm. 13 and 14 this gesture occurs in quick succession and again leads to rhythmic and melodic intensification which logically prepares the disintegration of any thematic material into a flow of sixteenth notes, first scalar, then arpeggiated and rushing towards the cadence with a 32nd-note tirata.

This motivic cell which Buxtehude added in the revised version generates rhythms and figurations and thus melodically and rhythmically intensifies the movement based on the basso ostinato. It adds some high-spirited playfulness and, most important, acts as a unifying device. The motive returns even as late as the penultimate measure of this long movement (ex. 5), at this time metrically in a different position, having resolved its urgency and forward motion by the end of the movement. In this placement the motivic cell adds a rather triumphant note to the final cadence. With this last reminder of the "programmatic" gesture, now integrated into the texture and nearly disguised, Buxtehude reveals his subtle skill and also his wit.

Throughout the opening *Vivace* and the final *Allegro* the opening gesture acts as a *motus figura* which propels the rhythmic dynamics of subsequent figurations at a hierarchically faster level than in the early version. Its *motus* quality and its power as a unifying device can be demonstrated with a passage from the last measures of the sonata (ex. 6). The violin's rhythmic intensification at the end of m. 169 corresponds to the subject's figuration in m.4 which, in the revision, becomes itself an animated outgrowth of the opening rhetorical gesture. The correspondence is seen in ex. 6c: m.169 telescopes mm.1-4, a correspondence absent from the first version.

Buxtehude employs this kind of unification and transformation for dramatic purposes rather than for purely abstract musical reasons. The revised version therefore results in a highly intensified ending.

The other major change consists in replacing the original *Adagio* with a newly composed *Lento* (ex. 7a and 7b). Although the *Adagio* sounds perfectly adequate as a contrasting middle section, it seems to defeat Buxtehude's intentions with its static, "fixed" affect of a continuous tremolo, an expressive technique frequently used in string writing. Here, as with the suite, I suggest that it was the conventional aspect, the element of expectation rather than surprise, that caused Buxtehude to substitute the *Lento*.

The *Lento* is not simply a replacement but a recomposition of the original *Adagio*. It evolves around the same rising bass line. Instead of ascending diatonically only to the sixth scale degree, the E $\flat$ , Buxtehude extends the ascent chromatically over the whole octave. He also changes the rhythm from a regular half-note-beat

motion to a pattern of a dotted half, followed by a quarter. Because of the different weight distribution of the pitches in a, however regular, rhythmic pattern, an accentual shift occurs. The upbeat accent together with the intervallic reduction from diatonic to chromatic create tension and give direction to the rising line.

The first measure of Adagio and Lento are almost identical. The addition of the upper neighbor in the violin of the Lento immediately creates an animation of the repeated eighth-note rhythm and changes this initially non-descript motive into a gesture with nearly verbal character. The cell of departure was the same for both movements. While the Adagio uses the cell without development as a static affect, the Lento treats it as a point of departure for melodic and rhythmic development. This gesture, of course, is nothing else than a transformation of the gesture in the first movement. Its potential as motus element and as generator for embellishing figurations clearly corresponds to the opening of the sonata which can be seen in the juxtaposition of ex. 8.

The violin gesture finds an answer and embellishment in the viola da gamba which subsequently is intensified through sequential reiteration. Each sequential fragment ends with a rhythmic pattern of an eighth note followed by two sixteenth. This rhythmic pattern is a response to the violin gesture and accelerates the rhythmic motion through the temporal displacement of the sixteenth. Instead of finding its relaxation in a downbeat accent, the viola da gamba is suspended by a syncopatio. Thus stagnating the fluidity of the melodic line Buxtehude builds up tremendous rhythmic tension. At the point where the harmonic sequence reaches its goal, in m.120, the tension breaks, and the rhythmic regularity loosens up in all three voices and gives way to a more continuous melodic flow. It is here, in mm.120/121, that a rhythmic coordination between violin and viola da gamba takes place for the first time.

Whereas the Adagio introduces two internal cadences, mm.119 and 123, the Lento passes over the two possibilities for an internal cadence in mm.120 and 123. In m.123 the cadential resting point on G is ignored by the rhythmic acceleration in the violin which lends an impetus to the sweeping leap of a sixth to E $\flat$ , a structural tone in the still rising line of the violin. In m.124 the violin reaches its melodic climax on a high G which has been prepared by the slow stepwise ascent from m.117 on. At this point the violin reverses its direction in an already unwinding precadential process. The viola da gamba ascends to its highest pitch, the F, two measures later in effective contrary motion against the violin, creating thereby a last bright color with the E $\sharp$  in m.125, as secondary dominant of B $\flat$ . Buxtehude cancels the natural in the next measure and, in addition, colors the 6/4-chord with a minor third in the viola da gamba and a superimposed appoggiatura in the violin. This chord with its 'Verfremdungseffekt' is a carrier of affect and lends a striking, particular mood to the final cadence.<sup>32</sup> The D $\flat$  with its strong downward pull establishes itself melodically and harmonically as a gesture reversing the gradual motivic unfolding in the Lento's long ascent and imitating a fast retiring to the cadence on B $\flat$ , nearly like a wrapping up into its own cocoon.

A narrative quality which is generated from the opening rhetorical gesture in the violin gains significance with the initial harmony of this section, an unstable 6-chord, which traditionally opens the narrative of a recitative but certainly not the beginning of a movement.

Conceptually the most important idea underlining Buxtehude's intention in the revised sonata lies in the elimination of structural elements belonging to a compositional language of set conventions in the seventeenth century. In removing the suite and replacing the Adagio Buxtehude's sonata in B $\flat$  fits in perfectly with the general non-standardized structures as I described them above and with the principles of the 'stylus phantasticus'. The revisional details help emphasize the theatrical impact of the work and, at the same time, provide unification in a most subtly thought-out manner.

It is probably for reasons of their non-standardization and their flair for the "fantastic" that Buxtehude's sonatas lost interest for the following generation. Composers in the eighteenth century were striving for more balanced compositions, a smoother style without such dramatic surprises, and a clarity in architectural planning that had reached a first peak with the sonata writing by Corelli.

Buxtehude, as compared to his contemporary Corelli, wrote instrumental music which was deeply rooted in seventeenth-century theoretical concepts, e.g., the 'stylus phantasticus' and 'musica poetica', concerning 'figurae' such as the opening gesture of the revised sonata. His style is to a certain extent indebted to external, foreign influences and, in that respect, can be talked about as also demonstrating compositional 'Verschmelzung', common to the music of the late seventeenth century in general. As representatives of the 'stylus phantasticus', however, Buxtehude's instrumental compositions exceed the quality of inventiveness of those by his contemporaries and are unique in their compositional make-up. They form a high point of instrumental sonata-writing of the seventeenth century and thus are wonderful products of the end of a music-historical period.

#### Notes

- 1 For an impressive list of family connections and other musical contacts and exchanges between England and Germany, see Werner BRAUN, *Britannia abundans*, Tutzing, 1977, ch. 1.
- 2 Moritz von Hessen had a special interest in the arts. Moritz "der Gelehrte," as he was called, arranged for English comedians and actors to perform at the court. See BRAUN, loc. cit., p. 27.
- 3 Thurston DART, "Two English Musicians at Heidelberg in 1613," in: MT 111 (1970), pp. 30-32.
- 4 Hans ALBRECHT, "William Brade," in: MGG, vol. 2 (1950), col. 178; also Kurt STEPHENSON, "William Brade," in: *New GroveD*, vol. 3, p. 151.
- 5 Andrew ASHBEE, "Thomas Simpson," in: *New GroveD*, vol. 17, p. 332.
- 6 Johann RIST, *Die Aller Edelste Belustigung Kunst- und Tugendliebender Gemüther <...>*, Frankfurt a.M. (1666); new edition: J. RIST, *Sämtliche Werke*, Berlin/New York (1974), vol. 5, pp. 329 and 212.
- 7 Roger NORTH, *The Musical Grammarian* (London, 1728); facs. ed. H. ANDREWS, London (1926), p. 3.
- 8 Christopher SIMPSON, *The Division Viol or the Art of Playing Extempore upon a Ground*, London, 1659; facs. ed. of reprint from 1655: London (1965).
- 9 Durham Cathedral Library, Ms. Mus. D.2, D.4, D.5, D.10.
- 10 Oxford, Bodleian Library, Mus. Sch. D.249 and D.253.
- 11 Akte des Staatsarchivs Lübeck, Faszikel I: Weinkelleracten; entry dated February 24, 1672.
- 12 Jean Rousseau, *Traité de la Violle*, Paris, 1687; facs. ed. Amsterdam (1965): "<...> car celle <la violle> a passé des Italiens aux Anglois qui ont commencé les premiers a composer et a jouer des pieces d'harmonie sur la Violle, et qui en ont porté la connoissance dans les autres Royaumes, tels qu'on esté Vvalderan à la Cour de Saxe, Boulder à la Cour d'Espagne, Joung auprès du Comte d'Inspruk, Preis à Vienne, et plusieurs autres en differents endroits; ainsi elle a passé des Anglois aux Allemans et aux Espagnols; et nous pouvons dire que nous sommes les derniers qui en avons joué; mais aussi que c'est aux François a qui la Violle

- doit sa perfection, <...>" For further information on Walter Rowe, Henry Butler, William Young, and John Price, the composers and gambists whose names were rather distorted by Rousseau, see Eva LINFIELD, *Dietrich Buxtehude's Sonatas: A Historical and Analytical Study*, diss., Brandeis University, 1984, pp. 116-118.
- 13 Salomone ROSSI, "Sonata a 3 per violino, cornetto, e violone" (1610) and "Varie sonate, sinfonie <...>" (1613), Tarquinio MERULA, "Il primo libro de motetti, e sonate concertati" (1624).
  - 14 See Alfred HEUSS, "Die venetianischen Opern-Sinfonien," in: *SIMG*, 4 (1902/03), p. 404. Particularly relevant: part II, p. 454, "Einfluß der venetianischen Opern-Sinfonie auf die reine Instrumental-Musik."
  - 15 For a more detailed development of this topic see the author's dissertation, op. cit., ch. IV.
  - 16 Johann MATTHESON, *Grundlage einer Ehrenpforte*, Hamburg (1740); facs. ed. Graz (1969), pp. 74/75.
  - 17 *Ibid.*, p. 397.
  - 18 Alexander SILBIGER, *The Autographs of Matthias Weckmann: A Reevaluation*, to be published in the congress report of the International Symposium on "Heinrich Schütz and Musical Life in Denmark During the Reign of Christian IV," Copenhagen, November 1985.
  - 19 Kerala J. SNYDER, "Rosenmüller," in: *New GroveD*, vol. 16, p. 201.
  - 20 These are collections of dances, "Paduanen" (1645) and "Studentenmusik" (1654) that bear some English influence of dance music for viol consort.
  - 21 Christoph WOLFF, "Praeludium (Toccatà) und Sonata: Formbildung und Gattungstradition in der Orgelmusik Buxtehudes und seines Kreises," in: *Orgel, Orgelmusik und Orgelspiel*, Festschrift Michael Schneider zum 75. Geburtstag, ed. Christoph WOLFF, Kassel (1985), pp. 55-64. With regard to the trio texture the major compositional concept, I believe, originated with the sonata. With regard to the overall structural layout the influence might be directed from organ composition to sonata.
  - 22 This discussion has been stimulated in part by Friedhelm KRUMMACHER, "Stylus phantasticus and phantastische Musik: Kompositorische Verfahren in Toccaten von Frescobaldi und Buxtehude," in: *SJb* 2 (1980), pp. 7-77. For a detailed treatment of the topic see Christine DEFANT, *Kammermusik und Stylus phantasticus: Studien zu Dietrich Buxtehudes Triosonaten*, Frankfurt a.M. and New York (1985). See also the author's dissertation, ch. 6.
  - 23 Johann MATTHESON, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739; facs. ed. Kassel (1954), part I "Von der wissenschaftlichen Betrachtung der zur völligen Ton-Lehre nöthigen Dinge," ch. 10: "Von der musicalischen Schreib-Art," pp. 87-89.
  - 24 Athanasius KIRCHER, *Musurgia Universalis sive Ars Magna Consoni et Dissoni*, Tomus I-II, Tome 1650, I, Liber VII, Pars 3, Caput V: De vario stylo- rum harmoni- corum artificio, p. 585. See also Erich KATZ, *Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts*, diss., Freiburg i.Br. (1926).
  - 25 Johann Gottfried WALTHER, *Musikalisches Lexikon*, Leipzig (1732), facs. ed. Kassel (1953), p. 584.
  - 26 MATTHESON, *Capellmeister*, p. 87.
  - 27 *Ibid.*, p. 88: "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, bindet, nur damit der Sänger und Spieler seine Fertigkeit sehen lasse; da allerhand sonst ungewöhnliche Gänge, versteckte Zierrathen, sinnreiche Drehungen und Verbrämungen hervorgebracht werden, ohne eigentliche Beobachtung des des Tacts und Tons, ... ohne förmlichen Haupt-Satz und Unterwurf, ohne Thema und Subject <...>"

- 28 Ibid., p. 88: "Die Haupt-Sätze und Unterwürffe lassen sich zwar, eben der ungebundenen Eigenschafft halber, nicht gantz und gar ausschliessen; sie dürffen aber nicht recht an einander hangen, vielweniger ordentlich ausgeführt werden: daher denn diejenigen Verfasser, welche in ihren Fantaisien oder Toccaten förmliche Fugen durcharbeiten, keinen rechten Begriff von dem vorhandenen Styl hegen, als welchem kein Ding so sehr zuwider ist, denn die Ordnung und der Zwang."
- 29 Ibid., III: "Von der Zusammensetzung verschiedener Melodien, oder von der vollstimmigen Setz-Kunst, so man eigentlich Harmonie heist," ch. 25: "Von der Spiel-Kunst," p. 477: "Das so genannte Fantasiren bestehet demnach in verschiedenen Stücken, die wir ein wenig aus einander legen müssen. Intonazioni, Arpeggi, senza e con battuta, Arioso, Adagio, Passaggi, Fughe, Fantasie, Ciacone, Capricci, etc., sind die vornehmsten, welche alle mit einander, samt ihrem Final, unter dem allgemeinen Nahmen der Toccaten begriffen werden können, als welche überhaupt ein Gespieler bedeuten, und obige Gattungen brauchen, oder weglassen mögen; nachdem es gut befunden wird."
- 30 Ibid., p. 478: "Die Ciacone werden auch oft mit in die Toccaten geflochten, und waren vor Alters von grossem Ansehen, welches sich allmählich zu verlieren beghnnet, weil die gar zu öfftere Wiederholung des Unterwurffs, aller Variation ungeachtet, dennoch verdrießlich fällt und einen Eckel verursacht, absonderlich bey heutigen verwehnten Ohren."
- 31 Ibid., part I, ch. 10, p. 88: "Und warum sollte sich denn eine Toccate, Boutade oder Caprice gewisse Ton-Arten erwehlen, worin sie schliessen müßte? darff sie nicht aufhören, in welchem Ton sie will; ja muß sie nicht oft, aus einem Ton in den andern gantz entgegen stehenden und fremden geführt werden <...>? Dieser Umstand wird im Aufschreiben eben so wenig, als der vorige beobachtet, und gehört doch allerdings zu den Kennzeichen des fantastischen Styls."
- 32 The term "Verfremdungseffekt" has been consciously used here as a metaphor. In his "Anmerkungen zur Oper 'Aufstieg und Fall der Stadt Mahagony,'" Bertolt BRECHT is concerned about the connection of music and drama and advocates a renunciation of traditional drama by means of epic "liberties" which, because of their intended impact on the audience, he labels 'Verfremdungseffekte.' The move to Db in the penultimate measure of the Lento I view as such a "liberty," an intervention of the conventional progression expected by the listener and thus identical with the concept of the stylus phantasticus.

Example 1a: Buxtehude, Sonata in F, op.1, no. 1 (BuxWV 252)

Violino

Viola da gamba

Cembalo

45

Example 1b: John Jenkins, Fancy from a set of Fancy-Almaine-Ayre in E minor

20

Violin

Bass  
Viola da  
gamba

Organ

25

Example 1c: Biagio Marini, Sonata from op. 22 (1655)

15

Violino

Violone

Basso continuo

Example 2a: Pietro Francheschini, Sinfonia from "Arsinoe" (1677)

Grave

Presto

First system of musical notation, consisting of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The third staff is in alto clef with a key signature of one sharp. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp. The music features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes.

Second system of musical notation, consisting of four staves. The top staff has a measure rest followed by a sixteenth-note triplet marked with a '(4)' above it. The second staff has a measure rest followed by a sixteenth-note triplet. The third and fourth staves have measure rests followed by sixteenth-note triplets. The key signature remains one sharp.

Third system of musical notation, consisting of four staves. The top staff has a measure rest followed by a sixteenth-note triplet. The second staff has a measure rest followed by a sixteenth-note triplet. The third and fourth staves have sixteenth-note triplets. The key signature remains one sharp.

Example 2b: Giovanni Legrenzi, "La Pezzoli" from op. 4, no. 6 (1656)

[Allegro] 75

Violino primo

Violino secundo

Violone

Basso continuo

Adagio 80 Presto

f

f

p

6 6 4# p<sub>2</sub>

4 7 6 9 8 7 6b 5 4 2 6

4 3#



Example 3: Buxtehude, Sonata in d, op. 1, no. 6 (BuxWV 257)

Con discrezione

Example 4: Buxtehude, Sonata in Bb op. 1, no. 4 (BuxWV 255) – revised version with alterations from (BuxWV 273) marked in

Vivace

Violino

Viola da gamba

Cembalo

Musical notation system 1. Treble clef, bass clef, 3/8 time signature. Measure numbers 10 and 11 are indicated above the staff.

Musical notation system 2. Bass clef. Measure numbers 6 and 7 are indicated above the staff.

Musical notation system 3. Treble clef, bass clef, 3/8 time signature. Measure numbers 12 and 13 are indicated above the staff.

Musical notation system 4. Bass clef. Measure number 6 is indicated above the staff.

Musical notation system 5. Treble clef, bass clef, 3/8 time signature. Measure number 15 is indicated above the staff.

Musical notation system 6. Bass clef.

Musical notation system 7. Treble clef, bass clef, 3/8 time signature. Measure number 16 is indicated above the staff. A dynamic marking *f* is present below the bass staff.

Musical notation system 8. Bass clef.

Example 5: End of the Vivace – BuxWV 273 and 255

The image shows two systems of musical notation for the end of the Vivace. The first system is labeled 'manuscript' and features a treble and bass staff in G minor. The treble staff begins with two eighth notes (G4, A4) and contains several triplet markings (indicated by a '3' above the notes). The bass staff contains a steady eighth-note accompaniment with triplet markings. The second system is labeled 'print be is left out' and shows a similar passage but with a circled triplet in the treble staff and a circled eighth-note triplet in the bass staff, indicating a difference from the manuscript.

Example 6a: End of the sonata da chiesa, manuscript version

The image shows a system of musical notation for the end of the sonata da chiesa, manuscript version. It consists of a treble and bass staff in G minor. The treble staff starts at measure 166 and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a simple accompaniment of quarter notes. The system concludes with a fermata over the final note in the treble staff.

Example 6b: Printed version

The image shows two systems of musical notation for the end of the sonata da chiesa, printed version. The first system starts at measure 168 and shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system starts at measure 170 and shows a similar passage, ending with a fermata over the final note in the treble staff.

Example 6c: Derivation of the ending from the opening gesture

1-4

169

Example 7a: Adagio from the manuscript version, BuxWV 273

Adagio

115

6

6

6

6 7 5 # 4 6

120

6 5 6 5 4 4

125

Example 7b: Lento from the printed version, BuxWV 255

Lento

115

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

5 6 7 6b 5  
3 4 5 5 4 4 3

Example 8: Rhetorical gesture as motus element

1-4

114-116

manuscript

Heinrich Ignaz Franz Bibers "Harmonia Artificioso-Ariosa":  
Zu Druckgeschichte und Werkgestalt

von  
PETER WOLLNY

Erträgen der musikalischen Lokalgeschichtsforschung wird mitunter nur verspätet die gebührende wissenschaftliche Beachtung und Auswertung zuteil. Dies mag zum einen an den oft sehr entlegenen Publikationsorganen liegen, zum anderen an mangelhafter Recherche. So wurde der Herausgabe von Heinrich Ignaz Franz Bibers Triosuitensammlung "Harmonia Artificioso-Ariosa" in den "Denkmälern der Tonkunst in Österreich"<sup>1</sup> ein korrumpiertes Exemplar der zweiten Auflage zugrunde gelegt, obwohl der Nachweis eines Exemplars der ersten Auflage bereits seit Jahren existierte.

Von der "Harmonia Artificioso-Ariosa" (im folgenden: HAA) war seit jeher<sup>2</sup> einzig die von dem Verleger Wolfgang Moritz Endter besorgte Nürnberger Ausgabe bekannt. Der vollständige Titel lautet:

HARMONIA / ARTIFICIOSO-ARIOSA / Diversimodè accordata / et / in septem Partes vel Partitas distributa / à 3. Instrumentis, / Per Henricum Joh. Franciscum à Bibern / Archi-Episcopi Salisburgensis / Quondam Dapiferum et Capellae Magistrum / Noribergae / Apud Wolfgangum Mauritium / Endterum.

Aus der Bezeichnung "Archi-Episcopi Salisburgensis quondam Dapiferum et Capellae Magistrum" geht zwingend hervor, daß dieser Druck nach Bibers Tod (1704) erschienen ist; das genaue Erscheinungsdatum – 1712 – ließ sich aus der Ankündigung des Werkes in den Leipziger und Frankfurter Messkatalogen<sup>3</sup> ersehen.

Von dem Druck sind ein vollständiges Exemplar – bestehend aus den drei Stimmbüchern "Violino I", "Violino II" und "Basso" – in der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen sowie eine einzelne "Basso"-Stimme in der Bibliotheka Uniwersytecka Warszawa erhalten<sup>4</sup>. Der Neuausgabe in den DTÖ liegt das Göttinger Exemplar zugrunde<sup>5</sup>. Der Revisionsbericht<sup>6</sup> erwähnt zwar noch ein weiteres Exemplar im St.-Mauritz-Archiv zu Kromeríz, und es entsteht der Eindruck, als seien beide Exemplare (Göttingen und Kromeríz) gesichtet und für identisch befunden worden – die diesbezügliche Formulierung ist jedoch nicht eindeutig. Der entsprechende bibliographische Nachweis findet sich lediglich in der Dissertation von Ernst Hermann Meyer<sup>7</sup>, die sich auch in anderen bibliographischen Details als fehlerhaft erwiesen hat. In der gesamten einschlägigen Literatur zu Kromeríz ist jedenfalls von einem Exemplar der HAA nichts zu finden<sup>8</sup>.

Zur Textqualität des Göttinger Exemplars ist zu bemerken, daß es mit auffällig großer Sorgfalt hergestellt wurde und nahezu fehlerfrei ist – allerdings mit einer gravierenden Ausnahme am Ende des Präludiums von Partita II. Befremden weckt auch die Verteilung der Partien auf die Stimmbücher: In den abweichend von der Standardbesetzung (zwei Violinen und Continuo) instrumentierten Partiten IV (Violine und Viola) und VII (zwei Violinen d'amore) sind die Oberstimmen offenbar vertauscht worden, und zwar dergestalt, daß in Partita IV die Violine im zweiten und die Viola im ersten Stimmheft erscheint und analog in Partita VII die Stimme für die erste Viola d'amore im zweiten Heft, die für die zweite im ersten.

Das genannte unbeachtete Exemplar der Erstauflage taucht bereits 1949 in einer Studie von Fritz Zobeley über die Musikpflege des Grafen Rudolf Franz Erwein von Schönborn zu Wiessentheid auf<sup>9</sup>. Im Titelblatt fehlen Angaben zu Druckort und Drucker, jedoch enthält es das Erscheinungsjahr 1696 und zusätzlich eine Widmung an Johann Ernst Graf von Thun, den Salzburger Erzbischof und Dienstherrn Bibers:

HARMONIA / ARTIFICIOSO-ARIOSA / Diversimodè accordata / et / In septem Partes vel Partitas distributa / à 3. Instrum: / CELSISSIMO AC REVERENDISSIMO S.R.I. PRINCIPI AC DNO DNO / IOANNI ERNESTO / EX S.R.I. COMIT. LE THUN, ARCHIEPISCOPO SALISBURGENSI / S. SEDIS APOST. LEGATO NATO, GERMANIAE PRIMATI etc. / Principi ac Domino suo Clementissimo / Dedicata / Ab Henrico I. Fran.<sup>CO</sup> à Bibern Celsitudinis suae / Dapifero et Capellae Magistro. / Anno 1696.

Eine Widmungsvorrede an den Erzbischof schließt sich an.

Als Druckort kann anhand des Wasserzeichenbefundes Salzburg identifiziert werden. Das Papier stammt aus der Lengfeldener Papiermühle in der Nähe Salzburgs, deren Wasserzeichen in der zweiten Hälfte des 17. und im 18. Jahrhundert ein auf einer Mondsichel ruhendes gekröntes Wappenschild bildet, auf dem eine männliche Gestalt mit einer Keule dargestellt ist. Die das Wappenschild flankierenden Initialen geben den jeweiligen Papiermeister an, in unserem Fall F W, also Franz Wörtz, tätig von etwa 1666 bis 1696<sup>10</sup>.

Ein genauer Vergleich der beiden Drucke klärt nun die druckgeschichtliche Beziehung zwischen den beiden Auflagen, löst auch das Problem der oben konstatierten Anordnung der Stimmen im Göttinger Exemplar und erlaubt schließlich einige allgemeingültige Folgerungen bezüglich der Publikationspraktiken Bibers.

Für die Herstellung der zweiten Auflage benutzte Endter die Platten des Originaldrucks. Er stellte lediglich eine neue Titelplatte mit aktualisierten Daten her, tilgte den Widmungsträger und fügte seinen Namen ein; die zweite Platte mit der Widmungsvorrede fiel weg. Im übrigen ist die graphische Gestaltung dem originalen Titelblatt nachempfunden. Die Druckplatten wurden für den Nachdruck einer – allerdings flüchtigen – Revision unterzogen: Bei der Erstauflage fehlt in der "Basso"-Stimme zu Beginn der "Sonata" von Partita IV das vorgezeichnete b und am Anfang der "Trezza" das es – beide werden nun ergänzt. Ein fehlender Notenkopf in Takt 12 der "Arietta variata" (Partita VII) im zweiten Stimmheft wird ebenfalls ergänzt. Andere Akzidentienfehler werden übernommen.

Die Tilgung der Vorrede (Blatt 2 der Erstauflage) bedingte eine verschobene Lagenordnung und erzwang damit eine geänderte Anordnung der Druckplatten. Da überdies Endter sich – in Abweichung vom Erstdruck – für eine Anordnung der Bögen entschied, die im wesentlichen aus Quaternien bestand, ergab sich eine völlig neue Lagenordnung, die hier darzustellen für das Verständnis der weiteren Ausführungen unumgänglich ist (s. Abb. 1)

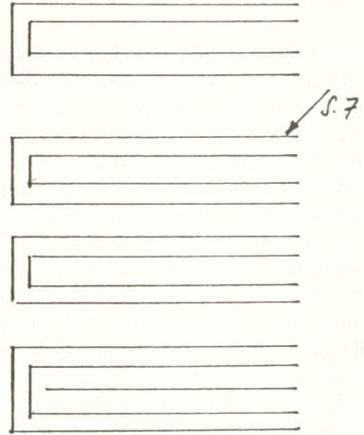
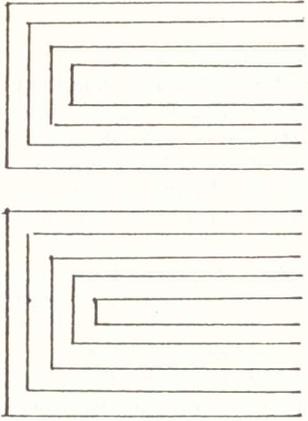
Beim Binden der Lagen, vielleicht auch schon bei der Neuordnung der Druckplatten, unterlief Endter ein folgenschwerer Fehler: vom Beginn der Lage b an, das entspricht Seite 7, enthält das Stimmheft für Violine I die Partie von Violine II und umgekehrt. Dieser Bruch fällt auf das Ende des Präludiums von Partita II und ist weder beim Korrekturlesen im Hause Endter noch im Zuge der Spartierung für die Neuauflage der DTÖ bemerkt worden; letzteres erstaunt um so mehr, als man durchaus die Notwendigkeit erkannte, zur Erreichung einer stimmigen Partitur an dieser Stelle eine größere Konjektur vorzunehmen. Die Notwendigkeit zu dieser Konjektur ergab sich aus dem Umstand, daß die beiden Violinstimmen am Schluß von Seite 6 unterschiedlich weit fortgeschritten waren, so daß sich durch die Vertauschung unterschiedlich lange Stimmen ergaben: Am Schluß von Seite 6 ist Violine I in der Mitte von Takt 24, es fehlen also noch zweieinhalb Takte bis zum Ende des Satzes; diese zweieinhalb Takte stehen auf Seite 7 – allerdings des zweiten Stimmheftes. Violine II hat am Schluß von Seite 6 das Ende von Takt 23 erreicht; die noch fehlenden drei Takte stehen auf Seite 7 in Stimmheft I. Somit ergeben sich für das Präludium nach der Vertauschung 26 1/2 Takte in Stimme I, 25 1/2 Takte in Stimme II und 26 Takte im – korrekten – Basso-Heft. Die Konjektur gleicht nun diese Differenzen aus, indem sie in Stimme II den "fehlenden" Takt 24 ergänzt und in beiden Oberstimmen die Schlußnote auf die Hälfte reduziert. Die so entstandenen

Abbildung 1: Lagenordnung

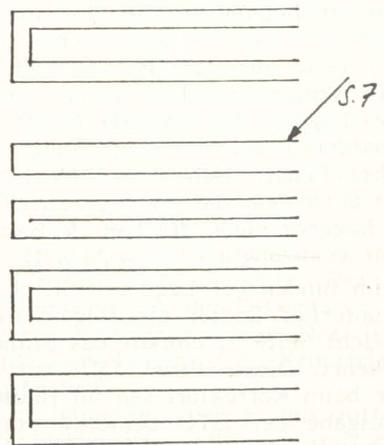
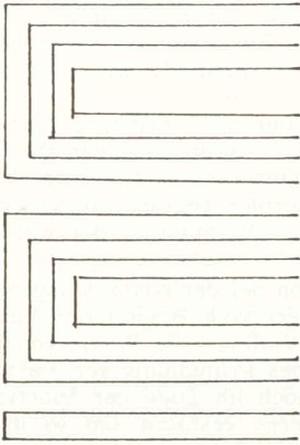
Exemplar Wiesentheid

Exemplar Göttingen

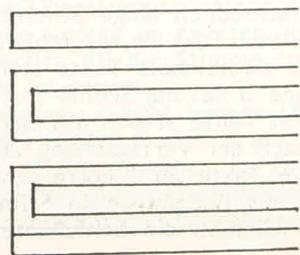
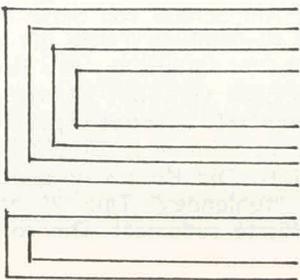
"Violino I"



"Violino II"



"Basso"



harmonischen Unstimmigkeiten werden großzügig korrigiert. Daß für Endter – dem ja keine Partitur vorlag – der Fehler an dieser Stelle unbemerkt bleiben konnte, erklärt sich daraus, daß am Schluß der letzten Zeile von Seite 6 beide Violinen die gleichen Kustoden haben. Die Verwechslung wird bei Endter bis zur letzten Seite der beiden Oberstimmenhefte beibehalten, und auch in den DTÖ bleiben die beiden Violinstimmen weiterhin vertauscht. Lediglich in den Partiten IV und VII, wo wegen der geänderten Besetzung die Instrumente noch einmal explizit genannt sind, sind diese in der vom Komponisten intendierten Anordnung abgedruckt (s. Abb. 2a-d).

Abbildung 2a: Exemplar Göttingen (2. Auflage, 1712), Faksimile

"Violino I"

S. 6

S. 7

T. 23



"Violino II"

S. 6

S. 7

T. 23



Abbildung 2b: DTÖ (nach Exemplar Göttingen)

Accord

Violino I

Violino II

Violino I

Violino II

Basso

25

fort.

forte

fort.

forte

p

fort.

5 6 5 # 6 5 6 5

# 4 # # # 4 # 4 #

Abbildung 2c: Exemplar Wiesentheid (1. Auflage, 1696), Faksimile

"Violino I"

T. 23                      S. 6                      S. 7

"Violino II"

T. 23                      S. 6                      S. 7

Abbildung 2d: korrekte Spartierung

23

Die Druckgeschichte der HAA hat man sich nun folgendermaßen vorzustellen. Der Erstdruck wurde nur in sehr kleiner Auflage hergestellt. Vermutlich umfaßte sie neben dem Widmungsexemplar nur einige wenige Abzüge zum privaten Gebrauch Bibers, das heißt zur Weitergabe an Freunde, Kollegen und Schüler. Fest steht, daß dieser Druck außerhalb Salzburgs nicht bekannt wurde. Für diese exklusive Ausgabe

verwandte man besonders feines Papier aus der Lengfeldener Mühle. Für den Druck wählte Biber das äußerst aufwendige und kostspielige Kupferstichverfahren, wobei er selbst die Druckvorlagen herstellte: Der Druck zeigt eindeutig die Merkmale seiner Handschrift<sup>11</sup>. Auch die Herstellung der Druckplatten muß von Biber selbst überwacht worden sein; nur so läßt sich die außerordentliche Zuverlässigkeit des Drucks erklären.

Daß ein Exemplar dieses raren Drucks in der Musiksammlung des Grafen von Schönborn erhalten blieb, ist einem glücklichen Zufall zu verdanken. Die beiden jüngsten Brüder des Grafen – Franz Georg und Marquard Wilhelm – waren persönliche Schüler Bibers in Salzburg, wie Honorarforderungen der Witwe Bibers an die Familie Schönborn zeigen<sup>12</sup>. Vermutlich erhielten sie von ihrem Lehrer ein Exemplar, das – vielleicht nach gemeinsamem Musizieren mit dem Bruder<sup>13</sup> – in Wiesentheid verblieb.

Die zweite Auflage der HAA – vielleicht noch von Biber selbst geplant – zeugt deutlich von merkantilen Interessen. Es wurde wesentlich billigeres Papier benutzt und vermutlich eine bedeutend größere Zahl von Abzügen hergestellt: das Göttinger Exemplar zeigt eine merklich schlechtere Druckqualität, denn die Druckplatten waren offenbar bereits stark abgenutzt.

Bibers Kontakte zu Nürnberger Verlegern bestanden ab etwa 1681. In diesem Jahr erschienen, vermutlich als Paralleledition neben einer Salzburger Ausgabe, bei Johann Löchner in Nürnberg die "Sonatae Violino Solo"; desgleichen eine Sammlung "Sonate a 5.6.8." – wohl eine zweite Auflage der 1676 in Salzburg bei Johann Baptist Mayr verlegten "Sonatae, tam Aris, quam Aulis servientes"; außerdem die "Mensa Sonata <!\> à 4 in 6 Partien bestehend", ein Nachdruck der im Vorjahr ebenfalls bei Mayr edierten "Mensa sonora". Und schließlich edierte im Jahre 1684 Endter, der ein Jahr zuvor schon den "Fidicinium sacro-profanum" gedruckt hatte, eine Sammlung mit dem Titel "Sonatae Violino aeri incisae", hinter der man eine dritte Auflage der Solosonaten von 1681 vermuten darf<sup>14</sup>. Es liegt nahe anzunehmen, daß auch diese Drucke in zwei Ausführungen hergestellt wurden: die Salzburger Auflage in exklusiver Ausstattung für den bischöflichen Hof sowie zu Bibers privatem Gebrauch, die Nürnberger zu kommerziellen Zwecken.

## A n m e r k u n g e n

- 1 DTÖ, Bd. 92, hrsg. von Paul NETTL und Friedrich REIDINGER, Wien 1956.
- 2 Vgl. u.a. Johann Gottfried WALTHER, Musicalisches Lexicon, Leipzig 1732, S. 94; EitnerQ, Bd. 2, S. 34; MGG I (1949-1951), Sp. 1829; New GroveD 1, S. 681.
- 3 Vgl. Albert GÖHLER, Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien, Leipzig 1902, Teil 2, S. 6.
- 4 RISM A I/1, S. 310, B 2618. Die nicht ganz korrekten bibliographischen Angaben sind inzwischen korrigiert worden in RISM A I/11 (Addenda et Corrigenda A-F), S. 140, BB 2618a.
- 5 Vgl. die Vorbemerkung auf S. V.
- 6 Verfaßt von Helene WESSELY.
- 7 Ernst Hermann MEYER, Die mehrstimmige Spielmusik des 17. Jahrhunderts in Nord- und Mitteleuropa, Kassel 1934, S. 189.
- 8 Vgl. Antonín BREITENBACHER, Hudební archiv kologiátnícho kostela sv. Mořice v Kroměříži (Das Musikarchiv der Kollegiatskirche des hl. Mauritius zu Kremsier), Olomouci 1928; Jiří SEHNAL, Die Kompositionen Heinrich Bibers in Kremsier, in: Sborník praci filosofické faculty brněnské university, Heft 5 (1970), S. 21-123;

- Eric Thomas CHAFE, *The Church Music of Heinrich Biber*, Diss. Univ. of Toronto 1975; sowie RISM, a.a.O. (siehe Anm. 4).
- 9 Fritz ZOBLEY, Rudolf Franz Erwein Graf von Schönborn (1677-1754) und seine Musikpflege, Würzburg 1949 (= Neujahrsblätter, hrsg. von der Gesellschaft für Fränkische Geschichte XXI), S. 17 und 78. Vgl. auch Fritz ZOBLEY, *Die Musik der Grafen von Schönborn-Wiesentheid*. Thematisch-bibliographischer Katalog, I. Teil, Bd. 1, Tutzing 1967, S. 19.
- 10 Näheres zur Lengfeldener Papiermühle siehe Ernst HINTERMAIER, 'Missa Salisburgensis' – Neue Erkenntnisse über Entstehung, Autor und Zweckbestimmung, in: *Musicologica Austriaca I* (1977), S. 154-196, besonders S. 157-166, dort auch mehrere Abbildungen des Wasserzeichens.
- 11 Vgl. die Abbildung bei Andreas MOSER, *Die Violin-Skordatur*, in: *AfMw I* (1918/19), S. 573-589, speziell S. 584. Siehe auch die Abbildungen von Biber-Autographen bei Elias DANN, *Heinrich Biber and the Seventeenth-Century Violin*, Diss. Columbia Univ. 1968.
- 12 ZOBLEY, *Die Musik <...>*, S. IX.
- 13 Marquard Wilhelm hat nachweislich in Wiesentheid musiziert, vgl. ZOBLEY, Rudolf Franz Erwein Graf von Schönborn <...>, S. 18. Das Exemplar der *HAA ging* – wie ein Vermerk auf Bl. 3<sup>f</sup> in allen drei Stimmheften zeigt – im Jahre 1707 in den Besitz des Wiesentheider Grafen über.
- 14 Vgl. GÖHLER, a.a.O.; sowie Erwin LUNTZ, *Heinrich I. F. Biber*, in: *Musikbuch aus Österreich IV* (1907), S. 19-28, speziell S. 24, und CHAFE, a.a.O., S. 549 und 550.

## Register für die Jahrgänge 1-10 des Schütz-Jahrbuchs

### A. Die Beiträge (alphabetisch nach Verfassern)

Verfasser, Titel	Band, Seiten
<b>JÖRG-JOCHEN BERNS</b>	
'Theatralische neue Vorstellung von der Maria Magdalena' – Ein Zeugnis für die Zusammenarbeit von Justus Georg Schottelius und Heinrich Schütz	2, 120-130
<b>WALTER BLANKENBURG</b>	
Zur Bedeutung der Andachtstexte im Werk von Heinrich Schütz	6, 62-71
<b>WERNER BRAUN</b>	
Schütz als Kompositionslehrer – Die "Geistlichen Madrigale" (1619) von Gabriel Möllich	7/8, 69-92
<b>WERNER BREIG</b>	
Schützfunde und -zuschreibungen seit 1960 – Auf dem Wege zur Großen Ausgabe des Schütz-Werke-Verzeichnisses	1, 63-92
Mehrchörigkeit und individuelle Werkkonzeptionen bei Heinrich Schütz	3, 24-38
Schütz' Osterkonzert "Christ ist erstanden" SWV 470, seine Kasseler Ersatz-Symphonia und Hammerschmidts "Dialogi" von 1645	6, 52-71
Die erste Fassung des Beckerschen Psalters von Heinrich Schütz	7/8, 22-49
Zu Heinrich Schütz' weltlichem Konzert "Ach wie soll ich doch in Freuden leben (SWV 474), II: Überlegungen zur Gestalt der Komposition und zu ihrer Einordnung in Schütz' Frühwerk	9, 92-104
<b>OTTO BRODDE</b>	
Theologische Konzeptionen in mehrchöriger Musik	3, 7-11
<b>RENATE BRUNNER</b>	
Bibliographie des Schütz-Schrifttums 1951-1975	1, 93-142
Bibliographie des Schütz-Schrifttums 1926-1950	3, 64-81
Bibliographie des Schütz-Schrifttums 1672-1925	6, 102-126
<b>PAOLO EMILIO CARAPEZZA</b>	
Schützens Italienische Madrigale – Textwahl und stilistische Beziehungen	1, 44-62
<b>HANS EPPSTEIN</b>	
Schütz – Schubert – Hugo Wolf	7/8, 62-68
<b>JÖRG-ULRICH FECHNER</b>	
Ein unbekanntes weltliches Madrigal von Heinrich Schütz – Gelegenheit und Gelegenheitsgedicht, erwogen aus germanistischer Sicht (mit Anhängen zur Seussius-Bibliographie und -Ikonographie)	6, 23-51
"Wie die Sonne unter den Planeten in der Mitte leuchtet, so die Musik unter den freien Künsten" – Zu Heinrich Schütz' Eintrag in das Stammbuch des Andreas Möring (mit einem Nachtrag zum Stammbucheintrag für Georg Rüdell)	6, 93-101
Zur literaturgeschichtlichen Situation in Dresden 1627 – Überlegungen im Hinblick auf die "Dafne"-Oper von Schütz und Opitz	10, 5-29
<b>ARNO FORCHERT</b>	
Heinrich Schütz als Komponist evangelischer Kirchenliedtexte	4/5, 57-67
Musik und Rhetorik im Barock	7/8, 5-21

- KURT GUDEWILL  
Der "Gesang der Venuskinder" von Heinrich Schütz – Bemerkungen  
zur Überlieferung und zu den Kopenhagener Hochzeitsfeierlich-  
keiten im Oktober 1634 6, 72-92
- HANS RUDOLF JUNG  
Neues zum Thema "Heinrich Schütz und Weimar" 9, 105-116
- MARTIN JUST  
Rhythmus und Klang als Formfaktoren in den "Kleinen geistlichen  
Konzerten" von Heinrich Schütz 9, 44-60
- KATRIN KINDER  
Ein Wolfenbütteler Tabulatur-Autograph von Heinrich Scheidemann 10, 86-103
- ANIELA KOLBUSZEWA  
Schütz-Drucke in der Biblioteka Uniwersytecka Wrocław 9, 119-122
- FRIEDHELM KRUMMACHER  
Stylus phantasticus und phantastische Musik – Kompositorische  
Verfahren in den Toccaten von Frescobaldi und Buxtehude 2, 7-77  
Mehrchörigkeit und thematischer Satz bei Johann Sebastian Bach 3, 39-50  
Fragen zu Mahlers VIII. Symphonie 4/5, 71-72
- STEFAN KUNZE  
Instrumentalität und Sprachvertonung in der Musik von  
Heinrich Schütz (Erster Teil) 1, 9-43  
Rhythmus, Sprache, musikalische Raumvorstellung – Zur Mehrchörig-  
keit Giovanni Gabriellis 3, 12-23  
Sprachauslegung und Instrumentalität in der Musik von Schütz –  
Mit einem Exkurs zur "Figurenlehre" (Instrumentalität und  
Sprachvertonung in der Musik von Heinrich Schütz, Zweiter Teil) 4/5, 39-49
- EVA LINFIELD  
A New Look at the Sources of Schütz's Christmas History 4/5, 19-36  
North and South European Influences on Buxtehude's Chamber Music:  
Despite Influences, a Unique Repertory 10, 104-125
- EBERHARD MÖLLER  
Neue Schütz-Funde in der Ratsschulbibliothek und im Stadtarchiv  
Zwickau 6, 5-22  
Ein Waldenburger Inventarium als Schütz-Quelle 9, 117-118  
Die Nachkommen von Heinrich Schütz 10, 41-49  
Die Weimarer Noteninventare von 1662 und ihre Bedeutung als  
Schütz-Quellen 10, 62-84
- ADOLF NOWAK  
Mahlers Hymnus 4/5, 92-96
- WOLFGANG OSTHOFF  
Heinrich Schütz – Die historische Begegnung der deutschen Sprache  
mit der musikalischen Poetik Italiens 2, 78-102
- JOSHUA RIFKIN  
Heinrich Schütz – Auf dem Wege zu einem neuen Bild von Persönlich-  
keit und Werk 9, 5-21

- KLAUS-JÜRGEN SACHS  
Zur Einschätzung, zur Traditionsbindung und zur Konzeption des Becker-  
Psalters von Heinrich Schütz 9, 61-84
- ULRICH SIEGELE  
Musik als Zeugnis der Auslegungsgeschichte – Heinrich Schützens  
Motette "Die mit Tränen säen" aus der "Geistlichen Chormusik" 4/5, 50-56
- GINA SPAGNOLI  
"Nunc dimittis": The Royal Court Musicians in Dresden and the  
Funeral of Johann Georg I 10, 30-40
- BERND SPONHEUER  
Die norddeutsche Orgeltoccata und die "höchsten Formen der  
Instrumentalmusik" – Beobachtungen an der großen e-moll-  
Toccata von Nicolaus Bruhns 7/8, 137-146
- WOLFRAM STEINBECK  
Sprachvertonung bei Heinrich Schütz als analytisches Problem 3, 51-63  
Der Instrumentalcharakter bei Schütz – Zur Bedeutung der  
Instrumente in den "Symphoniae sacrae" 9, 22-43
- RUDOLF STEPHAN  
Zu Mahlers Komposition der Schlußszene von Goethes Faust 4/5, 97-102
- WOLFRAM STEUDE  
Das wiedergefundene Opus ultimum von Heinrich Schütz –  
Bemerkungen zur Quelle und zum Werk 4/5, 9-18  
Zum gegenwärtigen Stand der Schütz-Ikonographie 7/8, 50-61  
(Nachtrag) 9, 123-124  
Bemerkungen zu "Machet die Tore weit" (SWV Anhang 8) 10, 50-61
- STEFAN STROHM  
Die Idee der absoluten Musik als ihr (ausgesprochenes) Programm –  
Zum unterlegten Text der Mahlerschen Achten 4/5, 73-91
- PAUL WALKER  
From Renaissance 'Fuga' to Baroque Fugue – The Role of the  
"Sweelinck Theory Manuscripts" 7/8, 93-104
- ADOLF WATTY  
Zwei Stücke aus Claudio Monteverdis 6. Madrigalbuch  
in handschriftlichen Frühfassungen 7/8, 124-136  
Zu Heinrich Schütz' weltlichem Konzert "Ach wie soll ich doch  
in Freuden leben (SWV 474), I: Zwei Tabulatur-Quellen für  
die Liedvorlage 9, 85-92
- EDITH WEBER  
Christophe-Thomas Walliser (1568-1648) – musiciens strasbourgeois  
à redécouvrir 7/8, 105-123
- WOLFGANG WITZENMANN  
Tonartenprobleme in den Passionen von Schütz 2, 103-119
- PETER WOLLNY  
Heinrich Ignaz Franz Bibers "Harmonia artificioso-ariosa": Zu Druck-  
geschichte und Werkgestalt 10, 126-132

B. Die behandelten Werke von Heinrich Schütz

SWV-Nr.	Werktitel	Band, Jahr, Seiten, Verfasser
In Drucken überlieferte Werke		
<b>1-19</b>	<b>Italienische Madrigale (1611)</b>	1 (1979): 44-62 (Carapezza)
2	O dolcezze amarissime d'amore	1 (1979): 51 (Carapezza)
3	Selve beate	1 (1979): 51 (Carapezza)
4	Alma afflitta, che fai?	1 (1979): 53 (Carapezza)
6	D'orrida selce alpina	1 (1979): 50 f. (Carapezza)
7	Ride la primavera	1 (1979): 65 (Carapezza)
8	Fuggi, fuggi, o mio core!	1 (1979): 54 f. (Carapezza)
14	Sospir, che del bel petto	1 (1979): 55 f. (Carapezza)
<b>22-47</b>	<b>Psalmen Davids (1619)</b>	
23	Warum toben die Heiden	3 (1981): 27 (Breig)
31	Ich hebe meine Augen auf	3 (1981): 30-32 (Breig)
34	Ich danke dem Herrn von ganzem Herzen	2 (1980): 79-82 (Osthoff)
36a	Jauchzet dem Herren, alle Welt	1 (1979): 71 (Breig)
39	Lobe den Herren, meine Seele	3 (1981): 29 f. (Breig)
40	Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn	3 (1981): 27 f. (Breig)
41	Nun lob, mein Seel, den Herren	4/5 (1982/83): 64 (Forchert)
<b>48</b>	<b>Psalm 48: Siehe, wie fein und lieblich ist's (1619)</b>	3 (1981): 34 f. (Breig)
<b>53-93</b>	<b>Cantiones sacrae (1625)</b>	6 (1984): 62-71 (Blankenburg)
<b>94</b>	<b>Aria De vitae fugacitate: Ich hab mein Sach Gott heimgestellt (1625)</b>	4/5 (1982/83): 61-63 (Forchert)
<b>97-256</b>	<b>Beckerscher Psalter (1628/1661)</b>	7/8 (1985/86): 22-49 (Breig) – 9 (1987): 61-84 (Sachs)
165	Es steh Gott auf, daß seine Feind	2 (1980): 84 f. (Osthoff)
<b>257-276</b>	<b>Symphoniae sacrae I (1629)</b>	
263/4a-b	Anima mea liquefacta est	1 (1979): 72 f. (Breig)
265-6	O quam tu pulchra / Veni de Libano	9 (1987): 23-28 (Steinbeck)
<b>278</b>	<b>Gesang der Venuskinder: O der großen Wundertaten (1634)</b>	6 (1984): 72-92 (Gudewill)
<b>279-281</b>	<b>Musikalische Exequien (1636)</b>	
281	Herr, nun lässest du deinen Diener / Selig sind die Toten	2 (1980): 93-96 (Osthoff)
<b>282-305</b>	<b>Kleine geistliche Konzerte I (1636)</b>	
282	Eile, mich, Gott, zu erretten	2 (1980): 91 f. (Osthoff) – 9 (1987): 35 (Steinbeck); 49-52 (Just)
285	O süßer, o freundlicher	4/5 (1982/83): 43-47 (Kunze) – 6 (1984): 67 (Blankenburg)
289a	Erhöre mich, wenn ich rufe	1 (1979): 73 f. (Breig)
294	Eins bitte ich vom Herren	9 (1987): 52-54 (Just)
295	O hilf, Christe, Gottes Sohn	4/5 (1982/83): 63 (Forchert)

SWV-Nr.	Werktitel	Band, Jahr, Seiten, Verfasser
298	Das Blut Jesu Christi	9 (1987): 56 (Just)
301	Nun komm, der Heiden Heiland	4/5 (1982/83): 65 (Forchert)
303	Wir gläuben all an einen Gott	4/5 (1982/83): 65 (Forchert)
305	Ich hab mein Sach Gott heimgestellt	4/5 (1982/83): 61-63 (Forchert)
<b>306-337</b>	<b>Kleine geistliche Konzerte II (1639)</b>	
307	Was hast du verwirket	6 (1984): 67f. (Blankenburg)
308	O Jesu, nomen dulce	6 (1984): 68f. (Blankenburg)
316	Wann unsre Augen schlafen ein	4/5 (1982/83): 63 (Forchert)
321	Herr, wenn ich nur dich habe	9 (1987): 48f. (Just)
326, 326a	Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ	1 (1979): 74 (Breig) – 4/5 (1982/83): 64, 66 (Forchert)
327	Allein Gott in der Höh sei Ehr	4/5 (1982/83): 61f. (Forchert)
329	Ist Gott für uns	9 (1987): 54-56 (Just)
335	Was betrübst du dich, meine Seele	9 (1987): 37 (Steinbeck); 45-48 (Just)
337	Aufer immensam	4/5 (1982/83): 62 (Forchert)
<b>341-367</b>	<b>Symphoniae sacrae II (1647)</b>	
343	Herr, unser Herrscher	3 (1981): 35-37 (Breig) – 9 (1987): 35f. (Steinbeck)
346-7	Ich werde nicht sterben / Ich danke dir, Herr	9 (1987): 36f. (Steinbeck)
352	Herr, nun lässest du deinen Diener	2 (1980): 101 (Anm. 47) (Osthoff)
353	Was betrübst du dich, meine Seele	9 (1987): 37-39 (Steinbeck)
354-5	Verleih uns Frieden / Gib unsern Fürsten	4/5 (1982/83): 65 (Forchert)
356	Es steh Gott auf	2 (1980): 84-89 (Osthoff)
366	Von Gott will ich nicht lassen	4/5 (1982/83): 61-63 (Forchert)
367	Freuet euch des Herren, ihr Gerechten	9 (1987): 36f. (Steinbeck)
<b>369-397</b>	<b>Geistliche Chormusik (1648)</b>	
372-3	Verleih uns Frieden / Gib unsern Fürsten	6 (1984): 79 (Blankenburg)
378	Die mit Tränen säen	4/5 (1982/83): 65f. (Forchert)
379	So fahr ich hin zu Jesu Christ	4/5 (1982/83): 50-56 (Siegele)
386	Die Himmel erzählen die Ehre Gottes	4/5 (1982/83): 63f. (Forchert)
387	Herzlich lieb hab ich dich, o Herr	2 (1980): 51-63 (Steinbeck)
392	Was mein Gott will, das gescheh allzeit	4/5 (1982/83): 63 (Forchert) 4/5 (1982/83): 64 (Forchert)
<b>398-418</b>	<b>Symphoniae sacrae III (1650)</b>	
405	O süßer Jesu Christ	6 (1984): 69 (Blankenburg)
406	O Jesu süß, wer dein gedenkt	6 (1984): 69 (Blankenburg)
412	Siehe, wie fein und lieblich ists	3 (1981): 34f. (Breig)
417	Komm, heiliger Geist, Herre Gott	4/5 (1982/83): 64, 66 (Forchert)
418a	Nun danket alle Gott	1 (1979): 75 (Breig)
<b>420-431</b>	<b>Zwölf geistliche Gesänge (1657)</b>	
427	O süßer Jesu Christ	6 (1984): 69 (Blankenburg)
429a-430a	Aller Augen / Danket dem Herren	1 (1979): 75 (Breig)
434	Wie wenn der Adler (1663)	9 (1987): 108 (Jung)
435	Weihnachts-Historie (1664)	4/5 (1982/83): 17 (Steude); 19-36 (Linfield)

SWV-Nr.	Werktitel	Band, Jahr, Seiten, Verfasser
Handschriftlich überlieferte Werke		
443a	Weib, was weinst du	1 (1979): 76f. (Breig)
447	Erbarm dich mein, o Herre Gott	4/5 (1982/83): 64 (Forchert)
450	Ach Herr, du Schöpfer aller Ding	2 (1980): 82 (Osthoff) – 4/5 (1982/83): 59, 63 (Forchert)
450a	Ach Herr, du Schöpfer aller Ding	1 (1979): 77 (Breig) – 4/5 (1982/83): 59, 63 (Forchert)
467, 467a	Wo Gott der Herr nicht bei uns hält	1 (1979): 87f. (Breig) – 4/5 (1982/83): 64, 66 (Forchert) – 9 (1987): 96f., 100f. (Breig)
470	Christ ist erstanden	3 (1981): 32-34 (Breig) – 4/5 (1982/83): 61 (Forchert) – 6 (1984): 52-61 (Breig) – 9 (1987): 100 (Breig)
472	Herr Gott, dich loben wir	4/5 (1982/83): 18 (Steude)
474	Ach wie soll ich doch in Freuden leben	9 (1987): 85-104 (Watty/Breig)
475	Veni sancte spiritus	3 (1981): 26 (Breig) – 4/5 (1982/83): 61 (Forchert)
478	Die Sieben Worte	4/5 (1982/83): 66 (Forchert)
479	Matthäus-Passion	4/5 (1982/83): 18 (Steude); 67 (Forchert)
480	Lukas-Passion	2 (1980): 103-119 (Witzenmann) – 4/5 (1982/83): 17 (Steude); 66 (Forchert)
481	Johannes-Passion	4/5 (1982/83): 17f. (Steude); 67 (Forchert)
482-494	"Schwanengesang" (Psalm 119 ect.)	4/5 (1982/83): 9-18 (Steude)
494a	Deutsches Magnificat: Meine Seele erhebt den Herren	1 (1979): 79f. (Breig)
498	Stehe auf, meine Freundin	1 (1979): 80f. (Breig)
499	Tulerunt Dominum	1 (1979): 81f. (Breig)
500	An den Wassern zu Babel saßen wir	1 (1979): 82f. (Breig)
501	Klaglied: Mit dem Amphion zwar	6 (1984): 5-7 (Möller)
Anh. 8	Machet die Tore weit	10 (1988): 50-61 (Steude)
Werke ohne SWV-Nummer		
	Ein feste Burg ist unser Gott	6 (1984): 7-9 (Möller)
Verlorene Werke		
	Dafne	10 (1988): 5-29 (Fechner)

## Zusammenfassungen

Gina Spagnoli: "Nunc dimittis" – Die königlichen Hofmusiker in Dresden und das Begräbnis von Johann Georg I.

Ein bisher nicht ausgewerteter handschriftlicher Bericht im Staatsarchiv Dresden gewährt einen detaillierten Einblick in den Verlauf der Trauerfeierlichkeiten für Kurfürst Johann Georg I. (1657); darin werden auch die Aufgaben der Hofkapelle in den drei Gottesdiensten und in den Begräbnisprozessionen eingehend beschrieben. Die Angaben dieser Quelle deuten auch darauf hin, daß Schütz' zweifache Vertonung des deutschen Nunc dimittis (SWV 432-433), die 1657 zum Gedenken an den Tod des Kurfürsten gedruckt wurde, bei den Begräbnisfeierlichkeiten nicht aufgeführt wurde.

Eva Linfield: Nord- und südeuropäischer Einfluß auf Buxtehudes Kammermusik: Trotz Einfluß ein äußerst individuell geprägtes Repertoire

Die Studie untersucht (1) den englischen Einfluß auf die Kammersonaten Buxtehudes, der sich speziell in der Klangstruktur mit Melodieinstrumenten in Sopran- und Alt/Baß-Lage und in der Besetzung mit Viola da gamba auswirkt, (2) das italienische Vorbild von Sonaten und Opersinfonien als formgebendes und expressives Element in den Sonaten Buxtehudes, und sie versucht, (3) das individuelle Gepräge des Repertoires zu beleuchten. Der Begriff des "Stylus phantasticus" dient als Ausgangspunkt für die Diskussion der revidierten Sonate in B (BuxWV 255). Buxtehudes Transformation von Einflüssen zu einem höchst persönlichen Kompositionskonzept läßt sich anhand der Revisionen exemplarisch darstellen.

## Abstracts

Jörg-Ulrich Fechner: The literary-historical situation in Dresden in 1627 – Some observations on the opera "Dafne" by Schütz and Opitz

From a socio-historic point of view, Dresden's function as the seat of the court and government exercised an unmistakable influence on the cultural life of that city. A considerable part of Schütz's works is connected to events such as births, weddings or deaths of members of his own social class or of higher-ranking classes. These events were commemorated just as much by musicians as by writers and artists. This led to a complex network of interrelationships which can only be elucidated in an interdisciplinary manner. The relations between Schütz, Seusse, Buchner and Opitz are of special significance for the events which transpired in 1627. It seems that the court might actually not have commissioned the opera "Dafne", but merely allowed its performance; this can be inferred from a report drawn up for the court of Darmstadt, which has been consulted here for the first time (and reproduced in the appendix). It is possible that by involving Opitz in the project, Schütz and his friends in Saxony tried to obtain a position for him at the court of Dresden.

Eberhard Möller: Heinrich Schütz's descendants

This is a compilation of all the information available today – including some previously unknown documents – which traces Heinrich Schütz's descendants down to the generation of his great-great-grandchildren.

Wolfran Steude: "Machet die Tore weit" SWV Anh. 8

The "Konzert" for double chorus "Machet die Tore weit" SWV Anh. 8, published by Hans Joachim Moser in 1935 as a work by Schütz, has been transmitted in four manuscripts. Although Schütz is generally given as the composer, one manuscript mentions the cantor of the Dresden Kreuzkirche and later archdeacon Samuel Rülíng. On the basis of source studies and critical stylistic analyses, it seems that the attribution to Rülíng is probably correct; however, it is possible that Schütz influenced the final version of the work by introducing various improvements or emendations.

Eberhard Möller: The Weimar Music Inventories of 1662 and their importance as Schütz sources

The Weimar Music Inventories of 1662, published for the first time in 1921 by Adolf Aber, are featured here in a revised version in which the mistakes in the text of the first edition were corrected, and the entire repertoire identified, in as much as this was possible. More importantly, the author has sought to determine with greater accuracy the amount of Schütz's works in the Weimar collections.

Katrin Kinder: A Wolfenbüttel tablature autograph by Heinrich Scheidemann

The manuscript Cod. Guelf. 8 Noviss. 2<sup>o</sup> in the Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel, written in a more modern form of German organ tablature, contains the apparently autographic transcription of a previously unknown variation cycle in

three sections on the song "Betrübet ist zu dieser Frist" by Heinrich Scheidemann. The examination of this work is followed by its complete reproduction in facsimile and in musical notation.

Peter Wollny: Heinrich Ignaz Franz Biber's "Harmonia artificioso-ariosa": A view of its publication history and form

The publication of Biber's collection of trio suites "Harmonia artificioso-ariosa" in DTÖ 92 (1956) was based on the second edition of the work (Nuremberg 1612). However, a copy of the first edition (Salzburg 1696) was discovered in the St. Mauritiz Archives in Kroměříž, which thus became accessible to research for the first time. The comparison of the two editions revealed that the textual problems already mentioned by the editors in DTÖ were due to a mistaken substitution of parts in the second edition. The availability of the first edition made it possible to examine the publication history of the work and to reconstruct its original form.

(Translated by Roger Clément)

## Résumés

Jörg-Ulrich Fechner: La situation littéraire à Dresde en 1627 – Quelques observations sur l'opéra "Dafne" de Schütz et Opitz

D'un point de vue socio-historique, Dresde a exercé une influence évidente sur la vie culturelle de cette ville grâce à son rôle de siège de la cour et du pouvoir. Une partie considérable des oeuvres de Schütz est inséparable des événements de la société de Dresde, tels les naissances, mariages ou décès de membres de la propre classe sociale du compositeur, ou des couches supérieures. Ces occasions étaient commémorées aussi bien par les musiciens que par les écrivains et les artistes. Il en résulte un dense réseau de rapports humains et artistiques qui ne peut être éclairé que de façon interdisciplinaire. Par exemple, les événements de l'année 1627 ont été marqués par les rapports entre Schütz, Seusse, Buchner et Opitz. Cependant, il semblerait maintenant que la cour n'ait pas commandé l'opéra "Dafne", mais qu'elle ne fût qu'y autoriser la représentation. Ceci découle d'un rapport établi pour la cour de Darmstadt qui a pu être examiné ici pour la première fois (et qui est reproduit dans l'appendice). Il est possible que Schütz et ses amis en Saxe aient essayé, en faisant appel à Opitz, de procurer une position à celui-ci à la cour de Dresde.

Gina Spagnoli: "Nunc dimittis" – Les musiciens royaux à Dresde et les obsèques de Johann Georg I

Au "Staatsarchiv" de Dresde se trouve un rapport écrit à la main, qui n'avait pas encore été exploité par la musicologie, et qui décrit de façon détaillée comment se sont déroulées les funérailles du prince-électeur Johann Georg I (1657). Ce rapport traite longuement des fonctions de la chapelle princière pendant les trois services religieux et les processions funéraires. Selon ce document, il semblerait que la double mise en musique du Nunc dimittis allemand (SWV 432-433) de Schütz, qui fut publiée en 1657 pour commémorer la mort du prince-électeur, ne fut pas exécutée lors des obsèques.

Eberhard Möller: Les descendants d'Heinrich Schütz

Grâce à des documents découverts récemment, tous les renseignements disponibles aujourd'hui sur les descendants d'Heinrich Schütz ont été réunis et retracent la postérité du compositeur jusque dans la génération des arrière-arrière-petits-enfants.

Wolfram Steude: "Machet die Tore weit" SWV Anh. 8

Le "Konzert" pour chœur double "Machet die Tore weit" SWV Anh. 8, publié en 1935 par Hans Joachim Moser comme une oeuvre de Schütz, a été transmis en quatre manuscrits; dans un cas seulement, l'oeuvre est attribuée au chef de chœur de la Kreuzkirche de Dresde et futur deuxième pasteur de cette église Samuel Rülting. L'étude des sources et une comparaison stylistique critique font pencher la balance en faveur de Rülting. Cependant, on ne peut pas exclure une intervention de Schütz, qui a peut-être apporté certaines touches personnelles à la version finale de l'oeuvre.

Eberhard Möller: Les inventaires musicaux de Weimar de 1662 et leur importance comme sources de Schütz

Dans cette réimpression des inventaires musicaux de Weimar de 1662, publiés pour la première fois en 1921 par Adolf Aber, les erreurs textuelles de la première édition ont été corrigées; en outre, l'auteur a identifié les compositeurs du répertoire, dans la mesure du possible, tâchant avant tout de cerner avec plus de précision la part des oeuvres de Schütz dans les collections de Weimar.

Katrin Kinder: Une tablature autographe d'Heinrich Scheidemann à Wolfenbüttel

Le manuscrit Cod. Guelf. 8 Noviss. 2<sup>o</sup> de la Herzog-August-Bibliothek de Wolfenbüttel, écrit en tablature allemande tardive, contient la transcription, inconnue jusqu'à ce jour, vraisemblablement autographe d'un cycle de variations en trois mouvements sur le chant "Betrübet ist zu dieser Frist" d'Heinrich Scheidemann. La discussion de cette oeuvre est suivie de la reproduction intégrale de l'oeuvre en fac-similé ainsi qu'en notation moderne.

Eva Linfield: L'influence de l'Europe du nord et du sud sur la musique de chambre de Buxtehude: Un répertoire très individuel malgré les influences

Cet essai examine (1) l'influence anglaise sur les sonates de chambre de Buxtehude, qui se manifeste surtout dans la structure sonore des instruments mélodiques dans les registres du soprano et de l'alto/basse, ainsi que dans les formations faisant appel à la viole de gambe, (2) l'influence formatrice et expressive exercée sur les sonates de Buxtehude par le genre des sonates et symphonies d'opéra italiennes. (3) L'essai tâche de jeter de la lumière sur la facture individuelle du répertoire. Le concept de "Stylus phantasticus" sert de point de départ pour la discussion de la sonate révisée en si bémol (BuxWV 255). Grâce aux révisions effectuées par Buxtehude, cette oeuvre démontre de façon exemplaire l'assimilation des influences par Buxtehude et leur intégration dans un concept créateur très personnel.

Peter Wollny: L'"Harmonia artificioso-ariosa" d'Heinrich Ignaz Franz Biber: Considérations sur l'histoire de la publication et sur la facture de l'oeuvre

L'édition de la collection de suites en trio de Biber "Harmonia artificioso-ariosa", publiée en DTÖ 92 (1956), avait été basée sur la deuxième édition (Nuremberg 1612). Cependant, un exemplaire de la première édition (Salzbourg 1696) qui n'avait pas encore fait l'objet d'un examen attentif, a été trouvé aux archives St. Mauritz de Kromeríz, et il est désormais accessible aux chercheurs. La comparaison des deux éditions montre que les problèmes textuels relevés jadis par les éditeurs de DTÖ étaient dûs à l'échange par mégarde des parties dans la deuxième édition. L'examen critique de la première édition permet d'éclairer l'histoire de la publication de cette oeuvre et de reconstruire la forme originale de celle-ci.

(Traduction: Roger Clément)

## Sommari

Jörg-Ulrich Fechner: Sulla situazione storico-letteraria nella Dresda del 1627. Considerazioni riguardanti "Dafne", opera di Schütz e Opitz

Dal punto di vista della storia sociale il ruolo di Dresda come città di residenza e sede della corte fu determinante per la vita culturale locale. Parte considerevole della produzione di Schütz è strettamente legata ad avvenimenti sociali, quali soprattutto nascita, matrimonio e morte di appartenenti al suo stesso cetto sociale o a gerarchie più alte. Di tali ricorrenze si occupavano sia musicisti sia letterati e artisti in genere. Ne deriva un denso interscambio personale che può essere evidenziato solo a livello interdisciplinare. Per gli avvenimenti del 1627 si rimanda in particolar modo ai rapporti intercorsi tra Schütz, Seusse, Buchner e Opitz.

Quanto all'opera "Dafne" non è stata probabilmente commissionata dalla corte, che ne ha però permesso la rappresentazione. Ciò si evince da un rapporto per la corte di Darmstadt qui per la prima volta preso in considerazione (e riprodotto in appendice). E' probabile che Schütz e i suoi amici in Sassonia tentassero, attraverso il coinvolgimento di Opitz, di ottenergli un incarico alla corte di Dresda.

Gina Spagnoli: "Nunc dimittis" - I musicisti della corte reale a Dresda e la cerimonia funebre per Johann Georg I.

Un rapporto manoscritto dell'archivio statale di Dresda finora non preso in considerazione offre un panorama dettagliato dello svolgimento delle cerimonie funebri in onore del Principe Elettore Johann Georg I (1657). Nel rapporto vengono descritte con precisione anche le incombenze dell'orchestra di corte durante le celebrazioni delle tre Messe e le processioni funebri. Dalle indicazioni della fonte si ricava anche che la duplice versione musicale del "Nunc dimittis" (in tedesco) di Schütz (SWV 432-433), stampata nel 1657 in memoria della morte del Principe Elettore, non fu eseguita durante le cerimonie funebri.

Eberhard Möller: I discendenti di Heinrich Schütz

Sulla base di documenti finora ignoti vengono raccolte le informazioni oggi disponibili sui discendenti di Heinrich Schütz fino alla generazione dei suoi pro-pronipoti.

Wolfram Steude: "Machet die Tore weit" SWV Anh. 8

Il concerto per doppio coro "Machet die Tore weit" SWV Anh. 8, pubblicato nel 1935 da Hans Joachim Moser come opera di Schütz, ci è pervenuto in quattro redazioni manoscritte. Come compositore viene indicato per lo più Schütz, in un caso tuttavia Samuel Rühling, Kreuzkantor e più tardi Arcidiacono di Dresda. Sulla base dello studio delle fonti e di rilievi critici sullo stile l'attribuzione a Rühling si rivela come la più attendibile. E' però probabile che Heinrich Schütz abbia apportato rimaneggiamenti e preso così parte alla stesura pervenutaci dell'opera.

Eberhard Möller: Gli inventari musicali di Weimar del 1662 e la loro importanza come fonti per Schütz

Vengono qui di nuovo pubblicati gli inventari musicali di Weimar del 1662 resi noti per la prima volta nel 1921 da Adolf Aber. Sono state apportate le necessarie

correzioni agli errori di testo della prima pubblicazione; viene inoltre, per quanto possibile, identificato il repertorio generale. Ma soprattutto si tenta di definire più precisamente l'effettiva componente di opere di Schütz nel fondo di Weimar.

**Katrin Kinder:** Una intavolatura autografa di Heinrich Scheidemann a Wolfenbüttel

Il manoscritto Cod. Guelf. 8 Noviss. 2° della biblioteca del duca August di Wolfenbüttel, scritto in nuova intavolatura d'organo tedesca, contiene la stesura a quanto pare autografa di una serie di finora ignote variazioni tripartite sul Lied "Betäubet ist zu dieser Frist" di Heinrich Scheidemann. Integrano l'analisi di quest'opera la riproduzione completa in facsimile e la trascrizione.

**Eva Linfield:** L'influsso dell'Europa settentrionale e meridionale sulla musica da camera di Buxtehude: un repertorio, nonostante gli influssi, ricco di grandissima individualità

Lo studio prende in esame 1) l'influsso inglese sulle sonate da camera di Buxtehude, influsso avvertibile in particolare nella struttura sonora con strumenti melodici nel registro di soprano e contralto/basso e nell'organico con viola da gamba 2) il modello italiano di sonate e ouvertures d'opere come elemento formante ed espressivo nelle sonate di Buxtehude, e tenta inoltre 3) di evidenziare l'impronta individuale del repertorio. Il concetto di "stylus phantasticus" funge da punto di partenza per la discussione della sonata (riveduta) in si bemolle maggiore (BuxWV 255). Basandosi sulle revisioni è possibile mettere in luce in maniera esemplare la capacità di Buxtehude di trasformare gli influssi in un concetto compositivo personalissimo.

**Peter Wollny:** La "Harmonia artificioso-ariosa" di Heinrich Ignaz Franz Biber: comunicazione sulla storia delle edizioni e sulla struttura dell'opera

La "Harmonia artificioso-ariosa" di Biber, una raccolta di Suites per due strumenti e basso continuo, è stata edita nei DTÖ 92 (1956) sulla base della seconda ristampa (Norimberga 1712). Nell'archivio di St. Mauritz di Kroměříž si trova un esemplare, finora passato inosservato, della prima ristampa (Salisburgo 1696), ora e per la prima volta disponibile agli studiosi. Dal confronto delle due edizioni risulta che i problemi testuali già notati dai curatori nei DTÖ derivano da uno scambio di voci avvenuto nella seconda ristampa. L'esame della prima ristampa permette di chiarire il percorso editoriale di quest'opera e di restituirla alla sua stesura originale.

(Traduzione di Donata Schwendimann-Berra)

## Sammanfattningar

Jörg-Ulrich Fechner: Den litteraturhistoriska situationen i Dresden 1627 – Funderingar över operan "Dafne" av Schütz och Opitz

Dresdens roll som hov-och residensstad har socialhistoriskt sett påverkat det kulturella livet där. En avsevärd del av Schütz' verk är förknippad med händelser i samhället, framför allt födsel, vigsel eller död av anhöriga i det egna eller i högre samhällsskikt. Dessa anledningar behandlades på samma sätt av musiker liksom av författare och konstnärer. Detta resulterar i ett personligt flätverk som bara kan framställas tvärvetenskapligt. För händelserna under året 1627 hänvisas särskilt till kontakterna mellan Schütz, Seusse, Buchner och Opitz. Vad beträffar operan "Dafne" så hade hovet förmodligen inte beställt den utan bära tillåtelse dess uppförande; detta kan konstateras genom en här för första gången uppmärksammas (och i bilagan tryckt) rapport till hovet i Darmstadt. Möjligtvis försökte Schütz och hans vänner i Sachsen genom att anlita Opitz att uppnå en anställning åt denne vid hovet i Dresden.

Gina Spagnoli: "Nunc dimittis" – De kungliga hovmusikerna i Dresden och Johann Georg I:s begravning

En hittills obearbetad handskriftlig berättelse i Staatsarchiv Dresden ger en detaljerad inblick i sorgeshögtidigheternas förlopp för kurfursten Johann Georg I (1657). Däri beskrivs ingående hovkapellets uppgifter i de tre gudstjänsterna och under begravningsprocessionerna. Uppgifterna i den här källan tyder också på att Schütz båda tonsättningar av den tyska "Nunc dimittis" (SWV 432-433), som trycktes till minne av kurfurstens död, inte uppfördes vid begravningshögtidigheterna.

Eberhard Möller: Schütz ättlingar

Genom att anlita hittills okända dokument sammanställs de idag tillgängliga uppgifterna om ättlingar till Heinrich Schütz fram till hans barnbarnsbarns generation.

Wolfram Steude: "Machet die Tore weit" SWV Anh. 8

Den dubbelköriga konserten "Machet die Tore weit" SWV Anh. 8 publicerades 1935 av Hans Joachim Moser som ett verk av Schütz. Verket är bevarat i fyra handskrifter; som kompositör nämns vanligtvis Schütz, men i ett fall anges Samuel Rühling, som var Kreuzkantor i Dresden och senare archidiaconus. På grund av käll- och stilkritiska synpunkter visar sig tillskrivningen Rühling som merasannolik; ändå har Schütz möjligtvis genom överarbetande ingrepp del i verkets bevarade form.

Eberhard Möller: Notinventarierna i Weimar från 1662 och deras betydelse som Schützkällor

De för första gången 1921 av Adolf Aber publicerade notinventarierna i Weimar från 1662 publiceras här på nytt. Därvid rättas textmisstag i den första publikationen; dessutom identifieras såvida det är möjligt hela repertoaren. Framför allt görs ett försök att närmare bestämma Schütz verkandel i inventarierna.

Katrin Kinder: En tabulatur-autograf av Heinrich Scheidemann i Wolfenbüttel

I Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel befinner sig en handskrift som är skriven i tysk orgeltabulatur (Cod. Guelf. 8 Noviss. 2°). Källan innehåller den sannolikt autografa uppteckningen av den hittills okända tresatsiga variationen över visan: "Betäubet ist zu dieser Frist" av Heinrich Scheidemann. Verketsgranskning kompletteras genom den fullständiga reproduktionen i faksimil och transkription.

Eva Linfield: Nord- och sydeuropeiskt inflytande på Buxtehudes kammarmusik: Trots inflytande en ytterst individuellt präglad repertoar

Studien har tre målsättningar. För det första undersöks det engelska inflytandet på Buxtehudes kammarsonater, vilket har följder speciellt för klangstrukturen med melodiinstrument i sopran- och alt/basläge och i besättningar med viola da gamba. För det andra granskas italienska sonater och operasinfonier som formgivande och expressiva förebilder i Buxtehudes sonater. För det tredje försöker studien att belysa repertoarens individuella prägel. Begreppet "Stylus phantasticus" tjänar som utgångspunkt för diskussionen beträffande den reviderade sonaten i B (BuxWV 255). Buxtehudes transformation av inflytanden till ett högst personligt kompositions-koncept kan beskrivas exemplariskt med hjälp av revisionerna.

Peter Wollny: Heinrich Ignaz Franz Bibers "Harmonia artificioso-ariosa": Om tryckets historia och verkets form

Bibers "Harmonia artificioso-ariosa" är en samling triosviter, som utgavs i DTÖ 92 (1956) efter andra upplagan (Nürnberg 1612). I St.-Mauritz-Archiv i Kroměříž befinner sig ett hittills outnyttjat exemplar av den första upplagan (Salzburg 1696), som därmed för första gången blir tillgänglig. En jämförelse mellan upplagorna visar att textproblem, som redan uppmärksammats av utgivarna i DTÖ, har uppstått genom förväxling av stämmor i den andra upplagan. En kritisk granskning av den första upplagan möjliggör det att få klarhet i tryckets historia och att återställa den originala verkformen.

(Översättning Aina Maria Krummacher)



Hinweise

Signatur Mz 8° 414	Stok KQ
-----------------------	------------

RS

10. 7. 88

Bub

42

13. 07. 89

Sonderstandort

Signum

Ausleihe-  
verm.  
Präsenz-  
nutzung

18. 4. 97  
25. 4. 97  
26. 5. 99  
16. 3. 00  
07. 2. 02

SACHSISCHE LANDESBIBLIOTHEK



2 0335585



## **Internationale Heinrich Schütz-Gesellschaft e.V.**

Die Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft wurde 1930 als Neue Schütz-Gesellschaft gegründet und erhielt 1963 ihren heutigen Namen. Sie hat in rund 20 Ländern der Welt ihre Mitglieder, die meist in nationalen Sektionen zusammengeschlossen sind. Die Gesellschaft ist ein eingetragener gemeinnütziger Verein, der seine Aktivitäten ausschließlich aus Mitgliedsbeiträgen und Spenden finanziert.

Im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft erscheinen folgende Publikationen:

Das „Schütz-Jahrbuch“, wichtigstes wissenschaftliches Publikationsforum der Gesellschaft

„Acta Sagittariana“, das Mitteilungsblatt der Gesellschaft, ein- bis zweimal im Jahr

Die „Neue Schütz-Ausgabe“ in über 40 Bänden

Die „Neue Schein-Ausgabe“, eine neue Gesamtausgabe der Werke des Schützfreundes Johann Hermann Schein (1586–1630)

Die Leonhard Lechner-Gesamtausgabe, eine erste vollständige Erschließung des Werkes von Leonhard Lechner (um 1553–1606)

Ferner Einzelausgaben für die Praxis, Dokumente, Schallplatten

Seit 1930 konnte die Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft 30 Internationale Heinrich-Schütz-Feste in europäischen Ländern und in Übersee feiern.

Mitglieder der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft erhalten das Schütz-Jahrbuch, die Acta Sagittariana sowie eine zusätzliche jährliche Mitgliedsgabe (Notenausgabe, Schallplatte, sonstige Publikation) kostenfrei. Die Gesellschaft bemüht sich ferner um die Vermittlung von Notenausgaben und Aufführungsmaterialien für ihre Mitglieder, außerdem um verbilligte Eintrittskarten bei Internationalen Schütz-Festen oder sonstigen von ihr initiierten Veranstaltungen.

Die Mitgliedschaft steht jedem offen, der die Satzung anerkennt; sie gilt für das Kalenderjahr. Mitgliederversammlungen finden jährlich an verschiedenen Orten statt; hierzu wird gesondert eingeladen. Anmeldungen sind zu richten an

**Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft e.V.**  
**Heinrich-Schütz-Allee 35, D-3500 Kassel-Wilhelmshöhe**