

0

# Schütz-Jahrbuch 2004



# Bärenreiter

2011 1027 MAG 1P2

# Schütz-Jahrbuch

Im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft

herausgegeben von

WALTER WERBECK

in Verbindung mit

WERNER BREIG, FRIEDHELM KRUMMACHER, EVA LINFIELD, WOLFRAM STEUDE

26. Jahrgang 2004



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK · PRAG 2004

**Schütz-Jahrbuch**

**MZ. 8. 414-26.2004**

**Weitere Sig.:**

**Ablag m027/MAG**

**26.2004**



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

© 2004 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Alle Rechte vorbehalten/ Printed in Germany

ISBN 3-7618-1682-0

ISSN 0174-2345

MZ. 8. 414 - 26.2004

## INHALT

### VORTRÄGE UND REFERATE DES SCHÜTZ-FESTES BREMEN 2003

WALTER WERBECK (Greifswald) Wege zu Heinrich Schütz	7
SILKE LEOPOLD (Heidelberg) „Venetia Vergine – Mantova Virile“. Eine musikalische Geographie Italiens um 1600	21
JOACHIM STEINHEUER (Heidelberg) Aufbruch und Tradition. Weltliche Vokalmusik im Venedig der zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts	31
KONRAD KÜSTER (Freiburg) Schütz' Madrigale in der zeitgenössischen italienischen Musikkultur	71
MARTIN JUST (Würzburg) Deutschland um 1600	89
THOMAS SCHMIDT-BESTE (Heidelberg) Eine Randerscheinung? Zur weltlichen Vokalmusik in Kassel um 1600	109

### FREIE BEITRÄGE

MARY E. FRANSDEN (South Bend, Indiana) „Schütz and the young Italians at the Dresden court“ revisited: Roman influences in „O bone Jesu, fili Mariae virginis“ (SWV 471)	133
SIEGBERT RAMPE (Köln) Abendmusik oder Gottesdienst? Zur Funktion norddeutscher Orgelkompositionen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts Teil 2 und 3 (Kapitel 1–3)	155
REINALD ZIEGLER (Stuttgart) Die Tabulatur (1602–1614) des Erasmus Hofer aus Ried im Innkreis	205
Die Verfasser der Beiträge	237

## ABKÜRZUNGEN

AfMw	<i>Archiv für Musikwissenschaft</i>
AMI	<i>Acta musicologica</i>
Bd., Bde.	Band, Bände
bearb., Bearb.	bearbeitet, Bearbeiter
BJ	<i>Bach-Jahrbuch</i>
BuxWV	<i>Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Dietrich Buxtehude</i> . [...] Hrsg. von Georg Karstädt, Wiesbaden 1974
BWV	<i>Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach</i> . [...] Hrsg. von Wolfgang Schmieder, Leipzig 1950
BzAfMw	<i>Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft</i>
CEKM	<i>Corpus of Early Keyboard Music</i>
CMM	<i>Corpus mensurabilis musicae</i>
DDT	<i>Denkmäler deutscher Tonkunst</i>
Diss.	Dissertation
DJbMw	<i>Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft</i>
DM	<i>Documenta musicologica</i>
DTB	<i>Denkmäler der Tonkunst in Bayern</i>
DTÖ	<i>Denkmäler der Tonkunst in Österreich</i>
EdM	<i>Das Erbe deutscher Musik</i>
Faks.	Faksimile
GA	Gesamtausgabe
hrsg., Hrsg.	herausgegeben, Herausgeber
Hs., Hss., hs.	Handschrift, Handschriften, handschriftlich
HWR	<i>Historisches Wörterbuch der Rhetorik</i> , hrsg. von Gert Ueding, Tübingen u. Darmstadt, 1992ff.
JbLH	<i>Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie</i>
JbP	<i>Jahrbuch der Musikbibliothek Peters</i>
JRMA	<i>Journal of the Royal Musical Association</i>
KBM	<i>Kataloge bayerischer Musiksammlungen</i>
Lechner Werke	Leonhard Lechner, <i>Werke</i> , hrsg. v. Konrad Ameln, Bd. 1–14, Kassel u. a. 1954–1998
MD	<i>Musica Disciplina</i>
Mf	<i>Die Musikforschung</i>
MAMS	<i>Monumenta artis musicae sloveniae</i> , hrsg. v. Dragotin Cvetko, Ljubljana 1983 ff.
MGG	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , hrsg. von Friedrich Blume, Kassel 1949–1986
MGG2	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , 2., neubearb. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel und Stuttgart 1994 ff.
MPL	Jacques Paul Migne (Hrsg.), <i>Patrologiae cursus completus, series latina</i> , 221 Bände, Paris 1844–1865
MT	<i>The Musical Times</i>

- MuK *Musik und Kirche*
- NBA Johann Sebastian Bach, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hrsg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig, Leipzig u. Kassel 1954 ff.
- New GroveD *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980
- New GroveD2 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, London 2001
- NHdb *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Wiesbaden u. Laaber 1980–1995
- NSA Heinrich Schütz, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hrsg. im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft (Neue Schütz-Ausgabe), Kassel 1955 ff.
- Praetorius Werke *Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius*, in Verbindung mit Arnold Mendelssohn und Wilibald Gurlitt hrsg. von Friedrich Blume, Wolfenbüttel 1928–1960
- RiemannL Hugo Riemann, *Musiklexikon*, 12. Aufl. in 5 Bänden, Mainz 1959–1975
- RISM *Répertoire International des Sources Musicales (Internationales Quellenlexikon der Musik)*
- Schütz GBr Heinrich Schütz, *Gesammelte Briefe und Schriften*, hrsg. von Erich H. Müller, Regensburg 1931 (= Deutsche Musikbücherei 45), Reprint Hildesheim 1976
- Schütz-Konferenz  
Dresden 1985, Tl. 1, 2 *Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz [...] Dresden [...] 1985*, hrsg. von Wolfram Steude, Tl. 1, 2, Leipzig 1987 bzw. 1988 (gleichzeitig *Jahrbuch Peters* 1985 bzw. 1986/87)
- Schütz-Konferenz  
Kopenhagen 1985 Anne Ørbæk Jensen und Ole Kongsted (Hrsg.), *Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz in Kopenhagen [...] 1985*, Kopenhagen 1989
- SGA Heinrich Schütz, *Sämtliche Werke*, Bd. 1–16, hrsg. von Philipp Spitta; Supplement 1, 2, hrsg. von Arnold Schering bzw. Heinrich Spitta, Leipzig 1885–1894, 1909, 1927, Reprint Wiesbaden 1968–1974
- SIMG *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*
- Sjb *Schütz-Jahrbuch*
- SSA Stuttgarter Schütz-Ausgabe, Neuhausen-Stuttgart 1967 ff. (Band-Ausgaben 1971 ff.)
- STMf *Svensk tidskrift för musikforskning*
- SWV *Schütz-Werke-Verzeichnis. Kleine Ausgabe*, im Auftrage der Neuen Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner Bittinger, Kassel 1960; Supplement von Werner Breig in Sjb 1 (1979), S. 63 ff.
- TWV Georg Philipp Telemann, *Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke. [...] Instrumentalwerke*, hrsg. von Martin Ruhnke, 3 Bände, Kassel u. a. 1984, 1992, 1999 (= Georg Philipp Telemann. Musikalische Werke. Supplement 1–3)
- VfMw *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*
- vol., vols. volume, volumes
- WaltherL Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, Reprint Kassel u. a. 1953 (= DM 1/III)
- ZfMw *Zeitschrift für Musikwissenschaft*





# Wege zu Heinrich Schütz

WALTER WERBECK

Zahlreiche Wege gibt es, sich Heinrich Schütz zu nähern. Man kann Bücher über ihn lesen, um sich über sein Leben und seine Werke zu informieren, man kann seine Musik pflegen, sie singen oder spielen, oder man kann sie sich in Konzerten bzw. auf Tonträgern anhören. Der Musikhistoriker wird darüber hinaus die Faktur der Werke studieren und ihren Voraussetzungen und Entstehungsbedingungen nachgehen; hat er Zugang zu Archiven, wird er sich mit Quellen zu den Lebens- und Arbeitsverhältnissen des Komponisten befassen. Sänger und Instrumentalisten, die es genauer wissen wollen, werden versuchen, den richtigen Weg zur Ausführung der Werke von Schütz zu finden. Dabei spielen Fragen der jeweiligen Besetzung und ihrer Stärke, der Verwendung und Ausführung des Generalbasses, des angemessenen Tempos und vieles mehr eine wichtige Rolle.

Solche Wege zu Schütz sind vor allem Wege zum Komponisten Heinrich Schütz, oder anders: Wege zur Musik von Schütz. Auch schon früher hat man solche Wege gesucht und gefunden; und es lohnte sich (ich will das hier nur andeuten), dem einmal genauer nachzugehen, weil der Blick zurück uns helfen könnte, die eigenen Wege deutlicher zu sehen und sicherer zu beschreiten. Zu erinnern wäre – wobei ich mich auf den deutschen Sprachraum und einen gerafften chronologischen Rückschritt ins 20. und 19. Jahrhundert beschränke – an Namen wie beispielsweise Wilhelm Ehmann und Rudolf Mauersberger oder Hans Joachim Moser und Otto Brodde. Einen besonderen Rang nehmen in diesem Zusammenhang Philipp Spitta und zuvor Carl von Winterfeld ein, die erstmals überhaupt wieder den Schutt des Vergessens frei geräumt und Wege zu Schütz gewiesen haben, wie sie wirkungsmächtiger kaum sein konnten.

Aber zurück in die Gegenwart. Mit diesem Vortrag wird ein Schütz-Fest an einer Hochschule eröffnet, in der die praktische Beschäftigung mit der Musik einen Schwerpunkt bildet. Die musikalischen Wege zu Schütz stehen denn auch im Zentrum dieses Bremer Schütz-Festes. Um sie dreht sich alles; sie bestimmen die Themen der Symposien ebenso wie die Programme der Konzerte und die Inhalte der aufführungspraktischen Kurse.

Niemand, der den musikalischen Wegen zu einem großen Komponisten, wie es Heinrich Schütz war, nachspürt, wird ernsthaft glauben, Schützens Werk allein aus diesen Wegen erklären zu können. In seinen Kompositionen mit ihrer charakteristischen, individuellen und unverwechselbaren Sprache sind alle Wege und Einflüsse aufgehoben: durch einen neuen, eigenen Ton abgelöst, aber doch zugleich auf höherer Stufe bewahrt. Das ändert freilich nichts an der Bedeutung einer genauen Untersuchung der Wege zu Schütz. Ohne ihre Kenntnis fehlten uns alle Handhabe, mit seiner Musik angemessen umzugehen – und so schwer es ist, im Spannungsfeld von persönlichen Neigungen und historischen Fakten Angemessenheit im Umgang mit Kunstwerken herzustellen, so unerlässlich bleibt es für Wissenschaftler wie Praktiker, sich immer wieder um sie zu bemühen.

Um das Aufdecken der Wege, die zu einem Komponisten hinführen, kommen wir nicht herum. Das gilt zumal dann, wenn es sich, wie bei Heinrich Schütz, um einen Meister aus

dem 17. Jahrhundert handelt, um einen Komponisten also der sogenannten Alten Musik, bei der nicht allein die Faktur der Werke (ihre satztechnische, rhythmische und harmonische Sprache) oft alles andere als leicht zu entschlüsseln ist, sondern schon ihre klangliche Realisation die Interpreten häufig vor große Probleme stellt. Die richtigen Wege zu finden, die zu solcher Musik führen, ist schwierig genug; von einem common sense über die wahre Art, Schütz aufzuführen, sind wir noch weit entfernt. Das ist ein Zustand, den man allerdings weniger beklagen als vielmehr begrüßen sollte, denn er führt zu immer neuen Anstrengungen um die Werke und bewahrt sie einstweilen davor, nur noch zur Füllung von Katalogen und Repertoirelisten aufgeführt und eingespielt zu werden. Die Kurse dieses Bremer Schütz-Festes werden neuerlich jedem Teilnehmer aufführungspraktische Wege zu Schütz weisen, und dass es solcher Kurse bedarf, unterstreicht, wie schwierig solche Wege zu finden sind. Um so wichtiger, sie hier wieder einmal zu thematisieren.

\*

Will der Musikhistoriker die richtigen Wege zu einem Komponisten finden, muss er sich ihrer Verbindlichkeit versichern. Das gelingt am einfachsten dann, wenn der Komponist selbst auf solche Spuren hingewiesen hat: in Werkkommentaren, Briefen, autobiographischen Darstellungen oder ähnlichen Dokumenten. Obwohl Heinrich Schütz ein außerordentlich hohes Alter erreicht hat, finden sich eher selten Auskünfte von ihm zu den Wegen, die sein Komponieren beeinflusst haben. In seinem autobiographischen Memorial, das der 66jährige Hofkapellmeister 1651 seinem Kurfürsten in der vergeblichen Hoffnung übersandte, von seinen Amtspflichten entbunden zu werden, heißt es, er habe als Kapellknabe am Hofe des Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel zwar auch die Musik und das Lateinische sowie andere Sprachen gelernt, im Grunde aber erst seit seinen Lehrjahren in Venedig „das Studium Musicos alleine mit allem möglichsten grösten fleis zu tractiren [...] angefangen“<sup>1</sup>. An Namen nennt Schütz nicht nur in diesem Zusammenhang den seines Lehrers, des Markusorganisten Giovanni Gabrieli, dem er aus seiner Sicht ganz offensichtlich die entscheidende Weichenstellung hin zum Musikerberuf verdankte. Seit Carl von Winterfeld hat denn auch die Beziehung zwischen Gabrieli und Schütz stets besonderes Interesse gefunden.

Zwar hat Gabrieli keineswegs immer nur in Italien gelebt und gearbeitet; einige Jahre diente er unter Orlando di Lasso in der bayerischen Hofkapelle in München. Dennoch hat es natürlich einen italienischen Weg zu Heinrich Schütz gegeben. Schütz begegnete in Venedig einer musikalischen Welt, die sein Verständnis von Musik im allgemeinen und vom Komponieren im besonderen entscheidend prägte; auch weiterhin hat er sich für italienische Musik außerordentlich interessiert. Bekanntlich hielt er sich Ende der 1620er Jahre nochmals in Italien auf, und mehrfach hat er sich ganz konkret Werke italienischer Meister zum Vorbild für eigene Kompositionen genommen. Welche Konsequenzen der italienische Weg zu Schütz mit sich brachte, und aus welchen Facetten er sich zusammensetzte, davon werden wir im „italienischen“ Symposium morgen Vormittag hören, und in den „italienischen“ Konzerten können wir uns ein klangliches Bild von Musik machen, wie sie Schütz in Italien kennen gelernt haben könnte.

1 Schütz GBr, S. 207–216, hier S. 209.

Über einen wie auch immer gearteten deutschen Weg hat Schütz sich merkwürdigerweise nur sehr vage und eher distanziert geäußert. Bevor er, immerhin schon im 24. Lebensjahr stehend, erstmals nach Venedig aufbrach, hatte er, wie bereits zitiert, zuvor in Kassel die „Musica“ gelernt – möglicherweise nach einem kleinen Lehrbuch, das der Komponist und Tenorsänger der Kasseler Hofkapelle, Valentin Geuck, begonnen und höchstwahrscheinlich Landgraf Moritz selbst vollendet hat, 1598, ein Jahr vor Schützens Eintritt in seine Kapelle. Bei dieser *Musica*<sup>2</sup> handelt es sich keineswegs nur um eine Gesangslehre; auch Ausführungen zur Anfertigung mehrstimmiger Kompositionen, ja sogar Anmerkungen zur Einrichtung mehrchöriger vokal-instrumentaler Stücke sind vorhanden. Von methodischer Stringenz ist das Büchlein jedoch weit entfernt und im übrigen äußerst knapp disponiert. Hätte Schütz danach gelernt, so ließe sich nicht nur seine spätere Zurückhaltung hinsichtlich der Qualität seiner musikalischen Ausbildung in Deutschland verstehen, sondern auch, weshalb er vor seiner Lehre in Italien kaum kompositorisch in Erscheinung getreten ist. Die Schütz-Forschung ist sich jedenfalls nach wie vor nicht völlig einig darüber, ob Schützens musikalische Lehrzeit in Kassel schon in Kompositionen mündete; allenfalls zwei mehrchörige Stücke, die Konzerte *Ach, wie soll ich doch in Freuden leben* und *Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält*, werden als Belege für solches Komponieren vor dem Unterricht bei Gabrieli diskutiert<sup>3</sup>.

Wie auch immer, Schütz selbst hat offenbar zeitlebens das, was er in Deutschland gelernt hat, gegenüber der in Italien vermittelten Lehre heruntergespielt; in seinem Memorial ist sogar von einem „vngegründeten schlechten Anfang“<sup>4</sup> seines Komponierens vor der Begegnung mit Gabrieli die Rede. Ob dieses harsche Urteil begründet ist, und ob es nicht doch auch Wege gibt, die in Deutschland zu Schütz führten, darüber wird im „deutschen“ Symposium am Samstag zu sprechen sein; und die „deutschen“ Konzerte dürften belegen, dass der junge Schütz auch hierzulande von Musik umgeben war, die sich hören lassen konnte.

Selbst wenn Schütz in Kassel noch wenig oder kaum komponierte, musikalische Anregungen fand er hier auf den verschiedensten Gebieten. Ich will hier nur kurz daran erinnern, dass in Kassel nicht nur eine Hofkapelle musizierte, sondern auch Theatertruppen auftraten. Englische Akteure, vom theaterbegeisterten Landgrafen engagiert, spielten gerade in den Jahren, die Schütz hier zubrachte, ein buntes Repertoire, in dem neue italienische und französische Stücke nicht fehlten. Natürlich waren solche Aufführungen mit musikalischen und tänzerischen Einlagen durchsetzt (selbst von akrobatischen Darbietungen berichten die Quellen). Im übrigen zählte die Aufführung von Theaterstücken zu den Pflichten der Schüler des Mauritians, und die erfüllten ihre Aufgabe offenbar so gut, dass die Kasseler Räte ihrem Landgrafen im Jahre 1602 ernsthaft vorschlugen, die teuren englischen Komödianten durch die Mauritaner ersetzen zu lassen<sup>5</sup>.

2 Vgl. dazu Ewald Gutbier, *Valentin Geuck und Landgraf Moritz von Hessen, die Verfasser einer Musiklehre*, in: Hessisches Jahrbuch für Landesgeschichte 10 (1960), S. 212–228 pass. Für die Bereitstellung des Textes der *Musica* inklusive Kommentar und deutscher Übersetzung bin ich meinem Kollegen Wolfgang Horn zu großem Dank verpflichtet.

3 Werner Breig, *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*, in: SJB 9 (1987), S. 92–104.

4 Schütz GBr, S. 209.

5 Zu diesem Thema vgl. die Darstellung von Fritz Wolff, *Theater am Hofe des Landgrafen Moritz*, in: Heiner Borggreve u. a. (Hrsg.), *Moritz der Gelehrte. Ein Renaissancefürst in Europa*, Eurasburg 1997, S. 309–314.

Ein wesentliches Dokument möchte ich an dieser Stelle nur kurz streifen, das einen Weg aufzeigt, den der Komponist Heinrich Schütz als maßgeblich für sein Schaffen einschätzte: Ich meine die weithin bekannte Vorrede an den Leser aus der Sammlung deutscher Motetten, die Schütz 1648 unter dem Titel *Geistliche Chormusik* publizierte<sup>6</sup>. Auch hier kann er es nicht unterlassen, Italien und seinen Unterricht dort als die „rechte musikalische hohe Schule“ zu preisen. Aber das Nationale spielt hier keine besondere Rolle. Es geht vielmehr um die Arbeitsgrundlage jedes Komponisten schlechthin, gleich, welcher Nation er angehören mochte: nämlich um das Studium des Kontrapunkts. Schütz äußert sich besorgt um die Solidität des Tonsatzes, dessen Grundlage, eben den Kontrapunkt, er gefährdet sieht. Schon für ihn selbst sei das „schwereste Studium Contrapuncti“ der entscheidende Weg zum kompositorischen Schaffen gewesen, und dieser Weg sei auch angesichts des jetzt so beliebten Generalbasses als Grundlage des kompositorischen Handwerks unentbehrlich.

Zwar bildete die Lehre vom Kontrapunkt traditionell den wesentlichen Inhalt jedes Kompositionsunterrichts. Alle Komponisten der Schütz-Generation haben sich mit ihm beschäftigt; von einem spezifischen Weg für Schütz kann keine Rede sein. Dennoch lässt die Intensität aufhorchen, mit der hier der führende deutsche Komponist seiner Zeit für diese überkommene handwerkliche Basis wirbt. Im Gestrüpp neuer Formen, Schreibarten, Gattungen und Aufführungspraktiken schien Schütz eine Richtschnur, die er bei manchen jüngeren Zeitgenossen offenbar vermisste, unverzichtbar. Die Beherrschung des Kontrapunkts: Das war für Schütz nicht bloß einer unter anderen Wegen, auf denen ein angehender Komponist sein Ziel finden konnte, es war vielmehr der Königsweg.

\*

Die vielfältigen Wege, die zur Musik von Heinrich Schütz führen, werden Gegenstand dieses Schütz-Festes sein. Aber gibt es auch noch andere Zugangsweisen zu Schütz? Lässt sich etwas sagen über Wege jenseits der italienischen und deutschen musikalischen Einflüsse, denen sich der junge Schütz öffnete und die seine Laufbahn bestimmten? Lassen sich Wege nachzeichnen, die nicht nur hin zum Schöpfer bedeutender Werke führen, sondern zum Menschen Heinrich Schütz – Wege also, die sich nicht nur in seinen Werken und ihrer Faktur niedergeschlagen haben, sondern in seiner Lebensform, seinem Amtsverständnis, seinem Umgang mit anderen Menschen, mit anderen Worten: in seiner Einfügung in die sozialen Verhältnisse, in denen er lebte und arbeitete?

Von Schütz selbst gibt es keine Äußerungen, die uns hier weiterhelfen könnten. Und in den erhaltenen Zeugnissen dreht sich fast alles um Schütz in seiner Eigenschaft als kursächsisch-Dresdner Hofkapellmeister, als Musiker bzw. Komponist. Für die Zeit davor, seine Bildungsjahre im weitesten Sinne, fließen die Informationen besonders spärlich.

Dokumente über seine Jugendjahre in Weißenfels etwa – sie dauerte von 1590 bis 1599 – sind bislang, soweit ich sehe, nicht erschlossen worden. Zwar sprach Heinz Krause-Graumnitz von der Zeit seiner „ersten und größten Bildsamkeit“<sup>7</sup>. Aber bekannt ist über Schütz’ Er-

6 Schütz GBr, S. 192–196.

7 Heinz Krause-Graumnitz, *Heinrich Schütz. Sein Leben im Werk und in den Dokumenten seiner Zeit. I: Auf dem Wege zum Hofkapellmeister 1585–1628*, Leipzig 2/1988, S. 13 ff.

ziehung bis zum Eintritt in die Kasseler Kapelle so gut wie nichts. In der im Anhang zu Schützens Leichenpredigt abgedruckten Vita des Komponisten<sup>8</sup> heißt es lediglich allgemein, sein Vater Christoph Schütz habe Heinrich in Weißenfels zusammen mit seinen Geschwistern

„nach den wohlgelegten Grund der Gottseeligkeit/ stets zu einen tugendhaften Wandel/ stillen Leben/ erbaren Sitten/ guten Wissenschaftten und Sprachen/ auch folgendes zu höhern Studiis nicht allein durch eigene privat Praeceptores selbst gehalten und fleissig angewiesen/ sondern Ihn auch anderer stattlich gelehrter Leuten Information hierzu untergeben.“

Ergänzend ist in der Leichenpredigt für Schützens jüngeren Bruder Benjamin<sup>9</sup> zu lesen, seine Eltern hätten ihn mit seinen Brüdern

„in studio Pietatis, bonis literis et moribus, zu Hause privatim so lange informiren und unterrichten lassen/ biß sie tüchtig worden vor die Leute in publicum zu kommen/ und den freyen Künsten mit Nutz und Frucht auf inn- und ausländischen Universitäten nachzusetzen“.

Ob auch der elf Jahre ältere Heinrich eine derart gründliche Erziehung genossen hat, ist immerhin denkbar. Näheres über die Identität der „gelehrten Leute“ und ihre „informationen“ ist nicht bekannt. Das gilt gleichermaßen für Umfang und Qualität einer ersten musikalischen Ausbildung Schützens – ob nun bei seinem Onkel, dem Organisten Heinrich Colander, oder beim Weißenfelser Kantor Georg Weber.

1599, im 14. Lebensjahr, wurde Heinrich Schütz Sängerknabe in der Hofkapelle des Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel und damit zugleich Schüler am Kasseler Mauritianum. Der gerade zitierten Vita zufolge verdankte Schütz diese neue Lebensstation allein seiner schönen Stimme. Ob es sich wirklich so verhielt, oder ob Moritz seinen neuen Sänger vielleicht auch seiner intellektuellen Qualitäten wegen angeworben hatte, wissen wir nicht. Jedenfalls hielt er es für sinnvoll, Schütz eine gründliche Ausbildung zukommen zu lassen, die sich keineswegs nur auf Musik- und Sprachenunterricht – die beiden Gegenstände, die der alte Schütz in seinem Memorial hervorhob – beschränkte. Eine Vielzahl neuer Lehrstoffe und neuer Eindrücke strömte in Kassel auf Schütz ein, und man kann kaum bezweifeln, dass er sich hier zu der Persönlichkeit bildete, als die er später in den Quellen immer wieder erscheint: selbstsicher und selbstbewusst im Umgang mit Personen jeglichen Standes, souverän in der Bewältigung seiner Aufgaben, weithin geachtet und anerkannt.

Als Kapellknabe im Collegium Mauritianum sah sich Schütz wie die übrigen Kapellknaben eingebunden in eine Gemeinschaft, in der zwar der Nachwuchs des Hochadels an der Spitze stand, die aber grundsätzlich in gleicher Weise am Unterricht partizipierte<sup>10</sup>. Dass die Knaben in puncto Verpflegung, Kleidung und Unterkunft den Adelsprössligen nachgeordnet waren, fiel vermutlich kaum ins Gewicht. Fraglos spielte der Sprachenunterricht eine wesentliche Rolle: Latein war Unterrichtssprache, Griechisch, Französisch, Italienisch mussten

8 Martin Geier, *Kurtze Beschreibung Des (Tit.) Herrn Heinrich Schützens/ Chur-Fürstl. Sächs. ältern Capellmeisters/ geführten müheseligen Lebens-Lauff*. Faks.-Nachdruck mit einem Nachwort von Dietrich Berke, Kassel u. a. 1972, fol. F3<sup>v</sup>.

9 Krause-Graumnitz (wie Anm. 7), S. 22.

10 Dazu grundsätzlich Hartmut Broszinski, *Schütz als Schüler in Kassel*, in: *Heinrich Schütz. Texte, Bilder, Dokumente. Mit Beiträgen von Dietrich Berke, Hartmut Broszinski, Gunter Schweikbart*, Kassel u. a. 1985, S. 35–62. Vgl. außerdem Arnd Friedrich, *Die Gelehrtschulen in Marburg, Kassel und Korbach zwischen Melanchthonianismus und Ramismus in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Darmstadt 1983 (= Quellen und Forschungen zur hessischen Geschichte 47), S. 118–121.

fließend beherrscht werden. Dazu kamen weitere intellektuelle Disziplinen wie Rhetorik und Dialektik, Arithmetik, Geschichte und Geographie. Von der Verpflichtung zum Theaterspiel war vorhin schon kurz die Rede. Aber auch körperliche Ertüchtigung schrieb man groß: Wie in einer Ritterakademie mussten sich die Mauritianer im Fechten und Reiten, im Ballspiel und im Tanz üben. Und es gab Musikunterricht, vor allem natürlich für die Kapellknaben.

Hinter dem Ausbildungskonzept des Landgrafen stand mit einiger Wahrscheinlichkeit das Ideal eines körperlich wie geistig umfassend gebildeten Hofmannes, wie es Baldassare Castiglione in seinem einflussreichen *Il cortegiano* formuliert hatte<sup>11</sup>. Moritz selbst war nach diesem Ideal erzogen worden – den Zeitgenossen erschien er wie eine vollendete Verkörperung des Castiglionischen Hofmanns –, und auch sein Beamten- und Musikernachwuchs sollte diese Schule durchlaufen.

Welche der verschiedenen Disziplinen am Mauritianum Heinrich Schütz besonders schätzte, welchen Wegen er sich besonders öffnete, lässt sich allenfalls erraten. Aus der späteren Perspektive des Vokalkomponisten dominiert neben der Musica der Sprachenunterricht – über Schützens Auseinandersetzung mit der italienischen, lateinischen und deutschen Sprache in seiner Musik muss hier nicht weiter geredet werden; und noch seinem Schüler Matthias Weckmann rät Schütz, bei der Komposition von Texten des Alten Testaments sich nicht mit der deutschen Übersetzung zufriedenzustellen, sondern zusätzlich den hebräischen Urtext heranzuziehen.

Die Perspektive des älteren Schütz muss mit derjenigen des Kasseler Schülers nicht übereinstimmen. Allerdings geben schon die wenigen Dokumente aus der Kasseler Zeit im wesentlichen über Schütz' sprachliche Fähigkeiten Auskunft. Ein Aufsatz und zwei Kondolenzgedichte, alles in lateinischer Sprache, bezeugen das beachtliche Niveau, auf dem sich Schütz zumindest hinsichtlich des Lateinischen in Kassel bewegte<sup>12</sup>. Hingegen ist ungewiss, in welchem Umfang er sich als Komponist von Musik betätigte.

Auf jeden Fall wird Schütz von der Qualität des Kasseler Unterrichts profitiert haben. Der Landgraf, selbst umfassend gebildet, kümmerte sich, soweit es seine Zeit erlaubte, intensiv um die Ausbildung seiner Schüler und sorgte dafür, ihnen nach Möglichkeit den besten Unterricht, die besten Lehrer und die besten Muster zur Nachahmung zur Verfügung zu stellen. Das dürfte für Schütz Vorbild genug gewesen sein, an sich selbst später ähnliche Maßstäbe anzulegen – hinsichtlich seiner Musik und deren handwerklicher Solidität, aber wohl auch hinsichtlich seiner Lebensführung, in der die Betreuung und Ausbildung seiner Dresdener Kapellknaben und die Fürsorge für die übrigen Kapellmitglieder eine wesentliche Rolle spielten. Natürlich hat der Unterricht bei Gabrieli Schützens musikalische Fertigkeiten noch einmal erheblich gesteigert. Das Fundament einer gründlichen Bildung aber war in Kassel gelegt worden. Und vermutlich haben die Erfahrungen innerhalb einer ständisch gemischten Schülerschar am Mauritianum auch die Selbstsicherheit gefördert, mit der Schütz später in Dresden zwischen vorgesetzten Hofbeamten und untergebenen Kapellmitgliedern agierte.

11 Peter Burke, *Die Geschehisse des Hofmanns. Zur Wirkung eines Renaissance-Breviers über angemessenes Verhalten*, Berlin 1996, außerdem Heiner Borggrefe, *Moritz der Gelehrte – Höfische Erziehung und fürstliches Weltbild um 1600*, in: Borggrefe (wie Anm. 5), S. 13–20.

12 Michael Heinemann, *Heinrich Schütz in Kassel und Venedig*, in: Borggrefe (wie Anm. 5), S. 301–304.

\*

Schützens Ausbildung in Kassel zielte auf eine prinzipiell vielseitige Verwendung am dortigen Hof. Zwar bildete die Musik einen Schwerpunkt. Aber Moritz neigte dazu, die beruflichen Wege seiner Kapellknaben möglichst lange offen zu halten. Christoph Cornet und Christoph Kegel beispielsweise, beide etwa fünf Jahre älter als Schütz, aber kaum wesentlich früher als er am Mauritianum als Sänger nachweisbar, halten sich von vermutlich 1604 bis 1606 auf Kosten des Landgrafen zur musikalischen Ausbildung bei Giovanni Gabrieli in Venedig auf<sup>13</sup>; doch ist damit keineswegs für beide eine musikalische Laufbahn prädestiniert. Kegel studiert nach seiner Rückkehr zusammen mit Schütz in Marburg, ist 1615 als „Praceptor“ des landgräflichen Nachwuchses in Kassel nachweisbar und stirbt 1638 als Amtsschultheiß in Niederaula<sup>14</sup>. Cornet hingegen studiert nicht in Kassel und wird 1619 Kapellmeister, ist aber schon seit 1608 als Hofschulökonomus verantwortlich u. a. für die Besoldung der Kapelle und wird vom Landgrafen für weitere Verwaltungsarbeiten herangezogen<sup>15</sup>. Ähnlich vielseitig nehmen sich die Tätigkeiten Georg Schimmelpfennigs aus (Kapellmeister, Ökonom, Oberkammerdiener)<sup>16</sup>, und nichts spricht gegen die Annahme, dass Moritz auch mit dem etwa gleichaltrigen Schütz so umzugehen gedachte. Eine rein musikalische Laufbahn zeichnet sich jedenfalls zunächst nicht ab: Der Landgraf beschäftigt Schütz nach dem Ende seiner Schulzeit als Instrumentalist und als Substitut, also Hilfslehrer am Mauritianum; nicht Schütz, sondern Cornet und Kegel können sich in Italien musikalisch weiterqualifizieren, und 1608 beginnt Schütz in Marburg ein Jurastudium.

Welchen Weg er in dieser Zeit als den seinen betrachtete, ist ungewiss; dass er daran dachte, auf Wunsch nicht nur des Landgrafen, sondern auch seiner Eltern eine Karriere als Hofbeamter zu machen und nur in zweiter Linie künstlerisch tätig zu werden, wäre jedenfalls nicht unwahrscheinlich. Vielleicht hätte er eine Laufbahn ähnlich der seines Mitschülers am Mauritianum und Marburger Kommilitonen, Dietrich von dem Werder, eingeschlagen, der sich später als hoher Diplomat an verschiedenen Höfen, aber auch als Dichter einen Namen machte<sup>17</sup>.

Wenn Landgraf Moritz 1609 Schütz aufforderte, das Jurastudium zu unterbrechen und sich in Venedig musikalisch fortzubilden, dann muss das nicht ausschließen, dass er auch weiterhin in Schütz nicht nur einen zukünftigen Musicus, sondern auch einen versierten Hofbeamten gesehen hat (solche Beamten benötigte man nicht nur in Kassel in großer Zahl). Immerhin schrieb der Landgraf Ende 1616 an Kurfürst Johann Georg I. von Sachsen (im Zuge des Streites um Schütz, den der mächtigere Kurfürst für sich entscheiden sollte), Schütz wer-

13 Ernst Zulauf, *Beiträge zur Geschichte der Landgräflich-Hessischen Hofkapelle zu Cassel bis auf die Zeit Moritz des Gelehrten*, Kassel 1902, S. 73; Christiane Engelbrecht, *Die Kasseler Hofkapelle im 17. Jahrhundert und ihre anonymen Musikhandschriften aus der Kasseler Landesbibliothek*, Kassel u. a. 1958 (= Musikwissenschaftliche Arbeiten 14), S. 18 u. 124 f., außerdem zuletzt Hartmut Broszinski, Art. *Cornet [...], Christoph [...]*, in: MGG2, Personenteil 4 (2000), Sp. 1629–1631.

14 Engelbrecht, S. 27 f., Anm. 79.

15 Ebd., S. 22.

16 Ebd., S. 26 f.

17 Krause-Graumnitz (wie Anm. 7), S. 253, außerdem Dieter Merzbacher, „*Literarum et Literatorum summus Patronus*“ – *Europäische Dichtung und Sprachen am Hofe Moritz des Gelehrten*, in: Borggrete (wie Anm. 5), S. 323–329, hier vor allem S. 327.

de auch als Erzieher der jungen Herrschaften gebraucht, und wenig später heißt es, man könne in Kassel auf Schütz vielleicht als Musicus verzichten, „doch seiner in anderwege schwerlich enthraten“<sup>18</sup>. Gegenüber einem Kurfürsten, der Schütz gerade wegen seiner musikalischen Qualitäten unbedingt haben wollte, war das ein taktischer Lapsus, der sich bald rächen sollte. Ganz offenbar entsprach der fragliche Passus genau der Wahrheit: Moritz plante, Schütz außer als Musiker auch zu anderen Funktionen einzusetzen.

Doch Schütz war nicht Cornet oder Kegel. Für ihn hatten sich in Italien die Weichen neu gestellt. Jetzt sind es in allererster Linie musikalische Wege, die auf ihn einwirken. Das war zuvor in Kassel offenbar anders – und weil es anders war, hat Schütz später gerade die Lehre bei Giovanni Gabrieli immer besonders hervorgehoben. (Dass Schütz, wie in der Leichenpredigt zu lesen ist, auch nach dem Unterricht in Venedig auf Wunsch der Eltern noch mit dem Gedanken spielte, wieder das Jurastudium aufzunehmen, entsprach wohl kaum mehr seiner eigenen Lebensplanung.)

\*

Auch wenn Schütz musikalisch – als Tastenspieler sowie als Komponist – Wesentliches in Venedig gelernt hat, für seine spätere Karriere als Dresdner Hofkapellmeister dürften die Lehrjahre unter der Herrschaft des Landgrafen von Hessen-Kassel von gravierendem Einfluss gewesen sein, und zwar nicht nur hinsichtlich von Quantität und Qualität seiner Ausbildung oder seiner Art des Umgangs mit Vorgesetzten und Untergebenen, sondern auch und vor allem im Hinblick auf sein Amtsverständnis.

In diesem Zusammenhang muss ich kurz auf die Person des Landgrafen zu sprechen kommen. Unter seiner Herrschaft am Mauritianum zu lernen und zu arbeiten: das war nicht bloß eine Formalie, weil sich der Regent, den Niederungen des Lebens entrückt, allein den hohen Staatsaufgaben gewidmet hätte. Nein, Moritz war nahezu omnipräsent. Auch wenn er sich häufig auf Reisen befand, ließ er doch die Geschäfte in seinem Stammland nie schleifen: Persönlich kümmerte er sich selbst um untergeordnetste Dinge und verließ sich keineswegs allein auf seine Verwaltung. Natürlich hielt er auch seine Schule stets unter Beobachtung; die Mauritaner hatten aktive Eingriffe ihres Regenten in den Schulalltag jederzeit zu gewärtigen<sup>19</sup>.

Moritz war ein Herrscher, der sich und seine Interessen immer wieder in Erinnerung brachte. Er agierte geradezu öffentlich. Aufmerksamen Zeitgenossen dürfte es nicht schwergefallen sein, seine Politik und ihre Konsequenzen zu verfolgen. Wieweit das auch für einen Mauritaner wie Schütz gilt, steht dahin; vorstellbar wäre durchaus, dass er in der Lage war, die Licht- und Schattenseiten von Person und Politik des Landgrafen zu registrieren und daraus Lehren für sein weiteres Leben zu ziehen. Ich möchte im folgenden an einige Vorausset-

18 Werner Dane, *Briefwechsel zwischen dem landgräfllich hessischen und dem kurfürstlich sächsischen Hof um Heinrich Schütz (1614–1619)*, in: ZfMw 17 (1935), S. 343–355, hier S. 351.

19 Gerhard Menk, *Ein Regent zwischen dem Streben nach politischer Größe und wissenschaftlicher Beherrschung des Politischen*, in: ders. (Hrsg.), *Landgraf Moritz der Gelehrte. Ein Calvinist zwischen Politik und Wissenschaft*, Marburg 2000 (= Beiträge zur hessischen Geschichte 15), S. 7–78, insbesondere Teil IV: *Der „gelehrte“ Landgraf im Spannungsfeld von absolutistischem Streben, wissenschaftlichem Modernismus und dynastischen Traditionen*, S. 58 ff.



zungen und Eigenheiten von Moritz' Regentschaft erinnern; auch sie gehören, wie ich meine, zu den Wegen, die Schütz geprägt haben.

Von maßgeblichem Einfluss auf die Politik des Kasseler Landgrafen war die in Europa zunehmende konfessionelle Polarisierung<sup>20</sup>. Seit den 1580er Jahren verschärfte sich die Gegensätze zwischen den Bekenntnissen gravierend, angeheizt durch die Beschlüsse des Tridentinums und das Vordringen der reformierten Kirche. Begleitet wurde die derart wachsende religiöse Dynamik von einer politisch-sozialen: Die konfessionelle Abgrenzung begünstigte die Umbildung der Territorien in Staatsformen mit, wie es Heinz Schilling nannte, „frühabsolutistischer“ Prägung. Geistige und geistliche Klammer dieser neuen Staatsformen war die jeweilige Konfession; das Staatsgebilde war ein Konfessionsstaat, und die Gesellschaft wurde umfassender als je zuvor auf das jeweilige Bekenntnis eingeschworen. Religiös war man auch schon zuvor gewesen. Jetzt aber trat an die Stelle noch immer mannigfacher und häufig ungeordneter religiöser Praktiken eine an konkrete Formeln und Schriften gebundene Konfession, die mit bislang beispielloser Konsequenz durchgesetzt werden sollte. Die Vereidigung der Geistlichen auf die geltende Kirchenformel kann als *pars pro toto* gelten: als Teil eines auf die Erfassung aller Mitglieder der Gesellschaft zielenden religiösen Vereinheitlichungsprozesses. Vorbei waren die Zeiten konfessioneller Lässlichkeit, gar Koexistenz: Es gab nur noch eine monopolisierte Religion und einen monopolisierten Staat, dessen Herrscher – so jedenfalls die erklärte Absicht – über konfessionell gleichgeschaltete Untertanen gebot. In Deutschland erfasste diese Bewegung sämtliche Territorien in mehr oder weniger gleicher Weise; die Zementierung der Kleinstaaterie war ihr Resultat.

Auch Moritz zielte auf Ausbau und Absicherung seiner Herrschaft, und auch er bediente sich dazu, je länger er regierte, immer unverstellter der Religion, die er nicht nur aktiv, sondern bisweilen auch aggressiv als „*vinculum societatis*“ durchzusetzen versuchte. Seine Konfession war die calvinistische, und seine Maßnahmen zur konfessionellen Disziplinierung gehören in eine Reihe mit Strategien anderer calvinistischer Territorialherren, die die sogenannte „Zweite Reformation“ in Deutschland ausmachten.

Als Moritz nach dem Tode seines streng lutherischen Onkel Ludwigs IV. von Hessen-Marburg Ende 1604 die nördliche Hälfte von dessen Territorium mit der Universitätsstadt Marburg erbe, zögerte er nicht, unverzüglich dort mit der Einführung des reformierten Bekenntnisses zu beginnen, ohne Rücksicht auf das Testament seines Onkels, der jede religiöse Veränderung in seinem Land mit Erbverlust bedroht hatte. Es kam, wie es kommen musste: Moritz stieß auf teilweise erbitterten Widerstand; die Tarnung seiner Maßnahmen als „Verbesserungspunkte“ nützte ihm wenig. 1607 fanden die lutherischen Theologen der Marburger Universität in der rasch von Moritz' Vetter Ludwig V. gegründeten und mit kaiserlichen Pri-

20 Zum Folgenden vgl. vor allem Heinz Schilling, *Die Konfessionalisierung im Reich. Religiöser und gesellschaftlicher Wandel in Deutschland zwischen 1555 und 1620*, in: *Historische Zeitschrift* 246 (1988), S. 1–45; Gerhard Menk, *Die „Zweite Reformation“ in Hessen-Kassel. Landgraf Moritz und die Einführung der Verbesserungspunkte*, in: Heinz Schilling (Hrsg.), *Die reformierte Konfessionalisierung in Deutschland. Das Problem der „Zweiten Reformation“*. Wiss. Symposium des Vereins für Reformationsgeschichte 1985, Gütersloh 1986 (= Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte 195), S. 154–183; Gerhard Menk, *Absolutistisches Wollen und verfremdete Wirklichkeit – der calvinistische Sonderweg Hessen-Kassels*, in: Meinrad Schaab, *Territorialstaat und Calvinismus*, Stuttgart 1993 (= Veröffentlichungen der Kommission für Geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg, Reihe B, 127), S. 164–238; Gerhard Menk, *Die Konfessionspolitik des Landgrafen Moritz*, in: *Landgraf Moritz 2000* (wie Anm. 19), S. 95–138. Vgl. außerdem die Überblicksdarstellung bei Kasper von Greyerz, *Religion und Kultur. Europa 1500–1800*, Göttingen 2000.

vilegien ausgestatteten Universität Gießen eine neue Heimstatt, in der sie gegen die calvinistische Machtpolitik des Landgrafen wirkungsvoll zu Felde ziehen konnten, natürlich beteiligten sich auch die juristischen Fakultäten beider Hochschulen an dem Konflikt. Eskaliert war die Lage aber schon 1605, und zwar in einem Bürgeraufstand in Marburg, dem Moritz einen Bildersturm in der Pfarrkirche folgen ließ<sup>21</sup>: Skulpturen wurden beschädigt oder entfernt, Kruzifixe verbrannt, Bilder übertüncht. Als Mahnmahl an die Bürger blieben die Zerstörungen bewusst erhalten – Heinrich Schütz wird sie, als er das Jurastudium in Marburg aufnahm, sicherlich ebenso registriert haben wie überhaupt die religiösen Fehden, an denen seine eigene Fakultät ja nicht unbeteiligt war.

Der hessische Landgraf vertrat seine reformierten Überzeugungen allerdings keineswegs in allen Belangen mit gleichem Nachdruck. So eifrig und unnachsichtig er den Calvinismus nicht nur in seinen Stammländern, sondern auch in den neuen Territorien propagierte, so großzügig ging er mit seiner Konfession dann um, wenn Strategien der eigenen Selbstdarstellung auf dem Programm standen. Denn dabei spielte das Bild, und zwar als Herrscherbild, eine ebenso zentrale Rolle wie die Musik; kam es auf Repräsentation an, so gerieten calvinistische Vorbehalte gegen Bilderverehrung und prunkvolle Musik schon einmal ins Hintertreffen.

Moritz, dessen Gelehrsamkeit man allseits bestaunte, ja bewunderte und vielfach rühmte, sonnte sich im Glanze seines überregional bekannten und für Künstler aller Art attraktiven Kasseler Hoflebens; aber aller Glanz hatte vor allem anderen die Aufgabe, Position und Rang des Herrschers zu stabilisieren – nicht immer mit Erfolg, wie die Marburger Ereignisse belegen. Auch die Hofschule, das Mauritianum, war Teil der Selbstdarstellungspolitik des Landgrafen; vor allem sollte es den für einen religiösen und politisch-sozialen Konzentrationsprozess unverzichtbaren Nachwuchs an Verwaltungspersonal bereitstellen, das freilich bei aller umfassenden Bildung doch stets der Kontrolle durch den Landesherrn unterworfen blieb. Das hat in Einzelfällen zu Konflikten geführt, weil den Verständigen unter Moritz' Beamten die Defizite seiner Politik keinesfalls verborgen blieben<sup>22</sup>.

Aus der Monopolisierung der offiziellen, von oben verkündeten und gelehrten Konfession als Grundlage des Staatswesens und der Gesellschaft und aus der Rolle der Künste als Symbole für Gelehrtheit, Reichtum und Macht des jeweiligen Regenten erwuchs der geistlichen Musik eine Funktion, die sie in Deutschland so bislang noch kaum gehabt hatte, nämlich die eines Repräsentanten von Konfession und Staat mit Mitteln, an deren sinnliche Überzeugungskraft nichts heranreichte.

Ganz neu war das zwar nicht. Schon früher ließen sich Potentaten gerne durch musikalische Werke rühmen, und mit dem Lob des himmlischen Herrschers war seit jeher das irdische verknüpft. Jetzt aber hatte diese Doppelfunktion eine neue Qualität erlangt: Wurden Staat und Gesellschaft der totalen Kontrolle durch die Konfession mit ihren offiziellen Bekenntnisformeln und -schriften unterstellt, so avanciert jede Form geistlicher Musik, sei sie liturgisch gebunden oder nicht, eo ipso zu Staatsmusik, weil sie immer wieder aufs neue die geistigen und geistlichen Grundlagen der Gesellschaft sinnlich vergegenwärtigte. Am Prozess kontinuierlicher konfessioneller Selbstvergewisserung war die Musik in nicht geringem Maße

21 Birgit Kümmel, *Der Ikonoklast als Kunstliebhaber. Studien zu Landgraf Moritz von Hessen-Kassel (1592–1627)*, Marburg 1996 (= Materialien zur Kunst- u. Kulturgeschichte in Nord- u. Westdeutschland 23), S. 29 ff.

22 Menk (wie Anm. 19), S. 61 f.

beteiligt. Handelte es sich darüber hinaus um kunstvolle mehrstimmige Musik, so konnte die Verbindung vieler vokaler wie instrumentaler Stimmen zu einer höheren Einheit als Symbol für die konfessionelle Einheit einer vielstimmigen Gesellschaft dienen. Und wie in der Musik die rationale Kontrolle des Tonsatzes Eigenmächtigkeiten der Interpreten in Grenzen hielt, so trachtete die Kirche danach, die Vielzahl individueller religiöser Handlungsmuster des Volkes konfessioneller Kontrolle zu unterwerfen. Zu solchen symbolischen Werten geistlicher Musik kam schließlich noch ihre Funktion glanzvoller Repräsentation – zumal wenn eine gut ausgestattete Hofkapelle zur Verfügung stand. Komponisten bzw. Kapellmeister, die solche Musik schufen bzw. angemessen realisierten, war höchste Wertschätzung und Aufmerksamkeit gewiss.

Heinrich Schütz hat sich dieses Verständnis geistlicher Musik und ihrer Funktion ganz zu eigen gemacht. Aus den Möglichkeiten, die der Musik im Zuge der Konfessionalisierung zufließen, zog er den größtmöglichen Profit – wenn auch nicht mehr am calvinistischen Hof in Kassel, sondern am lutherischen Hof in Dresden, dessen Regent, Kurfürst Johann Georg I., zwar weitaus weniger gebildet war als sein Kasseler Kollege, aber wie dieser eine konfessionell ausgerichtete Politik betrieb.

Schütz komponierte zu den religiös grundierten Machtstrategien seines Dienstherrn und seiner Beamten (unter denen Schütz' Vorgesetzter, der militante Oberhofprediger Matthias Hoë von Hoënegg, eine besonders unrühmliche Rolle spielte) gewissermaßen die Begleitmusik auf höchstem Niveau. Schon der Auftakt war vielversprechend: Im Sommer 1617 besuchte Kaiser Matthias zusammen mit seinem Bruder Maximilian und dem böhmischen König Ferdinand den sächsischen Kurfürsten in der Elbemetropole. Es ging natürlich um Konfessionspolitik, nämlich um die Zustimmung des lutherischen Sachsen zur Wahl des katholischen Ferdinands zum nächsten Kaiser – jenes Kaisers, der nach seiner Wahl zwei Jahre später unverzüglich daran ging, das abtrünnige Böhmen mit Krieg zu überziehen, womit das große Schlachten in Mitteleuropa seinen Anfang nahm. Heinrich Schütz, gerade erst am Jahresbeginn zum Kapellmeister bestellt, verfasste nicht nur ein lateinisches Begrüßungsgedicht, er schrieb außerdem ein allegorisches Ballett<sup>23</sup>: die Huldigung der Potentaten durch Neptun und die Elbnymphen ebenso wie durch Apoll nebst den neun Musen – beiläufig eine Demonstration, wie gut sich der frisch gebackene Kapellmeister auch im Umkreis der brandneuen Gattung des Musiktheaters auskannte.

Und als Ende Oktober 1617 mit den Feierlichkeiten anlässlich des hundertjährigen Reformationsjubiläums die konfessionelle Politik der „Ab- und Ausgrenzung, der Polemik und Verleumdung“<sup>24</sup> einen Höhepunkt erreicht hatte<sup>25</sup>, der nur zu bald seine furchtbare kriegerische Fortsetzung finden sollte, lieferte Heinrich Schütz (neben Michael Praetorius) mit großbesetzten und klangprächtigen Kompositionen ein weiteres Meisterstück am kursächsischen Hofe ab; seine Karriere dort war damit endgültig gesichert. Auch weiterhin sah der Dresdner Hofkapellmeister, wie Joshua Rifkin deutlich gemacht hat, seine Aufgabe nicht allein im

23 *Wunderlich translocation Des Weitberühmbten und fürtrefflichen Berges Parnassi [...]*. Vgl. den Text in Schütz GBr, S. 44–51. Die Musik ist verloren.

24 Schilling 1988 (wie Anm. 20), S. 42.

25 Zu den Polemiken während der Reformationsfeierlichkeiten in Dresden vgl. Wolfgang Herbst, *Das religiöse und das politische Gewissen. Bemerkungen zu den Festpredigten anlässlich der Einhundertjahrfeier der Reformation im Kurfürstentum Sachsen*, in: SJB 18 (1996), S. 25–37, vor allem S. 30 ff.

Komponieren und Aufführen von geistlichen Werken überhaupt, sondern vor allem darin, zu repräsentativen politischen Anlässen in Erscheinung zu treten und Werke zu schaffen und aufzuführen, die „von ihrer klanglichen Ausstattung, Satztechnik und Form her die höchsten Ansprüche an die Erfindungskraft des [...] Komponisten stellten und ihm die reichsten künstlerischen Entfaltungsmöglichkeiten boten“<sup>26</sup>.

Schütz' Selbstverständnis als Kapellmeister gründete in der staatstragenden Funktion der Religion an einem konfessionellen Hof sowie in der doppelten Rolle, die dazu die Musik spielte: als sinnliche Vergegenwärtigung der Konfession ebenso wie als klangliches Symbol von Macht und Herrschaft. Wer hier aktiv tätig war, als Komponist und als derjenige, der zusammen mit der Kapelle die klangliche Realisierung der Musik verantwortete, dem waren ideelle Anerkennung und materielle Zuwendung gewiss. Im übrigen zog der politisch-konfessionelle Wettbewerb den musikalischen Wettbewerb nach sich; ihn konnte nur bestehen, wer die besten Ausführenden, aber ebenso den besten Komponisten bestellt hatte – und der beste zu sein verpflichtete dazu, sich ständig auf höchstem Niveau zu halten und neben den erworbenen Grundlagen aktuelle Tendenzen nicht aus den Augen zu verlieren: auch das Ansprüche, die der Komponist und Hofkapellmeister Heinrich Schütz sich ohne Abstriche zu eigen machte.

Die Basis zu solchem Amtsverständnis war fraglos in den Jahren unter der Herrschaft von Landgraf Moritz gelegt worden. Allerdings sollte nicht übersehen werden, dass die Indienstnahme geistlicher Musik zu politischen Zwecken natürlich auch dort eine eminente Rolle spielte, wo Schütz seine musikalische Ausbildung perfektionierte: im Venedig des frühen 17. Jahrhunderts. Natürlich dominierte auch hier die Religion das öffentliche Leben wie den privaten Alltag. Vor allem der Marienkult trieb höchste Blüten, schon angesichts der mythologischen Gründung der Serenissima am 25. März 421, am Tage Mariae Verkündigung – wobei man Gottes Gnadenzusage gegenüber der Jungfrau direkt „auf die Republik übertrug“<sup>27</sup>. Hinzu kam das Schutzpatronat des Evangelisten Markus. Wesentlich aber in unserem Zusammenhang war die Einbeziehung einer spezifischen venezianisch gefärbten Religionsausübung als Bollwerk im spannungsreichen Verhältnis zu Rom, demgegenüber Venedig seine geistliche Unabhängigkeit und seine politische Überlegenheit zu demonstrieren suchte. Die religiöse Selbstdarstellung und Distanzierung von Rom manifestierte sich vorab in individuellen liturgischen Formen, insbesondere an San Marco, wo etwa die Feste venezianischer Heiliger mit anderen Gesängen und Texten begangen wurden als von Rom vorgeschrieben<sup>28</sup>. Es wäre vielleicht übertrieben, wollte man solche innerkatholischen liturgischen – und damit zugleich eminent politischen – Kontroversen in Analogie setzen mit den zur selben Zeit ausgetragenen Konflikten in den lutherischen Teilen Hessen-Kassels um das reformierte Abendmahl, die Landgraf Moritz das Leben schwer machten. Dennoch ließe sich durchaus vorstellen, dass ein sensibler Zeitgenosse wie Schütz Parallelen erkannt hat: Hier wie dort war die Konfession mit ihren spezifischen Formen und Riten keine Sache des täglichen Lebens allein, sondern zugleich Inbegriff von Herrschaftsausübung. Und hier wie dort sicherte eine ebenso vollkommene wie aufwendige musikalische Zuarbeit Ansehen und Einfluss.

26 Joshua Rifkin, *Henrich Schütz. Auf dem Wege zu einem neuen Bild von Persönlichkeit und Werk*, in: SJB 9 (1987), S. 5–21, hier S. 17.

27 Linda Maria Koldau, *Die venezianische Kirchenmusik von Claudio Monteverdi*, Kassel u. a. 2001, S. 14.

28 Ebd., S. 16 f.

Konfessionelle Konflikte führten allerdings keineswegs automatisch zu entsprechenden musikalischen Konflikten. Die naheliegende Vorstellung, erst jetzt sei es zu spezifisch katholischer, lutherischer und reformierter Musik gekommen, ist in dieser Pauschalität kaum zu halten. Sicher, die Dominanz der lateinischen Messe im katholischen Ritus mochte hier ein Festhalten am älteren Stil begünstigen, während die lutherische Konfession eine bildhaft-prägnante, am Bibeltext oder Kirchenlied orientierte und aktuelle Tendenzen aufgreifende Musik förderte. Demgegenüber duldete der Calvinismus als musikalischen Beitrag zur Konfession im wesentlichen allein den einstimmigen Gesang der Gemeinde. Aber Landgraf Moritz hatte trotz seiner reformierten Überzeugungen nicht die geringsten Schwierigkeiten damit, eine möglichst glanzvolle Hofkapelle zu unterhalten. Statt die Musik an seinem Hofe auf einstimmigen Gemeindegesang zu reduzieren, zeigte er im Gegenteil größtes Interesse an kunstvoller und aktueller Figuralmusik. Auch das dürfte seinen Eindruck auf Schütz nicht verfehlt haben. Er hatte gesehen, dass innerhalb der Strategien zur Selbstdarstellung eines Landesherrn der Musik eine Rolle zufallen konnte, die mit der religiösen Konfession desselben Regenten keineswegs oder doch nur schwer vereinbar sein musste, dass also, anders gesprochen, die repräsentative Wirkung der Musik allemal wichtiger als ihre konfessionelle Zuverlässigkeit war.

Das ist vielleicht mit eine Erklärung dafür, dass Schütz als kursächsischer Kapellmeister am mächtigsten lutherischen Hof in Deutschland es sich leisten konnte, die mehrstimmige Bearbeitung lutherischer Kirchenlieder zu vernachlässigen, obwohl sie doch eigentlich im Streit der Konfessionen als ideale musikalische Waffe getaugt hätten. Und auf der anderen Seite konnte der Lutheraner Schütz 1625 eine Sammlung mit Vertonungen lateinischer Bibel- und Andachtstexte veröffentlichen und dem katholischen Fürsten Hans-Ulrich von Eggenberg widmen, einem Vertrauten des katholischen Kaisers (ich spreche natürlich von den *Cantiones sacrae*). Beides, die Ignorierung der Choralbearbeitung ebenso wie die Widmung an Eggenberg, überrascht nur auf den ersten Blick. Denn der Konfessionalismus zeitigte schon seit dem Ende des 16. Jahrhunderts, verstärkt aber zu Beginn des großen Krieges, bemerkenswerte Allianzen, vor allem anticalvinistische zwischen lutherischen Fürsten und dem katholischen Kaiserhof in Wien. Darunter hatte schon Landgraf Moritz zu leiden gehabt, dessen lutherischer Vetter Ludwig V. von Hessen-Darmstadt nicht nur kaiserliche Privilegien für seine neue Giessener Universität erreicht hatte, sondern darüber hinaus gegen Moritz' Durchsetzung der reformierten Konfession in den Marburgischen Landen mit Erfolg beim Wiener Hof Klage führte<sup>29</sup>. Eine erst recht aggressive Haltung gegenüber dem Calvinismus zeichnete Hoë von Hoënegg am sächsischen Hof aus<sup>30</sup>. In diesen Kontext fügt sich Schützens Musik nahtlos ein – die *Cantiones sacrae* mit der Widmung an den hohen katholischen Beamten schon deshalb, weil sie, wie Jürgen Heidrich gezeigt hat<sup>31</sup>, direkt in die politischen Aktivitäten während der Frühphase des Krieges involviert waren, als die diplomatischen Drähte zwischen Dresden und Wien glühten und man an der Elbe mit allen Mitteln – und das heißt: auch mit musikalischen – versuchte, die Verfolgung der böhmischen Lutheraner durch den Kaiser aufzuhalten oder wenigstens zu mildern.

29 Menk 2000 (wie Anm. 20), S. 105 ff.

30 Dazu nochmals Herbst (wie Anm. 25).

31 Jürgen Heidrich, *Die „Cantiones sacrae“ von Heinrich Schütz vor dem Hintergrund reichspolitischer und konfessioneller Auseinandersetzungen*, in: Sjb 18 (1996), S. 53–64.

So wuchs der Musik eine nicht unerhebliche Rolle zu im Streit der Konfessionen, dem sich auch ein Musiker vom Format Schützens nicht entziehen konnte und der sein Leben über weite Strecken begleitete. Die Musik beförderte die Außendarstellung des jeweiligen Potentaten und steigerte dessen konfessionelle Attraktivität. Die Mittel aber, derer sich die Komponisten zu diesem Zwecke bedienten, waren – sieht man vom Extrem des einstimmigen reformierten Gesangs ab – grundsätzlich dieselben, und sie richteten sich nicht nach Konfessionen, sondern nach den Kriterien satztechnisch und stilistisch guten Komponierens, einer sinnvollen klanglichen Einrichtung sowie der angemessenen Beachtung und Adaptierung neuer Entwicklungen auf dem Gebiet der Komposition wie der Aufführungspraxis. Musik war gegenwärtig im Gottesdienst, sie diente zur Unterhaltung ebenso wie zur Repräsentation: Das galt überall, gleich, ob an reformierten Hofhaltungen wie in Hessen-Kassel, an lutherischen wie in Dresden oder an katholischen wie in Venedig.

Für Schütz waren das optimale Bedingungen. Selbst lutherischen Bekenntnisses, ausgebildet unter der Regentschaft eines konfessionell immer militanter agierenden calvinistischen Landgrafen, musikalisch entscheidend geprägt durch den Unterricht im Umkreis des Machtzentrums im katholischen Venedig und schließlich im Dienste wieder eines lutherischen Kurfürsten, wusste er nicht nur, was man am Hof von ihm wünschte, er hatte darüber hinaus sich die jeweils geforderte Musik zu seiner eigenen Sache gemacht. Konfessioneller Hof und Hofkapellmeister zogen an einem Strang. Schütz konnte das tun, was er immer anstrebte: anspruchsvolle, seinen kritischen Maßstäben genügende Musik zu schreiben und dabei auch neue Tendenzen, soweit sie ihn interessierten, aufzugreifen. Und indem er das tat und seine Produktionen in groß angelegten Drucken publizierte, durfte er gewiss sein, ganz im Sinne seines Landesherrn und dessen konfessioneller Politik zu handeln. Unter derart günstigen Bedingungen fiel die Kehrseite der Medaille, die extreme Abhängigkeit von der Person des Regenten, nicht weiter ins Gewicht.

Das änderte sich erst im Verlauf des 30jährigen Krieges, als die materielle Basis der Dresdner Hofmusik zusammenbrach und der Kurfürst alle Klagen seines Kapellmeisters ignorierte. Nach Kriegsende stand zwar bald erneut ein Fundus an Musikern bereit, der Schütz, wie der 3. Teil der *Symphoniae sacrae* beweist, wieder groß angelegte Musik zu schreiben erlaubte. Doch die Zeiten hatten sich geändert – wie Schütz spätestens mit dem Amtsantritt Johann Georgs II. erkennen musste. Zwar ließ sich der Fortfall konfessioneller Militanz leicht verschmerzen, und repräsentative Aufgaben hatte die Musik nach wie vor. Aber ihre Faktur war, allen Warnungen des alten Kapellmeisters zum Trotz, eine andere geworden. Nicht die Funktion, sondern die Beschaffenheit der Musik änderte sich grundlegend. Mit dem neuen Kurfürsten hielt eine neue italienische Musik Einzug. Neue musikalische Wege strömten nach Dresden – Wege freilich, die nicht mehr diejenigen Schützens waren.

## „Venetia Vergine – Mantova Virile“\*

Eine musikalische Geographie Italiens um 1600

SILKE LEOPOLD

Michel de Montaigne schrieb über seine ausgedehnte Bäderreise, die ihn in den Jahren 1580 und 1581 durch Europa führte:

„Ich gab, wenn die Frage auf den Vorteil, den Rom bietet, kam, offen zu, daß es die bequemste Stadt der Welt sei, in welcher der Unterschied der Nationalität, und gehöre man der fremdländischsten Völkerschaft an, am wenigsten ins Gewicht falle. Es ist ja auch von Natur aus der Sammelplatz aller Völker, und jeder ist hier wie zu Hause. Sein Fürst umspannt die ganze Christenheit als oberste Autorität; sein Machtanspruch, der höchste, den es gibt, erreicht die Fremden zu Hause so gut wie hier; bei seiner eigenen Wahl und bei der Wahl der Fürsten und Großen seines Hofes spielt die Frage der Abstammung keine Rolle. In Venedig lockt die milde Handhabung der Polizei und die Einträglichkeit des Handels die Fremden in Massen an: Aber sie sind doch nur zu Besuch in dieser Stadt. Hier in Rom besitzen sie ihre eigenen Ämter, Güter und Berufe; ist es doch der Sitz der Kirchendiener. In Venedig sieht man ebenso viel oder mehr Fremde (der Zufluß von Fremden nach Frankreich oder Deutschland oder einem anderen Land steht in keinem Vergleich dazu), aber angessenen und wohnhaft sind dort viel weniger Ausländer.“

Montaignes Reise führte ihn auch nach Italien; allerdings verband er dort seine Kuren gegen den Nierenstein mit touristischen Unternehmungen; Venedig und Rom, die großen Konkurrenten gehörten dazu. Montaignes Reisetagebuch, das erst im späteren 18. Jahrhundert veröffentlicht und 1908 von Otto Flake ins Deutsche übersetzt wurde, ist eine der ersten Beschreibungen Italiens aus dem Blickwinkel nicht eines Pilgers, sondern eines Touristen. Von welchem Italien aber sprach er? Montaigne war ein genauer Beobachter der Landessitten, und er beschrieb die Besonderheiten eines jeden Ortes, an dem er sich aufhielt, sehr genau – sei es Rovigo, Ferrara, Florenz oder Lucca. Von „Italien“ aber sprach er nur, wenn er etwas Abschätziges zu vermelden hatte, etwa: „Ich habe in ganz Italien keinen Barbier gefunden, der mir Haar und Bart gut geschnitten hätte“, oder, in der Niederschrift seines Sekretärs: „Der Herr von Montaigne sagte, er habe bislang keine andere Nation getroffen, die so wenig schöne Frauen wie Italien aufzuweisen hätte.“ Italien – das war für Montaigne bestenfalls ein geographischer Begriff, aber weder eine politische noch gar eine kulturelle Zuordnung.

Schütz und Italien – das ist ein beliebter Topos der Musikgeschichtsschreibung, eher unbedacht verwendet, um zu zeigen, wie Schütz unter dem Einfluss von Italienern wie Gabrieli und Monteverdi, aber auch Grandi und Gagliano die deutsche Musik das Singen und den Affektausdruck gelehrt habe. Unstrittig ist die Nähe seiner frühen Werke zu italienischen Vorbildern, unstrittig auch die Auseinandersetzung mit italienischer Musik im Sinne von Annäherung oder, häufiger, Abgrenzung in seinen späteren Werken. Schütz wurde auch deshalb zum „Vater der deutschen Musik“ ausgerufen, um der von Hugo Riemann so genannten „Weltherrschaft der Italiener“ etwas eigenes, nationales entgegenzusetzen. Von welchem Italien aber ist in dieser Diskussion die Rede? Denn ebenso wenig wie es zu Zeiten Schütz' ein Deutschland gab, existierte zur selben Zeit ein Italien, und es lohnt sich, den Blick einmal nicht auf ein vermeintlich homogenes italienisches Musikleben zu werfen, sondern die Unterschiede zu

\* Der Text wurde ohne Beigabe von Fußnoten in seiner Vortragsfassung belassen.

benennen und dabei auch die Frage zu erörtern, warum es gerade Venedig war, das Komponisten aus deutschen Landen als Ort des musikalischen Studiums so anzog.

\*

Mit dem italienischen Wesen hat es, wie mit dem deutschen Wesen, seine besondere Bewandnis. Anders als etwa in Spanien, England oder Frankreich gewannen nationalstaatliche Bestrebungen erst relativ spät an Boden, und die Suche nach Gemeinsamkeiten zwischen Friesen und Bayern oder zwischen Lombarden und Sizilianern, die so entscheidend waren, dass es sich lohnte, dafür das Blut der Söhne zu vergießen, gestaltete sich zunächst eher schwierig. „Italienisch sein“ – das bedeutete Jahrhunderte lang nicht mehr als eine vage geographische Herkunft, hierin dem „deutsch sein“ nicht unähnlich. Doch während sich in Deutschland eine wachsende Zahl größerer und kleinerer Fürstentümer unter der Krone des Reiches versammelten und ihre lokalen Identitäten ebenso wie ihre idiosynkratischen Alteritäten untereinander pflegten, bestimmten in Italien auch fremde Mächte über die Geschehnisse der Menschen. „Italienisch sein“ – das war deshalb zunächst vor allem eine Fremd- und nicht etwa eine Selbstwahrnehmung. „Italienisch“ waren alle, die nicht spanisch, französisch oder deutsch waren. Italienisch waren aber auch die jeweils „anderen“ Nachbarn eines auf dem Stiefel gelegenen Herrschaftsgebiet, etwa aus der Sicht der Florentiner, alle, die nicht in Florenz lebten. Belege hierfür finden sich so zahlreich, dass es sich eigentlich erübrigt, sie zu zitieren; dennoch sei mir erlaubt, anhand einer besonders peripheren Quelle auf eben diese Fremdwahrnehmung hinzuweisen, weil sie später für die Musikgeschichte zentrale Bedeutung erlangen sollte.

In seinem nach 1431 verfassten *Registrum coquine*, dem Kochbuch für die Tafel Papst Martins V., notierte Johannes Bockenheym, der deutsche Kleriker und Leibkoch des Papstes, nicht nur die Ingredienzien seiner Rezepte, sondern auch die Völkerschaften, für die diese Gerichte besonders geeignet waren: Stockfisch für die Schwaben, Lachs für die Rheinländer, Fleischpastete für die Engländer, Ente für die Böhmen, Käsetorte für die Friesen. Mit großer Akkuratess unterschied Bockenheym zwischen den Thüringern und den Hessen, den Alemannen und den Sachsen, den Ungarn und den Slaven, Was aber die Bewohner Italiens anging, kannte Bockenheym nur den Unterschied zwischen den „Romani“ und den „Italici“: Schweineinnereien, coratella di maiale für die Römer, Saumagen, jawohl: Stomaco di maiale, für die Italiener, Tauben für die Italiener, Pfauen für die Römer. „Italici“ – das waren die anderen, die Lombarden, Apulier oder Neapolitaner, gleichsam die Nicht-Einheimischen.

Diese Fremdwahrnehmung sollte auch das Musikleben des 17. Jahrhunderts bestimmen, als sich die italienischen Musiker über ganz Europa auszubreiten begannen. Dabei bedeutete die Bezeichnung „Italiäner“ nichts anderes als eine vage geographische Herkunft, also so etwas wie „aus Italien“. Darunter fielen Musiker aus Rom, aus Venedig, aus Bologna, aus Mailand, aus Städten mithin, die jeweils eine grundsätzliche andere politische und kulturelle Ausrichtung hatten. Rom etwa war die Stadt der Kirchenmusik, der Oratorien, später aber auch, vor allem durch Corelli, die Stadt der Instrumentalmusik; Venedig war die Stadt der Oper, Bologna die Stadt der Violinvirtuosen, Neapel die Stadt der Kastraten. Diese Besonderheiten



verwischten sich, wenn diese Musiker ins Ausland gingen und nur noch als „aus Italien“, was nicht mehr hieß als „vom Stiefel“, wahrgenommen wurden.

Die Wahrnehmung nationaler Unterschiede in der Musik aber reicht bis ins Mittelalter zurück. Ludwig Finscher hat in einem Aufsatz darauf hingewiesen, dass sich die Unterschiede vor allem in der Aufführung von Musik, weniger in der Komposition manifestierten, und dass sie primär aus der Sprache resultierten, in der gesungen wurde, beziehungsweise aus der jeweils anderen Aussprache des Lateinischen. Denn am ehesten konnte man Vergleiche dort anstellen, wo Musiker unterschiedlichster Herkunft aufeinander trafen – in den Hofkapellen der Fürsten, in Kirchenkapellen bedeutender Kathedralen. Aus diesen Unterschieden der Artikulation entwickelten sich gleichsam sprichwörtliche Stereotypen der Gesangsart, die Vincenzo Giustiniani in seinem *Discorso sopra la musica* im Jahre 1628 so zitierte: „Galli cantant, Hispani ululant, Germani boant, Itali plorant.“ Allerdings, so fügte Giustiniani gleich hinzu, unterscheide sich die aria, die Art zu singen, in Italien von Ort zu Ort, so dass die Musik nicht nur nationale, sondern speziell in Italien auch vor allem regionale Unterschiede aufweise. Unmerklich wechselte Giustiniani dabei von der Art zu singen zu der Art der Gesänge, von der Interpretation zu der Musik:

„In Sicilia sono arie particolari e diverse secondo i diversi luoghi, perchè in Palermo sarà un'aria, in Messina un'altra, un'altra in Catania et un'altra in Siracusa. Il simile nelle altre città e luoghi di quel regno; e così negli altri luoghi d'Italia, come Genova, Milano, Firenze, Bergamo, Urbino, Ancona, Foligno e Norcia; et ho voluto specificare questi luoghi come per esempio, tralasciatone molti altri per andar restringendo il discorso.“

Giustinianis *Discorso* ist eine der ersten theoretischen Schriften zur Musik, in denen das Konzept „Italien“ von einem Italiener thematisiert und sogleich entkräftet oder doch zumindest aufgeweicht wird. Denn der Autor war eher daran interessiert, das musikalische Italien als ein Konglomerat unterschiedlicher regionaler Identitäten zu beschreiben, als dass er eine Formel für das „italienisch sein“ fand. Und auch Pietro Della Valle, dem viel an einer Integration unterschiedlicher regionaler oder nationaler Töne gelegen war, wäre nicht auf die Idee gekommen, dies zum Ruhme einer gesamtitalienischen musikalischen Identität zu beschreiben; die melancholischen Weisen aus Sizilien, die neapolitanischen Villanellen reicherten, wie er in seinem *Discorso Della musica dell'età nostra* von 1640 betonte, das Musikleben Roms ebenso an wie die spanischen Ciaccone, die portugiesischen, persischen, türkischen, arabischen und indischen Weisen, ohne dass sich der Gedanke an einen aus dieser Mischung entstehenden italienischen Stil auch nur entfernt abzeichnete.

Gleichwohl geschah es um diese Zeit, dass der Gedanke, Italien als eine kulturelle oder zumindest musikalische Einheit zu betrachten, hier und da zu sprießen begann – als eine Einheit freilich, die die Summe unterschiedlicher Teile, nicht etwa ein Amalgam darstellte. 1610 veröffentlichte Lodovico Grossi da Viadana eine Sammlung Instrumentalkompositionen mit dem Titel *Sinfonie musicali*: Sie stellen die erste Instrumentalmusiksammlung mit gleichsam geographischen Titeln dar. Achtzehn italienische Städte reihen sich, nach Größe und politischer Bedeutung fast hierarchisch gruppiert, aneinander – von La Romana, La Napolitana, La Veneziana und La Milanese über La Genovese, La Fiorentina und La Bolognese bis hin zu kleineren, ausnahmslos nördlich des Appenin gelegenen Zentren wie La Cremonese, La Bresciana oder La Piacentina.

Was mag Viadana bewogen haben, seine Kompositionen geographisch zu benennen? Auf diese Frage gibt der Widmungsträger eine mögliche Antwort. Die Sammlung ist Ferdinand

von Innerösterreich gewidmet, dem zukünftigen Kaiser Ferdinand II., einem Musikliebhaber von Rang, an dessen Hof in Graz sich die besten italienischen Musiker sammelten. Dennoch ist diese Widmung außergewöhnlich, denn Ferdinand förderte, wie alle Fürsten seiner Zeit, vornehmlich die Musik seines eigenen Hofstaates, zu dem Viadana nicht gehörte. Es scheint, als habe Viadana mit seinen *Sinfonie* gleichsam einen Huldigungszug italienischer Städte organisieren wollen – die bedeutenden voran, die weniger bedeutenden hinterdrein. Ein bemerkenswerter Zug: Was da nämlich musikalisch defilierte, war gleichsam so etwas wie eine italienische Nation jenseits der realen politischen Verhältnisse. Hinter Rom, dem Zentrum nicht nur des Kirchenstaates, sondern der gesamten katholischen Welt, dem Zentrum jener Gegenreformation, der sich Ferdinand von Innerösterreich mit ganzer Kraft widmete, versammelten sich mit Ferrara und Bologna zwei weitere Städte des Kirchenstaates, mit Neapel die Hauptstadt des spanischen Vizekönigreiches, mit Mantua, Modena oder Parma herzogliche Residenzstädte, mit Mailand oder Cremona Städte aus der spanischen Lombardei, mit Genua und Venedig die beiden Seerepubliken. In seinen *Sinfonie musicali* entwarf Viadana ein musikalisches Panorama, das die politischen und gesellschaftlichen Gegensätze in Italien nachdrücklich ignorierte – oben und unten, adlig und bürgerlich, Norden und Süden, fremdbeherrscht und autonom. Und so groß die Unterschiede in den politischen Verhältnissen wie auch in der Herkunft des musikalischen Materials waren, es einte sie doch eines: Sei es die aus einem höfischen Kontext heraus entstandene *Aria di Fiorenza* als musikalisches Emblem von Florenz, sei es die volkstümliche *Bergamasca* als musikalisches Emblem Bergamos, sei es die *Canzone a Ballo A lieta vita* von Giovanni Gastoldi als musikalisches Emblem Mantuas – sie alle erfuhren durch die Vertonung als achttimmige Ensemblestücke die gleiche kompositorische Behandlung.

Viadanas Idee, Italien zumindest musikalisch zu einer Einheit zu addieren, fand bald ihre Nachahmer. Gabriello Puliti ging in seinem 1615 veröffentlichten *Lunario Armonico Perpetuo* sogar noch einen Schritt weiter, indem er die Städte Italiens nach Längengrad und Klima einteilte – „*calcolato a meridiano e clima delle principali città d'Italia*“ heißt es im Titel – und die vorgestellten Städte jeweils noch mit einem aussagekräftigen Adjektiv charakterisierte: Roma Santa etwa, oder Venetia Vergine, Genova Ricca, Padova Dotta, Mantova Virile. In beiden Fällen zeichnete sich freilich schon ab, was auch später die Wahrnehmung des „italienisch sein“ charakterisieren sollte: der Blick gleichsam von außen auf dieses Italien als geographischen Ort; im Falle Viadanas aus der Perspektive des Widmungsträgers, im Falle Pulitis aus der Perspektive des Komponisten, der in Istrien und Dalmatien wirkte.

Im Titel von Pulitis „Immerwährendem Musikalischem Kalender“ klang ein aus der Antike überkommenes Deutungsmuster an, das später im 18. Jahrhundert für die Herausbildung der Idee unterschiedlicher Nationalcharaktere eine entscheidende Rolle spielen sollte – die aristotelische Klimatheorie, nach der der Charakter eines Menschen von der geographischen Herkunft beeinflusst wird. Diese Klimatheorie sollte im 17. Jahrhundert bald einen entscheidenden Einfluss auf die Wahrnehmung von Musik nehmen. Denn wenn es zuvor keinen Unterschied machte, ob ein Komponist aus München, Paris, London oder Venedig ein italienisches Madrigal oder eine französische Chanson komponierte, weil die Schreibart zuallererst von der Gattung und nicht von der Person der Komponisten abhing, so wurde nun zunehmen der Komponist, oder genauer: seine Herkunft als ausschlaggebend für sein künstlerisches Tun angesehen.

Der erste, der dies thematisierte, war Athanasius Kircher, bezeichnenderweise wiederum ein Ausländer in Italien, oder genauer: ein deutscher Jesuit in Rom, in seiner 1650 in lateinischer Sprache gedruckten Titel *Musurgia universalis*. Im VII. Buch drehte Kircher Platons in der *Politeia* geäußerte Forderung, man solle bestimmte regionale Weisen wie das Dorische, das Phrygische oder das Lydische zur Charakterbildung junger Menschen einsetzen, um und schrieb den genannten Stämmen und ihrer Musik nun selbst diese Eigenschaften zu. Daraus leitete er gleichsam einen Gründungsmythos des musikalischen Nationalstils ab, bei dem das Klima zum charakterbildenden Element wurde.

„Ich füge also hinzu,“ – so Kircher – „dass der musikalische Stil, der an einem bestimmten Ort gebräuchlich ist, von der natürlichen Komplexion der Menschen und der Beschaffenheit der jeweiligen Region abhängig ist“. Und später heißt es: „Die Deutschen, die unter einem meistens frostigen Himmel geboren sind, haben eine schwere, feste beständige, gediegene, arbeitsame Komplexion (*gravem firmam, constantem, solidam, laboriosam*) und diesen Qualitäten entspricht ihre Musik. Die Franzosen haben dagegen mehr Beweglichkeit, wegen einer heiteren und lebhaften Komplexion und lieben deshalb diesen Stil, d. h. einen, der für Reigen, Sprünge und Waffentänze geeignet ist und geben sich deshalb gern Weisen wie Gagliarde, Passamezzo und Courante hin. Die Italiener schließlich, die in einem außerordentlich milden, ausgeglichenen Klima geboren sind, sind für alle Stile geeignet und sind wirklich zur Musik geboren.“

In diesen theoretischen Überlegungen hob Kircher die bis dato selbstverständliche Trennung zwischen der Herkunft eines Musikstückes und der Herkunft ihres Schöpfers auf – ein folgenreicher gedanklicher Schritt. Denn nun bestand eine unauflösliche Beziehung zwischen dem Charakter der Musik und dem Charakter ihres Schöpfers – einem Charakter, der sich seinerseits aus seiner nationalen Identität speiste. Bei der praktischen Umsetzung seiner Theorie erlebte Kircher allerdings eine herbe Enttäuschung. Seine Idee, Komponisten aus unterschiedlichen Ländern zu bitten, ein für ihre jeweilige Nation charakteristisches Werk zu liefern und die Unterschiede dann zu untersuchen und womöglich zu klassifizieren, schlug wegen mangelnden Rücklaufs fehl. Ich zitiere in der Übertragung von Andreas Hirsch aus dem Jahre 1662:

„Unterschiedliche Affecten finden sich bei den Menschen, und einerlei objecta können nicht einerlei subjecta zu gleichen affecten bewegen; die Ursach dieser Diskrepanz zu ergründen hat der author etwas sonderbares unterstanden, hat 8 vornehmste affectus erwehlet als Lieb, Leid, Freud, Zorn, Klagen, Traurigkeit, Stolz, Verzweiflung, hats 8 der allervortrefflichsten Componisten in gantz Europa überschickt und gebeten, jeder sollte diese 8 themata setzen. Dadurch hat er erfahren wollen, zu welchen Affecten eines ieden Geist, erstlich die Componisten selbst, darnach ihre Zuhörer inclinieren würden, ob alle Nationes Italia, Germania, Anglia, Gallia, in dergleichen übereinstimmen oder wider einander seyn würden, und worinnen solche Diskrepanz bestehe. Aber weil die Componisten gar lang verzogen, ist sein Musikwerk ohn ihre Composition heraus gangen.“

Wenn es aber dieses Italien nur in den Köpfen der Ausländer gab, wie sah dann die musikalische Geographie dieses Landes um 1600 aus? Sie war, dies Ergebnis sei gleich vorweggenommen, im selben Maße zersplittert wie die politische Geographie. Und das hing nicht nur mit der notorischen Kleinstaaterei zusammen, sondern auch mit der Frage, in welchem Maße die Erwartungen und Forderungen des Tridentiner Konzils jeweils umgesetzt wurden. Lediglich eine Tendenz lässt sich überall beobachten: Nachdem zu Beginn des 16. Jahrhunderts die Frankoflamen das Musikleben in Italien dominiert hatten, besetzten im Laufe der zweiten Jahrhunderthälfte die italienischen Musiker die wichtigsten Positionen. Adrian Willaert, sein Schüler Cipriano de Rore, Jacques de Wert oder Tomas Luis de Victoria waren die letzten Musiker aus dem Ausland, die in Italien einflussreiche Posten bekleideten. Mit der Über-

nahme des Musiklebens durch italienische Musiker aber regionalisierte sich das Musikleben zunehmend – oder umgekehrt: die Regionalisierung des Musiklebens gab den Musikern aus der Region größere Chancen im Kampf um die Arbeitsplätze; um 1600 jedenfalls unterschied sich die Musik aus Florenz signifikant von der aus Venedig oder der aus Rom. Wir gehen allzu leichtfertig mit dem Begriff „italienische“ Musik um und neigen dazu, Dinge in einen Topf zu werfen, die von den Zeitgenossen selbst als disparat empfunden wurden. Worin aber lagen diese Unterschiede?

Unter den Orten, an denen die Musikpflege eine wichtige Rolle spielte, war Venedig, die Stadtrepublik, sicherlich der offenste, „öffentlichste“ und finanzstärkste, aber auch, zumindest was die Zeit um 1600 anging, weit weniger innovativ und zukunftsorientiert als die meisten anderen musikalischen Zentren. Bevor Monteverdi ab 1613, kurz nach Schütz' Rückkehr nach Kassel, die venezianische Musik aufmischte und ihr neue Impulse gab, hatte sich Venedig, mit der saturierten Behäbigkeit dessen, der es nicht mehr nötig hat, eingerichtet in einer opulenten Musikpflege zum Ruhme des Staates und der Kirche. Venedig entfaltete eine ungeheure musikalische Pracht, aber keine Aufbruchsstimmung wie überall sonst in den musikalischen Zentren Italiens. Giovanni Gabrieli war ein ebenso phantasievoller wie kunstreicher Komponist, gleichzeitig aber auch beschränkt in der Auswahl der Gattungen und konservativ. Die musikalischen Gattungen, in denen er seine Kunst entfaltete, waren wenige, und sie bewahrten die Erinnerung an die große Zeit Adrian Willaerts und Andrea Gabrielis. Um die neueren Entwicklungen in seinem Umfeld scheint er sich wenig gekümmert zu haben. Alles, was mit musikalischem Theater zusammenhing, blieb ihm fremd; sein eigener Onkel Andrea war da offener und risikobereiter, als er sich 1585 auf die musikalische Ausgestaltung der Sophokleischen Oedipus-Tragödie einließ. Die wenigen Madrigale, die Gabrieli hinterließ, verweigern fast mit Nachdruck all jene emotionalen, erotischen, chromatischen, textausdeutenden Eigenschaften, die seine Zeitgenossen lustvoll ausbreiteten. Die modischen Gattungen im Volkston, etwa Villanella, Canzonetta oder Canzon villanesca, ignorierte er vollständig. Neu-Gier, erlauben Sie mir dieses mit Absicht ein wenig überprononciert dargestellte Bild, war Gabrielis Sache nicht, und er wusste sich eins mit den Oberschichten der Stadt, die mit der musikalischen Pracht der mehrhörigen Kirchenmusik, auch der instrumentalen Ensemblemusik durchaus zufrieden waren. Gabrielis Aufgabe war die musikalische Repräsentation, die strahlende, positive Seite des Lebens gebührend auszustatten, nicht aber, die Tiefen oder besser Untiefen der menschlichen Seele mit den Mitteln der Musik auszuloten. Und Moritz von Hessen hatte sicher recht, wenn er Schütz Giovanni Gabrieli als einen hochberühmten, aber doch ziemlich alten Musicus und Komponisten beschrieb. Um Gabrieli herum ging die musikalische Entwicklung bereits ziemlich andere Wege.

Was Schütz bei ihm lernen konnte, war das kompositorische Handwerk auf allerhöchstem Niveau. Und wenn Gabrieli seine Schüler Madrigale und nicht jene Motetten oder gar liturgische Musik komponieren ließ, die seine eigene Reputation ausmachten, so steckt dahinter womöglich nicht einmal eine künstlerische Entscheidung, sondern schlichtweg eine konfessionelle Notwendigkeit: Die protestantischen jungen Musiker aus dem Norden hätten sich wohl kaum auf das Komponieren religiöser Musik in einem katholischen Umfeld einlassen dürfen. Weltliche Madrigale waren da unverfänglicher als lateinische Motetten. Unter diesem Aspekt erscheint mir auch die Vermutung Georg Weißes in seinem Nachrufgedicht auf Schütz aus dem Jahre 1672, Schütz sei wegen seines kunstfertigen Orgelspiels als Nachfolger

Gabrielis ausersehen gewesen, eher abenteuerlich; denn dies hätte bedeutet, dass Schütz, wie hundertfünfzig Jahre später Johann Christian Bach, zum Katholizismus hätte konvertieren müssen – und die Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts hätte wohl ein wenig anders ausgesehen.

Für das Komponieren von Madrigalen aber gab es in Italien zu Beginn des 17. Jahrhunderts weit bessere Lehrer als Gabrieli. Die Zentren der Madrigalkunst waren die kleinen, hochkultivierten Höfe in Ferrara oder Mantua, wo die repräsentative, öffentliche Musik, die Musik für die Feste und Gesellschaften eher eine kompositorische Pflichtübung darstellte, zeitraubend zwar, aber nicht der Rede oder gar der Bewahrung für die Nachwelt durch Publikation wert. Die Madrigalkunst, der musikalische Umgang mit dem Textausdruck, mit seiner Illustration ebenso wie mit dem, was zwischen den Zeilen stand, was der Text verbarg, gehörte in den Bereich der privaten Musik, die, anders als die Werke Gabrielis in Venedig, Öffentlichkeit nicht durch die Aufführung, sondern durch die Publikation erlangten. Luzzasco Luzzaschi in Ferrara und Claudio Monteverdi in Mantua sind berechte Beispiele dafür.

Luzzaschi, einer der zwei Kapellmeister Herzog Alfonsos II. d'Este am Hof von Ferrara, war vor allem als Cembalist und Organist berühmt und hatte zahlreiche Schüler, unter ihnen Girolamo Frescobaldi. Was er der Nachwelt übergab, waren aber nicht seine Instrumentalkompositionen – kaum welche davon sind überliefert –, sondern Madrigale, in denen er die Qualen der Seele mit teilweise extrem chromatischer Musik darstellte und dabei seinem Lehrer Cipriano de Rore Tribut zollte. Diese Madrigale waren das künstlerische Ergebnis der privaten Hofmusik des Herzogs, aufgeführt vor geladenen Gästen derselben Herkunft, Adligen also, zu denen sich oft genug Carlo Gesualdo aus dem Süden gesellte. Am berühmtesten aber wurde Luzzaschi durch das, was in seiner Exklusivität das größte Geheimnis bleiben sollte – durch das „Concerto delle Dame“, der drei Sängerinnen der privaten Musik des Herzogs, deren Repertoire eifersüchtig bewacht wurde; nur wer das Privileg einer persönlichen Einladung des Fürsten hatte, konnte jemals an einer der legendären Abendunterhaltungen teilnehmen, bei denen die drei Sängerinnen auftraten. Erst Jahre nach dem Tod des Herzogs und dem Ende der Hofmusik gab Luzzaschi Kompositionen heraus, die für das Concerto delle Dame entstanden waren.

In Mantua, einem vergleichbar kleinen und kunstsinnigen Hof, bot sich ein ähnliches Bild. Von den musikalischen Festaufzügen, den Balletten und Turnierspielen, die Monteverdi dort zu komponieren hatte, kennen wir nichts. Die Madrigale aber, entstanden für die musikalische Ausgestaltung der privaten Zusammenkünfte des lebenslustigen Herzogs Vincenzo Gonzaga jenseits der fürstlichen Repräsentation, wurden als Kunstwerke ohne Verbindung zu den Aufführungsanlässen veröffentlicht, wobei sie dem Eingeweihten ihren Bezug zu bestimmten Anlässen nicht verbargen; gerade das vierte, den Mitgliedern einer Akademie in Ferrara gewidmete Madrigalbuch Monteverdis enthält mit virtuosen Stücken wie *Io mi son giovinetta* und *Quell'angelin che canta* Verweise auf das Concerto delle Dame und mit eher schlüpfrigen Texten in noch schlüpfrigeren Vertonungen wie *Ohimè se tanto amate* oder *Si ch'io vorrei morire* Anspielungen auf ein eher libertinäres Konzept höfischer Unterhaltung. Der Anspielungsreichtum, die mehr oder weniger deutlichen kompositorischen Bezugnahmen auf die Werke der Kollegen setzen darüber hinaus einen musikalischen Bildungskanon voraus, einen Konsens darüber, welche Werke man kennen musste. Als Markuskapellmeister in Venedig kann sich Monteverdi dann derartige Madrigale nicht mehr leisten; kein einziges der seit 1614

veröffentlichten Madrigale ergeht sich noch in vergleichbaren Anzüglichkeiten. Monteverdis Kunst drängte auch immer deutlicher zu musikdramatischer Darstellung hin; dies gipfelte zum einen in jenem fünften Madrigalbuch, in dem er um der Darstellung des Seelenzustandes willen die kompositorischen Regeln außer Kraft setzte, zum anderen in der Konzeption seiner ersten Oper *Orfeo*, in der diese neue Idee der dramatischen Darstellung unter Missachtung der Kontrapunktregeln zum Prinzip erhoben wurde.

Was aber die dramatische Musik anging, so hätte vor allem Florenz noch ein Wort mitzureden gehabt. Die Diskussionen um den musikalischen Affektausdruck, um den Sologesang der alten Griechen und der modernen Schauspieler, um die Textverständlichkeit in Polyphonie und Monodie – all dies hatte in Florenz seinen Anfang genommen, in Kreisen gebildeter Amateure. Die Versuche, diese theoretischen Diskussionen in die Praxis umzusetzen, hatten zu höchst unterschiedlichen Ergebnissen geführt – zu den europaweit beachteten Florentiner Intermedien von 1589 und zu den eher privaten Aufführungen der ersten Opern um 1600. Florenz war der Ort des virtuosen Sologesangs; wenn auch die meisten der dort tätigen Sänger und Sängerinnen aus Rom kamen, so konnten sie doch in Florenz ihre Kunst besser entfalten als in der Papststadt – allen voran Vittoria Archilei, eine der ersten Berufssängerinnen, die nicht gleichzeitig, wie die Ferrareser Sirenen, Hofdame war. Florenz war neben Mantua der Ort, an dem das musikalische Drama hoch im Kurs stand, mit den Kompositionen von Jacopo Peri, Giulio Caccini und Marco da Gagliano, dessen Opernkunst Schütz bei seiner zweiten Italienreise kennenlernte

Die Krone Italiens, auch was die Musik anging, war aber Rom. Keine andere Stadt bot Musikern so viele und so vielfältige Arbeitsmöglichkeiten, keine so viele Ausbildungsmöglichkeiten wie die Stadt der Päpste, der Kardinäle und Prälaten, der Pilgerkirchen und der Titelnkirchen, der Collegien und Seminare, der Bruderschaften und der Oratorien. In Rom gab es konservative und progressive Musik. Rom war das Zentrum der liturgischen Musik; die päpstliche Kapelle wachte über die reine Lehre, während die anderen großen Kirchenensembles, etwa die Cappella Giulia im Petersdom, die Cappella Pia in der Lateransbasilika oder die Cappella Liberiana in S. Maria Maggiore, sich gegenseitig in vokal-instrumentaler Pracht überboten. In den Hofhaltungen der Kardinäle fanden zahlreiche Musiker Arbeitsmöglichkeiten; Luca Marenzio etwa wurde mit seinen Veröffentlichungen jener Madrigale europaweit berühmt, die er als Musiker im Hause Kardinal Luigi d'Estes komponierte. Marenzios Madrigale galten schon zu seinen Lebzeiten, um so mehr aber nach seinem Tod im Jahre 1599 als Klassiker der Gattung, an denen niemand, der etwa denselben Text vertonte, vorbeikam. Monteverdis berühmt-berüchtigtes *Cruda Amarilli* mit seiner frei eintretenden Dissonanz ist zum Beispiel eine Auseinandersetzung mit dem Vorbild Marenzios. In den Jesuitenseminaren und Collegien wurden Musiker im Geiste der Gegenreformation auf höchstem musikalischem Niveau ausgebildet, und die Bruderschaften im Umkreis Filippo Neris sammelten mit ihren schlichten musikalischen Andachten die Gläubigen aus dem Volk ein. Musikalisches Theater etablierte sich in Rom gleichzeitig mit Florenz. Emilio de' Cavalieri, der Schöpfer der 1600 im Oratorio della Vallicella aufgeführten *Rappresentazione di anima et di corpo*, hatte als Generalintendant der Hofmusik in Florenz an der Entwicklung des musikalischen Dramas direkt teilgenommen.

\*

Warum aber gingen Hans Leo Hassler, Heinrich Schütz, Johann Grabbe und wie sie alle hießen, nicht nach Ferrara, Mantua, Florenz oder Rom, sondern nach Venedig? Lag es an Andrea oder Giovanni Gabrieli, an der besonderen Qualität der venezianischen Musik? Oder spielten vielleicht auch andere Gründe eine Rolle? Auffällig ist nämlich, dass es die protestantischen Musiker waren, die nach Venedig kamen. Protestanten aber hatten ein durchaus ambivalentes Verhältnis zu Italien, seit Martin Luther seinem Zorn auf Rom mit ethnozentrischen – um das Wort rassistisch zu vermeiden – Ausfällen Luft gemacht hatte:

„Italianer sind die aller listigsten und tückischten Leute/ die mus man fürnemlich beschemen/ beteuben und jnen jre Schande auffdecken/ das sie schamrot werden/ und andere leute nicht so verachten/ als weren sie allein klug. [...] Darümb ist allzeit mein Rat gewesen/ das junge Gesellen/ wenn sie jren Catechismus zuvor wol gelernt haben/ und in Gottes wort recht unterrichtet sind/ Italien besehen/ jhre Tücke und Büberey erfahren/ damit sie sich wissen dafür zu hüten.“

„Italianer“ – so Luther weiter – „verachten und verdamen andere Nationen/ da sie doch für Gott ein gewel sind/ Gottlos und hoffertig/ jr fasten ist scheinbarlicher und besser/ denn unsere herrlichsten Malzeiten/ jre kleidung ist köstlich/ halten sich reinlich/ Tragen wir ein Elen Sammet für ein Guldin/ so tragen sie ein Elen für sechs Guldin/ Jre Keuschheit ist wie zu Sodom [...] Italianer halten nicht über Menschlicher Gesellschaft und Gemeinshaft/ keiner trawet dem andern/ komen nicht frey zusammen/ wie wir Deutschen.“

Wenn Venedig also das Mekka für junge Musiker aus dem Norden war, so hatte dies weniger künstlerische als vielmehr konfessionelle und organisatorische Gründe. Nach Rom hätte kein protestantischer Musiker zum Studium gehen können, ohne seine Seele gleichsam dem Teufel zu überantworten. Das römische Musikleben wurde dominiert von den Musikern der päpstlichen Kapelle, den gegenreformatorischen Bruderschaften, den privaten Musikern der Kardinäle und streng kontrolliert durch eine gewerkschaftsähnliche Organisation, die über die Vergabe von Aufträgen wachte. Die Höfe in Florenz oder Mantua waren zu sehr von dem Willen des Fürsten abhängig, als dass ein Hofmusiker frei über die Aufnahme von Schülern hätte entscheiden können. Monteverdi war in Mantua zwar für die Ausbildung von jungen Musikern zuständig, doch diese wurden ausschließlich zur weiteren Verwendung als mantuanische Hofmusiker erzogen. An Studierenden aus einem fernen Deutschland, deren Kunst der eigenen fürstlichen Repräsentation nicht zugute kam, hatte kein Fürst Interesse. Venedig aber, als erklärter Gegenpol zu Rom, als liberale Heimstätte für die Verfolgten der Gegenreformation, war sozusagen der einzige Ort, an dem ein Protestant sich länger als eine Karnevalszeit zum Studium aufhalten konnte, ohne an seiner Seele Schaden zu nehmen. Venedig war gewohnt, Andersgläubige, Andersdenkende, Andersfarbige zu beherbergen – warum also nicht auch protestantische Musiker aus dem Norden? Dem konservativen musikalischen Geschmack Schütz' kam Gabrieli's gleichermaßen konservative Haltung dabei sehr entgegen. Oder war es vielleicht umgekehrt – hat sich Schütz erst durch Gabrieli auf diesen Weg bringen lassen, hat Gabrieli's Lehre Schütz' künstlerischen Weg determiniert? Nicht auszudenken, wie die Geschichte der deutschen Musik verlaufen wäre, hätte Schütz bei Monteverdi oder bei Agazzari studiert.





## Aufbruch und Tradition

Weltliche Vokalmusik im Venedig der zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts

JOACHIM STEINHEUER

Das die Zeit an der Wende zum 17. Jahrhundert vor allem in Italien von tiefgreifenden Umwälzungen epochalen Ausmaßes geprägt war, gehört zu den häufig wiederholten Allgemeinplätzen der Musikgeschichtsschreibung. In dem Bemühen um eine gleichsam punktgenaue Definition einer hierbei angenommenen Epochenzäsur, für die bereitwillig immer wieder das Jahr 1600 etwa mit den Aufführungen der ersten erhaltenen Opern von Peri und Caccini in Florenz und dem ersten Oratorium von Cavalieri in Rom in Anspruch genommen wurde, gerät allzu leicht aus dem Blickwinkel, dass die hierbei zur Diskussion stehenden grundlegenden Wandlungen bereits lange vor dieser vermeintlichen Zäsur eingesetzt hatten und noch Jahrzehnte danach in unvermindert raschem Tempo voranschritten. Heinrich Schütz wäre einer solchen Sicht zufolge bei seinem ersten ungefähr vierjährigen Italienaufenthalt 1609–1613 als Schüler von Giovanni Gabrieli in Venedig bereits einige Jahre nach jener Epochenschwelle mit der jüngsten italienischen Musikkultur in Berührung gekommen und hätte zu diesem Zeitpunkt schon alle wesentlichen Neuerungen kennen lernen können, von einstimmigen und chorischen Dialogtechniken über die Verbindung vokaler und instrumentaler Gruppen bis hin zu instrumental begleitetem dramatischem Sologesang und neuen Gattungen wie Oper und Oratorium. Dabei wird nur allzu leicht übersehen, dass die 15 Jahre, die zwischen seiner Rückkehr nach Deutschland und der zweiten Italienreise in den Jahren 1628/29 nach Venedig und möglicherweise auch Florenz liegen, eine erneut von raschem Wandel geprägte, relativ ausgedehnte Zeitspanne bilden, deren musikalische Neuerungen in vieler Hinsicht nicht weniger gravierend anmuten als diejenigen zu Beginn des Jahrhunderts. Einem aufmerksamen Zeitgenossen wie Schütz dürfte bei seiner Rückkehr in die Lagunenstadt kaum entgangen sein, dass in der musikalischen Welt Italiens am Ende der zwanziger Jahre kaum noch etwas so war, wie er es während seiner früheren Lehrzeit kennen gelernt haben mochte. Auch jene namentlich nicht genannten „veteres amicos“, die Schütz in der Vorrede zu seinen *Symphoniae sacrae* I von 1629 erwähnt, dürften ihm einen solchen Eindruck bestätigt haben.

### Von höfischer zu städtischer Musikkultur

Zu den grundlegendsten Veränderungen dieser Jahre zählt zweifellos, dass in einem schleichenden, durch eine Vielzahl von z. T. beinahe zufällig wirkenden Faktoren geprägten Prozess die italienischen Höfe ihre zuvor unangefochtene Vormachtstellung im Bereich der weltlichen Musikkultur einbüßten und für die Entwicklungen der unmittelbaren Folgezeit eine eher untergeordnete Rolle spielen sollten. Das prunkvolle Konzert- und Theaterleben am Hof der Este in Ferrara etwa hatte bereits 1598 mit dem Tod des ohne Erben gebliebenen Herzogs Alfonso II (Regierungszeit 1559–1598) und der Einverleibung des Territoriums in den

Kirchenstaat ein jähes Ende gefunden<sup>1</sup>. Die nach Modena umgesiedelte Linie des Hauses mit Cesare d'Este (1562–1628) und dessen Sohn Alfonso III (1591–1644) förderte zwar weiterhin einzelne Komponisten, doch scheint sich nur zeitweilig eine bedeutendere Musikpflege bei Hofe selbst etabliert zu haben<sup>2</sup>. Noch härter traf es die Gonzaga in Mantua, denn mit dem Tod von Herzog Vincenzo I im Jahre 1612, dessen Hofkapelle eine der bedeutendsten in Europa gewesen war und dessen Sänger und Komponisten mit klangvollen Namen wie Adriana Basile und Francesco Rasi, Giaches de Wert, Benedetto Pallavicino und Claudio Monteverdi am Anfang des Jahrhunderts neben denen in Ferrara und Florenz zur Avantgarde der neuartigen expressiven vokalen Kammermusik und der frühen Oper gehört hatten, begann ein durch Kriegshandlungen und mehrere allzu frühe Todesfälle verursachter politischer und kultureller Niedergang, der schließlich 1627 zum Erlöschen der Hauptlinie des Hauses führte und 1630 gar im berühmten „sacco di Mantova“, in einer Plünderung der Gonzagaresidenz durch kaiserliche Truppen, gipfelte. In Florenz dagegen lagen die Ursachen eines allmählichen Schwindens der bis etwa 1610 reichenden Führungsposition im musikalischen Leben eher in institutionellem Stillstand und mangelnder Erneuerungsfähigkeit begründet, denn jahrzehntelang pflegten hier die Komponisten der Generation von Jacopo Peri, Marco da Gagliano und Giulio Caccini (später auch seine Töchter) jenen von diesen selbst um die Jahrhundertwende herausgebildeten Rezitativstil weiter, ohne wirklich noch ernsthaft auf die andernorts stattfindenden musikalischen Entwicklungen kreativ zu reagieren. In anderen Residenzen gab es zwar z. T. erhebliche Anstrengungen, eine musikalische Praxis auf hohem Niveau und eine aufwändige Repräsentationskultur zu etablieren, doch gelang dies etwa in Turin am Hof des savoyischen Herzogs Carlo Emanuele I (Regierungszeit 1580–1630) wohl nur ansatzweise während der gut zehnjährigen Amtszeit von Sigismondo D'India, während es in Parma am Hof der Farnese trotz der zeitweiligen Verpflichtung hoffnungsvoller junger Komponisten wie Andrea Falconieri, Benedetto Ferrari und Biagio Marini oder der Einladung an Monteverdi zur Vorbereitung der Hochzeitsfeierlichkeiten von 1628 nicht zu einer dauerhaften Blüte des institutionellen Musiklebens mit mehr als regionaler Ausstrahlung kam.

Die kulturelle Vormachtstellung der Höfe ging während dieser Jahre zunehmend an eine Reihe mittlerer und größerer Städte ohne höfische Residenz über, in denen ein starkes Patriziat für ein Aufblühen der Musikkultur sorgte. In Bologna (Adriano Banchieri und Girolamo Giacobbi), Cremona (Niccolò Corradini und Tarquinio Merula), Brescia (Francesco Turini und Giovanni Francesco Capello) oder auch Bergamo (Alessandro Grandi und erneut Merula) waren es gleichermaßen die Kapellen an den Hauptkirchen wie auch eine Reihe von Akademien wie die Bologneser *Accademia dei Filomusi*, die Cremoneser *Accademia degli Animosi* oder die Brescianer *Accademia degli Erranti*, die ein Forum für die neuen Formen solistischer Instrumentalmusik und geringstimmiger geistlicher wie weltlicher Vokalmusik bildeten. Die eigentliche Führungsrolle übernahmen jedoch zwei der städtischen Zentren Italiens. Einer-

- 1 Ein ähnliches Schicksal sollte einige Jahrzehnte später die della Rovere in Urbino erleiden, deren Besitzungen nach dem Aussterben der männlichen Linie ebenfalls dem Kirchenstaat zufielen – und dies, obwohl die weibliche Erbin Vittoria della Rovere als Erzherzogin der Toskana eine neue dynastische Verbindung eingegangen war.
- 2 Sigismondo D'India sprach in der Widmung seines achten Madrigalbuches von 1624 gar davon, in Modena gebe es „un musico concerto, formato da una adunanza (dirò forse) de' migliori cantanti, ch'oggi ascoltar possa l'Europa“, zitiert nach Steinheuer (2001), Sp. 1059 (Kurzitel beziehen sich hier und im weiteren stets auf das Literaturverzeichnis am Ende dieses Beitrags).

seits Rom, das auf Grund der Vielzahl prunkvoller Hofhaltungen des Papstes wie auch zahlreicher Kardinäle zwar keine patrizische Kultur entwickelte, aber auch nicht mit der monopolartigen lokalen Stellung eines der Höfe in den anderen Residenzstädten vergleichbar war. Mit der Wahl Urbans VIII. wurde die ewige Stadt nach jener bereits um die Jahrhundertwende einsetzenden stürmischen Entwicklung etwa in Architektur und Malerei nun auch musikhistorisch für zwei Jahrzehnte zu einer Art Boomtown – die Barberini entwickelten hier gleichsam den Prototyp einer alle Künste umfassenden absolutistischen Repräsentationskultur, die nicht zuletzt über Mazarin nach Frankreich vermittelt wurde und von dort nach ganz Europa ausstrahlen sollte.

In noch weit höherem Maße wurde Venedig zum Motor der musikalischen Entwicklung, und dies, obwohl bereits während der letzten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts die wirtschaftliche und zugleich politische Stärke der Serenissima zunehmend zurückgegangen war und man im 17. Jahrhundert primär vom Ruhm früherer Größe zehrte. Doch tat dies der einzigartigen kulturellen Faszination und Ausstrahlung der Lagunenstadt zunächst keinerlei Abbruch, ganz im Gegenteil, es gab wohl in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts keinen anderen Ort in Europa, an dem über alle politischen und konfessionellen Differenzen und Auseinandersetzungen hinweg ein vergleichbarer Austausch kompositorischer und ästhetischer Ideen möglich gewesen wäre. Das für die neue Führungsrolle Venedigs wohl wichtigste Datum fällt in das Jahr 1614, also nur ein Jahr, nachdem Schütz seinen ersten Italienaufenthalt beendet hatte. Zwar hatte es auch zuvor unter den beiden Gabriellis oder Giovanni Croce eine blühende Musikkultur in der Stadt gegeben, doch mit dem Amtsantritt Claudio Monteverdis als Kapellmeister an San Marco erhielten alle Bereiche der Musik in Venedig einen enormen innovativen Schub; bei der sogleich in Angriff genommenen Reorganisation der Kapelle verstand es Monteverdi, zahlreiche andere ausgezeichnete und musikalisch ihm selbst wohl fast ebenbürtige Sänger, Instrumentalisten und Komponisten zumindest zeitweilig an die Kapelle zu binden, darunter heute noch so bekannte Namen wie Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta, Dario Castello und Biagio Marini, aber auch zahlreiche weniger bekannte Komponisten von nicht geringem Talent wie Domenico Obizzi, Pietro Berti oder nicht zuletzt den querköpfigen Carlo Filago. Auch an anderen Institutionen der Stadt wirkten eine Reihe von Komponisten, die z. T. mit einer großen Zahl eigener Sammlungen an die Öffentlichkeit traten, darunter insbesondere Carlo Milanuzzi und Guglielmo Miniscalchi an San Stefano oder auch Giovanni Picchi, der als Organist an der Cà Grande und der Scuola di San Rocco angestellt war.

Zugleich behauptete Venedig seine schon jahrzehntealte Vormachtstellung als unbestrittenes Zentrum des Musikdrucks, und bis zum weitgehenden Zusammenbruch des Marktes für musikalische Druckerzeugnisse in den vierziger und fünfziger Jahren des Jahrhunderts veröffentlichten bei den Druckern Alessandro Vincenti und Bartolomeo Magni nicht nur die genannten Musiker ihre neuesten Stücke, sondern auch zahlreiche Komponisten aus anderen Regionen Italiens. Nicht zuletzt wurden auch die Werke der meisten der nördlich der Alpen wirkenden Komponisten italienischer Herkunft in Venedig verlegt, darunter die von Giovanni Valentini, Giovanni Priuli, Tarquinio Merula, Marco Scacchi, Giovanni Buonamente und Biagio Marini, und gelegentlich sogar Werke ausländischer Komponisten wie etwa des Polen Zielinski. Venedig wurde damit zur international wohl bedeutendsten Drehscheibe des Handels für Musikdrucke, die die neuesten musikalischen Entwicklungen repräsentierten und zugleich überregional zugänglich und verfügbar machten. Dabei reagierten die Verleger fast

seismographisch auf die Bedürfnisse, Erwartungen und Möglichkeiten ihrer potentiellen Käufer. Die Tendenz zu geringstimmigen Besetzungen in Drucken mit weltlicher wie auch geistlicher Vokalmusik während dieser Jahre dürfte gleichermaßen den neuen Entwicklungen eines generalbassfundierten Satzes wie auch der leichteren, nicht mehr notwendig für einen repräsentativen Kontext gedachten Aufführbarkeit Rechnung tragen.

Beispielhaft belegt dies der schwunghafte Anstieg von Veröffentlichungen mit vergleichsweise anspruchslosen und eingängigen Liedern vor allem während der zwanziger Jahre, von denen viele mit einfachen Tabulaturen für die in Mode kommende spanische Gitarre versehen sind und in der Wahl der Texte und ihrer Sujets, in der Form der verwendeten Gedichte wie auch der musikalischen Faktur vielfach neue Wege gehen. Insbesondere hatte die an den Höfen zuvor so beliebte Schäferidylle mit ihrem übersensiblen Personal in einem idealisierten arkadischen Zeitalter nun weitgehend ausgedient; sofern seit den zwanziger Jahren noch Hirten in der weltlichen Liebeslyrik auftreten, sind dies eher (tragi-)komische Figuren, die in einer niederen Sphäre angesiedelt sind, für deren Zeichnung jetzt eigene Versarten vor allem mit *sdrucchiolo*-Endungen und nicht selten volksmusikhafte Formen musikalischer Charakterisierung verwendet werden. An die Stelle altruistisch unverbrüchlicher Liebesbeteuerungen selbst in aussichtslosesten Situationen treten immer häufiger Texte, in denen der Verbitterung oder auch der Wut eines enttäuschten Liebhabers freier Lauf gelassen wird. Den neuen Themen und Affekten korrespondiert insbesondere in den Strophenliedern eine gezielte Einfachheit und Eingängigkeit in der musikalischen Umsetzung, etwa in den drei Sammlungen von Guglielmo Miniscalchi oder den neun Drucken von Carlo Milanuzzi aus den zwanziger und dreißiger Jahren, die sich primär an ein breiteres bürgerliches Publikum von Musikliebhabern und Amateuren wenden; solche Bände sind nun auch nicht mehr vor allem als Dokumentation für die Kunstfertigkeiten und subtile Kennerschaft virtuoser Gesangsspezialisten gedacht, wie dies noch in den Drucken mit einstimmiger Vokalmusik von höfischen Sängern aus den ersten beiden Jahrzehnten des Jahrhunderts der Fall gewesen war.

Daneben bildet sich – angeregt durch die in vielen Gedichten etwa bei Giambattista Marino und seinen Nachfolgern anzutreffende Tendenz zu einer pointierten Zuspitzung der Aussage in konzeptistischer Verdichtung und Verrätselung der gewählten Metaphorik und ihrer Sinnbezüge – auch eine parallele Entwicklung vor allem in mehrstimmigen Vertonungen solcher Textvorlagen heraus, die ihrerseits etwa auf der Ebene motivischer Bezüge ein nicht weniger komplexes Netz von Verweisungszusammenhängen herzustellen suchen. Der Bereich der mehrstimmigen weltlichen Kammermusik ist während dieser Jahre generell keinesfalls in einem Verfallsprozess begriffen oder gar als von der historischen Entwicklung überholt anzusehen, wie lange Zeit angenommen und häufig wiederholt worden ist<sup>3</sup>, sondern reagierte ganz im Gegenteil in höchst vielfältiger und innovativer Weise auf musikalische wie textliche Neuerungen und stand dabei fraglos gleichberechtigt neben der erst in späteren Epochen für weit fortschrittlicher gehaltenen einstimmigen Vokalmusik.

3 Dies prägt nicht nur Einsteins Sicht des Madrigals, sondern noch die von James Haar und nicht zuletzt die Kritik von Gary Tomlinson am späten Monteverdi; vgl. Einstein (1970), Haar (1997) sowie Tomlinson (1987); eine grundlegend andere Einschätzung der Situation bieten Whenham (1982), Mabbett (1989) und Carter (1993).

## Auflösung der Gattungsgrenzen

Der Übergang von einer primär höfisch zu einer stärker patrizisch und sogar bürgerlich geprägten Musikkultur ging im Bereich der weltlichen Vokalmusik einher mit grundlegenden Änderungen traditioneller Gattungsnormen und Stilhöhenvorstellungen, wie sie im 16. Jahrhundert ausgebildet worden waren und noch bis zum Ende des ersten Aufenthalts von Schütz weitgehend Bestand gehabt hatten. So dienten für das meist fünfstimmig gesetzte Madrigal ernsthafte, häufig affektgeladene Texte nach klassischen Dichtungsmodellen wie Madrigal, Sonett, Ottavarimastrophe, Canzone oder Sestina als Vorlagen, für deren ein- oder mehrteilige Vertonungen zumeist eine durchkomponierte Form auf der Grundlage kontrastierender und unterschiedlich gesetzter *soggetti* gewählt wurde. In deren Anlage und Verarbeitung war zudem eine charakteristische Sprachumsetzung angestrebt, die sich kunstvoller Mittel wie der polyphonen Verschränkung von zwei oder mehr Motiven oder einer zunehmend freieren, affektgeladenen Dissonanzbehandlung bediente – noch das 1611 gedruckte op. 1 von Schütz entspricht in Textwahl, musikalischer Faktur und Stilhöhenbehandlung ganz diesem Typus. Der hohen Gattung des Madrigals standen die Canzonetten und Villanellen gegenüber, deren Namensgebung bereits auf eine niedrigere Sphäre verweist (*villano* = bäurisch, grob, rüpelhaft) und die zudem oft mit regionalen oder dialektalen Spezifizierungen versehen wurde („*alla napoletana*“ bzw. „*alla padovana*“ oder auch „*toscanelle*“ etc.). Es handelt sich dabei um weit weniger kunstvoll gebaute Strophenlieder mit oft heiteren oder gar scherzhaften und weit weniger affektgeladenen Texten, die neben den klassischen Versformen von Sieben- und Elfsilblern zunehmend auch andere Versarten verwendeten<sup>4</sup>. In der musikalischen Faktur der zunächst drei- oder auch vierstimmigen Stücke herrschte anstelle deutlicher Kontraste eher ein einheitlicher Bewegungsgestus mit geringerer rhythmischer Bandbreite bei einem häufig kantablen, oberstimmenbetonten Satz vor.

Obwohl eine Durchdringung und Vermischung einzelner Aspekte der beiden Gattungen schon vor der Wende zum 16. Jahrhundert zu beobachten ist<sup>5</sup> – gelegentlich finden sich bereits Canzonetten mit einer Tendenz zu eher madrigalhaft vielgestaltiger und ausdrucksbetonter Satzweise oder umgekehrt Madrigale, die in einzelnen Abschnitten canzonettenartig schlicht gehalten sind –, so kommt es doch in den Jahren nach 1614 zu einer immer stärkeren Auflösung der bis dahin noch weitgehend respektierten Konventionen hinsichtlich der Kriterien von Textwahl und Stilhöhenbehandlung. Dies äußert sich bereits ganz äußerlich in der nun häufiger zu beobachtenden Bevorzugung von allgemein gehaltenen Sammlungstitel wie etwa „*musiche*“, „*varie musiche*“ oder „*composizioni varie*“<sup>6</sup>, in denen keine eindeutige Gattungszuschreibung mehr vorgenommen wird. Dem entsprechen immer vielfältigere Inhalte: Stücke stehen nebeneinander, die unterschiedlichen Gattungen zuzurechnen sind oder gar auf Grund von Textform, Art der inhaltlichen Darstellung und musikalischer Gestaltung keine eindeutige Zuschreibung zu etablierten Gattungen mehr erlauben. Gelegentlich wird dabei auch ein bewusstes kapriziöses Spiel mit Erwartungshaltungen getrieben, wie etwa in Tarquinio Merulas *Madrigaletti* von 1624, bei denen bereits der Diminutiv im Titel verdeutlicht, dass es sich nicht um Madrigale des beschriebenen Typus handelt. In der dreistimmigen Besetzung

4 Dies zeigt in großer Deutlichkeit für den einstimmigen Bereich Leopold (1995).

5 Vgl. hierzu insbesondere DeFord (1985) und (1987).

6 Steinheuer (1999), S. 108 f.

und der Verwendung sehr kurzer oder gar strophischer Texte mit gelegentlich neuartigen Versformen stehen diese „kleinen Madrigale“ deutlich in der Gattungstradition der Canzonetta, doch verweisen die gelegentlich außerordentlich virtuoson Anforderungen an die Sänger mit einem Ambitus von nicht selten zwei Oktaven in allen Stimmen, die dichte polyphone Schreibart und die häufig überpointiert wirkende Verwendung charakterisierender Soggettobildung und expressiver Wortausdeutung unmissverständlich auf die Tradition des Madrigals, die allerdings hier schon nicht mehr ganz ernst genommen zu werden scheint.

*Filli, deh Filli mia, vezzosa e bella* etwa bildet einen dreiteiligen Miniaturmadrigalzyklus auf der Grundlage eines wohl erotisch zu verstehenden Gedichts von der grausamen Flucht der schönen Filli mit drei sehr kurzen Strophen aus je drei Elfsilblern und einem Neunsilbler. Zu Beginn des zweiten Teils werden die beiden Oberstimmen zunächst in langsamer Bewegung bei „ella non ode più“ zu einem trügerischen Einklang zusammengeführt, bevor das allzu rasche Fliehen/Dahinscheiden Fillis mit konsekutiven Sechzehntelläufen durch alle Stimmen und einem Abschluss des Basses in tiefster Lage illustriert wird; die anschließende immer weiter getriebene bizarre Parallelsequenzierung eines das Taktschema vollständig außer Kraft setzenden Terzfallmotivs im Achtelabstand – der Schäfer versucht in äußerster Erregung, Filli zu folgen – führt schließlich in die höchste Lage aller drei Stimmen („alta voce“) und macht sich dann in den desillusionierend wehklagenden Interjektionen („deh“ mit anschließenden herben Durchgangsdissonanzen) des lyrischen Ichs Luft, das sich der Vergeblichkeit seiner Anstrengungen bewusst wird. Die Tradition madrigalistischer Einzelwortausdeutung erfährt hier in spielerischer Überspitzung eine kapriziöse Brechung, in der das frühere Pathos vergleichbarer Liebesaktdarstellungen im ersten Madrigal wie etwa in Marenzios *Tirsi morir volea* oder Monteverdis *Si ch'io vorrei morire* nurmehr in zitathafter Distanzierung aufscheint (Anhang, Beispiel 1).

Es ist ein Teil dieses raffinierten Spiels mit Stilhöhen Erwartungen und Gattungstraditionen, dass Merula durchweg in seinen *Madrigaletti* noch ganz auf die Einbeziehung jener neuartigen kompositorischen Gestaltungsmöglichkeiten verzichtete, die auf der Grundlage einer Continuostimme möglich wurden: Der Instrumentalbass ist erst in der zweiten Auflage des Bandes im Jahre 1642 hinzugefügt worden und geht nur selten über die Funktion eines Basso seguente hinaus.

### Neue Gestaltungsprinzipien im Madrigale concertato

Die Verselbständigung eines Instrumentalbasses innerhalb des mehrstimmigen Vokalsatzes dürfte zu den wichtigsten Faktoren gehören, die zur Auflösung früherer Normen beitrugen und einen grundlegenden, höchst innovativen Prozess der Transformation von Satztechniken und formalen Gestaltungsprinzipien im Bereich der Mehrstimmigkeit vorantrieben. Unterschätzt worden ist dabei bislang, dass diese Erneuerungen nur teilweise auf jenem Typus des einstimmigen Gesangs basiert haben dürften, wie er in Florenz und andernorts zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Form eines „stile recitativo“ ausgebildet wurde, denn die etwa bei Caccini und Peri zunächst entwickelten Lösungen für eine weitgehend unselbständige Instrumentalbegleitung solistischen Singens waren für geschlossene Formen ebenso untauglich wie für größer besetzte Kompositionen, es sei denn, es hätte sich um so etwas wie chorisches Rezita-

tiv gehandelt<sup>7</sup>. So verwundert es nicht, dass es eine Reihe von Jahren dauern sollte, bis Komponisten in mehrstimmigen Werken anstelle einer bloßen Continuo Begleitung etwa in Form eines Basso seguente zu einem genuin konzertierenden Satz auf der Grundlage einer musikalisch eigenständigen Instrumentalstimme fanden. Als Schütz bei Gabrieli studierte, steckte dieser Prozess der Herausbildung eines modernen konzertierenden Prinzips – der mit einem stile recitativo Florentiner Prägung kaum etwas gemein hat – allenfalls in den Anfängen; zumindest für den Bereich der mehrstimmigen weltlichen Vokalmusik sind die ersten bedeutsamen Resultate in Veröffentlichungen seit 1614 greifbar<sup>8</sup>. Die Rede ist vom zweiten Teil in Monteverdis sechstem Madrigalbuch<sup>9</sup>, das um die Zeit seines Wechsels von Mantua nach Venedig veröffentlicht wurde und einen erstaunlichen Sprung in der Diversifizierung von musikalischer Faktur und formaler Anlage bedeutet, sowie von D’Indias drittem Madrigalbuch von 1615, einer vielfältigen und ganz direkten Auseinandersetzung mit Monteverdis neuartigen architektonischen und satztechnischen Lösungen.

- Einige der Mittel, die bereits andernorts ausführlich beschrieben worden sind<sup>10</sup>, betreffen eine der Gattung des Madrigals bis dahin wesensfremde, vom Text üblicherweise nicht vorgegebene Refrainbildung, die zu einer neuartigen, quasistrophischen formalen Gliederung und Architekturierung des Gesamtverlaufs führt<sup>11</sup>,
- ein Herausarbeiten ausgedehnterer und stärker in sich abgeschlossener Abschnitte über mehrere Verse und *soggetti* hinweg, das häufig durch den Wechsel insbesondere von Besetzungen und Taktarten unterstrichen wird,
- die Entwicklung verschiedener Formen motivischer und damit musikalisch-formaler Vereinheitlichung, die entweder durch Ableitung mehrerer *soggetti* auseinander<sup>12</sup> oder auch durch Verselbständigung eines einzelnen, über längere Strecken häufiger wiederholten Elements, wie es öfter bei expressiven Exklamationen wie „*oimè*“ oder „*lasso*“ und gelegentlich auch bei ganzen Versen oder syntaktischen Gliedern zu beobachten ist<sup>13</sup>.

7 Monteverdi hatte mit dem chorischem Rezitativ bereits in seinem fünften Madrigalbuch experimentiert, vor allem in dem Guarini-Zyklus *Ecco, Silvio, colei ch’in odio hai tanto*, hier allerdings noch ohne Generalbass; D’India sollte in seiner zwanzig Jahre jüngeren Vertonung der textlich partiell anders zusammengestellten Passage aus dem *Pastor fido* in seinem achten Madrigalbuch von 1624 noch einmal gezielt daran anknüpfen.

8 In der Tat dürfte in dieser Hinsicht die geistliche Musik für die Gesamtentwicklung entscheidender gewesen sein. So sind in Monteverdis Marienvesper von 1610 konzertierende Techniken schon in hohem Maße ausgeprägt, wie sie später auch in der weltlichen Vokalmusik eingesetzt wurden; doch hatten zahlreiche weitere Komponisten daran einen ebenfalls nicht geringen Anteil; vgl. hierzu Morche (1992).

9 Bekanntlich hatte Schütz zumindest von einzelnen dieser Stücke, insbesondere *Presso un fiume tranquillo* und *Misero Alceo* schon lange vor seiner zweiten Italienreise Kenntnis, wie entsprechende Handschriften in Kassel belegen; vgl. Küster (1998).

10 Vgl. hierzu Watkins (1993) und (1995b) sowie Steinheuer (2004).

11 Dies lässt sich etwa in Monteverdis *Qui rise o Tirsi e qui ver me rivolse* von 1614 und in D’Indias *O rimembranza amara* und *Indarno Febo* von 1615 untersuchen; vgl. Steinheuer (2004).

12 So etwa D’Indias *Messagger di speranza* aus seinem vierten Madrigalbuch von 1616, vgl. Steinheuer (2004).

13 Im Zusammenhang mit Exklamationen sind insbesondere Monteverdis Petrarca-Vertonung *Ohimè, il bel viso, ohimè il soave sguardo* von 1614 und D’Indias *Lasso, dicea Fileno* von 1615 zu nennen; vgl. Steinheuer 2004. Den ganzen ersten Vers greift dagegen mottoartig Giovanni Valentini in *Ridete pur ridete* (2. Madrigalbuch von 1616) heraus und wiederholt ihn während der gesamten Komposition insgesamt 22mal in der Oberstimme auf unterschiedlichen Stufen, während die anderen drei Stimmen die verbleibenden Verse vortragen.

Solche Techniken finden noch eine zusätzliche Erweiterung, wenn auch im Bereich der weltlichen Kammermusik obligate Instrumente in den Satz einbezogen werden, die einerseits für eigene Refrains genutzt, aber auch in den noch einmal erweiterten Vokalsatz integriert werden können. Die wohl frühesten Beispiele finden sich bei dem in Diensten Ferdinands II. zunächst am Grazer Hof und dann am Kaiserhof in Wien wirkenden Giovanni Valentini in seinem zweiten Madrigalbuch von 1616 und den *Musiche concertate* von 1619<sup>14</sup>. Souverän gebraucht Valentini die neuen Mittel etwa in *È partito il mio bene* von 1619 auf einen Madrigaltext von Giambattista Marino (Anhang, Beispiel 2).

Mit einer knappen dreistimmigen Sinfonia, deren Motivik die anfängliche leittonige Grundtonunterschreitung des ersten solistischen vokalen soggetto im Tenore vorwegnimmt, hebt der erste, 16 Masuren umfassende Abschnitt dieses konzertierenden Madrigals an, der in insgesamt drei unterschiedlich gestalteten Durchgängen die ersten drei Verse des Textes zusammenfasst. Dabei werden den ersten beiden settenario-Versen nicht wie üblich unterschiedliche Charaktere, sondern in syntaktischer und semantischer Parallelität sequenzierte Varianten desselben soggetto mit der charakteristischen Aufhellung vom Moll- zum Dur-Dreiklang zugeordnet. Anschließend wiederholt Valentini den Sekundschritt abwärts auf dem Ausruf „oimè“ in viermaliger sekundweiser Sequenzierung und bringt ihn zugleich enggeführt im Abstand einer Semiminima mit der Unterstimme, bevor der verbleibende Teil des dritten Verses sich in Achtelbewegung in einem verminderten Oktavgang abwärts bewegt, entsprechend in der Unterstimme zur kleinen Sexte verkürzt.

Während trotz der Aufteilung auf drei Vokalstimmen das Satzgefüge in diesem Abschnitt nur zweistimmig blieb, weitet der zweite Durchgang auf der Basis der gleichen musikalischen Bausteine den Satz anfangs zur parallel deklamierten vokalen Fünfstimmigkeit aus und streckt durch Wiederholungen der dreistimmig gesetzten dritten Textpassage auch deren Umfang. Erst im dritten Durchgang treten dann in einem weiteren Steigerungsschritt zu den Singstimmen auch die drei obligaten Instrumente hinzu, die „oimè“-Exklamationen werden metrisch neu definiert sowie um zusätzliche Textwiederholungen verbreitert, und die Schlusspassage deutet Valentini zu einer erneut die Violinen mit einbeziehenden Doppelchörigkeit mit getrennten Teilchören um. Er schafft hier einen vielgliedrig und abwechslungsreich gebauten, konsequent die Mittel steigernden ersten Teil der Umsetzung von Marinis Madrigal, der nicht nur ein wirkungsvolles Exordium bildet, sondern zugleich formale Geschlossenheit für den gesamten ersten Textabschnitt verbürgt.

Aufschlussreich für die Vielfalt der neuartigen Möglichkeiten im Bereich des konzertierenden Madrigals auch im Hinblick auf unterschiedliche Besetzungsgrößen ist ein Vergleich von Valentinis achtstimmiger Fassung mit einer Vertonung desselben Gedichts für zwei Tenorstimmen durch Francesco Turini aus dem Jahre 1624 (Anhang, Beispiel 3). Hier werden die beiden Anfangsverse nur einmal vom ersten Tenor vorgetragen und zwar gleichfalls in einfacher, nicht einmal variiertes Sequenzierung der gleichen Melodie. Dabei verzichtet Turini wie Valentini – abgesehen vielleicht von dem fallenden Beginn – auf die Wortaussage charakterisierende Qualitäten und lotet vor allem die zentralen Tonstufen des ergänzenden plagalen Oktavraums zum authentischen Ambitus der Continuo-Stimme aus; allerdings scheint die Modusdefinition gleich anschließend durch die Sequenzierung der gesamten Passage einen Ton höher zumindest partiell wieder eingeschränkt zu werden. Im folgenden unternimmt Turini

14 Zu einer umfassenden Würdigung dieses Komponisten vgl. Leopold, Morche, Steinheuer (ca. 2005).



eine andere Art der zusammenfassenden Abschnittsbildung als Valentini, indem er die beiden Exklamationen „oimè“ und „lasso“ zu Beginn der beiden Folgeverse mit dem gleichen Motivbaustein von dissonanter Vorhaltüberbindung bei expressivem Fall der Continuostimme in die Unterseptime und anschließendem kleinem Sekundschritt abwärts in der Oberstimme versieht und damit im contrapposto die beiden unterschiedlich gestalteten verbleibenden jeweils neun Silben der Verse drei und vier verschränkt. Obwohl es Turini offensichtlich nicht um die Bildung eines in sich geschlossenen Abschnitts geht, fasst er doch die Vertonung der ersten vier Verse durch Parallelisierung zwischen je zwei Versen bzw. Versabschnitten auf wirkungsvolle Weise zusammen.

Die Vertonung eines klassischen Madrigaltextes ist hier bei gleichzeitiger Erneuerung der Soggettogestaltung und unter Nutzung der Möglichkeiten formaler Vereinheitlichung auf den modernen Triosatz zugeschnitten, wie ihn auch Monteverdi in einer größeren Zahl von Kompositionen seines siebten Madrigalbuches von 1619 in den Vordergrund gestellt hatte.

### Vereinheitlichung und „concettismo“ in der Vertonung klassischer Textgattungen

Während im älteren Madrigal eine Differenzierung nach unterschiedlichen Textgattungen für die Frage der formalen Gestaltung nur partiell eine Rolle gespielt hatte und allenfalls für eine einteilige (überwiegend bei nichtstrophischen Madrigaltexten) oder mehrteilige Disposition einer Komposition (bei Sonetten, Ottavarimastropen, Canzonen und Sestinen), weitaus seltener aber für die formale Binnengestaltung von Bedeutung gewesen war, werden in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts zunehmend auch hier neue Unterscheidungen wirksam. Den Prozess einer Umwertung von der früheren grundlegenden Unterscheidung zwischen klassischen und nichtklassischen Textgattungen (denen die musikalischen Gattungen von Madrigal und Canzonetta entsprachen) hin zu einer nun fundamental werdenden Differenzierung zwischen strophischen und nicht-strophischen Textformen, die dann weitaus später auch für die Unterscheidung von rezitativischer und arienhafter Vertonung bindende Kraft gewinnen sollte, habe ich an anderer Stelle bereits ausführlicher dargestellt<sup>15</sup>. Er führt in den hier zur Diskussion stehenden Jahren bis zur zweiten Italienreise von Heinrich Schütz dazu, dass die strophische Anlage für die Umsetzung von klassischen Textgattungen wie Ottavarimastrophe und auch Sonett nun zunehmend formbildende Funktion erhält. Bei den Stanze d'ottavarima wird dieser Prozess bereits seit 1608 im solistischen Bereich greifbar, als in Francesco Rasis *Vaghezzze di musica* erstmals zwei Ottavarimastropen in einer viertelstrophischen Variationsform über dem Basso di Ruggiero im Druck erscheinen<sup>16</sup>. Dem folgt nur ein Jahr später die erste Sammlung mit *Musiche* von Sigismondo D'India, in der drei traditionell durchkomponierte Vertonungen von Stanzen (eine davon im stile recitativo) vier Stücken gegen-

15 Für einige Jahrzehnte herrschte zumindest in der vokalen Kammermusik eine relative Freiheit in der kompositorischen Behandlung nichtstrophischer und strophischer bzw. formal offener und geschlossener Textvorlagen, bevor etwa seit der Mitte des 17. Jahrhunderts eine immer deutlicher werdende kategoriale Unterscheidung zu greifen scheint; vgl. hierzu Steinheuer (1999), S. 106–139.

16 Es handelt sich um Rasis eigene Stanze *Abi fuggitivo ben, come si tosto* sowie Bernardo Tassos *Vostro son, vostro fui, e sarò vostro*, das in ungewöhnlicher Weise stilbildend werden sollte, da alle nachfolgenden Vertonungen dieses Textes auf Rasis Umsetzung über dem Ruggiero Bezug nehmen. Vgl. hierzu Steinheuer (2003) und (2004).

überstehen, in denen Ottavarimastrophen entweder unmittelbar strophisch wie in der *Aria da cantar ottave* über Tassos *Forsegnata gridava: O tu che porte* oder in Form strophischer bzw. viertelstrophischer Variationen über ostinaten Bassmodellen wie Ruggiero, Romanesca und *Aria di Genova* vertont sind<sup>17</sup>: eine im einstimmigen wie im mehrstimmigen Bereich in der Folgezeit häufig anzutreffende Art der Umsetzung solcher Stanzen.

Gleichzeitig setzt für die Vertonung von Sonetten eine vergleichbare, wenn auch nicht ähnlich bestimmend werdende Entwicklung ein. In D'Indias Buch von 1609 finden sich in Anknüpfung an noch in die Frottolentradition zurückreichende Formen des musikalischen Textvortrags erstmals zwei strophische *Arie da cantar sonetti*, und 1613 veröffentlichte Giulio Romano eine Sonettvertonung über dem Romanesca-Modell, doch scheint dies ein eher vereinzelt gebliebener Versuch im einstimmigen Bereich geblieben zu sein<sup>18</sup>, möglicherweise wegen der Problematik des unterschiedlichen Umfangs der Quartinen und Terzinen eines Sonetts.

Im mehrstimmigen Bereich lassen sich Experimente nachweisen, die in eine prinzipiell ähnliche Richtung weisen, so etwa in Valentinis 1621 veröffentlichter Vertonung *Duo archi adopra e con duo archi offende*, einem Sonett von Marino zum Lobpreis der großen Sängerin Adriana Basile aus dem dritten Teil seiner einflussreichen Sammlung *La Lira*. Der zentrale, die gesamte Anlage und Metaphorik des Sonetts beherrschende *conceito* wird gleich zu Beginn im Bild der beiden Bögen eingeführt, mit denen die Sängerin doppelt bewaffnet sei: Der eine ist der metaphorische Bogen ihrer Augenbraue, mit dem sie tief verwundende Pfeile der Liebe aussendet, der andere hingegen jener reale Bogen, mit dem sie sich beim Singen auf der „lira“ begleitet; gemeint ist damit hier einerseits die *Lira da braccio* als das traditionelle Instrument zur Begleitung von gesungener Dichtung, zugleich jedoch steht der Begriff auch als Metonymie für die Sphäre hoher Dichtkunst selbst, wie ihn Marino bereits im Titel seiner Gedichtsammlung verwendet hatte<sup>19</sup>.

„Duo archi adopra e con due archi offende“. „Bella Sonatrice“ zu Ehren von Adriana Basile  
Sonett: ABBA ABBA CDC DCD (Giovanni Battista Marino, *La Lira* III, 1614, S. 41)

Duo archi adopra e con due archi offende  
Questa ch'arciara e Musa il mondo ammira  
Un con la bella man ne move e tira  
Un nel ciglio seren ne curva e tende

Zwei Bögen bedient und mit zwei Bögen droht  
jene, die die Welt als Bogenschützin und Muse bewundert:  
Den einen führt und dehnt sie mit der schönen Hand,  
den andern wölbt und spannt sie mit der heitern Braue.

D'Hebeno l'un l'altro d'avorio splende  
Febo l'un l'altro Amor sostiene e gira  
L'un porge spirto armonico a la lira  
L'altro ai miseri amanti il fura e prende.

Aus Ebenholz erglänzt der eine, der andere aus Elfenbein,  
Apollo stützt und lenkt den einen, den andern Amor;  
der eine führt den Sinn der Harmonie zur Leier,  
der andere nimmt und raubt ihn den unglücklichen Liebenden.

Diletta l'un con numeri canori  
L'altro con crudi stratii invita al pianto  
L'un saetta le corde e l'altro i cori.

Der eine erfreut mit wohlklingenden Zahlen,  
der andere lädt mit grausamen Qualen zum Klagen  
der eine schießt Pfeile auf die Saiten, der andere auf die Herzen.

Ma felice languir poiche non tanto  
Ferisce il guardo con pungenti ardori  
Quanto con dolce suon risana il canto.

Doch glücklich ist das Sehnen, denn so sehr  
verletzt nicht der Blick mit stechender Glut,  
wie mit süßem Klang der Gesang wieder heilt.

17 Vgl. hierzu Leopold (1995), Bd. 1, S. 189–203 sowie Bd. 2, S. 176–183.

18 Ebd. Bd. 1, S. 175–188 sowie Bd. 2, S. 167–175.

19 Vgl. hierzu die entsprechenden Untersuchungen bei Steinheuer (1999), S. 249–316.

Valentini wählt für seine Vertonung (Anhang, Beispiel 4) die Form eines Sonetto concertato mit einem instrumentalen Ritornell, das einleitend und zwischen den vier jeweils unterschiedlich besetzten und gestalteten Strophen erklingt und damit die Komposition gliedert. In raffinierter Weise werden zudem alle Abschnitte miteinander verbunden durch einen gedehnten Quintgang abwärts, der im Ritornell in hoher Lage der ersten Violine die Parallelbewegung der beiden anderen Stimmen überwölbt, in den beiden Quartinstrophen dagegen im Continuo die quasi rezitativisch für Sopran bzw. Tenor gesetzten Solostimme fundiert und damit zugleich Prinzipien strophischer Variation für diese ersten beiden Strophen geltend macht. In der ersten Terzine wird der Satz dann nicht nur erstmals zur vokalen Vierstimmigkeit mit der ungewöhnlichen Besetzung für zwei Canti und zwei Tenori erweitert, erstmals werden zudem beide Varianten des Quintgangmotivs gleichzeitig in einem Teil verwendet, wobei der über eine bloße motivische Vereinheitlichung hinausweisende Sinn der Konstruktion deutlich wird: Die Verlagerung des Motivs von der Bassstimme in die dann einsetzende erste Violine korrespondiert textlich mit dem Wechsel in der Darstellung der Wirkungen der beiden Bögen der Sängerin. Der Quintgang im Bass steht für den einen, zu den Saiten geführten Bogen, der unterhält bzw. erfreut („diletta“) und damit unmissverständlich auf die in der quintilianischen Rhetorik durch das „delectare“ gekennzeichnete mittlere, der Liebeslyrik angemessene Stilebene verweist<sup>20</sup>. In der hohen Lage der Violine ist der Quintgang anschließend jenem zweiten metaphorischen Bogen der Augenbraue zugeordnet, von dem Liebespfeile auf die Herzen abgeschossen werden, deren verheerende Wirkungen (Marinos „stratio“ bewahrt auch in der übertragenen Bedeutung als „Qual“ noch Aspekte des ursprünglichen Sinns von „Zerfleischung“) Klage und Weinen hervorbringen – hier handelt es sich wie häufig in Marinos Lyrik um die Metaphorik eines gleichsam zur hohen heroischen Sphäre tendierenden Liebeskrieges, die der lyrischen Dichtung zwar im Grunde unangemessen ist, jedoch immer wieder in sie einbricht<sup>21</sup>.

In Valentinis Vertonung dieser ersten Terzine vollziehen die Singstimmen eingangs den Quintgang der Unterstimme in Terz-Quintbewegung nach, verbotene Dreiklangsparallelen werden nur durch melodische Umspielungen und Ausweichungen vermieden. Raffiniert ist auch, wie Valentini die plakative Gegenüberstellung der beiden Bögen in den Quintgängen der Instrumentalritornelle und den ersten drei Sonettstrophen dann in der am stärksten ausgedehnten zweiten Terzine auflöst. In diesem ganzen Teil kommt der Quintgang nicht mehr als eine isolierte Stimme vor, allerdings ist er der Melodiegestaltung bzw. Soggettobildung in beiden Abschnitten inhärent und damit in vielleicht noch höherem Maße als zuvor für die musikalische Faktur des Satzes bestimmend. Zudem werden unter erstmaliger Einbeziehung auch der zweiten Violine aus der Sonata die vorher zwischen Instrumental- und Vokalabschnitten wechselnden Taktarten in den Satz integriert und zu einer Synthese gebracht, die inhaltlich die heilende Wirkung des Gesangs gegen die Verletzungen durch die Pfeile Amors in den Vordergrund stellt. Valentini unternimmt offensichtlich den Versuch, einen der konzeptistischen poetischen Zuspitzung von Marinos Gedicht korrespondierenden musikalischen concettismo zu schaffen, der eine vergleichbare und dennoch ganz selbstständige formbildende

20 Vgl. Kurt Spang, Art. *Dreistillebre*, in: HWR 2, Sp. 922–923.

21 Vgl. auch das den dritten Teil von Marinos *La Lira* eröffnende Sonett *Tempo la cetra, e per cantar gli onori*, zu dessen Beginn Marino dezidiert von „alzare lo stile“ spricht, also von der Wahl einer hohen Stilebene. Hierzu und zu Monteverdis Vertonung dieses Sonetts Steinheuer (1999), S. 286 ff.

de und vereinheitlichende Kraft entfaltet und dabei zugleich avancierte concertato-Techniken mit einbezieht.

Experimente in eine ähnliche Richtung unternahm auch der wohl mit Valentini befreundete Tarquinio Merula in seinem ersten Madrigalbuch von 1624, so etwa in der Vertonung von Cesare Rinaldis Madrigal *La mia filli è fugace* (Anhang, Beispiel 5), das hier in einer für einen Madrigaltext höchst unüblichen Weise in durchgängigem Dreiertakt umgesetzt ist. Dabei legte Merula für die Vertonung der ersten drei Verse eine 19 Messuren umspannende, stufenweise aufwärts sequenzierende eintaktige Bassfigur zugrunde, gegenüber deren motorischer, vorwärts drängender Sogwirkung ohne wirkliche harmonische Haltepunkte die drei miteinander verwandten *sogetti* für die Textabschnitte kaum an wirklicher Eigenständigkeit gewinnen – eine gezielte musikalische Allegorie für die fortgesetzte Flucht Fillis, von der im Gedicht die Rede ist<sup>22</sup>. Auch hier stellte der Komponist die Idee einer sehr starken motivisch-musikalischen Vereinheitlichung mit wenigstens zu Beginn quasi-ostinatem Charakter in den Dienst einer pointiert spitzfindigen Textumsetzung, die kaum noch unmittelbar wortausdeutende Momente hervorzuheben als vielmehr eine eigenständige musikalische Kommentarebene zu etablieren sucht, die ihrerseits von nicht weniger scharfsinniger Erfindung und Konstruktion bestimmt ist als die poetische Vorlage.

Vielfältig sind die kompositorischen Mittel, mit denen Komponisten seit Monteverdis sechstem Madrigalbuch die Möglichkeiten des mehrstimmigen Madrigals neu zu definieren suchten; sie reichen von quasistrophischen Refrain- und Ritornellbildungen über stärkere Klangkontraste zwischen den verschiedenen Binnenabschnitten durch Wechsel von Taktarten, unterschiedlichen vokal-instrumentalen Besetzungen und Satzarten bis hin zur Unterordnung des älteren Typus charakterisierender *Soggetto*erfindung unter neuartige motivische Vereinheitlichungstendenzen, die sich unterschiedlicher Verfahren wie konzeptischer Motivableitungen, des Parallelismus oder der Kettenbildungen von Sequenzierungen, der Möglichkeiten ostinater oder quasiostinater Formelhaftigkeit oder strophischer bzw. teilstrophischer Variationsmodelle bedienen.

### Neue Tendenzen im Strophenlied

In der einstimmigen wie mehrstimmigen Vokalmusik tritt über derartige Phänomene hinaus besonders deutlich in Vertonungen der zur Canzonettentradition zu rechnenden strophischen Textgattungen noch ein Experimentieren mit Deklamationsmustern in der Melodiegestaltung hinzu, das einerseits eine ältere Tradition mehrstimmiger vokaler Balli oder Balletti fortsetzt – wie etwa in vielen der Stücke in D'Indias *Le musiche e balli a quattro voci* von 1621<sup>23</sup> oder auch den vier als *Corrente* und den drei mit *Gagliarda* bezeichneten Arien in Bellerofonte Castaldis *Primo mazzeretto di fiori* von 1623<sup>24</sup> –, andererseits aber auch als musikalischer Reflex auf die durch Gabriello Chiabrera initiierte und während dieser Jahre in unterschiedlichste Richtun-

22 Ausführlich besprochen in Steinheuer (1999), S. 206–214; ebd. S. 434–439 eine vollständige Edition.

23 Die Musik entstand anlässlich der Hochzeit von Prinz Vittorio Amadeo di Savoia mit der Schwester von Louis XIII., Maria Christina von Frankreich, im Jahre 1619 und erschien zwei Jahre später in Venedig im Druck. Eine Edition der Sammlung (Libreria Musical Italiana, Lucca) besorgten Renzo Bez, Claudio Chiavazza und Maurizio Less im Jahre 2000.

24 Die drei einstimmigen *Correnti* der Sammlung sind ediert in: Leopold (1995), Bd. 2, S. 76–78.

gen gehende neue Vielfalt von Versarten und Strophenformen in der zeitgenössischen Dichtung für Musik zu verstehen ist<sup>25</sup>. Dass trotz einer Reihe von Gemeinsamkeiten hier eine grundsätzliche Unterscheidung angebracht sein dürfte, die die prinzipielle Methode der Vertonung betrifft – ausgehend von einem periodisch-choreographischen Formprinzip im Falle von gesungenen balli und von poetisch-metrischen Formprinzipien im Falle der Möglichkeiten von Deklamationsmustern –, wird etwa an den folgenden beiden Stücken von Bellerofonte Castaldi und Carlo Milanuzzi deutlich.

In Milanuzzis Aria *Tu non hai provato Amore* aus dem *Sesto Libro delle ariose vaghezze* von 1628 (Anhang, Beispiel 6) wird rhythmisch auf den ersten Blick konsequent das Versschema mit vier ottonari in der ersten Halbstrophe sowie vier quaternari und zwei weiteren ottonari im zweiten Teil (8888/444488) nachgebildet: Jeder der achtsilbigen Verse besteht rhythmisch aus zwei gleich gebauten Viersilblern, von denen jeder als eine Gruppe aus zwei auftaktigen Minimen sowie einer betonten und einer unbetonten Semibrevis erscheint. Dieses fast monoton durchgehaltene Muster in der Singstimme, bei dem eine flexiblere rhythmische Handhabung allein durch die nur ein wenig freiere Führung der Continuostimme ermöglicht wird, entspricht jedoch irritierenderweise keineswegs der wohl durchgängig trochäisch zu verstehenden Prosodie innerhalb der Verse, sondern schafft ganz im Gegenteil gerade ein kalkuliertes Spannungsverhältnis zwischen Sprachrhythmus und musikalischem Rhythmus, aus dem die Komposition ihren eigentlichen Reiz gewinnt.

In Castaldis Duett *O Clorida vaga e gentile* (Anhang, Beispiel 7) definiert dagegen das Tanzmodell der Corrente – das Stück ist im Inhaltsverzeichnis des Bandes als frühlingshafte Corrente (*Corrente Primaveraesca*) überschrieben – den äußeren Formverlauf der beiden je achttaktigen Teile. Doch scheint Castaldi in ganz kapriziöser Weise primär daran interessiert, in die durch das Tanzmodell vorgegebene klare Periodik einen eigenen, bewusst außerordentlich irregulär gebauten Text einzupassen, der nach einem regelmäßigen Anfang mit drei in der klassischen Dichtkunst Italiens noch gänzlich fehlenden Neunsilblern in jedem der verbleibenden sechs Verse eine neue Versart vorsieht:

O Clorida vaga e gentile	9	novenario
Tu rosa rassembri d'Aprile	9	novenario
Ch'in su la nativa sua spina	9	novenario
Pomposa si mostra d'ogni fior regina	12	(ist metrisch nicht vorgesehen!)
A cui scherzando intorno	7	settenario
Ride l'Aurora	5	quinario
Con Zefiro e Flora	6	senario
Ma se non cogli a tempo sua bellezza	11	endecasillabo
Col sol cade e si disprezza.	8	ottonario

Diese bizarre, im Druck durch Großbuchstaben an den Versanfängen genau angezeigte metrische Textgestaltung hat natürlich Auswirkungen auf die musikalische Umsetzung, denn nur die ersten beiden Verse korrespondieren unmittelbar jener von einem Tanz wie der Corrente eigentlich zu erwartenden zweitaktigen Periodik. Bereits der dritte Vers muss ohne die zuvor eingeführte Verbreiterung der Schlusssilben zur Markierung des Versendes auskom-

25 Vgl. hierzu die grundlegenden Untersuchungen sowie den nach Vers- und Strophenformen gegliederten Katalog der einstimmigen weltlichen Vokalmusik bei Leopold (1995); vergleichbare Daten fehlen bislang für den größten Teil des Repertoires jener Jahre in anderen Besetzungsarten, nur für einzelne Komponisten wurde dies bisher untersucht.

men, damit der mit zwölf Silben überlange vierte Vers überhaupt noch innerhalb des ersten Teils untergebracht werden kann; Castaldi sieht zudem noch Hemiolenbildung innerhalb der beiden Takte vor dem Ende der Halbstrophe vor. Noch irregulärer fällt dann die Binnengliederung des zweiten Teils aus, da die insgesamt acht Takte in  $1,5 + 2 + 2,5 + 2$  Takte lange Abschnitte untergliedert werden, die jeweils einem Vers bzw. im Falle der zweiten Gruppe zwei zusammengefassten Versen entsprechen. Der anfangs schon fast sicilianoartig wirkende Rhythmus, der die frühlingshaft rosige Frische der besungenen Clorida beinahe idyllisch erscheinen lässt, wird wohl deshalb periodisch wie auch zunehmend metrisch gezielt aufgehoben, weil am Ende der zweiten Halbstrophe bereits der künftige Verfall solcher Schönheit vorausgesehen wird.

Die Gegenüberstellung von drei weiteren, vermutlich sogar zumindest partiell aufeinander Bezug nehmenden Beispielen mag verdeutlichen, welche Bandbreite unterschiedlicher Möglichkeiten im Umgang mit deklamatorischen Formeln bei der Umsetzung eines Textes angenommen werden muss. Bereits in seinen *Primo Scherzo delle Ariose Vaghezze* von 1622 nahm Milanuzzi eine Vertonung von *Sì dolce è il tormento* auf den Text eines ungenannten Dichters auf, deren Vorlage sich auch in der *Quarta raccolta di bellissime canzonette musicali, e moderne* von Remigio Romano findet<sup>26</sup>; Milanuzzi könnte zudem das 1620 in Venedig erschienene *Primo Libro d'Arie* von Francesco Petratti gekannt haben, das eine strophische Vertonung des aus Sechssilblern mit piano- und tronco-Endungen aufgebauten Textes mit einfacher, kaum Eigenständigkeit entwickelnder Begleitung enthält. Petrattis Version (Anhang, Beispiel 8) ist jedoch in diesem Kontext von Interesse, da er den Text nicht in individuell charakterisierender Ausgestaltung von einzelnen Versen oder deren semantischen Schichten umzusetzen sucht, sondern in einer formelhaft anmutenden, die metrischen Strukturen der Vorlage reflektierenden Weise. Der während dieser Jahre in Lazio wirkende Komponist verwendet für die ersten vier Verse ein dreimal stufenweise abwärts sequenziertes, über weite Strecken anapästisch gebautes Sekundschriftmotiv, das nur auf Grund des zur Viertel gedehnten ersten Auftakts und der Dehnungsakzente bei den fehlenden unbetonten Schlussilben in den beiden tronco-Versen 2 und 4 nicht ganz identisch rhythmisiert ist; im zweiten Teil fasst Petratti entsprechend Versbau und Syntax jeweils drei Verse zusammen und bedient sich auch hier immer wieder sequenzierender Bausteine, die allerdings ein wenig stärker abgewandelt werden.

In Milanuzzis Fassung (Anhang, Beispiel 9) ist eine prinzipiell ähnliche Deklamationsweise anzutreffen, die allerdings durch häufige Punktierung der ersten beiden unbetonten Silben in einer Gruppe zusätzlichen Reiz gewinnt. Die Parallelität der beiden Doppelverse in der ersten Halbstrophe ist durch Wiederholung auf derselben Stufe eher noch stärker als in Petrattis Sequenzierung herausgearbeitet, jedoch bindet Milanuzzi zugleich die beiden Abschnitte mit Halb- und Ganzschluss stärker aneinander. Der zweite Teil bildet bei Milanuzzi noch deutlicher eine Fortsetzung des ersten, was sich nicht nur im direkten Weiterspinnen der Motivik, sondern erneut besonders an den Binnenschlüssen erweist, die alle melodisch miteinander zusammenhängen. Der hervorstechendste Unterschied zwischen den Vertonungen dürfte aber in der weitaus eigenständigeren Behandlung der Continuostimme liegen, die hier über weite Strecken in regelmäßig gehender Vierteltbewegung voranschreitet und damit einen weit rascheren harmonischen Rhythmus ausbildet, wobei Milanuzzi auch vor wiederholten Sprüngen auf dissonante Tonstufen keineswegs halt macht.

26 Vgl. Leopold (1995), Bd. 2, S. 277.

Die weitaus interessanteste Umsetzung des Textes bietet zweifellos Claudio Monteverdis Version, die nun durchgängig in ungerader Takart gehalten ist und von Milanuzzi in seinem *Quarto Scherzo delle Ariose Vaghezze* von 1624 veröffentlicht wurde (Anhang, Beispiel 10). Beindruckend ist hier, wie gerade in gezielter Reduktion der Mittel große dramatische Wirkungen entstehen: Im ersten Teil beschränkt sich Monteverdi in der melodischen Gestaltung der Oberstimme auf einen taktweise voranschreitenden Oktavgang abwärts, der die gesamten vier Verse der ersten Teilstrophe umfasst, bis auf die betonten und auch hier gedehnten Silben der beiden tronco-Verse ausschließlich mit Semibrevis-Werten auskommt und nur an einer Stelle durch die Wiederholung einer bereits verwendeten Tonstufe in seiner erstaunlichen Konsequenz durchbrochen wird, vermutlich zur Ermöglichung der vierten Stufe als Vorbereitung der Schlusskadenz.

Der bis auf einzelne Durchgangsnoten auf unbetonter Zählzeit dissonanzenfreie Satz lässt noch nicht ahnen, welche Möglichkeiten der musikalischen Intensivierung Monteverdi im zweiten Teil bereithält: Auch dieser beginnt zunächst ganz konsonant mit Dezimparallelen zwischen den beiden Stimmen, doch verbleibt die Oberstimme nach einem Quartgang aufwärts für fast vier Messuren und damit fast zwei Verse lang auf der Finalis *d''* als einer Art Rezitationston. Dieser erfährt eine unerwartete Dramatisierung durch die Abwärtsbewegung im Basso, die nach stufenweisen Schritten (in der ersten Strophe des Gedichts ist hier nach der Süße der Liebesqual nun von anwachsender Grausamkeit die Rede) zunächst in die nur an dieser Stelle vorkommende alterierte große Unterseptime *es* abspringt. Man erwartet (wie angesichts des gleichsam erzwungenen großen Sekundschriffs abwärts in der Oberstimme) eine *mi*-Kadenz zur Finalis *d*, doch bildet Monteverdi den im Text konstatierten Mangel an Mitleid musikalisch durch die Verweigerung der Diskantklausel nach. Statt eines Abschlusses wird ein erneuter Septimklang erreicht, Auftakt für eine Sequenzierung von Septimvorhalten auf betonter Zählzeit, bevor schließlich in einer regelgerechten Kadenzwendung die Finalis erreicht wird. In der Oberstimme durchschreitet die Melodie in diesem letzten Abschnitt nochmals wie schon im ersten Teil einen Oktavgang abwärts, der allerdings durch die Septimvorhalte auf betonter Zeit einen geradezu entgegengesetzten Charakter erhält.

Immer wieder finden sich während der zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts auch Werke anderer Komponisten, die eine vergleichbare Intensivierung der Gattung des Strophenliedes anstreben. Alessandro Grandi etwa unternahm im dritten Buch seiner *Cantade ed Arie a voce sola* von 1626 im Eröffnungstück (*La Crud'è proterva*) (Anhang, Beispiel 11) den offensichtlichen Versuch, Monteverdis zwei Jahre früher gedruckte Aria noch zu überbieten. Die Wahl einer gleichfalls aus Sechssilblern bestehenden, dreiteiligen Textvorlage, in der das Anprangern der fortgesetzten Grausamkeit einer namenlosen Feindin der Liebe („*nemica d'Amore*“) innerhalb des Refrains im Selbsthass des verachteten Liebhabers kulminiert, erlaubt es Grandi, Monteverdis Deklamationsmodell von stufenweise absteigenden Semibrevis-Gruppen nun von Anfang an in einen von heftigen Dissonanzwirkungen geprägten Satz einzubinden, wie gleich der höchst überraschende Einsatz im Instrumentalbass mit dem erhöhten Leitton *fis* zur Finalis *g* bei gleichzeitig tieferalterierter sechster Stufe *es''* in der Oberstimme verdeutlicht. Monteverdis Oktavgang abwärts verkürzt Grandi im ersten Abschnitt zur verminderten Quinte und kehrt ihn zu Beginn des Refrains zu einer aufsteigenden Sexte in der Melodiestimme um; parallel dazu setzt der Instrumentalbass im Refrain nach einem verminderten Quartfall ein und wird von *H* aus stufenweise bei mehrfachen Hochalterationen schließlich zur vermin-

derten Oktave *b* geführt, wobei aus Monteverdis in der entsprechenden Passage anzutreffenden Septimvorhalten weit weniger expressive Septimdurchgängen werden. Vielleicht führt in Grandis Vertonung gerade der gesteigerte Einsatz expressiver Mittel zur Preisgabe jener ausbalancierten Ökonomie der Mittel, die das Faszinierende an Monteverdis Aria ausmacht.

In der drei Jahre später 1629 erschienenen dreistimmigen Aria *Crudel tu vuoi ch'io moia* (Anhang, Beispiel 12) gelingt Grandi dagegen auf bewundernswerte Weise eine vergleichbare Balance zwischen liedhafter Einfachheit und expressiver Satzkunst. Das anonym überlieferte Gedicht ähnelt vom Vers- und Strophenbau her einer klassischen Terzinendichtung, allerdings ohne die für das traditionelle Modell übliche Verkettung der Reime zwischen den Strophen.

Crudel tu vuoi ch'io mora, ecco ch'io moro.

E perchè chiara la mia morte vedi,  
Me ne vengo a morir a li tuoi piedi.

Di tanti stratii miei, empia, giosci,  
Ch'anch'io del mio penar diletto sento,  
E dando gusto a te moro contento.

Hor mirami ch'hormai esco di vita,  
E quest'afflitte voci e questo canto  
Fan de la morte mia l'esequie e'l pianto.

Amor che giusto sei, mira l'ingrata,  
Come compensa la mia pura fede:  
Che mi vede morir, e non me'l crede.

Grausame, Du wünschst, ich möge sterben –  
hier bin ich, um zu sterben!  
Und damit Du klar meinen Tod siehst,  
komme ich zum Sterben zu Deinen Füßen.

Du freust dich, Ruchlose, meiner großen Qualen,  
daher fühle auch ich Freude bei meinem Leiden  
und sterbe zufrieden, da ich Dir Wohlgefallen bereite.

Nun sieh mich an, da aus dem Leben ich nun scheide  
und diese betrübten Klagen und dieser Gesang  
dienen bei meinem Tod als Trauerlied und Tränen

Amor, der Du gerecht bist, sieh wie diese Undankbare  
meine reine Treue mir vergilt:  
Noch da sie mich sterben sieht, glaubt sie mir nicht.

Das Gedicht war bereits 1617 von Pietro Benedetti in Florenz in einstimmiger Vertonung in seinen *Musiche a una e dua voci, Libro quarto* veröffentlicht worden und zwar in Form von Variationen über einem Strophenbass mit Instrumentalritornellen<sup>27</sup>. Auffällig ist, dass sowohl Benedetti als auch Grandi dem ersten Vers einen eigenen abgeschlossenen Formteil zuweisen, der – wie vielfach in der Canzonettentradition üblich – ebenso wie der vom Text her doppelt so lange zweite Abschnitt zu wiederholen ist. Ansonsten geht Grandi jedoch gänzlich andere Wege als Benedetti, und zwar gleichermaßen im Verzicht auf Ritornelle und Variationsbildung für die Folgestrophen wie in der Wahl einer durchgängig ungeraden Taktart. Trotz dieser canzonettenartigen Zurücknahme in der Formgestaltung bei einer im Prinzip noch ganz klassischen Strophenform wählt Grandi musikalisch eine durchgängig hohe Stillage, die durch das Gleichmaß der Bewegung wie auch eine expressive Harmonik geprägt ist und während des gesamten Stücks keinerlei Brechungen erfährt. Gleich zu Beginn kündigt sich dies durch den unerwarteten Sprung der Bassstimme vom Grundton in die alterierte kleine Sexte *es* an, die in einer *mi*-Kadenz zum anschließenden *d*-moll-Klang führt, von dem aus im Bass das *Soggetto* für die zweite Vershälfte in Form eines kleinen Sextganges aufwärts anhebt und damit die genuin motivische Bedeutung des anfänglichen Basssprunges offenbart. Die Imitation des *soggetto* im Tenor führt nach *Es*-Dur, dem sich stufenweise aufsteigend über *F*-Dur und

27 Eine weitere nachweisbare Vertonung von dem im toskanischen Castiglion Fiorentino ansässigen Marco Ghirlandi in dessen 1627 bei Bartolomeo Magni in Venedig erschienenen *Madrigaletti a tre voci* verwendete offenbar sogar eine Grandi vergleichbare Besetzung und könnte dessen Quelle gewesen sein, allerdings gilt der bis zum zweiten Weltkrieg nur unvollständig überlieferte Druck heute als verschollen. Vgl. Emil Vogel, Alfred Einstein, François Lesure, Claudio Sartori, *Il Nuovo Vogel. Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, Pomezia 1977 (im folgenden = NV), Nr. 1185.



G-Dur eine C-Dur-Kadenz anschließt, bevor zum Abschluss des ersten Teils über c-Moll und D-Dur ein bewusst das Tongeschlecht offen lassender unisono-Klang auf der Finalis g erreicht wird. Immer wieder bereichert Grandi den Satz durch gezielten Wechsel von Moll- und Dur-Klängen, durch häufige Vorhaltbildungen, die gelegentlich wie in den parallelen Sekundverschiebungen in den Kadenzen der Takte 20 und 24 mit anschließenden trugschlüssigen Wendungen irregulär weitergeführt werden, oder durch unerwartete Alterationen etwa mit Tritonusdurchgängen in den Takten 7, 14, 17 und 20 oder auch bei der überraschenden Tiefalteration der Septime im Anschluss an die Kadenz in Takt 16. Durch solche Mittel gewinnt der vom rhythmischen Duktus her bis auf wenige, dafür aber um so auffälligere Synkopenbildungen vor allem in den Takten 9 und 21/22 stetige Fluss des Satzes eine herbe Klanglichkeit, die den Todeswillen des lyrischen Ichs wirkungsvoll unterstreicht.

### Durchkomponierte Strophenlieder und strophische Variation

Die Intensivierung der Ausdrucksqualitäten bei gleichzeitiger Vereinheitlichung des Bewegungsgestus bildet jedoch nur einen wichtigen Aspekt der Vertonung strophischer Texte im Venedig der zwanziger Jahre. Nicht weniger bedeutsam ist eine Tendenz zur Durchkomposition, wodurch die zuvor niedere Gattung der Canzonetta in einer zumindest partiellen Angleichung an den durchkomponierten Typus des Madrigals eine Aufwertung erfährt. Grandis dreistimmige Vertonung von *Lidia, più non ti voglio* bildet hierfür ein instruktives Beispiel (Anhang, Beispiel 13). Die ohne Nennung eines Autors überlieferte Gedichtvorlage besteht aus vier jeweils sechs Siebensilber umfassenden Strophen, von denen allerdings nur die ersten drei streng isometrisch gebaut sind, während in der vierten die vorher nur für die beiden Schlussverse bestimmenden tronco-Endungen auf die gesamte Strophe ausgeweitet werden. Die harte Endung ohne auslautende unbetonte Silbe dient in den beiden refrainartigen, stets mit den gleichen Reimwörtern versehenen Schlussversen zur Verdeutlichung der brüskten Ablehnung der früher offenbar so grausamen Geliebten, deren anfangs ganz prominent platzierter Name Lidia nicht mehr wie in vielen zuvor vertonten Gedichten auf eine pastorale Sphäre, sondern wie auch der ganz streitbare, fast sarkastische Gestus des Gedichts weit eher auf die so anders geartete Welt der horazischen Oden verweist<sup>28</sup>.

Lidia, più non ti voglio	7	a	Lidia, ich will Dich nicht mehr!
S'havesti il cor di scoglio	7	a	Wenn Du auch ein Herz aus Stein haben magst,
Fatt'è'l mio di diamante	7	b	meins ist aus Diamant gemacht!
E quante volte, e quante	7	b	Und wieviel, wieviel Male
Già non volesti tu,	7t	c	einstmals Du selbst nicht wolltest,
Anch'io non voglio più.	7t	c	will ich jetzt auch nicht mehr!
Sovengati crudele	7	d	Erinnere Dich, Grausame,
Quante fur le querele	7	d	wieviele die Klagen waren,
Ch'io già dispersi al vento	7	e	die ich einst in den Wind rief!
Dico ancor io contento	7	e	Nun sage ich ganz zufrieden:
Se non volesti tu:	7t	c	Wenn du nicht gewollt hast,
Anch'io non voglio più.	7t	c	will ich jetzt auch nicht mehr!

28 Vgl. insbesondere dessen imaginäres Streitgedicht mit Lydia im dritten Buch der *Carmina Donec gratul eram tibi*; Horaz (1985), S. 130–133.

I tuoi incantati giri	7	f	Dein verzaubertes Ränkespiel
Mille de miei sospiri	7	f	hat an tausend meiner Seufzer
Non gradirono un poco	7	g	kein bißchen Gefallen gefunden;
Io non sento il tuo foco	7	g	Ich spüre Dein Feuer nicht,
E se negasti tu	7t	c	und wenn Du verweigert hast,
Anch'io non voglio più.	7t	c	will ich jetzt auch nicht mehr!
No, no, non voglio più	7t	c	Nein, nein, ich will nicht mehr,
Più tosto morirò	7t	h	eher werde ich sterben,
Ch'haver di te pietà	7t	i	als Mitleid mit Dir zu haben!
Godò la libertà	7t	i	Ich freue mich der Freiheit,
Qual già godesti tu	7t	c	derer Du einst Dich erfreuest:
No, ch'io non voglio più	7t	c	Nein, denn ich will nicht mehr!

Die Refrainbildung beschränkt sich in diesem Gedicht jedoch nicht auf die jeweiligen Schlussverse der Strophen, sondern wird auf den ersten Vers der ersten und der letzten Strophe ausgeweitet, so dass nicht nur eine zusätzliche Rahmenbildung vorgenommen ist, sondern gleich im ersten Vers der Gegenstand oder gar das Motto des gesamten Gedichts unmittelbar exponiert wird. In seiner dreistimmigen, erneut ganz in ungeradem Takt gehaltenen Aria reflektiert Grandi diese formale Struktur sehr genau, indem er den Refrainversen wie auch dem Anfang der ersten und vierten Strophe eine refrainartige TuttiBesetzung zuweist, charakterisiert insbesondere durch die synkoptierten, von Pausen unterbrochenen „no“-Rufe, die Grandi eingangs sogar zusätzlich in den ersten Vers einfügt. Die verbleibenden Verse der ersten drei Strophen werden dagegen im Wechsel jeweils von einem der Solisten vorgetragen. In der vierten Strophe, deren Text überdies vollständig ein zweites Mal in leicht abgewandelter Form vorgetragen wird, hat Grandi dem Tutti auch die freien Verse und damit alle tronco-Verse der gesamten Vorlage zugewiesen. Er schafft so eine den Gestus des Textes vor allem durch die Wahl einer durchgängigen Bewegung in der Einheit des Affekts nachzeichnende *canzonetta concertata*, deren bereits anfangs ausgeprägte rhythmische Pointiertheit im Schlussteil noch einmal durch überraschende Generalpausen und zusätzliche Synkopierungen gesteigert wird.

Ein vergleichbarer und nicht weniger einheitlicher Gestus der textlichen Aussage liegt der Canzonestrophe *Vanne, vattene Amor* zugrunde (Anhang, Beispiel 14), die Grandi etwa zehn Jahre zuvor vertont und im ersten Buch seiner *Cantade ed Arie a voce sola* veröffentlicht hatte<sup>29</sup>. Es handelt sich um eine wütende, aber im Endeffekt vergebliche Absage des lyrischen Ichs an Amor auf Grund der Verlogenheit und Falschheit einer zuvor angebotenen Geliebten. Grandi wählt für die Vertonung eine strophische Variationsform auf der Grundlage eines in jeder Strophe wiederholten, über weite Strecken in Viertelbewegung voranschreitenden Basses, der nicht wie etwa im Falle von *Romanesca*, Ruggiero und anderen Strophenbässen ein bereits existierendes Modell aufgreift, sondern wohl eigens für diese Vertonung eingerichtet wurde. Gerade im Zusammenhang mit Variationsformen über gehenden Bassmodellen wird auch erstmals der Begriff „cantada“ greifbar, der seit Grandis erstem Buch häufiger in veneziani-

29 Das Erscheinungsjahr des Erstdruckes ist nicht bekannt und auch der Nachdruck aus dem Jahre 1620 gilt seit dem Ende des zweiten Weltkriegs als verschollen; allerdings existiert eine von Alfred Einstein angefertigte Abschrift der Sammlung in US-Nsc. Das hier besprochene Stück konnte jedoch auch auf Grund einer von Hugo Riemann vorgenommenen, wenn auch stark bearbeiteten Übertragung zweifelsfrei rekonstruiert werden; vgl. hierzu Riemann (1912), S. 39–45.

sehen Drucken insbesondere für solche strophisch variierten Formen verwendet wurde<sup>30</sup>. Die Einführung solcher Bässe ist unabhängig von dieser neuartigen Benennung eines Typus der weltlichen Vokalmusik allerdings bereits deutlich früher anzusetzen; so findet sich eine voll ausgebildete strophische Variationsform über gehendem Bass bereits im vierten Akt von Monteverdis *L'Orfeo* in dem mit Violinritornellen versehenen Lobgesang des mythischen Sängers an sein anscheinend allmächtiges Instrument („Qual honor di te fia degno/ Mia cetra omnipotente“), zu dessen Klängen er mit Euridice aus der Unterwelt zurückkehren will<sup>31</sup>.

Das in Grandis *Vanne, vattene Amor* allen sechs Strophen zugrunde gelegte Modell weist eine klare Kadenzbildung an allen in der Oberstimme auch rhythmisch verbreiterten Verschlüssen auf, doch wird eine deutliche periodische Gliederung im Bassverlauf ebenso vermieden wie eine Wiederholung einzelner Abschnitte. Dennoch sichert auch hier die nur von wenigen Synkopierungen und Dehnungen unterbrochene durchgängige Bewegung eine formale Geschlossenheit, die genutzt wird für eine variable Gestaltung der Melodieführung in der Oberstimme, auch wenn sich die Anfänge der sechs Strophen als relativ eng aufeinander bezogene Varianten desselben melodischen Gerüsts erweisen.

Generell bildet das Experimentieren mit gehenden Bässen und anderen Bassmodellen ein gleichermaßen wichtiges Moment im Prozess der Verselbständigung des Instrumentalbasses wie auch bei den Versuchen zur Vereinheitlichung und formalen Zusammenfassung größerer kompositorischer Zusammenhänge. In den Folgejahren finden sich einige ebenfalls solistische Vergleichskompositionen, die im Unterschied zu *Vanne, vattene Amor* jeweils Instrumentalritornelle zwischen die Strophen einschieben, eine stärker periodische Gliederung des Bassmodells ausbilden und zugleich in der Behandlung der Singstimme zu einer weit größeren Freiheit gegenüber dem Strophenbassmodell gelangen. Hierzu zählen etwa Pietro Bertis Cantata *Ob con quanta vaghezza* von 1624, die im gleichen Jahr im *Quarto Scherzo delle Ariose Vaghezzze* von Milanuzzi veröffentlichten beiden Cantate *O come vezzosetta* von Milanuzzi selbst sowie Claudio Monteverdis offenbar textlich wie musikalisch in unmittelbarer Auseinandersetzung mit Milanuzzis Stück zu sehendes *Obimè ch'io cado, obimè*<sup>32</sup>.

Eine mehrstimmige Canzonetta concertata Monteverdis über einem solchen gehenden Bassmodell, *Chiome d'oro* aus seinem siebten Madrigalbuch von 1619, verdient in dem hier behandelten Kontext besondere Beachtung, da es sich um das einzige bislang bekannte Stück weltlicher Kammermusik aus der Zeit bis 1629 handelt, mit dem sich Heinrich Schütz nachweislich direkt kompositorisch auseinandergesetzt hat, und zwar in Form einer Umarbeitung mit deutscher Textunterlegung unter dem Titel *Güldne Haare* SWV 440<sup>33</sup>. Monteverdis Text-

30 Es handelt sich um drei weitere Bände von Grandi selbst (1626 und 1629), zwei Drucke von Pietro Berti (1624 und 1626), drei Drucke von Milanuzzi (1624, 1630 und 1635) sowie drei Drucke von Giovanni Felice Sances (1633 und 1636). Offensichtlich entspricht der überwiegende Teil der als Cantada bezeichneten Stücke im Repertoire dieser Jahre einem solchen durchkomponierten Canzonettentypus über gehendem Bass; gelegentlich finden sich allerdings auch Stücke im stile recitativo wie im siebten Buch von Milanuzzi 1630 oder durchkomponierte Stücke über nichtstrophische Vorlagen wie Grandis *Amor giustizia, amor* von 1626; vgl. hierzu Steinheuer (1999), S. 124–125.

31 Ein weiteres, allerdings nicht strophisches Beispiel findet sich im Psalm *Laetatus sum* aus Monteverdis Marienvesper.

32 Vgl. die Diskussion sowie die modernen Edition beider Stücke in: Leopold (1995), Bd. 1, S. 254–260 sowie Bd. 2, S. 79–86.

33 Im Falle von Monteverdis zweistimmiger Ciaccona *Zefiro torna* und von *Armato il cor*, die Schütz beide im Vorwort seiner *Symphoniae sacrae* II von 1647 im Zusammenhang mit seiner Umarbeitung zu *Es steb Gott*

vorlage eines unbekanntes Dichters besteht aus fünf Strophen zu je fünf Versen, wobei je zwei kurze gereimte Viersilbler symmetrisch um einen mittleren Achtsilbler gruppiert sind (44844), der bereits den Reim der zweiten Vierergruppe einführt (Reimschema a a b b b). Zwar können – und genau dies unternimmt Monteverdi – die Viersilbler zu einem Achtsilbler mit Binnenreim zusammengefasst werden, doch lässt sich umgekehrt der mittlere ottonario zumindest in der ersten und fünften Strophe nicht in zwei Viersilbler aufteilen, da hier Vokalverschleifung („sinalefe“) vorgenommen werden muss, die im Falle der Aufteilung in zwei dann zudem nicht gereimte Verse eine überzählige Silbe ergeben würde. Der bei Schütz unterlegte deutsche Text versucht zwar im Prinzip, die Form des Originals nachzubilden, allerdings scheint die Tendenz vorzuherrschen, den mittleren Achtsilbler in zwei ebenfalls paargereimte Viersilbler zu unterteilen, wobei in der dritten Strophe einmal eine prosodische Irregularität entsteht, die auch bei der Textunterlegung sofort zu einer unschönen Betonung der zweiten Silbe von „tötet“ führt<sup>34</sup>. Generell ist in dem von Schütz verwendeten Text Paarreimbildung anzutreffen oder genauer gesagt angestrebt, denn die drei Reimpaare sind vielfach nur höchst unvollkommen ausgebildet und weisen kaum noch etwas von der ebenso geistreich wie elegant gereimten Kurzgliedrigkeit des Originals auf<sup>35</sup>.

Monteverdi	Silben	Reim	Schütz	Silben	Reim
1. Chiome d'oro	4	a	Güldne Haare,	4	a
Bel tesoro	4	a	gleich Aurore,	4	a'
Tu mi leghi in mille modi	8	b	Ihr verirret	4	b
Se t'annodi	4	b	und verwirret	4	b
Se ti snodi.	4	b	mein jungs Herze	4	c
			ohne Scherze.	4	c
2. Candidette	4	c	Rundes Stirnlein,	4	d
Perle elette	4	c	weiß wie Helfnbein	4	d'
Se le rose che coprite	8	d	auf die wohnet	4	e
Discoprite	4	d	Venus Sohne	4	e'
Mi ferite.	4	d	und verwundet	4	f
			mich zur Stunde.	4	f
3. Vive stelle	4	e	Klare Äuglein,	4	g
Che sì belle	4	e	glänzend Sternlein	4	g'
E si vaghe risplendete	8	f	Euer Glanz	3	h
Se ridete	4	f	tötet mich ganz	5	h
M'ancidete.	4	f	eure Strahlen	4	j
			mach'n mir Qualen.	4	j
4. Preziose	4	g	Korallmündlein,	4	k
Amorose	4	g	schneeweiß Händlein	4	k'
Coralline labbre amate	8	h	rosfarb Wangen,	4	l

33 *auf* SWV 356 erwähnt, ist ungewiss, wann Schütz Kenntnis dieser Stücke erlangt hat. Gedruckt wurden beide in Venedig 1632 in Monteverdis *Scherzi musicali*, also etwa drei Jahre nach Beendigung der zweiten Italienreise des Dresdner Hofkapellmeisters; es gibt bislang keine konkreten Anhaltspunkte für die Annahme, dass es sich um ältere Kompositionen Monteverdis handeln könnte.

34 Vgl. NSA 37, S. 16, Takt 42.

35 Ähnliche Beobachtungen lassen sich an vielen zeitgenössischen Kontrafakturen italienischer Vorlagen in Deutschland etwa bei Ambrosius Profe machen; solche Irregularitäten dürften mit der sehr schwierigen Aufgabe zu tun haben, einen nicht eigenständigen, sondern zweckdienlichen Text zu schaffen, der einerseits auf einen bestehenden Notensatz zugeschnitten sein und zugleich die inhaltliche und möglichst auch die affektive Seite der Vorlage berücksichtigen musste; vgl. hierzu Steinheuer (1992).

Se parlate	4	h	ihr habt g'fangen	4	l
Mi beate.	4	h	mich fürwahre	4	m
			ganz und gare.	4	m
5. O bel nodo	4	j	Wo nicht sendet	4	n
Per cui godo	4	j	Venus b'hende	4	n'
O soave uscir di vita	8	k	Hilf mir Armen	4	o
O gradita	4	k	mit Erbarmen.	4	o
Mia ferita.	4	k	Ach, ich sterbe	4	p
			und verderbe.	4	p

Monteverdi wählt für seine Vertonung (Anhang, Beispiel 16) eine strophische Variationsform mit Ritornellen für zwei Violinen und fasst je eine Textstrophe mit dem anschließenden Ritornell zu einer musikalischen Strophe zusammen, indem er ihr ein insgesamt acht Mensuren umfassendes Bassmodell zugrunde legt (Anhang, Beispiel 15), mit klarer zweitaktiger Periodik und vollständigen Kadenzwendungen zur Finalis c am Ende jedes Zweitakters, die im Verein mit der konsequent voranschreitenden Viertelbewegung einen quasi ostinaten Eindruck hervorrufen. Dieser wird noch verstärkt dadurch, dass die vier Zweiergruppen des Modells zwei nur leicht variierte Halbstrophen ausbilden, denn die dritte Gruppe c erweist sich als Variante der ersten a mit einer zusätzlichen Binnenkadenz, und in der vierten Gruppe d sind gegenüber der zweiten b nur die letzten drei Viertel oktavtransponiert, was einen unerwarteten Septimsprung aufwärts ergibt. Monteverdi unterlegt nun generell die erste Halbstrophe dieses Bassmodells einer der Textstrophen, wobei das Deklamationstempo der Singstimmen doppelt so rasch verläuft wie die Bassbewegung und je zwei quarterni bzw. ein ottonario einen Takt ergeben, also acht Silben über vier Vierteln im Bass deklamiert werden. Da auf Grund der Textdisposition auf diese Weise nur drei Takte entstehen, fügt Monteverdi auf der eigentlich unbetonten Schlussilbe des jeweiligen ottonario ein in den ersten beiden sowie in der vierten Strophe eintaktiges Melisma ein – die einzigen Stellen übrigens, an denen er zugleich vom Prinzip syllabischer Deklamation abweicht – und kann so die erste viertaktige musikalische Halbstrophe vervollständigen. Die zweite Halbstrophe des Modells ist dagegen den Ritornellen vorbehalten, die Monteverdi auch in den Prozess strophischer Variation einbindet, denn von den drei eingangs nacheinander gespielten Ritornellen bildet das dritte nur eine stärker ausgezierte Variation des ersten, und auch im ganz anders metrisierten zweiten Ritornells stimmen besonders in der ersten Violine die meisten der Töne selbst in den Synkopierungen mit den Gerüsttönen des ersten Ritornells überein.

Die Gesamtform des Stückes ergibt sich, indem Monteverdi zunächst nur die drei Ritornelle vorstellt, von denen jedes dreimal wiederholt werden soll, dann bei den ersten drei Strophen je eines der Ritornelle anschließt und nach der vierten Strophe nochmals das erste Ritornell wiederholt. Abweichungen von einer strengen Handhabung des Strophenmodells finden sich einerseits in der dritten Strophe durch ein zusätzliches eintaktiges Melisma auf deren Schlussilbe und die anschließende Wiederholung des gesamten Schlussverses in weiteren vier Takten bei erstmaligem Innehalten des gehenden Bassmodells, andererseits in der Schlussstrophe, die auf Grund des Fehlens eines Instrumentalritornells nun noch zweimal den Schlussvers wiederholt, erstmals auch das Deklamationstempo in den Singstimmen zunächst über Abschnitt d des Bassmodells verbreitert, um dann in klarem Rückbezug auf die Erweiterung in Strophe 3 mit einer wohl auf Abschnitt a des Modells basierenden Variante eine Verlangsamung des Tempos mit abschließender Wirkung vorzunehmen.

## Formschema von Monteverdis Canzonetta

Vorspiel	mus. Strophe 1	mus. Strophe 2	mus. Strophe 3	mus. Strophe 4	mus. Strophe 5
Rit I Rit. II Rit. III	Textstr. 1 Rit. I	Textstr. 2 Rit. III	Textstr. 3 Rit. II erweitert	Textstr. 4 Rit. I	Textstr. 5 er- weitert
3 mal vier Takte je 3x wiederholt	4 + 4 Takte	4 + 4 Takte	(4 + 5) + 4 Takte	4 + 4 Takte	4 (+2+4) Takte

Schütz hat die prinzipielle Identität der beiden Halbstrophen des Bassmodells bei Monteverdi klar erkannt und benutzt diese in seiner Umarbeitung<sup>36</sup> einerseits zu einer noch stärkeren Annäherung der Halbstrophen, indem er insbesondere den zweiten und vierten Abschnitt untereinander ganz angleicht (Anhang, Beispiel 15 u. 17). In beiden Gruppen nimmt er außerdem eine anfängliche Oktavtransposition vor, durch die er einerseits den Septimsprung in Abschnitt d vermeidet, andererseits eine nur bei ihm anzutreffende anfängliche Parallelisierung aller vier Zweitakter erreicht, denn Oktavsprünge fügt Schütz auch zu Anfang der ersten und dritten Zweitaktperiode ein. Dadurch verliert das Bassmodell bei ihm zwar die bei Monteverdi anzutreffende melodische Prägnanz, die durch die vorherrschenden Sekund- und Terzschriffe gewährleistet war, doch wird der Grund für diese auf den ersten Blick unverständlich wirkende Abwandlung vor allen Dingen in der ersten Gruppe deutlich, denn die Töne des Basses entsprechen hier dem Ciaccona-Modell, allerdings in geradtaktiger anstelle der üblichen ungeradtaktigen Rhythmisierung bei gleichzeitiger Aufgabe der charakteristischen Synkopenbildungen. Der bei Schütz zu beobachtende Umarbeitungsprozess zielt also offensichtlich auf ein zweitaktiges Variationsmodell anstelle der bei Monteverdi weitaus stärker ausgeprägten strophischen Anlage, insbesondere werden damit die Ritornelle und die Textstrophen weniger stark als in der halbstrophischen Konzeption Monteverdis aufeinander bezogen.

Diese Einschätzung findet weitere Bestätigung einerseits in den häufigen kleineren Variantenbildungen innerhalb des Basses selbst – so verzichtet Schütz etwa gelegentlich auf den anfänglichen Oktavsprung oder ersetzt ihn durch einen Oktavfall wie zu Anfang der zweiten und vierten Strophe – oder auch in der Behandlung der Instrumentalritornelle zu Beginn, da Schütz hier die Wiederholungen ausschreibt und ebenfalls einzelne geringfügigere Abweichungen notiert. An den Stellen, bei denen bereits bei Monteverdi der strenge Durchlauf des Bassmodells durchbrochen worden war, verfährt Schütz noch weitaus freier: So wird in der dritten Strophe nach den Gruppen a und b die letztere gleich nochmals wiederholt und anschließend sogar unter Einbeziehung punktierter Werte frei fortgeführt (Takte 45–49), und in der fünften Strophe entsprechen nur die drei Anfangstöne noch genau dem Modell, bevor in den zehn verbleibenden Takten ein zunehmend freierer Umgang damit einsetzt (Takte 63–73). In den Singstimmen hat Schütz dagegen bis auf gelegentlich zusätzliche Punktierungen oder die Abwandlung des letzten Melismas in der zweiten Stimme (Takte 68–69) keine nennenswerten Änderungen gegenüber der Vorlage Monteverdis vorgenommen.

Der Befund der Umgestaltung des Bassmodells aus Monteverdis Canzonetta concertata vor dem Hintergrund der offensichtlichen Kenntnis des Ciaccona-Modells durch Schütz lässt auch die Frage nach einer möglichen Datierung dieser Bearbeitung in einem anderen Licht erscheinen. Zwar hätte Schütz u. a. Frescobaldis instrumentale *Partite sopra Ciaccona* aus dem *Se-*

36 In den Notenbeispielen sind die Ausschnitte in der Originaltonart und nicht wie in der NSA eine kleine Terz tiefer transponiert wiedergegeben.

*condo Libro di Toccate* von 1627 bei seinem zweiten Venedigaufenthalt kennenlernen können oder auch Domenico Obizzis strophische Aria *O sopiro amoroso*, deren zweitem Abschnitt das zweitaktige Modell bereits dem ganzen Binnenabschnitt zugrunde gelegt wird<sup>37</sup>, doch setzt die Welle der Veröffentlichungen mit vokalen Ciaccona-Kompositionen in Form umfangreicherer Variationszyklen nach einem weiteren Beispiel in Frescobaldis 1630 in Florenz gedruckter „Ceccona“ *Deh, vien da me, pastorella* (NV 1022) in Venedig erst im Jahre 1632 mit Monteverdis *Zefiro torna* ein – neben Monteverdi sind dann vor allem Merulas zweites Buch *Musiche concertate* von 1633 mit allein fünf Kompositionen unter Verwendung des Ciaccona-Modells<sup>38</sup> oder die beiden Ciaccone von Giovanni Felice Sances aus dem gleichen Jahr zu nennen. Es bleibt insofern einigermaßen ungewiss, ob Schütz das Modell schon während seiner zweiten Reise in der wenige Jahre später so bedeutsam werdenden Verwendungsform als vokales Variationsmodell hat kennen lernen können. Insofern scheint einiges dafür zu sprechen, die Ausarbeitung von *Güldne Haare* SWV 440 nicht als unmittelbare Frucht der venezianischen Reise, sondern einige Jahre später anzusetzen, auch wenn Schütz natürlich Monteverdis siebtes Madrigalbuch von 1619 während dieser Zeit sehr wohl schon gekannt haben dürfte.

Ganz generell muss die Beantwortung der Frage nach der Rezeption italienischer weltlicher Vokalmusik im Werk von Heinrich Schütz wie auch von einigen seiner deutschen Zeitgenossen und Schüler wohl vor einem weitaus breiteren Horizont in Angriff genommen werden, als dies bislang etwa in Fragen nach der Rezeption des *stile recitativo* oder *genere concitato* geschehen ist<sup>39</sup>. Vor dem Hintergrund der im Rahmen dieser Untersuchung angestellten Überlegungen zu Tendenzen der weltlichen Vokalmusik in Italien sollte dabei den Veränderungen in der Zeit zwischen etwa 1614 und 1630 ein weitaus größeres Gewicht eingeräumt werden; hierbei müssten eine Reihe zusätzlicher Fragen etwa nach Textgestalt und bevorzugten Themen, nach Gattungszugehörigkeit und Besetzungsarten, nach formaler Disposition und musikalischer Architektur bei strophischen wie auch nichtstrophischen Texten, nach Vereinheitlichungsmöglichkeiten in Motivik, Bewegungsverläufen und musikalischem Gestus oder nach der Verwendung von Deklamationsmustern, ostinaten Bassformeln und Strophenmodellen einbezogen werden. Nicht nur bei Schütz selbst, auch bei seinen Schülern Johann Nauwach und Caspar Kittel, bei Kollegen wie Heinrich Albert, Andreas Hammerschmidt oder Jakob Banwart ist in dieser Hinsicht noch vieles aufzuarbeiten. Und wie bereits das Beispiel der vermeintlich einfachen Kontrafaktur bzw. Parodie in *Güldne Haare* verdeutlichen mag, ist in Prozessen der Anverwandlung italienischer Formmodelle wohl häufiger mit vergleichsweise komplexen und nicht immer ganz offensichtlichen Transformationsprozessen zu rechnen, sei es in dem Bemühen, die Vorbilder zu übertreffen, sei es auch im Zusammenhang mit der Einbeziehung von Techniken oder formalen Ideen in ganz anders geartete Kontexte oder gar im Missverstehen des ursprünglichen Sinns bestimmter Gestaltungsprinzipien<sup>40</sup>. Eine eingehende Untersuchung derartiger Fragen dürfte noch manche Überraschungen im Verständnis des Verhältnisses von italienischer und deutscher Musikkultur im 17. Jahrhundert bereithalten.

37 Vgl. hierzu Leopold (1995), Bd. 1, S. 261–263 sowie die Edition in Bd. 2, S. 88.

38 Drei davon sind ausführlich besprochen in Steinheuer (1999).

39 Vgl. hierzu etwa Kreidler (1934), Jung (1986), Braun (1987), Drebes (1992) sowie Küster (1998).

40 Der Autor plant eine Darstellung zu einigen dieser Fragen in einem der folgenden Jahrgänge des *Schütz-Jahrbuchs*.

## Literaturverzeichnis

- ARNOLD, DENIS, *The Second Venetian Visit of Heinrich Schütz*, in: MQ 71 (1985), S. 359–374
- BRAUN, WERNER, *Schütz und der „scharffsinnige Herr Claudius Monteverde“*, in: Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 2, S. 16–23
- BREIG, WERNER, *Zum Parodieverfahren bei Heinrich Schütz*, in: Musica 26 (1972), S. 17–20
- CARTER, TIM, *„An Air New and Grateful to the Ear: The Concept of Aria in Late Renaissance and Early Baroque Italy“*, in: Music Analysis 12 (1993), S. 127–145
- DEFORD, RUTH, *Musical Relationships between the Italian Madrigal and the Light Genre in the Sixteenth Century*, in: MD 39 (1985), S. 107–168
- dies., *The Influence of the Madrigal on Canzonetta Texts in the Late Sixteenth Century*, in: AMI 59 (1987), S. 127–151
- DREBES, GERALD, *Schütz, Monteverdi und die „Vollkommenheit der Musik“: Es steh Gott auf aus den Symphoniae sacrae II (1647)*, in: Sjb 14 (1992), S. 25–55
- EINSTEIN, ALFRED, *The Italian Madrigal*, Princeton 1949, Reprint 1970
- HAAR, JAMES, Art. *Madrigal*, in: MGG2, Sachteil 5 (1996), Sp. 1544–1569
- HORAZ, *Sämtliche Werke. Lateinisch und deutsch*, hrsg. von Hans Färber, München u. Zürich 1985
- JUNG, Hermann, *Schütz und Monteverdi: Einige Aspekte ihrer historischen und stilistischen Beziehung*, in: Ludwig Finscher (Hrsg.), *Claudio Monteverdi: Festschrift Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag*, Laaber 1986, S. 271–295
- KREIDLER, WALTER, *Heinrich Schütz und der Stile concitato von Claudio Monteverdi*, Kassel 1934
- KÜSTER, KONRAD, *Opus primum in Venedig. Traditionen des Vokalsatzes 1590–1650*, Laaber 1995 (= Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft 4)
- dies., *Schütz' Monteverdi-Rezeption und seine zweite Italienreise*, in: Silke Leopold u. J. Steinheuer (Hrsg.), *Claudio Monteverdi und die Folgen. Bericht über das Internationale Symposium Detmold 1993*, Kassel u. a. 1998, S. 419–432
- LEOPOLD, SILKE, *Al Modo d'Orfeo, Dichtung und Musik im italienischen Sologesang des frühen 17. Jahrhunderts*, Laaber 1995 (= Analecta Musicologica 29/1–2)
- dies., G. Morche, J. Steinheuer (Hrsg.), Bericht über das Internationale Symposium *Giovanni Valentini (ca. 1582–1649), Kapellmeister am Kaiserhof*, 5.–7. 9. 1998, Internationales Wissenschaftsforum, Universität Heidelberg, Kassel u. a. ca. 2005
- MABBETT, MARGARET L., *The Italian Madrigal 1620–1655*, Diss. University of London 1989
- MCCULLOCH, DEREK, *Heinrich Schütz (1585–1672) and Venice*, in: Church Music 2 (1967), Nr. 20, S. 8 ff., Nr. 21, S. 4 ff.
- MONTEROSSO, RAFFAELLO, *Un travestimento spirituale della canzonetta Chiome d'oro di Claudio Monteverdi*, in: Jörg Riedlbauer u. a. (Hrsg.), *Musicologia humana: Studies in honor of Warren and Ursula Kirkendale*, Florenz 1994, S. 359–372
- MORCHE, GUNTHER, *Motette und Madrigal im 17. Jahrhundert*, in: Herbert Schneider u. a. (Hrsg.), *Die Motette. Beiträge zu ihrer Gattungsgeschichte*, Mainz 1992 (= Neue Studien zur Musikwissenschaft 5), S. 217–241
- RIEMANN, HUGO, *Handbuch der Musikgeschichte 2. Das Generalbaßzeitalter. Die Monodie des 17. Jahrhunderts und die Weltherrschaft der Italiener*, Leipzig 1912
- ROCHE, JEROME, *What Schütz learned from Grandi in 1629*, in: MT 113 (1972), S. 1074–1075



- STEINHEUER, JOACHIM, *Musik durch Sprache gewandelt. Umschmieden und Umtextieren vom Minnesang zu Mozart*, in: Silke Leopold (Hrsg.), *Musikalische Metamorphosen. Formen und Geschichte der Bearbeitung*, Kassel u. a. 1992 (= Bärenreiter Studienbücher Musik 2), S. 32–47
- ders., „*Fare la ninnananna*“: *Das Wiegenlied als volkstümlicher Topos in der italienischen Kunstmusik des 17. Jahrhunderts*, in: *Recercare* 9 (1997), S. 49–96
- ders., *Chamäleon und Salamander. Neue Wege der Textvertonung bei Tarquinio Merula*, Kassel u. a. 1999
- ders., Art. *Castaldi, Bellerofonte*, in: MGG2, Personenteil 4 (2000), Sp. 381–386
- ders., Art. *D'India, Sigismondo*, in: MGG2, Personenteil 5 (2001), Sp. 1056–1077
- ders., *La 'Scelta d' Madrigali, Canzonette, Villanelle...' del 1629 di Domenico Massenzio. Classicismo spirituale nella Roma controriformista dei Barberini*, in: Fabio Carboni u. a. (Hrsg.), *Tullio Cima, Domenico Massenzio, e la musica del loro tempo. Atti del Convegno Internazionale* (Ronciglione, 30 ottobre–1° novembre 1997), Rom 2003 (= Colloquia 2, collana dell'Istituto di Bibliografia Musicale IBIMUS), S. 349–372
- ders., *Sigismondo D'India und die „Vagbezze di musica“ di Francesco Rasi*, in: Sabrina Saccomani Caliman (Hrsg.), *Care note amorose: Sigismondo D'India e dintorni. Atti del Convegno Internazionale* (Torino, Archivio di Stato, 20–21 ottobre 2000), Turin 2004 (= Biblioteca dell'Istituto per i Beni Musicali in Piemonte 7), S. 83–125
- STEUDE, WOLFRAM, *Heinrich Schütz und die musikgeschichtliche Rolle der italienischen Musiker am Dresdner Hofe*, in: Günther Stephan u. a. (Hrsg.), *Die Dresdner Oper von Heinrich Schütz bis Johann Adolf Hasse [...]*, Dresden 1985 (= Schriftenreihe der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden, Sonderheft 9), S. 106–120
- ders., „*vndt ohngeschickt werde, in die junge Welt vnd Neueste Manir der Music mich einzurichten*.“ *Heinrich Schütz und die jungen Italiener am Dresdner Hof*, in: *SJb* 21 (1999), S. 63–76
- TOMLINSON, GARY, *Monteverdi and the End of the Renaissance*, Berkeley 1987
- WATKINS, GLENN, *I madrigali polifonici di Sigismondo D'India, nobile Palermitano*, in: Maria Antonella Balsano u. Giuseppe Collisani (Hrsg.), *Sigismondo D'India. Atti del Convegno di Studi su Sigismondo D'India tra Rinascimento e Barocco*, Palermo 1993, S. 53–86
- ders. (Watkins 1995a), *D'India the peripatetic*, in: Iain Fenlon u. Tim Carter (Hrsg.), *Con che soavità. Studies in Italian Opera, Song, and Dance, 1580–1740*, Oxford 1995, S. 41–72
- ders. (Watkins 1995b), *Introduzione*, in: Sigismondo D'India, *Il terzo libro dei madrigali a cinque voci, con il suo basso continuo da sonar con diversi instrumenti da corpo a beneplacito, ma necessariamente per gli otto ultimi (1615)*, Florenz 1995 (= *Musiche rinascimentali Siciliane* 15)
- WHENHAM, JOHN, *Duet and Dialogue in the Age of Monteverdi*, Ph. D. Oxford 1978, rev. Auflage Ann Arbor 1982 (= *Studies in British Musicology* 7)

Anhang

BEISPIEL 1: Tarquinio Merula, *Filli, deh Filli mia, vezzosa e bella*, Seconda Parte, Takte 43-55  
aus: *Madrigaletti*, Venedig 1624

El - - la non o - de più s'en va ve - lo - - - - -

8 El - la non o - - de più s'en va ve - lo - - - - -

s'en va ve - lo - - - - - ce,

3 4 3 b b

- - - - - ce Io se - guen - do, io se - guen - do, io se - guen - do la

8 - - - ce - Io se - guen - do, io se - guen - do, io se - guen -

s'en va ve - lo - ce Io se - guen - do, io se - guen - do, io se - guen -

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

chia - mo ad al - - ta vo - ce: Deh, non fug - gir ch'al tuo fug - gi - re, Deh

8 - do la chia - mo ad al - ta vo - ce Deh — , non fug - gir ch'al tuo fug -

do la chia - mo ad al - ta vo - ce Deh, non fug - gir ch'al tuo fug - gi - re, Deh

b 4 3 4 3

**BEISPIEL 2: Giovanni Valentini, *È partito il mio bene*, A 8, Takte 1-15,**  
aus: *Musiche Concertate, Venedig 1619*

Cornettino ò Violino I

Cornettino ò Violino II (ergänzt von D. Bratschke)

Basso di Viola

Basso continuo

4 Canto  
Oi-mè, oi - mè, oi-mè, oi-mè, qual vi-ta in vi-ta hor

Tenore I  
È par-ti-to il mio be-ne Ho per-du-to il mio co-re

Basso  
Oi-mè, oi-mè, oi-mè, oi-mè, qual vi-ta in

7  
mi so - stie - - ne, È par - ti-to il mio be-ne, Ho per-du-to il mio co-re oi-mè, oi-mè,  
È par - ti-to il mio be-ne, Ho per-du-to il mio co-re  
È par - ti-to il mio be-ne, Ho per-du-to il mio co-re oi-mè, oi-mè, oi -  
È par - ti-to il mio be-ne, Ho per-du-to il mio co-re oi-mè, oi-mè, oi -  
vi-ta hor mi so-stie - ne, È par - ti-to il mio be-ne, Ho per-du-to il mio co-re oi-mè, oi-mè,

10

oi-mè, oi-mè, qual vi-ta in vi-ta hor mi so-stie -

qual vi-ta in vi-ta hor mi so-stie - ne,

mè, oi-mè

mè, oi-mè, qual vi-ta in vi-ta hor mi so-stie-ne, qual vi-ta in vi-ta hor mi so-stie -

oi-mè, oi-mè, qual vi-ta in vi-ta hor mi so-stie-ne, qual vi-ta in vi-ta hor mi so-stie -

6 # 6 6 6 6 6

12

**Violino I / II**

ne, È parti-to il mio be-ne, Ho per-du-to il mio co-re oi-mè, oi - - mè

È parti-to il mio be-ne, Ho per-du-to il mio co-re oi-mè, oi - - mè

È parti-to il mio be-ne, Ho per-du-to il mio co-re oi-mè, oi - - mè, oi-mè, oi - - mè, oi-mè, oi - - mè

ne, È parti-to il mio be-ne, Ho per-du-to il mio co-re oi-mè, oi - - mè, oi-mè, oi - - mè, oi-mè, oi - - mè

ne, È parti-to il mio be-ne, Ho per-du-to il mio co-re oi-mè, oi - - mè, oi-mè, oi - - mè, oi-mè, oi - - mè

**Basso di Viola**

b b 6 6 # 6 6 b 6 #

**BEISPIEL 3: Francesco Turini, *È partito il mio bene*, Takte 1-14**  
 aus: *Madrigali a una, due, tre voci*, Libro Primo Venetia 1624

8  
 È par-ti-to il mio be- - ne Ho per-du-to il mio co- - re Ohi - - mè qual vi-ta in  
 Ohi -

3 4 3 3 4 3 7 6

6  
 vi-ta hor mi so-stie - ne? Las - - so co-m'è ri-ma-so Fos -  
 - mè qual vi - ta in vi-ta hor mi so-stie - ne? Las -

7 6 7 #6 4

8  
 - co il sol, ne-gro il cie - lo Il di, il  
 - so co-m'è ri-ma-so Fos-co il sol, ne - gro il cie - lo Il di, il

4 3

10  
 di gion-to al oc-ca-so A-mor fat - to è di ge - lo Du - - ro par-tir che m'hai l'al-ma par-ti -  
 di gion-to al oc-ca-so A-mor fat - to è di ge-lo Du - - ro par-tir

6 4 3 6 5 4 3

15  
 ta, Du-ro par - tir Chi ti dis-se par - ti - - re  
 Du-ro par - tir che m'hai l'al - ma par-ti-ta Chi ti dis-se par-ti - - re

5 6 5 4 3 3 4 3 3 4 3

**BEISPIEL 4: Giovanni Valentini, *Duo archi adopra e con duo archi offende*, Anfang  
aus: *Musiche da camera*, Libro quinto, Venedig 1621**

**Sonata**

Violino I  
Violino II  
Basso per li chitarroni und  
Basso continuo (gemeinsam notiert)

5

11 Canto

Duo ar-chi a-do-pra e con duo ar-chi of-fen-de Que-sta ch'ar-cie-ra e mu-sa il mon-do am-mi-ra

16

Un con la bel-la man ne mo-ve e ti - - ra Un nel ci-glio se-ren ne cur-va e ten - - de.

**Sonata come di sopra**

22 Tenore

8 D'he-be-no l'un, l'al-tro d'a-vo-rio splen-de Fe-bo l'un, l'al-tro A-mor so-stie-ne e — gi-ra,

27

8 L'un por-ge spir-to ar-mo-ni-co a la li-ra, L'al-tro ai mi-se-ri a-man-ti il fu-ra e pren - - de.

Sonata come di sopra

33

Canto

Di-let-ta l'un con nu-me-ri ca-no - ri, con nu-me-ri ca-

Canto II

Di-let-ta l'un con nu-me-ri ca-no - ri, con nu-me-ri ca-

Tenore I

8 Di-let-ta l'un con nu-me-ri ca-no - ri, con nu-me-ri ca-no - ri, con

Tenore II

8 Di-let-ta l'un con nu-me-ri ca-no - ri, con nu-me-ri ca-no - ri, con

39

Violino I

no - - - - ri L'al-tro con

no - - - - ri

8 nu-me-ri ca-no - ri Al-tri con cru - di stra-tii in - vi-ta al pian - to

8 nu-me-ri ca-no - ri Al-tri con cru-di stra-tii in-vi - ta al pian - - - to

BEISPIEL 5: Tarquinio Merula, *La mia Filli è fugace*, Takte 1-10aus: *Il Primo Libro de' Madrigali concertati*, Venedig 1624

La mia Fil-li è fu-ga-ce

La

La mia Fil-li è fu-ga-ce La se - guo e non la giun-go,

es-sa mi strug - ge Fug-gen -

es-sa mi strug - ge, es-sa mi strug - ge Fug-gen-do

se - guo e non la giun-go

la se - guo e non la giun - go es-sa mi strug-ge es-sa mi strug -

do, es-sa mi strug - ge Fug-gen-do

La mia Fil - li è fu - ga - ce (sic!) La mia

es-sa mi strug-ge, es-sa mi strug - ge Fug-gen-do La mia Fil - li è fu -

ge La mia Fil - li è fu - ga - ce,

es-sa mi strug - ge, es-sa mi strug-ge Fug-gen -



**BEISPIEL 6: Carlo Milanuzzi, *Tu non hai provato Amore*,  
aus: *Sesto Libro delle Ariose Vaghezze*, Venedig A. Vincenti 1628**

I. Tu non hai pro-va-t' A - mo-re E pe - rò sei si cru - de-le lo che pro-vo il suo ri -  
go-re So-n'A - man-te e son fe - de-le 1.-4. S'u - na vol-ta Ci sei col-ta T'av-ve - dra-i Quan-ti  
gua - i Sen-ta ohi - mè d'A - mor un co - re lo lo sò che pro-vo A - mo - re. -re.

**BEISPIEL 7: Bellerofonte Castaldi, *Corrente Primaveraesca: O Clorida vaga e gentile*,  
aus: *Primo Mazzetto di Fiori*, Venedig 1623**

1. O Clo-ri-da va-ga e gen-ti - le Tu ro-sa ras-sem-bri d'A-pri - le Ch'in su la na - ti-va sua spi-na Pom -  
po-sa si mo - stra d'o - gni fior Re-gin - na, A cui scher-zan-do in-tor-no Ri-de l'Au-ro-ra Con  
po-sa si mo-stra d'o - gni fior Re-gin - na, A cui scher-zan-do in-tor-no Ri-de l'Au-ro-ra Con  
Ze-fi-ro e Flo-ra, Ma se non co - gli a tem - po sua bel - lez-za Col sol ca - de e si di-sprez - za.  
Ze-fi-ro e Flo-ra, Ma se non co - gli a tem - po sua bel-lez-za Col sol ca - de e si di-sprez - za.

**BEISPIEL 8: Francesco Pettratti, *Si dolce è il tormento*,**aus: *Il Primo Libro d'Arie, Venedig 1620*

1. Sì dol-ce è'l tor-men-to Ch'in se-no mi va, Ch'io vi-vo con-ten-to Per cru-da bel-tà. Nel ciel di bel-

lez-za S'ac-cres-chi fie-rez-za, & man-chi pie-tà Che sem-pre qual sco-glio, A l'on-da d'or-go-glio Mia

fe-de sa-rà, Che sem-pre qual sco-glio, A l'on-da d'or-go-glio Mia fe-de sa-rà.

**BEISPIEL 9: Carlo Milanuzzi, *Si dolce è'l tormento*, aus:***Primo scherzo delle ariose vaghezze, Venedig, Bartolomeo Magni, 1622*

1. Sì dol-ce è'l tor-men-to Ch'in se-no mi va, Ch'io vi-vo con-ten-to Per cru-da bel-tà.  
2. La spe-me fal-la-ce Ri-vol-ga-m'il piè Di-let-to nè pa-ce Non scen-da-no a me  
3. Per fo-co, e per ge-lo Ri-po-so non hò Nel por-to del Cie-lo Ri-po-so ha-ve-rò.  
4. Se fiam-ma d'A-mo-re Gia-mai-non sen-ti, Quel ri-gi-do co-re Ch'il cor mi-ra-pi.

Nel ciel di bel-lez-za S'ac-cres-chi fie-rez-za, & man-chi pie-tà Che sem-pre qual  
E l'em-pia ch'a-do-ro Mi nie-ghi ri-sto-ro Di buo-na mer-cè: Tra do-glia in-fi-  
Se col-po mor-ta-le Con ri-gi-do stra-le Il cor m'im-pia-gò, Can-gian-do mia  
Se ne-ga pie-ta-te La cru-da bel-ta-te Che l'Al-ma in-va-ghi Ben fia-che do-

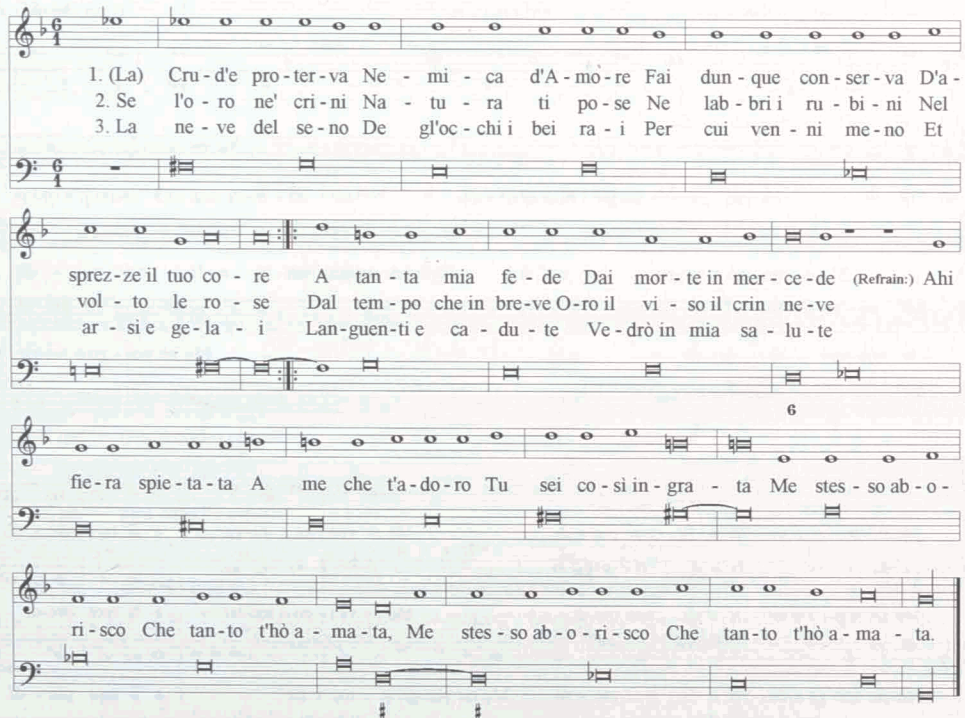
sco-glio, A l'on-da d'or-go-glio Mia fe-de sa-rà, A l'on-da d'or-go-glio Mia fe-de sa-rà -rà.  
ni-ta Tra spe-me tra-di-ta Vi-vrà la mia fè, Tra spe-me tra-di-ta Vi-vrà la mia fè. fè.  
sor-te Col dar-do di mor-te Il cor sa-ne-rò, Col dar-do di mor-te Il cor sa-ne-rò. -rò.  
len-te Pen-ti-ta, e lan-guen-te So-spi-ri-mi un dì, Pen-ti-ta, e lan-guen-te So-spi-ri-mi un dì. dì.

**BEISPIEL 10: Claudio Monteverdi, *Si dolce è il tormento*,**aus: Carlo Milanuzzi, *Quarto Scherzo delle Ariose Vaghezze*, Venedig 1624


1. Si dol-ce è il tor-men-to Ch'in se-no mi sta Ch'io vi-vo con-ten-to Per cru-da bel-tà.

Nel ciel di bel-lez-za S'ac-cre-schi fie-rez-za Et man-chi pie-tà Che

sem-pre qual sco-glio Al-l'on-da d'or-go-glio Mia fe-de sa-rà.

**BEISPIEL 11: Alessandro Grandi, *Crud'e proterva*,**aus: *Cantade ed Arie a voce sola*, Libro terzo, 1626


1. (La) Cru-d'e pro-ter-va Ne-mi-ca d'A-mo-re Fai dun-que con-ser-va D'a-  
2. Se l'o-ro ne' cri-ni Na-tu-ra ti po-se Ne lab-bri i ru-bi-ni Nel  
3. La ne-ve del se-no De gl'oc-chi i bei ra-i Per cui ven-ni me-no Et

sprez-ze il tuo co-re A tan-ta mia fe-de Dai mor-te in mer-ce-de (Refrain:) Ahi  
vol-to le-ro-se Dal tem-po che in bre-ve O-ro il vi-so il crin ne-ve  
ar-si e ge-la-i Lan-guen-ti e ca-du-te Ve-drò in mia sa-lu-te

6

fie-ra spie-ta-ta A me che t'a-do-ro Tu sei co-si in-gra-ta Me stes-so ab-o-  
ri-sco Che tan-to t'hò a-ma-ta, Me stes-so ab-o-ri-sco Che tan-to t'hò a-ma-ta.

**BEISPIEL 12: Alessandro Grandi, *Crudel tu vuoi ch'io mora*, Aria a 3,  
aus: *Cantade ed Arie a voce sola*, Libro quarto, Venedig 1629**

ec-co, ec-co ch'io mo - ro,  
8 1. Cru-del tu vuoi ch'io mo - ra ec-co, ec-co ch'io mo-ro,

7 ec co ch'io mo ro, ch'io mo ro, ec co ch'io mo - ro E per chè chia ra la mia mor te  
8 ec co, ec co ch'io mo - ro, ec co ch'io mo ro E per chè chia ra la mia mor te ve - di  
ec - co ch'io mo - ro, ec co ch'io mo - ro E per chè chia ra

14 ve - di Me ne ven - go a mo-rir a li tuoi pie - di,  
8 Me ne ven - go a mo-rir, Me ne ven-go a mo-rir a li tuoi pie - di,  
la mia mor - te ve - di Me ne ven - go a mo-rir,

20 Me ne ven-go a mo-rir a li tuoi pie - di, Me ne ven - go a mo-rir a li tuoi pie - di.  
8 Me ne ven-go a mo-rir a li tuoi pie-di, Me ne ven - go a mo-rir a li tuoi pie-di.  
Me ne ven-go a mo-rir a li tuoi pie - di, Me ne ven-go a mo-rir a li tuoi pie - di.

**BEISPIEL 13: Alessandro Grandi, *Lidia più non ti voglio*, Aria a 3, Anfang**  
 aus: *Cantade ed Arie a voce sola, Libro quarto, Venedig 1629*

1. Li-dia più non ti vo - glio, no, no, non ti vo-glio —

1. Li - dia più non ti vo -

1. Li - dia più non ti vo - glio, no, no, non ti vo-glio

7  
 no, no, più non ti vo - glio

8  
 glio, no, no, più non ti vo-glio — S'ha ve sti il cor di sco glio Fat-t'è'l mio di dia man-te — E quan-te

— no, no, più non ti vo - glio

14  
 An - ch'io non vo-glio più, no, no.

8  
 volte e quan-te Già non vo-le - sti tu An - ch'io non vo-glio più, no, no no, no,

An - ch'io non vo-glio più no, no no, no,

20  
 no, no, non vo-glio più.

8  
 no, no, non vo-glio più.

no, no, non vo-glio più. 2. So-ven-ga-ti cru - de-le Quan-te fur le que - re-le Ch'io già di-sper-si al ven-to

**BEISPIEL 14: Alessandro Grandi, *Cantata II: Vanne, vatenne Amor*,  
aus: *Cantate ed Arie a voce sola, Libro primo 2/1620***

Prima stanza

1. Van - ne, va - ten - ne A - mor Lun - ga da que - sto cor tuo fi - do  
re - gno Ec - co che lo tuo stral Ar - - de in - fo - co mor -  
tal di giu - sto sde - gno E col tuo ve - lo da que - st'oc - chi in - tan -  
to De - gl'an - da - ti do - lor ra - sciu - go il  
pian - to, De - gl'an - da - ti do - lor ra - sciu - go il pian - to

Seconda stanza

2. Non puo - te al - ma gen - til Ar - der in fiam - ma vil d'in - fi - di

Terza stanza

3. Che spe - rar pos - s'io più S'un an - ge - lo mi fù fal - lo è men -

Quarta stanza

4. O co - me, o co - me sà tin - ger - si di pie - tà l'em - pio sem - bian - te

Quinta stanza

5. Ben an - - co - mi - so - - vien Che scher - zan - do - le in sen tra dol - ce

Sesta, et ultima stanza

6. Rom - - - pe d'hor tan - ta fè Quin - di an - ch'io gi - ro il piè e m'al - - lon - -

**BEISPIEL 15: Die Baßmodelle in der Form der ersten Strophen bei Monteverdi und Schütz**

Baßmodell 1. Strophe bei Monteverdi:

Baßmodell 1. Strophe bei Schütz:

**BEISPIEL 16: Claudio Monteverdi, *Canzonetta concertata: Chiome d'oro*, Strophe 1 aus: *Concerto Il Settimo Libro de' Madrigali*, Venedig 1619**

1. Chio-me d'o-ro bel te - so-ro Tu mi le-ghi in mil-le mo - - - - - di, se t'an-no-di, se ti  
1. Chio-me d'o-ro bel te - so-ro Tu mi le-ghi in mil-le mo - - - - - di, se t'an-no-di, se ti

Violino I

sno-di  
sno-di  
c  
d

**BEISPIEL 17: Heinrich Schütz, *Göldne Haare*, SWV 440, Strophe 1 Umarbeitung von Monteverdis *Chiome d'oro***

1. Göld-ne Haa-re, gleich Au-ro-re, ihr ver-ir-ret und ver-wir - - - - -  
1. Göld-ne Haa-re, gleich Au-ro-re, ihr ver-ir-ret und ver-wir - - - - -

Violine I

-ret mein jungs Her-ze oh-ne Scher-ze  
-ret mein jungs Her-ze oh-ne Scher-ze  
a'  
b





# Schütz' Madrigale in der zeitgenössischen italienischen Musikkultur

KONRAD KÜSTER

In der Geschichte des Madrigals nimmt Schütz keine herausragende Stellung ein; auch im Kontext seines Œuvres stehen seine Madrigale eher am Rande. Für die Gattung mag er beinahe wie ein Nachgeborener wirken: Die Sammlung fünfstimmiger Madrigale, die er 1611, gegen Ende seines Unterrichts bei Giovanni Gabrieli, publizierte, scheinen einen zumindest konventionellen, wenn nicht gar anachronistischen Zugriff auf eine Gattung zu zeigen, die aus einem zurückliegenden Jahrhundert stammte<sup>1</sup>; die polyphone Fünfstimmigkeit dieser Stücke lässt sich, so scheint es, nur schwer in das italienische Gattungsumfeld einpassen. Andererseits ist dies die erste gedruckte Werksammlung eines noch jungen Komponisten, der nicht erst für eine historistische Nachwelt, sondern ebenso schon für seine Umwelt (in Mitteleuropa) eine Schlüsselposition eingenommen hat, und immer wieder wird die Frage gestellt, wie bzw. weshalb dieses ältere Satzprinzip seine weitere musikalische Entwicklung bestimmt habe. In dieser Spannung wird die Beschäftigung mit diesen Werken primär aus einem Gesamtinteresse an ihrem Komponisten begründet: Weil Schütz sie schrieb, spielen sie sowohl in der Beschäftigung mit seinem Werk als auch in der Erforschung des Madrigals als Gattung eine Rolle.

Prinzipiell gilt diese Feststellung auch noch für die meisten der Zugänge, die in der Folge der Leistungen Siegfried Schmalzriedts<sup>2</sup> gewählt worden sind. Mit seiner Edition wurde das Werkkorpus in der Form verfügbar gemacht, die sich seit dem mittleren 20. Jahrhundert für den Umgang mit italienischen Madrigalen als Standard herausgebildet hat, und seine Dissertation war Anstoß für eine verbreiterte Beschäftigung auch mit dem Kontext dieses Madrigalopus: mit der Beziehung zu Giovanni Gabrielis Kompositionspraxis, zu den Madrigalen anderer Gabrieli-Schüler oder auch im Vergleich mit Einzelkompositionen anderer Musiker. Über weite Strecken wurde diese Diskussion von der Gabrieli- und Schütz-Forschung ausgehend geführt<sup>3</sup>, also sozusagen zentrifugal; für den zentripetalen Zugriff, dass Überlegungen zur Geschichte des italienischen Madrigals das Schützsche Opus gestreift hätten, blieben die Ansätze

- 1 Michael Heinemann, *Heinrich Schütz und seine Zeit*, Laaber 1993, S. 73; oder, als Abschirmung gegen Experimentelles ins Positive gewendet, bei Martin Gregor-Dellin, *Heinrich Schütz: Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, München u. Zürich 1984, S. 70 f.
- 2 Siegfried Schmalzriedt, *Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabrielis*, Neuhausen-Stuttgart 1972 (= Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 1); ders. (Hrsg.), *Heinrich Schütz, Italienische Madrigale*, ebd. 1984 (= SSA 1).
- 3 Exemplarisch verwiesen sei auf die Schriften von Denis Arnold (als Zusammenschau: *Giovanni Gabrieli and the Music of the Venetian High Renaissance*, Oxford u. New York 1979, S. 211–230), auf Paolo Emilio Carapezzas Artikel *Schützens Italienische Madrigale: Textwahl und stilistische Beziehungen*, in: *SJB* 1 (1979), S. 44–62, sowie auf die Beiträge von Carapezza, Schmalzriedt, Wolfram Steinbeck, Heinrich W. Schwab, Hans Eppstein und Jens Peter Jacobsen in: *Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985*, S. 197–267, S. 275–297.

weiterhin außerordentlich begrenzt<sup>4</sup>. So lässt sich das Ergebnis dieser jüngeren, vergleichenden Untersuchungen am ehesten so zusammenfassen, dass die kompositorische Faktur der Werke ein Interesse an ihnen unzweifelhaft rechtfertigen kann, dass aber der grundsätzliche Abstand, der traditionell zwischen einer Sammlung polyphon-fünfstimmiger Madrigale von 1611 und dem musikhistorischen Gesamteindruck Italiens in jener Zeit gesehen wird, nicht verringert worden ist. Schütz' Stellung ist somit anscheinend weiterhin auf der Grundlage zu bewerten, die Alfred Einsteins 1949 im Hinblick auf die Gesamtgattung des Madrigals nach 1600 umrissen hat – als sich die Erschließung der heute in Wissenschaft und Praxis so breit verfügbaren Gattung noch in ihren Anfängen befand<sup>5</sup>:

„No musician who lived beyond the year 1600 could evade the issue [of the new *stile concertante*]. Each one had to decide whether to stand still or go forward. Few stood still. With amazing rapidity the madrigal takes the form of the concerto.“

Einstein nahm dies zum Anlass, die Stellung Giovanni Gabrielis zu bestimmen, und diskutierte lediglich, dass Gabrieli „the *musica concertante* for voices“ erkundet haben könne – auch wenn keinerlei künstlerische Resultate überliefert seien. Von seinen früheren, emphatisch lobenden Worten über Schütz' Madrigalbuch findet sich jedoch – ohne erkennbare Begründung – keine Spur mehr<sup>6</sup>.

Schütz' Madrigale: „in der Lehre Giovanni Gabrielis“<sup>7</sup>?

Dass Schütz zu Gabrieli nach Venedig gesandt wurde, nicht also zu den Angehörigen der römischen, Florentiner oder Mantuaner Traditionen, musste so lange als prinzipielles Manko seiner Laufbahn gelten, wie der Charakter eines abstrakten Kompositionsunterrichts, den Schütz bei Gabrieli durchlaufen habe, den Gesamteindruck beherrschte. Doch wie nicht zuletzt aus einem Schreiben des brandenburgischen Markgrafen Sigismund an den Kasseler Landgrafen Moritz hervorgeht, erfolgte die Ausbildung „nicht allein in der composition, sondern zugleich auch im schlagen“<sup>8</sup>, so dass in der Wahl des Lehrers zweifellos auch das Berufsbild des Tastenmusikers eine Rolle gespielt hatte<sup>9</sup>. Damit entsteht der Eindruck, dass über diese Madrigale nur begrenzt Einblicke in Schütz' Ausbildung bei Gabrieli möglich werden: in einem Ausschnitt, der allenfalls im Bereich allgemeiner Satztechniken repräsentativ ist. Es war demnach nicht genau und nicht allein diese Madrigaltechnik, die Gabrieli unterrichtete und die ihn für Schütz (und andere Tastenmusiker bzw. deren Mäzene) als attraktiven Lehrer er-

4 Zu erwähnen ist hier am ehesten Maria Antonella Balsano, *Vade, mane, redi: Noterelle su alcuni madrigali di Schütz, D'India e Monteverdi*, in: Silke Leopold u. Joachim Steinheuer (Hrsg.), *Claudio Monteverdi und die Folgen. Bericht über das Internationale Symposium Detmold 1993*, Kassel u. a. 1998, S. 245–265.

5 Alfred Einstein, *The Italian Madrigal*, Princeton 2/1971, Bd. 2, S. 867.

6 Alfred Einstein, *Heinrich Schütz*, Kassel 1931, S. 21: „Es gibt kaum ein kühneres, weniger schulmäßiges charakteristischeres Werk von Schütz.“ (Wiederabdruck in ders., *Von Schütz bis Hindemith. Essays über Musik und Musiker*, Zürich/Stuttgart 1957, S. 9–24, das Zitat S. 14.)

7 Vgl. den Titel der Studie Schmalzriedts von 1972 (Anm. 2).

8 Christiane Engelbrecht, *Die Kasseler Hofkapelle im 17. Jahrhundert und ihre anonymen Musikhandschriften in der Landesbibliothek Kassel*, Kassel u. a. 1958 (= Musikwissenschaftliche Arbeiten 14), S. 124 f.

9 Konrad Küster, *Schütz und die Orgel: Überlegungen zum Organistenstand in Deutschland und Italien um 1600*, in: Sjb 22 (2000), S. 7–16.

scheinen ließ. Trotz der Verschiebung, die sich daraus für die Bewertung der Sammlung ergibt (und zwar sowohl in schaffensbiographischer wie in der allgemein gattungsgeschichtlichen Perspektive), bleibt die Frage bestehen, welche Sicht der Gattung sich in Schütz' Sammlung spiegelt und wie sie einzuschätzen ist. Zu versuchen ist also, die Stellung der Schütz'schen Sammlung gegenüber der allgemeinen Geschichte italienischer weltlicher Vokalmusik neu zu bestimmen.

Als Problem erscheint zunächst, dass Schütz' Madrigalverständnis untrennbar mit der Position Giovanni Gabrieli's verknüpft wird. Dies ist zunächst ein Grundproblem des gewählten Blickwinkels: Wenn Schütz „modernere“ Stilmittel wählte und sich in deren Wahl von denen absetzte, die auf Gabrieli zurückführbar erscheinen, dann wirkt dies zunächst wie die Relativierung einer didaktischen Vorgabe<sup>10</sup>. Werden damit nicht aber in dieses Lehrer-Schüler-Verhältnis allzu detaillierte Vorstellungen importiert? Die Kompositionsvergleiche, die innerhalb des Schülerkreises um Gabrieli angestellt worden sind<sup>11</sup>, machen hinreichend deutlich, dass Gabrieli, wenn es konkret um Madrigalkomposition ging, kein sonderlich autoritativer Lehrer gewesen sein kann; anders sind die großen stilistischen Unterschiede nicht erklärbar, die besonders zwischen den Madrigalbüchern Hans Nielsens (1606) und Schütz's (1611) bestehen. Es muss folglich auch solche Bezugspunkte für Schütz' Madrigalverständnis (und ebenso für das der weiteren Gabrieli-Schüler) gegeben haben, die nicht auf Gabrieli verweisen. Gefragt werden muss daher zunächst, in welcher Situation Schütz das Madrigal in Italien antraf: als er wohl 1609 nach Venedig gelangte<sup>12</sup> bzw. als zwei Jahre später seine eigenen Gattungsbeiträge im Druck erschienen.

Als Einstieg kann die so knapp formulierte Äußerung Einsteins auf ihre historischen Bezugspunkte hin überprüft werden. Tatsächlich treten nicht nur im Madrigalwerk Monteverdis aus dessen ersten beiden Schaffensjahrzehnten (also weitgehend vor 1600), sondern auch in Kompositionen direkter Zeitgenossen die polyphonen Techniken, die für Madrigalkomposition einer älteren Generation, etwa im Umfeld Luca Marenzios, charakteristisch erscheinen, zunehmend in den Hintergrund. Diese neue, tendenziell homophone Ausrichtung erscheint untrennbar verbunden mit solchen Verfahren der Textvertonung, die in den Satztechniken zur punktuellen Aufhebung des alten Kontrapunkts führen können<sup>13</sup>. Und mit der Reduktion des polyphonen Elements scheinen zugleich Kompositionspraktiken in Reichweite zu liegen, die sich im Kräftefeld zwischen der musikalischen Deklamation von Text in den frühesten Opern und, wie von Einstein hervorgehoben, einem vom Generalbass gestützten, geringstimmigen Vokalsatz zeigen. Die Stücke in Schütz' Sammlung scheinen diesen Tendenzen auf ganzer Breite entgegen zu laufen: in polyphoner Ausrichtung, die eine Anwendung jener avancierten Satztechniken anscheinend nur begrenzt ermöglicht und prinzipiell keine Berührungspunkte mit den Arten generalbassbegleiteter Ein- oder Geringstimmigkeit zeigen kann.

10 Das andere Extrem, dass nämlich Schütz ein völlig andersartiges, bei ihm schon vorhandenes Erfahrungsspektrum punktuell zugunsten älterer kompositorischer Modelle relativiert habe, wirkt unwahrscheinlich, nicht zuletzt weil sich Gabrieli's Schüler in den Vorworten gerade dieser Madrigalbücher mit nahezu standardisierten Formulierungen explizit auf diesen Lehrer beziehen.

11 Vgl. oben Anm. 3.

12 Zur Datierung Konrad Küster, *Opus primum in Venedig: Traditionen des Vokalsatzes 1590–1650*, Laaber 1995 (= Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft 4), S. 28–31.

13 Im Sinne der „seconda pratica“ Monteverdis.

Doch dieser Argumentation liegt ein allzu finales Geschichtskonzept zugrunde. Keiner der Komponisten, die im ausgehenden 16. Jahrhundert mit diesen moderner wirkenden Techniken arbeiteten, hat damit bewusst etwas vorbereitet, das es anderweitig noch nicht gab: Weder griff Luzzasco Luzzaschi auf ein geringstimmig-konzertantes Madrigal voraus, noch schrieb Monteverdi fünfstimmige Madrigale als „defiziente Rezitative“. Somit hatte sich – um bei Einsteins Formulierung zu bleiben – kein Komponist in den ersten Jahren nach 1600 zu entscheiden, ob er sich dem Modernen anschlosse oder nicht; zumindest eine Zeitlang muss von einem unmittelbaren, gleichwertigen Nebeneinander unterschiedlicher Gattungen ausgegangen werden.

### Textkonkordanzen und Gattungswahl

Einen exemplarischen Zugang zu den Möglichkeiten dieser Gattungswahl bietet eine Übersicht darüber, in welcher Weise die von Schütz gewählten Texte im Lauf der Zeit vertont worden sind. Für die 18 fünfstimmigen Madrigale (ohne das achtstimmige Schlussstück) hat bereits Schmalzriedt 155 Konkordanzen nachgewiesen; diese Liste ist teils zu ergänzen, teils zu reduzieren<sup>14</sup>. Am Ausgangspunkt der Untersuchung stehen somit 163 Kompositionen (vgl. die Übersicht im Anhang, Tabelle 3).

Diese „Parallelvertonungen“ lassen sich nach ihrer Besetzung in fünf Gruppen gliedern (vgl. Tabelle 1 auf der nächsten Seite). Die erste beschreibt ein Besetzungsspektrum, dem sich auch Schütz' Sammlung zuordnen lässt: die Gruppe der fünfstimmigen Madrigale, die ohne Generalbasspart publiziert werden. Sie erhält in den vier- und sechsstimmigen einige Ergänzungen, und die wenigen noch größer besetzten werden gleichfalls dieser Gruppe zugeschlagen. Von ihr abgesetzt werden die Kompositionen, die auf der Gattungsgrundlage der Canzonetta des 16. Jahrhunderts stehen, in diesem Fall sämtlich dreistimmige Werke. Diesen beiden Gruppen lassen sich die generalbassgestützten Kompositionen gleichfalls in mehreren Gruppen gegenüberstellen, obgleich diese eng miteinander verwandt sind: Madrigale für eine Stimme und Generalbass können nicht nur (wie in Caccinis *Le nuove musiche* von 1602) in Sammlungen mit Vertonungen andersartiger Texte stehen, die sämtlich in dieser kleinen Besetzung gehalten sind; sie finden sich vielmehr ebenso in Sammlungen, die auch Madrigale in größeren Besetzungen enthalten (wie Luzzaschis *Madrigali* von 1601). Die Bildung der drei Gruppen erklärt sich jedoch aus den beiden Extrempositionen: Im Repertoire, das Schütz'

14 Basis für die Revisionen ist „Il nuovo Vogel“ (im Folgenden „NV“): Emil Vogel, Alfred Einstein, François Lesure, Claudio Sartori, *Bibliografia della Musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, Poemezia 1977. Veränderungen ergeben sich daraus, dass einerseits gegenüber Schmalzriedts Argumentationsgrundlage (Emil Vogel, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens, Aus den Jahren 1500-1700: Enthaltend die Litteratur der Frottole, Madrigale, Canzonette, Arien, Opern etc.*, Berlin 1892, Reprint Hildesheim 1962) weitere Drucke nachweisbar geworden sind, andererseits müssen einige der Konkordanzen, die er nennt, ausgeschieden werden: Gleiche Textincipits verweisen nicht stets auf dasselbe Gedicht (eine Zeile kann verschiedene Fortführungen erhalten haben); ferner sind für den Eröffnungskomplex (Nr. 1 und 2), in seiner Zweiteiligkeit besonders exponiert wirkend, streng genommen nur diejenigen Stücke echte Konkordanzen, die entweder ebenfalls die beiden Texte als zweiteilige Komposition oder doch zumindest in einer noch weiteren Textfolge diese beiden „Teile“ unmittelbar nacheinander darbieten (da zudem der Beginn des zweiten Gedichts unterschiedlich fortgeführt werden kann, verengt sich das Spektrum noch weiter). Ähnliches gilt auch für Nr. 3: Mit dem verkürzten Vers „Selve beate“ beginnt nur Schütz' Komposition.

Tabelle 1: Schütz' fünfstimmige Madrigale und ihre Parallelvertonungen nach deren Besetzung

Nr.	Textanfang	≥ a4	à 3	≥ a4 + Bc	2–3 + Bc	1 + Bc
1/2	O primavera, gioventù de l'anno <i>mit</i> O dolcezze amarissime d'amore	1595 (1)	1598 (1)	1608 (1)	1613 (1)	1609 (1)
3	Selve beate, /se sospirando	–	–	–	–	–
4	Alma afflitta che fai	1603–15 (8)	1609 (1)	1618 (1)	1608/17/19 (3)	1606/20 (2)
5	Così morir debb'io	–	–	–	–	–
6	D'orrida selce alpina	1619 (1)	–	–	–	–
7	Ri(e)de la primavera	1603–22 (7)	–	1608/15/43 (3)	1613–29/46 (9)	1609/17 (2)
8	Fuggi, fuggi, o mio core	1604–15 (8)	–	1622/25 (2)	1608/13/30 (3)	1620 (1)
9	Feritevi ferite	1604–11/25 (5)	–	1610/15/24 (3)	1620–27/40/75 (6)	1614 (1)
10	Fiamma ch'allaccia e laccio	–	–	–	–	–
11	Quella damma son io	–	–	1618 (1)	–	–
12	Mi saluta costei	1604/22 (2)	–	1617/23 (2)	1620/36 (2)	–
13	Io moro, ecco ch'io moro	1603–12 (7)	1603/09 (2)	1615–23/36 (5)	1619/21/75 (3)	1614 (1)
14	Sospir che del bel petto	1604–16 (10)	1605/16 (2)	1617 (1)	1616–30 (4)	1606/24/47 (3)
15	Dunque addio, care selve	1608 (1)	–	–	–	–
16	Tornate o cari baci	1606–11 (3)	–	1611/12/43 (3)	1619–27 (3)	1617/24 (3)
17	Di marmo siete voi	1602–16/38 (7)	–	1615–29 (4)	1629 (1)	–
18	Giunto è pur, Lidia, il mio	1603–17 (11)	1603/08 (2)	1615/26 (2)	1620 (1)	1602/12/20 (3)

Druck durch Konkordanzen benachbart erscheint, gibt es zunächst Stücke, in denen zu der traditionellen Besetzung mit vier und mehr Stimmen ein Generalbass lediglich hinzugesetzt erscheint, und erst allmählich erscheint als Normalität, dass über ihm abschnittsweise der Satzverbund aufgelöst und eine geringstimmig-konzertante Kompositionsweise erreicht werden kann; diese Gruppe muss einzeln erfassbar bleiben. Andererseits ist polyphone Arbeit mit gleichberechtigten Stimmen praktisch ausgeschlossen, wenn nur eine Singstimme besetzt ist; sobald mindestens zwei Singstimmen vorkommen, ist Polyphonie hingegen zumindest streckenweise unvermeidlich. Deshalb ist – zumindest in diesem Kontext – zwischen einstimmigen, geringstimmigen und größer besetzten Kompositionen, denen jeweils gleichermaßen ein Generalbass beigegeben ist, zu unterscheiden.

Im Spektrum dieser Alternativen und deren Verfügbarkeit um 1610 müsste die Gattungswahl Schütz' geklärt werden, ehe eine Wertung hinsichtlich der Altertümlichkeit vorgenommen wird. Ein Ansatz zur Differenzierung ergibt sich daher nicht pauschal aus dem Zusammenwirken weniger Singstimmen (oder einer einzelnen) mit einem Generalbass, sondern zunächst daraus, ob im Madrigal um 1610 vielstimmiger Satz zwingend vom Generalbass gestützt wird oder nicht. Schnell wird deutlich, dass dieses Gestaltungsprinzip für Schütz eigentlich noch nicht verfügbar war: Vorausgegangen war lediglich Johann Hieronymus Kapsberger mit *Riede la primavera* (1608) sowie Paolo Quagliati mit dem Satzpaar *O primavera/O dolcezza* (1608). Eine dichtere Folge entsprechender Drucke setzt jedoch 1611 fast schlagartig ein, und zwar in einem deutlich größeren Komponistenkreis<sup>15</sup>.

In noch weiterer Entfernung lagen 1611 die kleineren, mindestens zweistimmigen vokalen Besetzungen: Da die Untersuchung nicht von Luzzaschis Vertonung von *O dolcezza amarissime d'amore* ausgehen kann<sup>16</sup>, umfasst sie vor 1611 nur zwei Kompositionen aus Marc' Antonio Negris Sammlung von 1608; erst in den fünf Jahren, die auf Schütz' Druck folgen, erscheinen – mit Blick auf diese Texte – die Grundlagen für diese Kompositionspraxis gefestigt. Wenig anders ist das Bild, das sich für die vom Generalbass gestützte Einstimmigkeit zeigt: Hier liegen fünf Konkordanzen bereits aus dem ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts vor, doch in dieser kompositorischen Gattung werden Madrigaltexte überhaupt nur kurzzeitig ins Zentrum gerückt.

In der Zusammenschau dieser Beobachtungen ergibt sich ein zunächst uneinheitlich wirkendes Bild. Teils zeigen die Werknachweise, dass bestimmte Texte bis 1611 auf stark unterschiedliche Weise bearbeitet worden sind: Für das eröffnende Satzpaar (allein hier reicht die Vertonungstradition noch bis ins 16. Jahrhundert zurück!), ähnlich für die Marino-Stücke Nr. 4, 7, 14 und 18, bestanden jeweils mindestens drei verschiedene Vertonungsansätze nebeneinander, die jeweils von den traditionell nicht vom Generalbass gestützten Besetzungen bis zur generalbassbegleiteten Einstimmigkeit reichen. Andererseits gibt es Texte, für die bis 1611 typischerweise dieselbe, groß besetzte Vertonungsrichtung verfolgt wurde, die sich auch in Schütz' Druck zeigt. Dies gilt besonders ausgeprägt für *Di marmo siete voi*, daneben für *Feritevi, ferite* und *Io moro*. Bemerkenswert ist ferner die Situation für *Tornate, o cari baci*, das bis 1612 groß besetzt vertont wurde, danach aber nur noch für maximal zwei Singstimmen. Als Grenz-

15 In den vier Jahren bis 1615: Marc'Antonio Negri, Francesco Pasquali, Giovanni Priuli, Enrico Radesca, Salomone Rossi und Nicolo Rubini.

16 Diesen Text vertont Luzzaschi als Einzelkomposition, nicht also im Zusammenhang mit „O primavera“.

fall erscheint *Fuggi, fuggi, o mio core*, für das zunächst neben den großen Besetzungen lediglich die einzelne generalbassgestützte Vertonung von Marc'Antonio Negri (1608) vorliegt.

Die Beobachtung, dass die Kompositionsweise für eine einzige instrumental begleitete Singstimme sich schon früh von Madrigaltexten löste, deckt sich mit Ergebnissen, die Silke Leopold erschlossen hat<sup>17</sup>: Sieht man von Luzzaschis Druck ab, der noch durchgängig als Madrigalsammlung angelegt ist, sind in dieser Gattung bis 1614 immer nur etwa 10% der vertonten Texte Madrigale gewesen; danach nimmt ihr Anteil zugunsten der Texte in „neuen“ metrischen Strukturen rapide weiter ab. Gäbe es die Drucksammlungen von Claudio Saracini und Bartolomeo Barbarino nicht (von denen das hier berührte Textrepertoire nur gestreift wird), wäre das Madrigal als Textgattung damals für diese Kompositionsart als annähernd bedeutungslos zu bezeichnen.

Diese Zurückhaltung wurde dem Madrigal als Textgattung gegenüber jedoch nicht grundsätzlich geübt, vor allem nicht von den Komponisten, die noch über längere Zeit hinweg nebeneinander traditionelle und moderne Satzprinzipien anwandten – Antonio Cifra und Sigismondo d'India zum Beispiel<sup>18</sup>. Dem äußeren Anschein nach (der jedoch von den Unwägbarkeiten der Überlieferung mitbestimmt wird) haben sie jedoch nicht nur unterschiedliche vokalmusikalische Gattungen nebeneinander gepflegt, sondern dabei Texte zumeist nur für jeweils eine der beiden Kompositionsarten vorgesehen. So entsteht bei einer Sondierung des Gesamtfeldes der Eindruck, dass Komponisten nicht nur zwischen den gegebenen Textgattungen unterschieden (etwa zwischen strophischen „arie“ und Madrigalen), sondern dass sie manche Texte mit konkreten Kompositionspraktiken verbunden sehen konnten. Dies gilt noch über 1620 hinaus in der dargestellten Vielfalt: Entsprechend zur Geringstimmigkeit, die seit 1612 für den Umgang mit *Tornate, o cari baci* typisch ist, stehen die großen Besetzungen für *Io moro, ecco ch'io moro* und *Di marmo siete voi* klar im Zentrum des kompositorischen Interesses, seit 1615 in Vertonungen mit Generalbass. In einer Musikpraxis, die von Muster und Nachahmung bzw. von einer „Kunst des Überbietens“<sup>19</sup> getragen sein konnte, wirkt es sogar besonders plausibel, wenn sich Traditionsketten direkt in der Behandlung einzelner Texte herausbildeten.

Wenn Schütz sich um 1610 entschloss, Madrigale in Druck zu geben, lag ein Ansatz wie der spätere Saracinis, Madrigale für nur eine Singstimme zu komponieren, also noch außer der normalen Reichweite; Vokalmusik in dieser kleinen Besetzung wird damals von andersartigen Texten getragen. Auch dazu, die Zahl der Singstimmen im Madrigal auf zwei bis drei zu limitieren, gab es noch keinen unmittelbaren Anlass. Das wiederum heißt nicht, dass Schütz Kompositionen dieses Besetzungsumfangs nicht gekannt habe (etwa auf dem Gebiet der geistlichen Musik)<sup>20</sup>, sondern bezieht sich nur auf den Umgang mit Madrigaltexten – als der Gattung, die er für die Publikation wählte. Folglich ergab sich lediglich eine Alternative zwi-

17 Silke Leopold, *Al modo d'Orfeo: Dichtung und Musik im italienischen Sologesang des frühen 17. Jahrhunderts*, Laaber 1994 (= *Analecta Musicologica* 29).

18 Vgl. hierzu bereits Gunther Morche, Art. *Cifra, Antonio*, in: MGG2, Personenteil 4, Sp. 1104–1109, hier Sp. 1106. Ähnliches gilt für Filippo Vitali.

19 Ausdruck Siegfried Schmalzriedts: *Manierismus als „Kunst des Überbietens“: Anmerkungen zu Monteverdis und D'Indias Madrigalen „Cruda Amarilli“*, in: Rudolf Faber u. a. (Hrsg.), *Festschrift Ulrich Stegele zum 60. Geburtstag*, Kassel u. a. 1991, S. 51–66.

20 Vgl. Konrad Küster, *Gabrieli und Schütz: Die Frage des Instrumentalen in Schütz' frühen Werken*, in: SJB 19 (1997), S. 7–20.

schen gängiger und experimenteller Praxis; dass sich ein ausländischer, zu Studienzwecken in Italien weilender, junger Musiker für die erste Möglichkeit entschloss, ist zweifellos naheliegend.

In allem weiteren muss zunächst berücksichtigt werden, dass die zu betrachtenden 18 Texte selbstverständlich nicht als statistische Grundlage dafür ausreichen, um Entwicklungen einer ganzen Gattung ablesbar zu machen. Wenn aber danach gefragt wird, welche Entscheidungen Schütz traf, kann die Antwort auch mit der konkreten Textwahl verknüpft sein: Diejenigen Texte, die Schütz vertonte, konnten Komponisten auch noch für längere Zeit einen ähnlichen Besetzungsumfang nahe legen wie den, der bei ihm gegeben ist; für eine Gruppe von Texten erschien eine fünfstimmige Vertonung (erst ohne, später mit Generalbass) sogar noch weit über 1611 hinaus als ausschließlicher Standard. Schütz reiht sich also in Traditionen ein, die sich im Hinblick auf die Arbeit mit Einzeltexten herausgebildet hatten und weiter im Fluss waren.

Die Traditionsbindung, die Schütz in seinem Satzprinzip erkennen lässt, lässt sich somit keineswegs als anachronistisch beschreiben. Viel eher steht er im engsten Wortsinn auf der Höhe der Zeit: Er bewegt sich mit den gewählten Satzprinzipien exakt im Rahmen des Üblichen. Diese Standards blieben nicht jahrelang konstant, sondern waren – in der ohnehin schnelllebigen Madrigalkultur – raschen Wandlungen unterworfen. Schütz' kompositorische Entscheidungen lassen sich also nur im Rahmen dieser Situation bewerten: Zwar wäre theoretisch denkbar, dass er, wenn er nur wenige Jahre später nach Italien gelangt wäre, seinen Kompositionen einen Generalbasspart beigegeben hätte<sup>21</sup>; doch für die Situation unmittelbar um 1610 ist – im Umgang mit genau diesen Texten – weder mit einer solchen Beigabe noch mit Geringstimmigkeit zu rechnen.

#### Probleme bei der Suche nach „Vorbildern“

Die Bedeutung der Frage, wie Schütz sich dieses Gattungsverständnis aneignete, wird damit noch erhöht. Da er sich in Venedig in die aktuelle Madrigalkultur eigens einarbeiten musste und dabei, wie erwähnt, zumindest nicht von den Anregungen Gabriellis abhängig gewesen sein kann, läge der Gedanke nahe, dass er auf eigene Faust Notendrucke der Zeit durchgesehen und sich an den Werken, denen er dabei begegnete, orientiert haben könne; dabei hätte er prinzipiell die Wahl gehabt, das Gesehene direkt anzuwenden oder sich von diesem abzugrenzen.

Die Basis, auf der sich hierzu Informationen gewinnen lassen, ist jedoch außerordentlich schmal. Zunächst: Von den 163 Textkonkordanzen, die sich zu Schütz' Druck ermitteln lassen, lagen bis 1611 erst etwa zwei Fünftel im Druck vor (64 Werke; vgl. Tabelle 2 auf der folgenden Seite); alle weiteren Vertonungen sind jünger<sup>22</sup>. Mit Ausnahme des einleitenden Guarini-Paars vertonte Schütz auch nur Texte, zu denen vor 1602 keine Kompositionen im Druck erschienen war. Damit muss seine Textwahl zunächst als ausgesprochen aktuell gelten:

21 Dies war nicht prinzipiell abhängig von Gabrieli (sondern allenfalls im Rahmen der gewählten Gattung); so fügte Gallus Guggumos seinen *Motecta* von 1612 einen Generalbasspart bei.

22 Es ist zwar aufschlussreich, auch die späteren kompositorischen Realisierungen der von Schütz ausgewählten Texte in die Betrachtung einzubeziehen (vgl. z. B. Carapezza 1979, wie Anm. 3), doch zur Bestimmung der Stellung, in die sich Schütz 1611 stilistisch begab, tragen sie nichts bei.



Tabelle 2: Schütz' Madrigale und potentielle Vorbilder

Nr.	Textincipit	Dichter	Vertonungen bis 1611 (davon à 5 ohne B.c.: Anzahl, bis)	drei und mehr gemeinsame Texte mit: (fett: à 5 ohne Generalbass)
1/2	O primavera, gioventù de l'anno <i>mit</i> O dolcezze amarissime d'amore	Guarini	4 (1, 1595)	
3	Selve beate	Guarini	–	–
4	Alma afflitta, che fai	Marino	8 (4, bis 1609)	Montella à 4 (1604), <b>Nenna à 5 (1603), Puente à 5 (1606)</b>
5	Così morir debb'io	Guarini	–	–
6	D'orrida selce alpina	Aligieri	–	–
7	Ri(e)de la primavera	Marino	7 (2, bis 1609)	Montella à 4 (1604)
8	Fuggi, fuggi, o mio core	Marino	8 (5, bis 1611)	<b>Ghisuaglio à 5 (1604), Marsolo à 5 (1604), Mayone à 5 (1604), Montella à 4 (1604), d'India à 5 (1611)</b>
9	Feritevi, ferite	Marino	5 (4, bis 1611)	<b>Mayone à 5 (1604), d'India à 5 (1611)</b>
10	Fiamma ch'allaccia e laccio	?	–	–
11	Quella damma son io	Guarini	–	–
12	Mi saluta costei	Marino	1 (0)	Montella à 4 (1604)
13	Io moro, ecco ch'io moro	Marino	7 (5, bis 1609)	<b>Marsolo à 5 (1604), Nenna à 5 (1603), Puente à 5 (1606)</b>
14	Sospir, che del bel petto	Marino	7 (5, bis 1610)	<b>Ghisuaglio à 5 (1604), Marsolo à 5 (1604), Mayone à 5 (1604),</b>
15	Dunque addio, care selve	Guarini	1 (1, 1608)	–
16	Tornate, o cari baci	Marino	4 (3, bis 1611)	<b>Puente à 5 (1606), d'India à 5 (1611)</b>
17	Di marmo siete voi	Marino	4 (4, bis 1608)	<b>Ghisuaglio à 5 (1604)</b>
18	Giunto è pur, Lidia, il mio	Marino	8 (5, 1606)	Montella à 4 (1604), <b>Nenna à 5 (1603)</b>

nicht pauschal als modern, denn auch hier geht es ausschließlich um die Relation zwischen den ausgewählten Texten und der für diese nahe liegenden Vertonungsart. Zudem ist nicht zu klären, in welchem Umfang Schütz überhaupt Zugang zu älteren Texten hatte.

Vorbildhaft im engeren Sinne können für ihn nur solche Kompositionen gewesen sein, deren Besetzung ähnlich wie die seiner eigenen ist. Zwar ist nicht auszuschließen, dass ein Musiker, der polyphone Kompositionen schreibt, sich von der Motivbildung eines einstimmigen, vom Generalbass begleiteten Stück inspirieren lässt; doch über die Motivbildung können die Affinitäten dann nicht hinausreichen. Diese konnte Schütz ebenso in größer besetzten Werken zugänglich werden – die noch andere Perspektiven boten: Ihre Satz- und Abschnittsbildung etwa oder „Formgestaltung“, für kompositorische Ausbildung mit viel weiter reichenden Konsequenzen verbunden, waren zweifellos wichtiger, wenn es um ein „Lernen von Vorbildern“ gehen sollte. Damit reduziert sich das Spektrum der heranzuziehenden Parallelvertonungen noch weiter: Als Orientierungspunkte kommen primär die in der auch von Schütz gewählten Fünfstimmigkeit in Frage; dies sind bis 1611 lediglich 39 Kompositionen. Auch mit diesem Spektrum ist jedoch noch keine zuverlässigere Arbeitsgrundlage geschaffen; allzu leicht erschiene es bereits als stilrelevante Ähnlichkeit, wenn Schütz einzelne Textbegriffe auf ähnliche Weise in Motive oder Satzkomplexe überführt hätte wie ein Komponist vor ihm. Solche Ähnlichkeiten wären auch damit, dass die entsprechenden Maßnahmen kompositorisch nur nahe lagen, hinreichend erklärt. Direkte Inspiration lässt sich folglich auf dieser Basis nicht nachweisen; die Argumentationsbasis müsste noch weiter abgesichert werden.

Hierfür erschiene es denkbar, sich auf Sammlungen zu konzentrieren, mit denen Schütz' Madrigaldruck eine größere Zahl von Textkonkordanzen hat. Zumindest äußerlich führt dies zu einer überraschend klar umrissenen Gruppe von Drucken: Abgesehen von den Texten, für die bis 1611 der einzige Vertonungsnachweis bei Schütz selbst liegt (Nr. 3, 5, 6, 10, 11), lassen sich für die überwiegende Mehrzahl der Stücke Verbindungen gerade zu diesen „Mehrfach-Konkordanzen“ bilden – und zwar für mehrere Stücke auch in größerer Anzahl der Querverbindungen. Es handelt sich um die Sammlungen fünfstimmiger Werke von Pomponio Nenna (1603), Girolamo Ghisualigo, Pietro Maria Marsolo und Ascanio Mayone (alle 1604), Giuseppe Da Puente (1606) und Sigismondo D'India (1611); hinzu kommt am Rande – als Sammlung vierstimmiger Kompositionen und damit in bereits anderer Faktur – der Druck Giovan Domenico Montellas aus dem Jahr 1604.

Gerade dieser Ansatz führt jedoch offenkundig in die Irre: Die Überschneidungen ergeben sich genau in den zehn Stücken aus Schütz' Druck, denen Texte Giambattista Marinos zugrunde liegen. Somit wird hier nur eine Gruppe zeitgenössisch verfügbarer Texte erfasst, nicht aber die Grundlage für einen Nachweis stilistischer Abhängigkeit geschaffen<sup>23</sup>. Sechs dieser sieben Komponisten haben in ihren jeweiligen Druck mehr als die Marino-Texte aufgenommen, in denen die „Begegnung“ mit Schütz stattfindet; lediglich in Ghisualigos Druck findet sich über dieses Repertoire hinaus kein weiterer – ohne dass dies die Wahrscheinlichkeit einer Beziehung Schütz' zu diesem Druck erhöhte. Somit ermöglicht dieser Ansatz lediglich eine dreifache Differenzierung: Schütz lässt sich einer Gruppe von Musikern zurechnen,

23 Insofern erscheint der Begriff „Vorbild“, den Carapezza gegenüber Schütz pauschal für jeden dieser Drucke (und eine Anzahl weiterer mit einer geringeren Konkordanzanzahl) ins Spiel gebracht hat, ebenso wenig berechtigt wie die Annahme, dies spiegele eine Orientierung an neapolitanischer Praxis (in die „Ahnenreihe“ ist als Nicht-Neapolitaner auch Ghisualigo aufzunehmen); vgl. Carapezza ebd., S. 52.

deren Umgang mit Marino-Texten sich in einer zufälligen Auswahl überschneidet; daneben reiht er sich am Rande in einer Tradition ein, bestimmte Guarini-Texte zu vertonen (Satzpaar Nr. 1–2). Es verbleiben die Stücke, für die es vor 1611 keine Konkordanzen gibt – auch für die weiteren Guarinis (ob Schütz bewusst war, dass Giovanni Ghizzolo bereits einmal *Dunque addio, care selve* vertont hatte, kann folglich dahingestellt bleiben).

#### Ascanio Mayone

Das damit Beobachtete lässt sich in zwei Bereichen präzisieren, zunächst mit dem Druck Mayones, zu dem ein Exemplar in die Kasseler Bibliothek gelangt ist<sup>24</sup>; deshalb muss die Möglichkeit stilistischer Abhängigkeit hier besonders sorgsam betrachtet werden. Doch zeigen die Madrigale Mayones einen wesentlich einfacheren Gattungszugriff als diejenigen von Schütz; er kann die Grundlagen, auf die er seine Kompositionen aufbaute, nicht von Mayone bezogen haben. Dessen Vertonung von *Feritevi, ferite* lässt diese Andersartigkeit des kompositorischen Ansatzes erkennen; ein Vergleich mit diesem Stück trägt folglich dazu bei, Schütz' stilistische Position klarer zu bestimmen (vgl. dazu das Notenbeispiel im Anhang).

Wie für Schütz war es auch für Mayone eine grundsätzliche kompositorische Möglichkeit, zwei (oder mehrere) Textgedanken miteinander zu kombinieren<sup>25</sup>. Anders als Schütz bildet er unverwechselbare, stets in der gleichen metrischen Position<sup>26</sup> einsetzende Motive; daraus entsteht ein stärker homophon wirkendes Satzbild. Von der Grundentscheidung, die dies für die Textaufteilung und Motivbehandlung mit sich bringt, leitet sich die Abschnittsgliederung direkt her: Jeder dieser musikalischen Komplexe erhält seinen eigenen Abschluss, und erst dann schreitet Mayone im Text fort (hier: nach Takt 13 zu einem Abschnitt, der die beiden nächsten Verse enthält, ehe von Takt 21 an mit einem weiteren Vers eine große Zäsur angesteuert wird). Schütz hingegen bildet kleinere, konträre motivische Zellen, bisweilen auch nur für ein einzelnes Wort und in stärkerer Differenzierung der Notenwerte („feritevi, ferite“ oder „mordaci“ werden nicht in einheitliche Motiven überführt; „viperette“ und „mordaci“ werden anfänglich auf der gleichen Motivgrundlage entwickelt). Diese Zellen gehen daraufhin in einem größeren musikalischen Bogen auf (Abschlüsse ergeben sich nur nach „sagaci“ und „pungenti“). Allein die verschachtelte Präsentation der Einzelbegriffe erweckt in dieser Bogenbildung äußerlich den Eindruck einer stärkeren polyphonen Ausrichtung des Satzes. Während Mayone also einem strikten Reihungsprinzip folgt, tastet sich Schütz in den kompositorischen Abschnitten grundsätzlich weiter in den Text vor, als es die Eröffnung errahnen lässt. Diese Unterschiede lassen sich in den Stücken, für die Mayone und Schütz dieselben Texte

24 Kassel, Landesbibliothek und Murhard'sche Bibliothek, Signatur 4° Mus. pr. 22a; der Beginn bereits bei Balsano (wie Anm. 4), S. 253. Im Stümbuch des Quinto fehlt für die ersten Stücke die jeweils untere Seitenhälfte.

25 Hier mit Motiven für „Feritevi, ferite“ und „viperette mordaci“. Zum kompositorischen Verfahren dieser „durchrationalisierten Doppelmotivik“ vgl. Küster (wie Anm. 12), besonders S. 144–149.

26 Als Denkmuster erscheint eine Bewegung in Vierteln zugrunde gelegt, so dass auf jeder Halben gleiche Betonungsverhältnisse zustande kommen.

gewählt haben, durchweg beobachten<sup>27</sup>: Sowohl in der Motiv- als auch in der Abschnittsbildung verfolgen beide Komponisten folglich elementar unterschiedliche Ziele.

Schmalzriedt hat darauf verwiesen, dass die Gabrieli-Schüler (ähnlich wie Luca Marenzio) Texte aus Anthologien gewonnen haben<sup>28</sup>. Aus Hans Niensens Druck lassen sich sechs Stücke mit diesen in Verbindung bringen; für Mogens Pederson und Johann Grabbe handelt es sich um zwei bzw. vier, für Schütz hingegen nur um eines<sup>29</sup>. Schütz rückt also aus dem Kreis derer, die diese Anthologien benutzten, am weitesten heraus, und er lässt damit den Eindruck entstehen, dass dieses Textkorpus, das am ehesten für Nielsen und Grabbe von Bedeutung war, ihn nicht in gleicher Form faszinierte. Somit müsste man Schütz bescheinigen, mit diesem Textkorpus zumindest freier umgegangen zu sein als seine Mitschüler. Diese Feststellung lässt sich auf das Korpus musikalischer Quellen übertragen: Offenkundig erkundete Schütz das Feld der zeitgenössischen Madrigalistik als Ganzes – in dem Rahmen, wie sie ihm in Venedig zugänglich war. Folglich kann es keine allzu klaren Linien geben, die etwa auch auf genau einen älteren Musiker als sein Idealvorbild verwiesen.

### Schütz und D'India: Umgang mit der Fünfstimmigkeit

Die Beobachtungen lassen sich in einem direkten Vergleich zwischen Schütz und d'India abrunden: *Tornate, o cari baci*, eines der für so lange Zeit „typisch fünfstimmigen“ Stücke, bietet einen Zugang dazu, diese Traditionsbindung im kompositorischen Detail zu vertiefen und zugleich zu verdeutlichen, wie und wo die Untersuchung stilistischer „Abhängigkeit“ statt dessen eher auf Zeit-, Text- und Gattungstypisches verweist. Wie also verhalten sich Kompositionen zweier Musiker, die diese – vermutlich unabhängig voneinander – im Umgang mit demselben Texten schufen, zueinander?

Schütz' Komposition macht deutlich, dass hier von einer Orientierung an traditioneller Polyphonie keine Rede sein kann. Der erste Vers wird rein homophon eingeführt, der zweite in einer Kadenzgestaltung, die auch in zweistimmiger konzertanter Schreibart erhalten blieb: Wenn im konzertanten Stil eine Stimme führt und sich ihr eine zweite anschließt, so dass sich daraufhin beide zu einer Kadenz verbinden, sind hier diese beiden Parts lediglich verdoppelt. In der Wiederholung des Verses bleibt dies gewahrt, lediglich in anderer Kombination der Stimmen.

Ein nahezu identisches Satzbild ergibt sich für D'India. Wie Maria Antonella Balsano in ihrem Vergleich der Stücke hervorgehoben hat, liegt der Hauptunterschied darin, dass D'India keine großflächige Wiederholung des eröffnenden Textabschnitts vorgesehen hat und damit eine stringendere Behandlung des Textes erkennen lässt<sup>30</sup>. Keiner dieser beiden Ansätze

27 Mayone stellt auf dieselbe Weise in „Fuggi, fuggi, o mio core“ diesem Anfangsvers „non vedi la man bella“ gegenüber; die Identität beider Verse bleibt gewahrt, und die folgenden Verse gehen in je einem eigenen musikalischen Abschnitt auf. Schütz hingegen spannt – mit seinen kleineren Motiven und der größeren Verschachtelung – einen einzigen Bogen bis unmittelbar vor die textliche Gliederung mit „ma“. Ein ähnliches, stärker auf Versprägnanz der Motive und Reihung der Teilabschnitte ausgerichtetes Verfahren zeigt Mayone auch in „Sospir, che del bel petto“.

28 Schmalzriedt (wie Anm. 2), S. 37.

29 Zu bedenken ist jedoch, dass vor allem für Nielsen 1606 die von Schmalzriedt zitierten Drucke (datiert 1609 und 1611) nicht als direkte Quelle in Frage kommen.

30 Balsano (wie Anm. 4), S. 262.

kann jedoch pauschal „moderner“ wirken, weil die Redundanz, von der Schütz' Komposition geprägt ist, nicht nur typisch für ältere Polyphonie ist, sondern ebenso für die Strukturen des geringstimmig-konzertanten Madrigals<sup>31</sup>.

Aufschlussreich ist auch der vierte Vers, in dem Schütz nach einer starken Zäsurwirkung die Potenzen des „dolce amaro“, des „languire“ und des „veneno“ mit Mitteln der Harmonik herausspielt. Auffällig in der Vertonung des „dolce amaro“ ist nun, wie nahe sich Schütz an das heranbewegt, was im Umkreis Monteverdis als „seconda pratica“ – im Unterschied zur traditionellen Kontrapunktik – bezeichnet wurde. Das Spannungsverhältnis in Takt 15 entsteht, weil im Quinto der Terz *a-ais* ein *f* entgegengesetzt wird. Das *f* wirkt als Antizipation; es gehört zu dem d-Moll-Klang, der als Quartsextakkord (und somit selbst als dissonanter Klang) auf der zweiten Minima dieses „Takts“ erreicht wird. Das so prominent dissonant eingeführte *f* wird daraufhin nicht zum *e* aufgelöst; dieser Schritt erscheint bereits durch den Tenor „besetzt“. Dem Tenor jedoch hat Schütz – sozusagen ohne besonderen Grund – dieses *f* übertragen, so dass dem Quinto nur der Weg in eine neuerliche Dissonanz bleibt. Auch diese wird nicht im bestehenden Klang aufgelöst, sondern erst im nächstfolgenden. Sicher, es handelt sich um keine außergewöhnlich gewagte Konstellation, unzweifelhaft aber um satztechnische Freiheit – ebenso wie wenig später zum Text „nettare che veneno“ in der koordinationslos wirkenden Führung des Canto: Der Vorhalt *f* wird erst aufgelöst, als die beiden anderen Stimmen schon fortgeschritten sind, so dass die Auflösung des *e* wiederum dissonant wird. Dass D'India in den vergleichbaren Situationen ohne größere Härten auskommt, spricht weder gegen ihn noch für Schütz, sondern ergibt sich in dem zwangsläufig anzunehmenden Freiraum für individuelle Entscheidungen. Für Schütz ist dies jedoch kein Einzelfall; ohnehin tritt das harmonische Element in diesem Stück dezidiert in den Vordergrund, in der Regel in einem kaum mit Polyphonie überformten homophonen Satzgerüst.

### Schlussbewertungen

Eine Positionsbestimmung für Schütz' Sammlung setzt also voraus, sich auf die historische Situation einzulassen, in der sich das musikalische Madrigal befand. Nicht die experimentelle Einzelleistung, die im Nachhinein unweigerlich das musikhistorische Interesse auf sich zieht, konnte für die Wahl seiner kompositorischen Mittel ausschlaggebend sein, sondern viel eher die Normalität im Bereich des Aktuellen. Völlig in diesem Rahmen stehend, wählte er offenkundig Texte stark unterschiedlicher Art aus, darunter auch solche, die ihm einen „modernen“ Zugriff ermöglichten; erkennbar wird ferner, dass er sich – zweifellos bewusst – in Vertonungstraditionen einzelner Texte einreihete. Dies alles betrifft eine Positionierung in einem extrem kurzen Zeitabschnitt – etwa in den zehn Jahren zwischen 1605 und 1615. In ihm hat sich Schütz in jedem Fall behauptet; so traditionsorientiert, wie es der Drucksammlung nachgesagt wird, sind zumindest nicht alle ihrer Stücke.

Schütz als Madrigalkomponist war also keineswegs ein zu spät Geborener. Als er 1608/09 Italien erreichte, hätte für keinen der Texte, die er drei Jahre später in Druck gab, die Notwendigkeit bestanden, sie auf andere Weise als in der von ihm gewählten Fünfstimmigkeit zu

31 Vgl. hierzu z. B. den Beginn von Domenico Obizzis Madrigal *Filli, poss'io morire* (1627); Notentext in Küster (wie Anm. 12), S. 309–316.

vertonen. Dabei blieb es noch lange; im Umgang mit genau diesen Texten steht Schütz mitten unter italienischen Komponisten, die im Umgang mit genau diesen Texten weiterhin keine Bedenken hatten, diese Besetzung zu wählen. Für Schütz um 1610 ebenso wie noch lange Zeit für D'India, Cifra und Vitali stellte sich auch nicht die Frage, ob Fünfstimmigkeit im Madrigal zeitgemäß sei; diese drei beantworteten für sich die Frage noch viel länger so, dass diese Fünfstimmigkeit die angemessene Kompositionstechnik für diese Texte sei. Und erst im Jahrzehnt nach Erscheinen des Schütz'schen Madrigaldrucks wird erkennbar, dass die striktere Bindung des Madrigals an die Fünfstimmigkeit gelockert wurde. So verständlich der Wunsch scheint, Schütz im Unterricht eines möglichst modernen italienischen Komponisten der Zeit zu sehen, muss folglich berücksichtigt werden, dass in seiner Gattungswahl – bezogen auf genau diese Texte – gerade eben noch nichts Anachronistisches liegt. Zudem ist zwischen den einzelnen Stücken seiner Sammlung zu differenzieren, die eher Vielfalt der Gestaltungsformen (einschließlich der traditionell wirkenden) zeigt, als dass sie eine einheitliche Sprache spräche.

## Anhang

Tabelle 3: Konkordanzen zu Schütz' Madrigalen Nr. 1–18

Die Angaben für jeden Text folgen der Chronologie der Drucke (Quelle: „Il Nuovo Vogel“, vgl. Anm. 14). Angaben in der Rubrik „Satzart“ sind nach demselben Prinzip standardisiert wie in Tabelle 1 und beziehen sich nicht summarisch auf den jeweiligen Druck, sondern – in Drucken für unterschiedliche Besetzung – auf das jeweilige Stück.

Textincipit	Jahr	Komponist	Satzart
1 O primavera/O dolcezza	1595	Giaches de Wert	≥ a4
	1598	Felice Anerio	à 3
	1608	Paolo Quagliati	≥ a4 + Bc
	1609	Sigismondo D'India	1 + Bc
	1617	Giuseppe Olivieri	2–3 + Bc
3 Selve beate	–	–	
4 Alma afflitta, che fai	1603	Pomponio Nenna	≥ a4
	1604	Giovan Domenico Montella	≥ a4
	1606	Domenico Brunetti	1 + Bc
	1606	Giuseppe Da Puente	≥ a4
	1607	Scipione Dentice	≥ a4
	1608	Marc'Antonio Negri	2–3 + Bc
	1609	Giovanni Ghizzolo	à 3
	1609	Johann Grabbe	≥ a4
	1612 (2.)	Antonio Taroni	≥ a4
	1614	Pietro Pace	≥ a4
	1615	Antonio Cifra	≥ a4
	1617	Basilio Cossa	2–3 + Bc
	1618	Biagio Marini	≥ a4 + Bc
1619	Francesco Gonzaga	2–3 + Bc	
1620 (3.)	Claudio Saracini	1 + Bc	
5 Così morir debb'io	–	–	


Textincipit	Jahr	Komponist	Satzart	
6 D'orrida selce alpina	1619	Claudio Pari	≥ a4	
	1603	Salomone Rossi	≥ a4	
7 Ri(e)de la primavera	1604	Alfonso Fontanelli	≥ a4	
	1604	Giovan Domenico Montella	≥ a4	
	1607	Bernardo Corsi	≥ a4	
	1608	Johann Hieronymus Kapsberger	≥ a4 + Bc	
	1608	Datillo Roccia	≥ a4	
	1609	Sigismondo D'India	1 + Bc	
	1612 (2.)	Antonio Taroni	≥ a4	
	1613	Antonio Cifra	2-3 + Bc	
	1615	Nicolo Rubini	≥ a4 + Bc	
	1617	Vincenzo Caestini	1 + Bc	
	1617	Filippo Vitali	2-3 + Bc	
	1620	Bizzarro Accademico Capriccioso	2-3 + Bc	
	1622	Alessandro Grandi	2-3 + Bc	
	1622	Giacomo Tropea	≥ a4	
	1625	Galeazzo Sabbatini	2-3 + Bc	
	1627	Francesco Pasquali	2-3 + Bc	
	1628	Salomone Rossi	2-3 + Bc	
	1629	Filippo Vitali	2-3 + Bc	
	1643	Francesco Dognazzi	≥ a4 + Bc	
	8 Fuggi, fuggi, o mio core	1646	Michelangelo Grancino	2-3 + Bc
1604		Girolamo Ghisuaglio	≥ a4	
1604		Pietro Maria Marsolo	≥ a4	
1604		Ascanio Mayone	≥ a4	
1605		Giovan Domenico Montella	≥ a4	
1606		Hans Nielsen	≥ a4	
1607		Bernardo Corsi	≥ a4	
1608		Marc'Antonio Negri	2-3 + Bc	
1611		Sigismondo D'India	≥ a4	
1613		Antonio Cifra	2-3 + Bc	
1615		Domenico Visconti	≥ a4	
1620 (3.)		Claudio Saracini	1 + Bc	
1622		Salomone Rossi	≥ a4 + Bc	
1625		Orazio Modiana	≥ a4 + Bc	
1638		Domenico Mazzocchi	2-3 + Bc	
9 Feritevi ferite		1604	Ascanio Mayone	≥ a4
		1607	Giovanni Priuli	≥ a4
		1610	Salomone Rossi	≥ a4 + Bc
		1610	Alessandro Scialla	≥ a4
		1611	Sigismondo D'India	≥ a4
	1614	Claudio Saracini	1 + Bc	
	1615	Francesco Pasquali	≥ a4 + Bc	
	1620	Bizzarro Accademico Capriccioso	2-3 + Bc	
	1620	Carlo Milanuzzi	2-3 + Bc	
	1624	Tarquinio Merula	≥ a4 + Bc	
	1625	Alessandro Capece	≥ a4	
	1627	Giovanni Ceresini	2-3 + Bc	
	1627	Francesco Pasquali	2-3 + Bc	


Textincipit	Jahr	Komponist	Satzart
	1640	Giovanni Maria Costa	2-3 + Bc
	1675	Giovanni Battista Bianchi	2-3 + Bc
10 Fiamma ch'allaccia e laccio	—	—	—
11 Quella damma son io	1618	Giuseppe Marini	≥ a4 + Bc
12 Mi saluta costei	1604	Giovan Domenico Montella	≥ a4
	1617	Pietro Pace	≥ a4 + Bc
	1620	Bizzarro Accademico Cappriccioso	2-3 + Bc
	1622	Giovanni Tropea	≥ a4
	1623	Antonio Cifra	≥ a4 + Bc
	1636	Ambrosio Cremonese	2-3 + Bc
13 Io moro, ecco ch'io moro	1603	Pomponio Nenna	≥ a4
	1603	Tommaso Pecci/Mariano Tantucci	à 3
	1603	Salomone Rossi	≥ a4
	1604	Pietro Maria Marsolo	≥ a4
	1606	Giuseppe Da Puente	≥ a4
	1609	Giovanni Ghizzolo	à 3
	1609	Gabriello Puliti	≥ a4
	1612	Vincenzo Dal Pozzo	≥ a4
	1612 (1.)	Antonio Taroni	≥ a4
	1614	Claudio Saracini	1 + Bc
	1615	Enrico Radesca	≥ a4 + Bc
	1618	Giuseppe Marini	≥ a4 + Bc
	1619	Francesco Gonzaga	2-3 + Bc
	1621	Martino Pesenti	2-3 + Bc
	1622	Giovanni Priuli	≥ a4 + Bc
	1623	Antonio Cifra	≥ a4 + Bc
	1636	Ambrosio Cremonese	≥ a4 + Bc
	1675	Giovanni Battista Bianchi	2-3 + Bc
14 Sospir che del bel petto	1604	Girolamo Ghisuaglio	≥ a4
	1604	Pietro Maria Marsolo	≥ a4
	1604	Ascanio Mayone	≥ a4
	1605	Antonio Il Verso	à 3
	1606	Domenico Brunetti	1 + Bc
	1606	Santi Orlandi	≥ a4
	1610	Alessandro Scialla	≥ a4
	1612	Tommaso Pecci	≥ a4
	1612 (2.)	Antonio Taroni	≥ a4
	1613	Pomponio Nenna	≥ a4
	1615	Vincenzo Ugolini	≥ a4
	1616	Marcello Albano	à 3
	1616	Davide Civita	2-3 + Bc
	1616	Sigismondo D'India	≥ a4
	1617	Basilio Cossa	2-3 + Bc
	1617	Pietro Pace	≥ a4 + Bc
	1624 (5.)	Claudio Saracini	1 + Bc
	1625	Léonard de Hodemont	2-3 + Bc
	1630	Pietro Antonio Giramo	2-3 + Bc
	1647	Constantin Huygens	1 + Bc
15 Dunque addio, care selve	1608	Giovanni Ghizzolo	≥ a4



Textincipit	Jahr	Komponist	Satzart	
16 Tornate o cari baci	1606	Giuseppe Da Puente	≥ a4	
	1609	Gabriello Puliti	≥ a4	
	1611	Sigismondo D'India	≥ a4	
	1611	Marc'Antonio Negri	≥ a4 + Bc	
	1612	Giovanni Priuli	≥ a4 + Bc	
	1617	Giovanni Francesco Capello	1 + Bc	
	1617	Giacomo Fornaci	1 + Bc	
	1619	Claudio Monteverdi	2-3 + Bc	
	1621	Bizzarro Accademico Capriccioso	2-3 + Bc	
	1624 (6.)	Claudio Saracini	1 + Bc	
	1627	Giovanni Ceresini	2-3 + Bc	
	1643	Gilles Hayne	≥ a4 + Bc	
	17 Di marmo siete voi	1602	Marco da Gagliano	≥ a4
		1604	Girolamo Ghisuaglio	≥ a4
1604		Orazio Vecchi	≥ a4	
1608		Geminiano Capilupi	≥ a4	
1615		Nicolo Rubini	≥ a4 + Bc	
1616		Stefano Bernardi	≥ a4	
1616		Claudio Pari	≥ a4	
1617		Pietro Pace	≥ a4 + Bc	
1622		Salomone Rossi	≥ a4 + Bc	
1629		Vincenzo Sabbatini	2-3 + Bc	
1629		Filippo Vitali	≥ a4 + Bc	
1638		Domenico Mazzocchi	≥ a4	
18 Giunto è pur, Lidia, il mio		1602	Domenico Maria Melli	1 + Bc
		1603	Pomponio Nenna	≥ a4
	1603	Tommaso Pecci/Mariano Tantucci	à 3	
	1604	Giovan Domenico Montella	≥ a4	
	1606	Giovanni Vincenzo Di Mutio	≥ a4	
	1607	Giovanni Ceresini	≥ a4	
	1608	Girolamo Frescobaldi	≥ a4	
	1608	Nicolo Legname	à 3	
	1612	Johann Hieronymus Kapsberger	1 + Bc	
	1613	Giovanni Boschetto Boschetti	≥ a4	
	1614	Pietro Pace	≥ a4	
	1615	Francesco Pasquali	≥ a4 + Bc	
	1615	Vincenzo Ugolini	≥ a4	
	1616	Marcello Albano	≥ a4	
	1617	Antonio Cifra	≥ a4	
	1617	Giuseppe Marini	≥ a4	
1620	Richard Dering	2-3 + Bc		
1620 (2.)	Claudio Saracini	1 + Bc		
1626	Giovanni Pasta	≥ a4 + Bc		


Notenbeispiel: Ascanio Mayone, *Feritevi, ferite*, T. 1–28 (s. oben S. 81; der Quinto ist unvollständig überliefert)


S.  Vi - pe-ret-te mor - da - ci fe - ri - te - vi, fe - ri - te, vi - pe -


A.  Vi - pe-ret-te mor - da - ci, vi - pe-ret -

T.  Fe - ri - te - vi, fe - ri - te, vi - pe - ret - te mor - da - ci, vi - pe-ret - te mor -

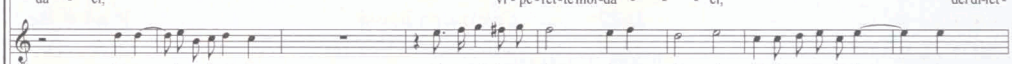
5 (nur bis T. 16 vorhanden)  Vi - pe - ret - te mor - da - ci, fe - ri - te - vi, fe - ri - te

B.  Fe - ri - te - vi, fe - ri - te, vi - pe - ret - te mor - da - ci, vi - pe - ret - te mor - da -


8  ret - temor - da - ci, vi - pe-ret - te mor - da - ci, vi - pe-ret - te mor - da - ci, dol - ci guer - re - r'ar - di - te

 temor - da - ci, fe - ri - te - vi, fe - ri - te, vi - pe - ret - te mor - da - ci mor - da - ci, dol - ci guer - re - r'ar - di - te

 da - ci, vi - pe - ret - te mor - da - ci, del di - let -


 fe - ri - te - vi, fe - ri - te, vi - pe-ret - te mor - da - ci, mor - da - ci, dol - ci guer - re - r'ar - di - te

 ci, fe - ri - te - vi, fe - ri - te, vi - pe - ret - te mor - da - ci, dol - ci guer - re - r'ar - di - te,

16  del di - let - t'e d'a-mor boc - che sa - ga - [ce] sa - et - [ta - te] - vi

 del di - let - t'e d'a-mor boc - che sa - ga - ci, boc - che sa - ga - ci, sa - et - ta - te - vi pur

 t'e d'amor, del di - let - to d'a-mor boc - che sa - ga - ci sa - et - ta - te vi pur

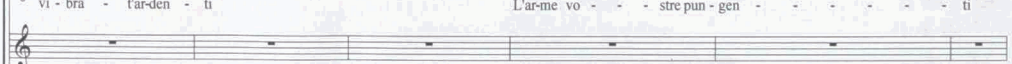



 del di - let - to d'a-mor - - boc - che sa - ga - ci sa - et - ta - te vi pur

23  pur l'ar - me vo - stre pun - gen - ti, l'ar - me vo - - - stre pun - gen - - - ti

 l'ar - me vo - stre pun - gen - ti, l'ar - me vo - stre pun - gen - - - - ti

 vi - bra - t'ar - den - ti L'ar - me vo - - - stre pun - gen - - - - ti



 vi - bra - t'ar - den - ti, L'ar - me vo - stre pun - gen - - - - - ti

# Deutschland um 1600

MARTIN JUST

Die ersten Vorträge des Heinrich-Schütz-Festes und die Beiträge im Programmheft haben bereits von manchen Wegen, die zu Heinrich Schütz führen, einen Eindruck vermittelt. Hier soll der Blick auf die Musik im deutschen Sprachgebiet am Ende des 16. Jahrhunderts gerichtet werden, und zwar auf die geistlichen Werke in lateinischer oder deutscher Sprache. Dabei werden, um im Bilde zu bleiben, auch Wege zu beschreiten sein, die Schütz kaum betreten hat. Das musikalische Umfeld bis zu seinem ersten Aufenthalt in Venedig ist zu betrachten; dazu zählen eben auch Gattungen, die Schütz wenig gepflegt hat, die aber doch zum musikgeschichtlichen Bild um 1600 in Deutschland gehören. Es scheint nun in der Sache begründet, zunächst weiter auszuholen, aber auch bei der Betrachtung der vielfältigen Erscheinungen und Traditionen immer wieder etwas zurückzugreifen<sup>1</sup>.

Einigkeit besteht weitgehend darüber, dass wir um 1600 einen Stilwandel konstatieren können, eine Epochengrenze. Dieser Einschnitt ist zwar nach Regionen zu nuancieren, hat sich aber im allgemeinen Bewusstsein so weit festgesetzt, dass es wieder notwendig scheint, an Zusammenhänge zu erinnern, die über diese griffige Zäsur hinüberreichen. Schaut man von 1600 aus zurück, so überblickt man als größeren musikhistorischen Zusammenhang einen Zeitraum, der etwa 1430 beginnt und dessen Einheitlichkeit auf einem Prozess der Gattungs- und Kompositionsgeschichte beruht. Darin ist die erste Phase der Mehrstimmigkeit des deutschen Sprachgebiets, die Blütezeit des Tenor-Liedes, eingebettet; sie reicht von ca. 1450 bis 1550/60. Da für sie franko-flämische Vorbilder von eminenter Bedeutung waren, ist an die allgemeine Entwicklung der Mehrstimmigkeit zu erinnern. Die führende Gattung war seit Josquin des Prez die Motette, die dann im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts vom Madrigal abgelöst wurde. Mit diesem Wechsel geben zunehmend Italiener den Ton an, nicht mehr Franko-Flamen, obwohl diese noch um 1580 wichtige Stellungen in Deutschland innehatten, wie etwa Lasso, de Monte, Regnart oder Utendal. Was Schütz also, ehe er nach Venedig ging, in Deutschland aufgenommen hat, war bereits mehrfach von italienischen Impulsen berührt.

Unter drei Aspekten lässt sich der genannte Entwicklungsprozess beschreiben: (1) die Angleichung der Stimmen, die Homogenisierung des musikalischen Satzes; (2) ein zunehmender Einfluss der Sprache auf die Satzgestalt, eine Vokalisierung des Satzes; und (3) – hier nur der Vollständigkeit wegen genannt – die Emanzipation der Instrumentalmusik.

Der Prozess der Homogenisierung ist etwa 1550/1560 abgeschlossen, z. B. bei Nicolas Gombert, Clemens non Papa oder Thomas Crecquillon. Durch das Prinzip der konsequenten Imitation entsteht ein Geflecht von untereinander verwandten Stimmen. Diesen internationalen Stil, die sogenannte „klassische Vokalpolyphonie“, haben franko-flämische, französische, italienische, spanische und deutsche Autoren mit regionalen Varianten praktiziert. So haben etwa die französischen – z. B. Claudin de Sermisy – den Aufbau rationalisiert und präzisiert. Die Fünf- und Mehrstimmigkeit beginnt zu dominieren und damit die klangliche Wirkung des insgesamt dichterem, gelegentlich zur Homophonie neigenden Satzes. Als eine häufige Anlage

1 Ein Handout mit alphabetisch geordneten Namen von Autoren sollte als Orientierungshilfe dienen.

bildet sich, wahrscheinlich im Anschluss an die Form von Responsorien, die zweiteilige „Reprisesmotette“ heraus nach dem Schema AB/ CB, d. h. die beiden Partes laufen in die gleiche Musik aus.

Der Einfluss der Sprache äußert sich auf unterschiedlichen Ebenen, zum einen bei der akzentgerechten Deklamation innerhalb des vokal geprägten Stimmenstroms: Die Imitationsmotive werden prägnanter durch Syllabik, Tonwiederholungen oder Betonung des Dreiklangs, z. B. bei Adrian Willaert. Zum andern geht es um eine bildliche, gestische Darstellung einzelner Wörter, wie wir es vornehmlich vom Madrigal kennen, und schließlich – damit zusammenhängend – gewinnt der Ausdruck und die Interpretation des Textsinns vorherrschende Bedeutung, wie besonders seit Orlando di Lasso.

In diese Skizze der allgemeinen satztechnischen Entwicklung sind die für das deutsche Sprachgebiet wesentlichen Fakten einzufügen, besonders die Auswirkungen der Reformation auf Musikübung und musikalische Gattungen. Festzuhalten ist, dass trotz der gegenreformatorischen Impulse seit dem Tridentiner Konzil (1545–1563) katholische und evangelische Kirche bis 1600 ein weithin gemeinsames, internationales musikalisches Repertoire aufweisen. Natürlich gibt es Fälle, in denen ein Text evangelisch „gebessert“ worden ist. So wird das Responsorium zu Ehren der Jungfrau Maria, *Candida virginitas*, von Jakob Arcadelt für Jesus Christus modifiziert<sup>2</sup>. Da die lateinische Sprache im evangelischen Gottesdienst nicht nur ihren Platz behauptet hat, sondern im letzten Drittel des Jahrhunderts bei der Figuralmusik sogar vorherrscht, war das Gros des internationalen Bestandes an Motetten, Magnificat-Kompositionen, Hymnen und dergleichen, wie es in Personal- und Sammeldrucken publiziert wurde, unbedenklich zu verwenden.

Eine spezifisch protestantische Musikgattung war das mehrstimmige deutsche Kirchenlied in seinen unterschiedlichen Funktionen: als Lied im Gottesdienst, in der Schule und im Haus. Und da das Bild der evangelischen Kirchenmusik in der Zeit der Gegenreformation vornehmlich vom Kirchenlied bestimmt wird, befassen wir uns als erstes mit dessen Traditionslinien und betrachten erst anschließend die Motette. Die Liedgeschichte führt durchaus zu Heinrich Schütz, auch wenn er Liedweisen, wie bekannt, nur selten in sein Werk integriert hat, z. B. *Alein Gott in der Höb sei Ehr* ins Kleine Geistliche Konzert SWV 327<sup>3</sup>. Es ließe sich sogar eine direkte Verbindung aus der Reformationszeit bis zu Schütz in zwei oder drei Schritten herstellen über Autoren, die das mehrstimmige Lied gepflegt haben: von Johann Walter in Torgau und Dresden über Matthäus Le Maistre in Dresden und Georg Otto, Sänger in Dresden und Hofkapellmeister in Kassel.

\*

Das Kirchenlied hat an Gestalt und Technik des weltlichen Tenorliedes angeknüpft, wie es in den frühen Liederdrucken, dann in Nürnberg von Johann Ott und Georg Forster 1534 bis 1556 publiziert wurde, mit weiteren Auflagen bis 1565. Es ist vor allem das von Luther einge-

2 Vgl. Jacobus Arcadelt (ca. 1504–1568), *Opera omnia*, ed. by Albert Seay, Vol. 10: *Motecta*, Rome 1970, S. 84–93 (= CMM 31,10) und die von Martin Just und Bettina Schwemer vorbereitete Edition *Die Handschrift des Jodocus Schalreuter (Ratschulbibliothek Zwickau Mus. Ms. 73)*, in: EdM 115b, Nr. III.6 (70).

3 Das Stück erklang im Konzert III am Freitag, 10. Oktober 2003: *Motetten und Concerti in Deutschland*, aufgeführt vom Ensemble *Alte Musik Dresden* unter der Leitung von Norbert Schuster.

leitete *Geystlich gesangk Buchleyn* Johann Walters von 1524, das im geistlichen Bereich die ersten Anregungen gegeben hat und bis 1551 in sechs jeweils erweiterten Auflagen erschien<sup>4</sup>. 1544 publiziert der Wittenberger Drucker Georg Rhaw *Neue deudsche Geistliche Gesenge für die gemeinen Schulen*<sup>5</sup>. Der Druck enthält 123 Lieder, auch von Autoren, die sich nicht zur Reformation bekannt haben, z. B. elf Sätze von Ludwig Senfl. Hier finden wir zum ersten den traditionellen Bearbeitungstyp mit der Melodie im Tenor, z. B. Nr. 13, *Mit Fried und Freud ich fahr dahin*, von Martin Agricola. Die Nebenstimmen sind allerdings bereits von der melodischen Substanz des Liedes berührt und textiert, so dass auch hier Homogenisierung und Vokalisierung des Satzes zu beobachten sind. Dadurch ist der Übergang fließend zu dem zweiten Typ, den imitatorisch, motettisch geprägten Kompositionen. Solche Sätze steuert vor allem der Niederländer Lupus Hellinck bei, z. B. Nr. 107, *An Wasserflüssen Babylon*. Zum dritten begegnen uns Sätze, immer noch mit der Melodie im Tenor, die zur homorhythmischen Faktur tendieren, wie etwa Nr. 111, *Kommt her zu mir spricht Gottes Sohn*, von Arnold von Bruck.

Alle drei Bearbeitungstypen leben in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts weiter, wenn auch mit Modifikationen und in unübersehbaren Stilmischungen unter dem Einfluss von Chanson und Madrigal, von Villanella und Canzonette. Lassos Tenorlieder etwa werden wegen ihrer imitatorischen Qualitäten sowie wegen freier Einschübe und Zeilenwiederholungen im Cantus firmus gelegentlich schon zu den „Choralmotetten“ gezählt, wie etwa sein fünfstimmiges *Vater unser im Himmelreich* von 1567<sup>6</sup>. Vergleichsweise traditionell verläuft das dreiteilige, sechsstimmige *Der König wird seyn wolgemut* von 1590<sup>7</sup>. Tenor 1 trägt in der *tertia pars* die Melodie vor, aber auch die Nebenstimmen nehmen zunächst alle, dann nur noch Discantus 2 und Bassus, an der Liedweise teil; die Schlusszeile wird wiederholt, und es folgt ein kurzes Supplementum. Lasso hat auffälligerweise Tenorlieder gerade über geistliche Texte geschrieben. Immerhin geht die Tendenz bei ihm dahin, auch die geistlichen Lieder ohne einen Cantus prius factus zu komponieren, also nur als Verse zu vertonen, quasi wie ein deutsches Madrigal, und zwar selbst dort, wo eine Melodie vorhanden gewesen wäre, wie bei *Von Gott will ich nit lassen* (1590, Nr. 9)<sup>8</sup>.

Bei Lassos Zeitgenossen neigen die Liedsätze mehr und mehr dazu, nach dem Vorbild der französischen Chanson die Melodie der Oberstimme zu geben und die Begleitstimmen zu einem kompakten, frei polyphonen, vier- oder fünfstimmigen Komplex zu verdichten. Die Zeilenzäsuren werden kaum überbrückt, so dass die liedhafte Struktur erhalten bleibt. Beispiele finden sich noch 1599 bei Andreas Raselius<sup>9</sup> oder 1619 bei Adam Gumpelzhaimer<sup>10</sup>,

4 Johann Walter, *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Otto Schröder, Band 1–3, Kassel u. Basel 1953–1955.

5 *Neue Deudsche Geistliche Gesenge*, hrsg. v. Johannes Wolf, Leipzig 1908, in Neuaufl. hrsg. v. Hans Joachim Moser, Wiesbaden-Graz 1958 (= DDT 34); *Neue deutsche geistliche Gesänge*. Faks.-Neudruck. Mit einem Nachwort v. Ludwig Finscher, Kassel etc. 1969.

6 *Orlando di Lasso. Zweite nach den Quellen revidierte Auflage der Ausgabe von F. X. Haberl und A. Sandberger*, Band 18: *Kompositionen mit deutschem Text I*, neu hrsg. v. Horst Leuchtmann, Wiesbaden 1970, S. 1–3.

7 *Ibid.*, Bd. 20: *Kompositionen mit deutschem Text II*, neu hrsg. v. Horst Leuchtmann, Wiesbaden 1971, Nr. 8, S. 128–134.

8 *Ibid.*, Bd. 20, S. 134–140.

9 *Regensburgischer Kirchencontrapunkt [...] mit 5 Stimmen gesetzt [...]*, Regensburg 1599. Vgl. Konrad Ameln u. a. (Hrsg.), *Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik III: Das Gemeindelied*, Teil 2, Göttingen 1974, S. 3, 16 und 111.

10 *Wirtzgärtlins, Teutsch und Lateinischer Geistlicher Lieder, Erster Theil [...]*, 4–5 voc., 1619; *dass. Ander Theil*, 4–5 voc., 1619. Vgl. Ameln (wie Anm. 9), Bd. III/2, S. 14 oder 161.

und zwar sowohl mit Tenor- als auch mit Sopranmelodie. Etwas kunstvoller sind die fünfstimmigen Liedsätze des Lasso-Schülers Johann Eccard, *Der Erste* und *Der Ander Theil Geistlicher Lieder auf den Choral*, Königsberg 1597<sup>11</sup>, die an den Zeilenzäsuren die Nebenstimmen kurz an der Liedsubstanz beteiligen, ohne den kompakten Satz in Imitationen aufzulösen, vgl. das wohl allgemein bekannte *Vom Himmel hoch*<sup>12</sup>.

Die motettische Liedbearbeitung begegnet als eigentliche „Choralmotette“ bereits bei Johann Walter<sup>13</sup>, dann bei Lechner (1577)<sup>14</sup> oder Eccard (5stimmig, 1578)<sup>15</sup>, die alle zeilenweise imitatorische Satztechnik anwenden.

Die Traditionslinie der homorhythmischen Sätze findet ihre Zuspitzung in dem, was wir als Kantionalsatz bezeichnen und mit dem Stuttgarter Theologen Lucas Osiander verbinden. In Anlehnung u. a. an Claude Goudimels Vertonung des Hugenottenpsalters von 1564 veröffentlicht er 1586 *Fünffzig Geistliche Lieder und Psalmen*. Der Druck enthält die wichtigsten evangelischen Kirchenlieder im homorhythmischen, vierstimmigen Satz, wobei die Melodie in der Oberstimme liegt. Die Begründung lautet im Titel: „[...] also gesetzt das ein gantze Christliche Gemein durchaus mit singen kann.“ Dieser Druck ist zum Vorbild für viele jüngere Musiker geworden, die sich aber zumeist für den kunstlosen Satz entschuldigen. Schon bei Osiander heißt es: „Wie auch diese meine ringfügige arbeit nicht für treffliche Musicos, sondern für die Schule und Christliche Gemeine, fürgenommen worden“. Es war also allen bewusst, dass ein Unterschied zwischen der einfachen Gebrauchsmusik für die Gemeinde zum Mitsingen und der kunstvollen Figuralmusik bestand.

Zu den Nachfolgern Osianders gehören u. a. Andreas Raselius, 1591 und 1599<sup>16</sup>, Georg Weber, 1588<sup>17</sup>, Sethus Calvisius, 1597<sup>18</sup>, Hans Leo Hassler, 1608<sup>19</sup>, und Michael Praetorius, 1609/1610<sup>20</sup>. Von Rogier Michael, dem Vorgänger von Schütz in Dresden, gibt es ebenfalls eine solche Sammlung von 53 Kantionalsätzen aus dem Jahre 1593<sup>21</sup>; sie sind aber deutlich an den Zeilenschlüssen polyphon aufgelockert, bilden also einen Übergang zu den bereits erwähnten Sätzen Eccards<sup>22</sup>. Auch Schütz selbst können wir mit seinem *Beckerschen Psalter* von 1628 zu den Nachfolgern Osianders zählen, wenn er auch für die Reimpsalmen Cornelius Be-

11 Beide Teile hrsg. v. Friedrich von Baußnern, Wolfenbüttel 1928 und 1963.

12 Hermann Meyer u. Karl Vötterle (Hrsg.), *Nun singet und seid froh. Alte Weihnachtslieder*, Kassel 5/1935, S. 30–31.

13 Z. B. *Christum wir sollen loben schon*, in: Ameln (wie Anm. 9), Bd. III/2, S. 19–21, oder *Erbalt uns, Herr*, in: Walter (wie Anm. 4), Bd. 6, S. 3 ff.

14 Z. B. *Christ ist erstanden*, in: Leonhard Lechner, *Neue Teutsche Lieder mit vier und fünff Stimmen* 1577, hrsg. v. Uwe Martin, Kassel u. a. 1954 (=Lechner Werke 3), S. 8–10.

15 *Christ ist erstanden*, in: Ameln (wie Anm. 9), Bd. I/2, S. 151–153.

16 *Psalmen und geistliche Lieder*, 5 voc., sowie *Cantica sacra [...] geistliche Psalmen und Lieder*, 5 voc., Handschriften, Bischöfliche Zentralbibliothek, Regensburg.

17 *Geistliche Lieder und Psalmen [...] Dr. Mart. Lutheri [...] mit 4 Stimmen [...] gesetzt*, 1588.

18 *Harmonia Cationum Ecclesiasticarum. Kirchengesänge und geistliche Lieder D. Lutheri [...] mit 4 Stimmen kontrapunktweise richtig gesetzt*, Leipzig 1597.

19 *Kirchengesänge, Psalmen und geistliche Lieder, auf die gemeinen Melodeien mit 4 Stimmen simpliciter gesetzt*, Nürnberg 1608.

20 *Musae Sioniae* VI–VIII, in: Praetorius Werke VI–VIII, Wolfenbüttel 1939.

21 *Der ander Teil. Die gebräuchlichsten [...] Gesänge D. Martini Lutheri*, Dresden 1593 (2. Teil des Dresdner Gesangbuchs von 1593).

22 Vgl. Ameln (wie Anm. 9), Bd. III/2, S. 155 oder 407.

ckers eigene Weisen erfunden hat. Und auch er betont in der Vorrede „An den guthertzigen Leser“, dass „diese meine neue Melodeyen [...] nicht von großer Kunst vnd Arbeit sind“<sup>23</sup>.

Neben diesen drei in allen möglichen Mischformen noch erkennbaren Grundtypen der Liedbearbeitung seit Johann Walter und Georg Rhaw sind zum einen die zwei- und dreistimmigen, zum anderen die mehrhörigen Liedsätze zu erwähnen. Bicinien und Tricinien wurden vornehmlich im Umfeld der protestantischen Lateinschulen und der dazu gehörigen musikalischen Elementarlehren gebraucht. Hier sind u. a. Caspar Othmayrs *Bicinia sacra*, 1547 (?)<sup>24</sup>, Balduin Hoyouls *Geistliche Lieder und Psalmen mit dreyen Stimmen*, 1589<sup>25</sup>, anzuführen oder von Michael Praetorius die *Musae Sioniae* IX, 1610 (bekannt sind daraus z. B. *In dulci jubilo* à 2 und à 3)<sup>26</sup>. Choralgebundene, zwei- und mehrhörige Werke finden wir 1596 bei Georg Weber<sup>27</sup>, z. B. *Gott der Vater wohn uns bey*<sup>28</sup> und wiederum bei Michael Praetorius in seiner Sammlung *Urania* von 1613<sup>29</sup>.

Damit ist das Repertoire an Liedsätzen aber noch nicht erschöpft. Unter dem Einfluss der italienischen Villanella publiziert der Niederländer Jacob Regnart 1576/1577 *Kurtzweilige teutsche Lieder zu dreyen Stimmen nach Art der Neapolitanen oder welschen Villanellen*<sup>30</sup>. Italienische Vers- und Strophenformen, also eine neue Art von Dichtung, und ein homorhythmischer Satz mit führender Oberstimme haben einen neuen Typ des deutschen Liedes auf den Weg gebracht. Das berühmteste Beispiel ist die Kontrafaktur von *Venus, du und dein Kind* zu *Auf meinen lieben Gott*, die u. a. von Bartholomäus Gesius (1605) und Melchior Vulpius (1609) bearbeitet wurde. In ähnlicher Weise sind Canzonetten und Balletti italienischer Meister wie Giovanni Giacomo Gastoldi oder Orazio Vecchi in Deutschland rezipiert worden. Dieser Satztyp wurde allerdings vor allem im weltlichen Bereich akzeptiert, etwa durch Valentin Haußmann. Bekannt ist wiederum eine Kontrafaktur, Gastoldis *A lieta vita* als *In dir ist Freude* (1598)<sup>31</sup>.

\*

Mit manchen Erscheinungen, die wir unter dem Begriff „Lied“ subsumiert haben, sind wir bereits in das Gebiet der Motette eingedrungen. Die Motette im deutschen Sprachgebiet, angefangen bei der klassischen Vokalpolyphonie, wie sie Lasso in den fünfziger Jahren des 16. Jahrhunderts vorgefunden hat, zeigt recht unterschiedliche Möglichkeiten der Satztechnik: Cantus-firmus-Bearbeitung, Homorhythmik, Polyphonie, Imitation oder Konfrontation von

23 Schütz GBr, Nr. 19, S. 82–83.

24 Caspar Othmayr. *Ausgewählte Werke*, Teil II, hrsg. v. Hans Albrecht, Frankfurt/Main 1956 (= EdM 26), S. 61ff.

25 Vgl. Ameln (wie Anm. 9), Bd. III/2, S. 12, 109–110, 154.

26 Praetorius Werke, Bd. IX, Nr. 12 und 36; außerdem Bd. V, Nr. 81 oder *Nun singet und seid froh*, ebd., S. 10–15.

27 *Geistliche Deutsche Lieder und Psalmen [...] erstlichen mit 4 Stimmen, Jetzund aber alle mit 8 Stimmen auf 2 Chöre zu singen*, 1596.

28 Im Konzert III (s. Anm. 3) ausgeführt.

29 Praetorius Werke, Bd. XVI.

30 *Jakob Regnart's deutsche dreistimmige Lieder nach Art der Neapolitanen nebst L. Lechner's fünfstimmiger Bearbeitung*, hrsg. v. Robert Eitner, Leipzig 1895 (= Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musik-Werke vorzugsweise des XV. und XVI. Jahrhunderts, Bd. 19).

31 Vgl. dazu Werner Braun, *Die evangelische Kontrafaktur*, in: JbLH 11 (1966), S. 89–113.

Stimmengruppen. Dies alles stellt Lasso in den Dienst der Textdarstellung, der Textdeutung und des musikalisch sinnvollen Aufbaus.

Die textbezogenen Praktiken hat die Musiktheorie im Zusammenhang mit den Regeln und Begriffen der Rhetorik gesehen. Schon Gallus Dreßler spricht in seinen *Praecepta musicae poeticae* von 1563 von den Parallelen zur Rhetorik<sup>32</sup>, besonders von der Disposition eines Werkes nach exordium, medium und finis, und erwähnt bereits Lasso als einen Meister. Für die Betrachtung Lassoscher Motetten ergiebiger ist dann Joachim Burmeister in seiner *Musica poetica* von 1606<sup>33</sup>, der für Details des musikalischen Satzes in Analogie zur Rhetorik Begriffe verwendet, die als Namen für rhetorische Figuren bis zu Heinrich Schütz, dem „Musicus poeticus“<sup>34</sup>, und seinem Schüler Christoph Bernhard die Kompositionslehren durchziehen<sup>35</sup>. Mit wohlklingenden Begriffen wie Anadiplosis, Hypotyposis, Hyperbole usw. soll aber hier nicht operiert werden, sondern am Beispiel der Motette *In me transierunt* lediglich in Stichworten eine Vorstellung von dem Motettenstil vermittelt werden, der bis ins 17. Jahrhundert vorbildlich gewesen ist. Diese Motette, eine Kompilation aus den Psalmen 87 und 37<sup>36</sup>, wurde erstmals 1562, dann 1571 und 1582 gedruckt. Gehen wir vom Text aus.

1. In me transierunt irae tuae,	3x	E <sup>mi</sup> Br
2. et terrores tui / conturbaverunt me:	2x / 4x	G-C-F Br / a-a-a-d
3. cor meum / conturbatum est,	2x / 3x	a-E-a-E-a / A
4. dereliquit me virtus mea,	1x	a Br-E Br
5. dolor meus / in conspectu meo semper:	2x / 5x	a <sup>mi</sup> / a
6. ne derelinquas me, / domine deus meus,	3x / 1x	e <sup>mi</sup> / A Br
7. ne discesseris a me.	3x	G-G a-E

Lasso gliedert ihn, der Syntax folgend, in sieben Abschnitte, die er je ein- bis fünfmal vortragen lässt (2. Spalte) und die zwar untereinander verknüpft sind, aber doch von Kadenz oder Schlussklängen begrenzt werden (3. Spalte; „Br“ zeigt an, dass der Klang für die Dauer einer Brevis beibehalten wird). Die Sätze 2 und 3 sowie 5 und 6 sind unterteilt – Satz 2, 3 und 5 nach Subjekt (je zweimal) und Prädikat, Zeile 6 trennt die Anrufung ab – und bringen so eine quasi symmetrische Gliederung zustande: die Sätze 1, 4 und 7 werden zusammenhängend vorgetragen, und zwar dreimal, einmal und wieder dreimal; dazwischen je zwei unterteilte Satzpaare.

Weitere Beobachtungen am Notenbeispiel 1 (Anhang S. 103–105<sup>37</sup>):

32 Gallus Dreßler, *Praecepta musicae poeticae*, hrsg. von Bernhard Engelke, in: *Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg* 49/50 (1914/1915), S. 213–250.

33 Joachim Burmeister, *Musica Poetica*, Rostock 1606, Faks.-Nachdruck hrsg. v. Martin Ruhnke, Kassel u. a. 1955 (= DM I/10).

34 Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht, *Heinrich Schütz. Musicus poeticus*, Göttingen 1959, verb. u. erw. Neuausgabe, Wilhelmshaven 2/1985.

35 Vgl. Joseph M. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Leipzig 1926.

36 Psalm 87,17; 37,11, 18 und 22.

37 Orlando di Lasso. *Sämtliche Werke*, Bd. IX, *Magnum opus musicum* 5. Theil (*Cantiones V vocum*), Leipzig 1897, S. 49–52, Nr. 355.



1. Exordium: Stellt den phrygischen Modus vor, schließt auf E<sup>mi</sup> Brevis; Motivik expressiv (aufsteigende Sexte bei „transierunt“); Gegenmotiv den a-Klang bekräftigend.
2. Teilschluss mit Quintfall G-C-F Brevis / dann in Minimen bewegter, viermal 3st. Fauxbourdon absteigend, zweimal hoch/tief besetzt, auf a-a-a-d endend.
3. langsames Klangpendel in Breven als Kontrast: a-E-a-E-a, quasi Stillstand / „conturbatum“ als Analogie zu „conturbaverunt“ (2.) in Minimen, dreimal 4st., tief, hoch, tief besetzt, Schluss auf A.
4. Zentraler Teil: nur einmal vorgetragen, sinkender Tutti-Satz („derelinquat me virtus“), Bassus mit A-E in Breven, (tiefster Ton des Werkes); Superius Quartabstieg a'-e'.
5. „dolor“ mit Halbton e'-f' im S und a-b in T1 und B sowie mit Klangprogression a-F<sup>6</sup>-B, Schluss auf a<sup>mi</sup> / längster Abschnitt („semper“ fünfmal), Schluss auf a.
6. Vier-, drei-, vierstimmig, Schluss auf e<sup>mi</sup> / einmal Anrufung mit Quintanstieg C-G-d-a-E-A Brevis, emphatischer Halt.
7. nach dem Haltepunkt klanglicher Bruch: A-G („discesseris“), homorhythmische G-G-Kadenz mit Spitzenton e'', Rückweg nach a und Supplementum, Korrespondenz mit Schluss des zentralen Teils: a-E Br und mit dem Klangpendel (3.).

Halten wir fest: Bei Lasso und seinen deutschen Schülern und Nachfolgern sind die motettischen Prinzipien der Alla-Breve-Mensur bewahrt: die gemäßigte gravitas der Imitationen und der breit fließende Klangstrom. Madrigalische Momente, wie etwa starke Bewegungskontraste oder weiträumige, rasche Motivik, dringen erst bei Lechner und Hassler spürbar in den motettischen Satz ein. Mit diesem Motettenstil, dem *stylus gravis*, ist Schütz aufgewachsen. Viele solcher Werke sind in den Noteninventaren von Weißenfels<sup>38</sup> bzw. 1613 in Kassel<sup>39</sup> genannt, darunter Kompositionen von Georg Otto, Michael Altenburg, Philipp Dulichius, Melchior Vulpus bzw. von Johann Walter, Leonhard Paminger, Gallus Dreßler, Jakob Gallus usw. Dies Erbe prägt zum Teil noch die Konzerte von Schütz und natürlich die *Geistliche Chormusik* von 1648, in deren Vorrede an den „Günstigen Leser“ Schütz auf kontrapunktische Fertigkeiten, auf „die zu einer Regulirten Composition nothwendigen Requisite in dem Stylo ohne den Bassum Continuum“ verweist.

\*

Die weitgehende Einheitlichkeit des lateinischen oder deutschen Motettenstils in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts umfasst im einzelnen: vollständige Psalmen und Evangelien sowie biblische Sprüche, Andachtstexte, deren Bestimmung nicht immer geklärt ist, ferner Historien und Passionen sowie liturgische Gattungen wie etwa Introiten, Hymnen, Magnificat-Kompositionen, Antiphonen oder Responsorien, die zumeist ihre choralische Vorlage bewahren. Dies umfangreiche, vielschichtige Motetten-Repertoire, das keineswegs hinreichend erforscht ist, lässt sich auch unter den drei folgenden, üblichen Aspekten kaum befriedigend disponieren, nämlich nach der Textprovenienz, nach bestimmten Arten der Satztechnik oder nach der li-

38 Vgl. Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk*, Kassel u. a. 2/1954, S. 24, oder Otto Brodde, *Heinrich Schütz. Weg und Werk*, Kassel u. a. 1972, S. 22.

39 Moser, *ibid.*, S. 32, Anm. 8.

turgischen oder sonstigen Funktion. Die Kriterien überschneiden sich ständig, so dass es am günstigsten scheint, bei wechselnden Aspekten Werkgruppen mit eigenen Traditionen herauszugreifen, also eine Art Kompromiss zu suchen, aus dem wenigstens die Vielfalt der Erscheinungen zu erahnen ist.

Bis ins 17. Jahrhundert hinein galten die mehrstimmigen Psalmen von Josquin des Prez als vorbildlich. Sie wurden im deutschen Sprachgebiet immer wieder überliefert und haben eine große Zahl von Nachahmungen gefunden, wie u. a. die Psalmen-Sammeldrucke von 1538, 1539, 1542, 1553 und 1554 belegen<sup>40</sup>. Einer seiner ersten deutschen Nachahmer war Thomas Stoltzer mit fünfzehn lateinischen Psalmen. Seine vier deutschen Psalmen, von denen der sechsstimmige Psalm 12, *Hilf, Herr, die Heiligen haben abgenommen*, im Konzert III zu hören war<sup>41</sup>, haben wiederum eine Reihe mitteldeutscher, protestantischer Kantoren angeregt, außer lateinischen auch deutsche Psalmen zu vertonen. Hier seien ein paar Autoren aus der Mitte des Jahrhunderts genannt, die zum Teil die kritischen Situationen der Protestanten während des Schmalkaldischen Krieges in den Psalmen reflektieren: Balthazar Arthopius, Lucas Bergkholz, Wilhelm Breitengraser, Wolfgang Figulus, Johann Heugel – der Vorgänger Georg Ottos in Kassel –, Valentin Rab, Johann Reusch<sup>42</sup> und David Köler, von dem in dem gleichen Konzert der sechsstimmige Psalm 70, *Eile, Gott, mich zu erretten*, aufgeführt wurde<sup>43</sup>.

Mit weiteren Namen reichen wir bis ins neue Jahrhundert: Matthäus Le Maistre, Leonhard Schröter, Leonhard Lechner, Philipp Dulichius, Sethus Calvisius, Michael Praetorius. Obwohl grundsätzlich die Psalmkompositionen zunehmend frei konzipiert werden, gibt es immer wieder Werke, die einen Cantus prius factus einarbeiten. So verwendet Le Maistre in seinem umfangreichen 90. Psalm von 1566 eine vornehmlich in Semibreven fortschreitende und mehrfach repetierte vierzeilige Melodie als Cantus firmus<sup>44</sup>. Diese Technik des wiederholten, transponierten, kombinierten und breit mensurierten melodischen Materials verleiht dem Werk geradezu archaische Züge.

Eine andere Satztechnik wendet Philipp Dulichius in seinen achttimmigen Kompositionen an, die er 1607 und 1608 publiziert, die aber wohl schon vor 1604 entstanden sind<sup>45</sup>. Die Texte stammen nicht nur aus dem Psalter, sondern auch aus anderen Teilen des Alten und Neuen Testaments, aus Evangelien und Episteln. Wir haben es stets mit einer doppelchörigen

40 Z. B. RISM 1538<sup>6</sup>, *Tomus primus psalmodium selectorum* [...], Nürnberg, J. Petreius, 1538, oder RISM 1554<sup>1</sup>, *Tomus quartus psalmodium selectorum* [...], Nürnberg, J. Montanus & U. Neuber, 1554.

41 Siehe Anm. 3. Thomas Stoltzer, *Ausgewählte Werke*, Zweiter Teil: *Sämtliche Psalmotetten*, hrsg. v. Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt 1969 (= EdM 66), S. 110–127.

42 Johann Reusch, *Zehen deutsche Psalm Davids*, zu vier Stimmen, Wittenberg 1551.

43 Siehe Anm. 3. David Köler, *Zehn Psalmen Davids*, zu 4, 5 und 6 Stimmen, Leipzig 1554. Vgl. David Köler, *Drei deutsche Psalmen*, hrsg. v. Lothar Hoffmann-Erbrecht, Wolfenbüttel 1959 (= Chorwerk 71), Nr. 2, S. 15–27.

44 Ameln (wie Anm. 9), Bd. II, S. 239–256. Der Cantus planus erscheint in der fünfstimmigen Prima pars auf *d'* und auf *a'* in der Oberstimme, in der sechsstimmigen Secunda pars in zwei Oberstimmen kombiniert auf *d'* und *a'*, und in der sechsstimmigen Tertia pars in zwei Tenorstimmen je in wiederholten Teilen zusammengesetzt. Die bewegteren Nebenstimmen sind jeweils untereinander imitatorisch gebunden; vgl. die Abschnitte der Tertia pars „Lehre uns bedenken“, „auf daß wir klug“, „Fülle uns früh mit deiner Gnade“.

45 Philippus Dulichius, *Prima pars Centuriae Octonum et Septenum Vocum*, Stetini 1607, hrsg. v. Rudolf Schwartz, in Neuaufl. hrsg. und krit. rev. v. Hans Joachim Moser, Wiesbaden-Graz 1958 (= DDT 31). Vgl. ferner Otfried von Steuber, *Philipp Dulichius – Leben und Werk. Mit thematischem Werkeverzeichnis*, Kassel u. a. 2003 (= Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft 10).

Anlage zu tun, obwohl die Stimmen nicht nach den beiden Chören bezeichnet, sondern bis zur Octava vox durchgezählt sind. Teils sind sie gleich gruppiert, also zweimal C1-, C3-, C4- und F4-Schlüssel. Das geschieht besonders bei den Psalmen, wodurch die Alternatim-Praxis des Psalmvortrags angedeutet bleibt. Teils wird eine höhere Gruppierung von einer tieferen unterschieden, also nach Schlüsseln etwa: C1, C1, C3, C4 – C3, C4, C4, F4. Der motettische, polyphone Satz Lassoscher Prägung ist beibehalten. Imitationen konzentrieren sich auf Satzanfänge, und die Tendenz besteht zu einer geringfügig aufgelockerten homorhythmischen Deklamation. Bei den Konfrontationen der Chöre ergeben sich weniger Repetitionen als klangliche Fortführungen, an denen die zunehmende Bedeutung des Bass-Fundamentes zu erkennen ist. Vgl dazu Notenbeispiel 2 (Anhang S. 106): Psalm 122, *Ad te levavi*<sup>46</sup>, M. 8–15, M. 16–22 und M. 22–24. Durch die Quintfallreihen E-A-D-G-C- [-E<sup>m</sup>], A-D-G-C- -C und A-D-G-C-F<sup>47</sup>, je mit aufgelockertem Schluss, wird das Spektrum der Klänge im Phrygischen durchmessen und zugleich das klangliche Fundament für den weiteren Verlauf gelegt. Selbst aus solchen punktuellen Beobachtungen mag deutlich werden, dass diese ältere Doppelchörigkeit von neueren konzertierenden Sätzen zu unterscheiden ist: Ihre Ursprünge reichen in Italien bis vor 1550 zurück, bis zu Willaert und Jachet von Mantua.

Blicken wir weiterhin auf die Textprovenienz, so können wir die große Gruppe der lateinischen oder deutschen Evangelienmotetten hier anschließen, aber auch Motetten, die lediglich einen einzelnen Spruch, vornehmlich aus den Psalmen oder den Evangelien, vertonen. Neben verstreuten Einzelwerken und sechs Sammeldrucken aus den Jahren 1554 bis 1556<sup>48</sup> gibt es von manchen Autoren lateinische Evangeliums-Zyklen, die dem Kirchenjahr folgen, wie etwa von Homer Herpol das *Novum et insigne opus musicum, in quo textus evangeliorum totius anni [...] exprimitur*, Nürnberg 1565, dann wiederum Philipp Dulichius mit dem *Fasciculus novus continens dicta insigniora ex evangelis*, 1598 und 1599, sowie Georg Otto mit dem *Opus musicum novum, continens textus evangelicos*, in drei Bänden: zu acht Stimmen für die Festtage, zu sechs für die Sonntage und zu fünf für die Wochentage, Kassel 1604. Dem sind für den Kasseler Hof die in Distichen paraphrasierten Evangelien hinzuzufügen, die von Valentin Geuck komponiert, nach dessen Tod (1596) vom Landgrafen Moritz vollendet wurden und, ebenfalls 1604, unter dem Titel *Novum et insigne opus continens textus metricos sacros Festorum, Dominicarum et Feriarum [...] erschienen*. Daraus war in Konzert V das achtstimmige *Mortales causam perpendite, discite, quaeso* für den Sonntag Palmarum zu hören<sup>49</sup>.

Entsprechende deutsche Evangelien begegnen in Motettensammlungen, z. B. 1575 von Antonio Scandello<sup>50</sup>, aber auch wiederum in Zyklen, etwa von Andreas Raselius: *Teutscher Sprüche aus den Sonntäglichen Evangelis*<sup>51</sup> bzw. *Teutscher Sprüche auf die Fürnemsten Jährlichen Fest*, 1594 und 1595. Einen Jahrgang sechsstimmiger Evangelienmotetten bietet Christoph Demantius 1610 mit dem Druck *Corona harmonica*. Satztechnisch bewegen sich alle diese Werke in

46 Ibid., Nr. XII, S. 69 ff.

47 Die letzten beiden Stufen nicht mehr im Notenbeispiel.

48 Z. B. RISM 1554<sup>10</sup>, *Evangelia dominicorum et festorum dierum*, Nürnberg, J. Montanus & U. Neuber.

49 Publiziert in: Friedrich Blume (Hrsg.), *Geistliche Musik am Hofe des Landgrafen Moritz von Hessen*, Kassel 1931, Nr. 11, S. 39–43. Konzert V: *Musik der Kasseler Hofkapelle zur Zeit des Landgrafen Moritz von Hessen*, am

41 Sonnabend, 11. Oktober 2003, vom Barock Consort Bremen/Leipzig unter der Leitung von Klaus Eichhorn und Arno Paduch.

50 Z. B. *Wie viel Tagelöhner hat mein Vater*, in: Ameln (wie Anm. 9), Bd. II, S. 273–279.

51 Daraus bei Ameln (wie Anm. 9), Bd. II, S. 280–288: *Hosianna dem Sohn Davids* u. a.

der Nachfolge Lassos, allerdings in der Regel bereits mit rascherer Deklamation, in Stimmengruppen, mit homorhythmischen Partien und naheliegenden Textdarstellungen, wie bei „Denn wer sich selbst erhöht“ (ansteigendes Motiv), „der wird erniedrigt werden“ (sinkendes Motiv), so bei Demantius<sup>52</sup>.

Die biblischen Historien und Passionen, sowohl lateinisch als auch deutsch, gehören als Texte des Alten und Neuen Testaments ebenfalls hierher. Sie bilden in ihren starken Impulsen zur Veranschaulichung und Verinnerlichung der Heiligen Schrift eine eigene Tradition. Im Hinblick auf Schütz können wir die durchkomponierten Passionen, wie etwa die von Joachim a Burck<sup>53</sup> (1568) und die von Lechner<sup>54</sup> (1593) nur beiläufig erwähnen, auch wenn wir annehmen dürfen, dass Schütz zumindest das Werk Lechners gekannt hat. Der Typ der „responsorialen“ oder „dramatischen“ Passion beginnt vor 1550 mit Johann Walters Matthäus- und Johannes-Passion<sup>55</sup>. Beide Werke wurden später modernisiert, indem die chorische Rezitation der Turbae-Chöre zu motettischem Satz weiter entwickelt wurde, wie das in selbstständiger Weise Jacob Meiland in seinen drei Passionen, 1567–1570, praktiziert<sup>56</sup>. Bei dieser „responsorialen“ Form, bei der der Evangelist nach einem „Passionston“ rezitiert, lassen sich Werke, in denen nur die Turbae mehrstimmig gefasst sind – wie auch bei Schütz – von anderen unterscheiden, welche auch die Soliloquenten je nach Rang zwei- bis vierstimmig sprechen lassen. Das hat, nach italienischem Vorbild, der in Dresden wirkende Scandello in seine Johannes-Passion von 1561 eingeführt. Darin ist ihm u. a. Bartholomäus Gesius mit seiner Johannes-Passion von 1588 gefolgt<sup>57</sup>. Auch bei der Auferstehungs- und der Weihnachtshistorie kann Schütz an ältere Werke anschließen. Sein Vorgänger in Dresden, Rogier Michael, hat 1602 eine Weihnachtshistorie publiziert, worin der Chor zwei- bis sechsstimmig die Worte der Engel, der Hirten, der Weisen usw. vorträgt<sup>58</sup>.

\*

Unter dem Aspekt der Satztechnik waren bereits bei den Liedsätzen Bicinien und Tricinien zu erwähnen, die im Zusammenhang mit dem Musikunterricht an Lateinschulen stehen. In ihrer zumeist kontrapunktischen Struktur dienten sie der musikalischen Übung und, soweit ihre Texte aus der Bibel genommen waren, unterstützten sie die protestantische Erziehung. In den frühesten Sammlungen, etwa in Georg Rhaws *Tricinia* von 1542 und den *Bicinia gallica, latina, germanica* von 1545<sup>59</sup>, finden sich mancherlei Exzerpte aus umfangreicheren Werken der großen Meister, z. B. Messenteile von Josquin und anderen, die mit Bibeltexten kontrafaziert sind, eine Praxis, die auch in weiteren Publikationen beibehalten wurde. Daneben gab es neu

52 Vgl. Christoph Demantius, *Vier deutsche Motetten*, hrsg. v. Anna Amalie Abert, Wolfenbüttel 2/1936 (= Chorwerk 39), Nr. 3, S. 14–17.

53 Veröffentlicht in: *Die junge Kantorei* 2, Stuttgart-Hohenheim o. J. (1950).

54 *Historia der Passion und Leidens unsers einzigen Erlösers*, in: Lechner Werke 12, Kassel u. a. 1960.

55 Walter (wie Anm. 4), Bd. 4, Kassel u. a. 1973.

56 Die Markus-Passion in: Ameln (wie Anm. 9), Bd. I/3, S. 62–69 und Bd. I/4, S. 39–43.

57 Vgl. *ibid.*, Bd. I/3, S. 92–98 und Bd. I/4, S. 56–74.

58 *Ibid.*, Bd. I/3, S. 5–12 und Bd. I/4, S. 15–25.

59 *Tricinia: Georg Rhau. Musikdrucke* IX, hrsg. v. Thomas Noblitt, Kassel u. a. 1989; *Bicinia: ibid.* VI, hrsg. v. Bruce Bellingham, Kassel u. a. 1980.

verfasste Sammlungen, wie die bereits erwähnten *Bicinia sacra* von Othmayr, 1547, ferner die *Bicinia Sacra ex variis autoribus in usum iuventutis scholasticae collecta*, von Friedrich Lindner, Nürnberg 1591, oder Georg Ottos *Opusculum*, handschriftlich Kassel 1601. Notenbeispiel 3 (Anhang, S. 107) zeigt daraus das Bicinium über Lukas 18,13 aus dem Gleichnis vom Pharisäer und Zöllner für den 11. Sonntag nach Trinitatis: *Stans a longe publicanus*<sup>60</sup>.

Der Verlauf des g-dorischen Duos ist klar nach den syntaktischen Einheiten durch modale Kadenzstufen gegliedert:

Stans a longe publicanus	g (12)
nolebat oculos ad coelum levare,	B (17)
sed percutiebat pectus suum dicens:	g (20), B (23)
Deus (d), propitius esto mihi peccatori.	d <sup>mi</sup> (26), a <sup>mi</sup> (29), d (32), g (35).

Die beiden mi-Kadenz, M. 26 und 29, und die Repetitionen bringen quasi die Demut des Publicanus und die Intensität seines Bittens zum Ausdruck. Die Motivik der Imitationen zeigt sowohl illustrative Züge als auch Ansätze zur Vereinheitlichung: zum einen den Quart- und Oktavsprung bei „ad coelum“ (M. 14) und die rhythmisch ineinander „schlagenden“ Tonwiederholungen bei „percutiebat“ (M. 17 ff. und 20 ff.); zum andern bildet das Anfangsmotiv mit dem charakteristischen Halbton bei „longe“ (M. 3, 6 und öfter) den Anknüpfungspunkt für die nächsten, quasi diminuierten Motive bei „nolebat“ (M. 12 f.: *d''-es*) und die Umkehrung *g'-fis'*) sowie bei „percutiebat“ – wiederum *d''-es*) (M. 17) und *g'-fis'* (M. 20) – und angedeutet bei „propitius“ (*g'-fis'*, M. 24). Die letzte Imitation des kunstvollen Satzes rundet das Ganze durch das Gewicht einer Augmentation in der Unterstimme ab, M. 32 ff.

Triciniensammlungen sind u. a.: Christian Hollanders *Triciniorum [...] fasciculus*, 1573<sup>61</sup>, Calvisius' *Tricinia*, 1603<sup>62</sup>, oder Konrad Hagius' *Neue deutsche Tricinia*, Frankfurt/Main 1604<sup>63</sup>. Diese Bicinien- und Tricinienkunst über Bibelsprüche oder Lieder reicht insofern bis in die Werke von Heinrich Schütz, als die zwei- und dreistimmigen *Kleinen geistlichen Konzerte* von 1636 und 1639 letztlich an die ältere Kontrapunktik anknüpfen.

\*

Betrachten wir schließlich das Motettenrepertoire unter dem Aspekt der Funktion, so bieten die eigentlich liturgischen Gattungen das klarste Bild. Mehrstimmige Bearbeitungen von Introiten, Magnificat, Hymnen, Responsorien und dergleichen werden zumeist umstandslos zu den Motetten gerechnet, denen sie ja auch satztechnisch weithin gleichen. Es gibt jedoch eigene Traditionen, die von schlichten Bearbeitungen der jeweiligen Chormelodie ausgehen, aber auch in der motettischen Form am Prinzip der Choralbearbeitung festhalten. Die Komposition von Messenteilen, Ordinarium oder Proprium, lässt gegen Ende des Jahrhunderts deutlich nach, nachdem Georg Rhau mit seinen Drucken ein Repertoire für den protestanti-

60 Blume (wie Anm. 49), Nr. 7, S. 25.

61 *Triciniorum, quae cum vivae voci, tum omnis generis instrumentis musicis commodissime applicari possunt, fasciculus*, München 1573.

62 *Tricinia. Auszerlesene Teutsche Lieder*, [...]Leipzig 1603. Neuauflage von Paul Rubardt, Berlin 1949.

63 Daraus Psalm 133, *Siehe, wie fein und lieblich ist*, in: Ameln (wie Anm. 9), Bd. II, H.3, S. 38–39.

schen Gottesdienst begonnen hat und noch 1550/1555 Isaacs Propriensammlung *Choralis Constantinus* im lutherischen Nürnberg gedruckt worden war. Jüngere Sammlungen sind z. B. Johann Knöfels *Cantus choralis* von 1575<sup>64</sup> oder Leonhard Pamingers postum von seinen Söhnen in vier Bänden publizierte *Ecclesiasticae cantiones* von 1573–1580. Fünfstimmige Introiten erschienen von Georg Otto in dem Druck von 1574: *Melodiae continentis Introitus totius anni* oder 1603 von Rogier Michael unter dem Titel *Introitus Dominicorum dierum*. Der Pfingstintrotitus *Spiritus domini replevit orbem terrarum* von Georg Otto, in welchem die Imitationen die Chormelodie aufgreifen<sup>65</sup>, war in Konzert V zu hören.

Für den Vespergottesdienst hat Georg Rhau ebenfalls ein Repertoire angelegt, vornehmlich Magnificat-Kompositionen und Hymnen. Spätere Hymnensammlungen bleiben vergleichsweise konservativ, halten an den Melodien streng fest<sup>66</sup>, z. B. bei Leonhard Schröter (*Hymni sacri*, 4–6 voc., Erfurt 1587), Sethus Calvisius (*Hymni sacri latini et germanici*, Erfurt 1594), Bartholomäus Gesius (*Hymni quinque vocum*, Wittenberg 1595) oder Michael Praetorius (*Hymnodia Sionia*, 1611<sup>67</sup>). Neben Lasso, der über hundert Magnificats, zum großen Teil als Parodien, verfasst hat<sup>68</sup>, haben auch deutsche Autoren diese Gattung gepflegt, zumeist mit Exemplaren für jeden Modus: Gallus Dressler 1571<sup>69</sup>, Lechner 1578<sup>70</sup>, Haußmann 1591<sup>71</sup> sowie wiederum in Kassel Landgraf Moritz um 1600, und Georg Otto 1607<sup>72</sup>.

\*

Bei der Beschäftigung mit der geistlichen Musik in Deutschland vor und um 1600 war eine Fülle von Traditionen zu beobachten, die zum Teil in den Anfang des 16. Jahrhunderts zurückreichen und die letztlich, wenn vielleicht auch nur auf Umwegen, Heinrich Schütz erreichen. Dabei stellen sich manche Fragen, von denen hier wenigstens eine, die gelegentlich erörtert wird, nochmals aufgegriffen sei: Hat Schütz – ehe er nach Venedig ging – ernsthaft komponiert? Natürlich kann diese Frage hier nicht schlüssig beantwortet werden. Das Werkverzeichnis im neuesten Grove-Dictionary zumindest nennt keine Werke vor den Madrigalen von 1611. Auch wenn die Glaubhaftigkeit des „Unterthänigsten Memorials“ von 1651 hier und da bezweifelt wird – man vermutet taktische Gründe, welche die Darstellung gefärbt oder gar die Wahrheit verbogen haben –, seien die einschlägigen Passagen daraus über seine kompositorische Vorbildung nochmals zitiert<sup>73</sup>. Schütz betont darin, dass er in Venedig

64 *Cantus choralis, musicis numeris quinque vocum inclusus [...] per totum anni circulum [...]*, Nürnberg 1575.

65 Vgl. Blume (wie Anm. 49), Nr. 3, S. 19–21.

66 Vgl. Siegfried Gissel, *Untersuchungen zur mehrstimmigen protestantischen Hymnenkomposition in Deutschland um 1600*, Kassel u. a. 1983.

67 Praetorius Werke, Bd. XII, bearb. v. Rudolf Gerber, Wolfenbüttel o. J.

68 Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke, Neue Reihe*, Bd. 13–17, *Magnificat 1–110*, hrsg. v. James Erb, Kassel u. a. 1980–1988.

69 *Magnificat octo tonorum, quatuor vocum*, Magdeburg 1571.

70 *Sanctissimae Virginis Mariae Canticum secundum octo vulgares tonos, quatuor vocibus*, Nürnberg 1578 (Lechner Werke 4, hrsg. v. Walther Lipphardt, Kassel u. a. 1960).

71 *Magnificat 8 voc.*, hs. 1591.

72 *Magnificat* (deutscher Text), 12 voc., hs. 1607.

73 Schütz GBr, S. 209.

„die Wichtigkeit und Schwere des mir fürgenommenen Studii der Composition, und das hirinnen ich noch einen vngegründeten schlechten anfang hatte, bald vermercket, vndt dahero mich fast sehr gereuet gehabt, das von denen auff den Teutschen Universiteten gebrechlichen, und von mir albereit zimlich weit gebrachten Studiis Ich mich abgewendet, Habe ich mich doch nichts desto minder zur gedult bequemen, und demjenigen, worumb ich dahin gekommen war, obliegen müssen, Derowegen auch von solcher Zeit an, alle meine vorigen Studia ausser handen gelegt, und das Studium Musicos alleine mit allem möglichsten grösten fleis zu tractiren, und zu versuchen wie solches mir von statten gehen wollen, angefangen [...]“

Noch nach seiner Rückkehr hat er laut Martin Geier erwogen<sup>74</sup>, seine juristischen Studien fortzusetzen. Es heißt dort:

„Nachdem aber sein vorgenannter Herr *Præceptor* zu Venedig verstorben/ hat er sich *Anno 1612.* da selbst weg begeben/ und wiederumb nach Teutschland zu dem hochgemelten Herrn Landgraffen gewand/ welcher ihn auch alsobald 200. Gülden biß zu einer gewissen Bestallung setzen lassen/ weil ihm aber nicht gefallen solcher gestalt bey der *Music* zu verbleiben/ hat er lieber seine Bücher wieder vor die Hand nehmen wollen/ umb dasjenige was er in Italia darinnen versäümet/ zu ersetzen/ und nebenst diesen die *Music* als ein *parergon* zu anderweiten Beförderung zu gebrauchen [...]“

Schließlich ist nochmals daran zu erinnern, dass Schütz zwar vereinzelt Kirchenlieder verwendet hat, aber doch eher nur als Material für musikalische Formen eigener Prägung, wie bei *Allein Gott in der Höb* (SWV 327) oder *O hilf, Christe Gottes Sohn* (SWV 295)<sup>75</sup>. Wenn man bedenkt, welche Rolle das evangelische Kirchenlied zu seiner Zeit sonst gespielt hat – bei Praetorius, Schein und Scheidt, um nur diese drei zu nennen –, ist das auffällig und könnte u. a. mit seinem Studium in Venedig zusammenhängen, das ihn eher zur Vertonung von madrigalischen und biblischen Texten als zur Bearbeitung von Kirchenliedern angeregt haben dürfte.

Die musikalischen Erscheinungen, die hier zu besprechen waren, müssen ihn dennoch schon vorher tief beeindruckt und seine Vorstellung von geistlicher Musik geformt haben. Denn wir wissen aus eigener Erfahrung, wie sehr die Eindrücke bis zum 20. Lebensjahr uns prägen. Und so dürfen wir annehmen, dass Schütz wenn schon vielleicht nicht als Komponist, so doch zumindest als Sänger und Instrumentalist spätestens in Kassel unter Georg Otto die Traditionen der evangelischen Kirchenmusik in Deutschland gründlich rezipiert hatte.

74 Vgl. Martin Geier, *Kurtze Beschreibung Des (Tit.) Herrn Heinrich Schützens Chur-Fürstl. Sächs. Ältern Capellmeisters geführten müheseligen Lebens-Lauff*, Faks.-Nachdruck mit einem Nachwort von Dietrich Berke, Kassel u. a. 1972, fol. G<sup>r</sup> unten.

75 Vgl. Martin Just, *Rhythmus und Klang als Formfaktoren in den „Kleinen geistlichen Konzerten“ von Heinrich Schütz*, Teil II, in: *SJb* 17 (1995), S. 121–140.

Anhang

Notenbeispiel 1: Orlando di Lasso, *In me transierunt*, M. 1-21

1.

Cantus. In me trans - i - e - runt i - - - rae tu - - - ae, in me

Altus. In me trans - i - e - - - runt i - rae tu - ae,

Tenor (I). In me trans - i - e - runt i -

Tenor (II). (s. vox.) In

Bassus. In me trans - i - e - runt

trans - i - e - runt i - - - rae tu. - - - - ae, in me trans -

in me transi - e - runt i - - rae tu - - - ae, in me trans - i -

4 - - - rae tu - - ae, i - - rae tu - - - ae, in

me trans - i - e - runt, in me transi - e - runt i -

in me trans - i - e - runt,

2.

- i - e - runt i - - - rae tu. - - - - ae, et ter -

- e - - - runt i - rae tu - - - - ae, et ter - ro - res

me trans - i - e - runt i - rae tu - ae, et ter - ro - - res

- rae tu - ae, i - - rae tu - - - ae, et ter - ro - res tu -

in me transi - e - runt i - - - rae tu - - ae, et





Lasso, *In me transierunt*, M. 43-64

5.

-quit me vir-tus me - a, do - lor me - us

-quit me vir-tus me - a, do - lor me - us, do - lor

-quit me vir-tus me - a, do - lor me - us, do - lor me.

-quit me vir-tus me - a, do - lor me.

-quit me vir-tus me - a, do - lor

a — E —

in conspectu me - o semper, in con - spe - ctu

me - us in conspe - ctu me - o sem - per, in con.spe.ctu me -

-us in conspectu me - o sem -

-us in conspe - ctu me - o sem - per,

me - us, in con-spectu me - o sem - per,

a me

me - o sem - per, in conspectu me - o sem - per, in

- o sem - per, in conspe - ctu me - o sem - per, in conspectu me - o,

-per, in conspe - ctu me - o, in conspectu

in con.spe.ctu me - o sem - per, in conspectu me - o, in con -

in conspectu me - o, in con.spe.ctu me - o sem -

Lasso, *In me transierunt*, M. 65-Ende

52 <sup>65</sup> 6.

con.spe.ctu me.o sem.per: ne de.re.lin.quas me, ne de.re.lin.quas me,  
 in con.spe.ctu me.o sem.per: ne de.re.lin.quas me, ne de.re.lin.quas me, ne  
 me.o, sem.per: ne de.re.lin.quas me, ne  
 .spe.ctu me.o sem.per: ne de.re.lin.quas me, ne  
 .per: ne de.re.lin.quas me, ne de.

a

7.

Do.mi.ne De.us me.us, ne dis.cesse.ris  
 de.re.lin.quas me, Do.mi.ne De.us me.us, ne dis.cesse.ris  
 de.re.lin.quas me, Do.mi.ne De.us me.us, ne dis.cesse.ris  
 de.re.lin.quas me, Do.mi.ne De.us me.us, ne dis.cesse.ris  
 .re.lin.quas me, Do.mi.ne De.us me.us, ne dis.cesse.ris

e mi C G d a E A G

a me, ne dis.cesse.ris a me, ne dis.cesse.ris a me, ne dis.cesse.ris  
 a me, ne dis.cesse.ris a me, ne dis.cesse.ris a me, ne dis.cesse.ris  
 a me, ne dis.cesse.ris a me, ne dis.cesse.ris a me, ne dis.cesse.ris  
 a me, ne dis.cesse.ris a me, ne dis.cesse.ris a me, ne dis.cesse.ris  
 a me, ne dis.cesse.ris a me, ne dis.cesse.ris a me, ne dis.cesse.ris

G a E A E a E

Notenbeispiel 2: Philippus Dulichius, Psalm 122 *Ad te levavi*

Psalmus 122.

Octava vox. Ad te le - va - vi o - culos me - os, qui ha - bitas in coe -

Septima vox. Ad te le - va - vi o - culos me - os, qui ha - bi - tas in coe -

Sexta vox. Qui ha - bi - tas in coe -

Quinta vox. Qui ha - bi - tas in coe -

Discantus.

Altus.

Tenor.

Basis.

8 12 15

.lis. Ec - ce, ec -

.lis. Ec - ce, ec -

.lis. Ec - ce, ec -

.lis. Ec - ce, ec -

Ec - ce, ec - ce, sic - ut o - cu - li ser - vo - rum,

Ec - ce, ec - ce, sic - ut o - cu - li ser - vo - rum,

Ec - ce, ec - ce, sic - ut o - cu - li ser - vo - rum,

Ec - ce, ec - ce, sic - ut o - cu - li ser - vo - rum,

A E A D G C - - - - - 22 - - - - - E mi

-ce, ec - ce, sic - ut o - cu - li ser - vo - rum in ma - ni - bus

-ce, sic - ut o - cu - li ser - vo - rum in ma - ni -

-ce, ec - ce, sic - ut o - cu - li ser - vo - rum in ma - ni - bus do -

-ce, ec - ce, sic - ut o - cu - li ser - vo - rum in ma - ni - bus

ec - ce, ec - ce, in ma - ni - bus

ec - ce, ec - ce, in ma - ni - bus do - mi -

ec - ce, in ma - ni - bus do - mi - no -

ec - ce, ec - ce, in ma - ni - bus do - mi -

A D G C - - - - - C A D G etc.

Notenbeispiel 3: Georg Otto, Bicinium *Stans a longe*

DOM. 11. P. TRINITATIS

Georg Otto

Stans a lon - ge pu - bli - ca - nus, stans a lon - ge pu -

Stans a lon - ge pu - bli - ca - nus,

- bli - ca - nus, stans a lon - ge pu - bli - ca -

stans a lon - ge pu - bli - ca -

nus no - le - bat o - cu - los ad cce - lum le - va -

nus no - le - bat o - cu - los ad cce - lum le - va -

re, sed per - cu - ti - e - bat pe - ctus su - um di - cens, sed per - cu - ti - e - bat pe - ctus

re, sed per - cu - ti - e - bat pe - ctus su - um di - cens, sed per - cu - ti - e - bat pe - ctus su -

su - um di - cens: De - us, De - us, pro - pi - ti - us e - sto mi - hi

um di - cens: De - us, De - us, pro - pi - ti - us e - sto mi - hi pec -

pec - ca - to - ri, pro - pi - ti - us e - sto mi - hi pec - ca - to - ri, pro - pi - ti - us

ca - to - ri, pro - pi - ti - us e - sto mi - hi pec - ca - to - ri, pro - pi - ti - us e -

e - sto mi - hi pec - ca - to - ri, e - sto mi - hi pec - ca - to - ri.

sto mi - hi pec - ca - to - ri, e - sto mi - hi pec - ca - to - ri.



# Eine Randerscheinung?

Zur weltlichen Vokalmusik in Kassel um 1600

THOMAS SCHMIDT-BESTE

Die Überschrift des ersten Kapitels einer neueren Biographie von Heinrich Schütz lautet: „Paradigma Italien“<sup>1</sup>. Und die erste Assoziation, die sich einstellt, wenn man über den musikalischen Werdegang des jungen Schütz nachdenkt, ist in der Tat ‚Italien‘ – allemal wenn es um die weltlichen Kompositionen geht, aber auch ganz generell hinsichtlich einer ‚italianisierenden‘ Art des Satzes und der Textvertonung<sup>2</sup>. In der Tat war der lange Studienaufenthalt des jungen Komponisten bei Giovanni Gabrieli in Venedig zwischen 1609 und 1612/13 mit Sicherheit ein prägendes Erlebnis, wie es ebenso bezeichnend ist, dass ein Studium in Italien für einen deutschen Musiker in dieser Zeit für notwendig oder zumindest sinnvoll erachtet wurde. Ferner verdanken wir dem Italienaufenthalt den *Primo Libro De Madrigali Di Henrico Saggiario Allemanno* (Venedig: Angelo Gardano, 1611), damit immerhin das einzige umfangreichere Werk des Komponisten mit weltlicher Vokalmusik. Schütz leistet dieser Fixierung der frühen Biographie auf den Italienaufenthalt selbst Vorschub: In seinem berühmten autobiographischen *Memorial* an den sächsischen Kurfürsten von 1651 äußert er sich dahingehend, dass er vor seinem Aufbruch nach Italien „in den Studii der Composition“ nur „einen ungegründeten schlechten Anfang“ aufzuweisen gehabt habe, da er sich bis dahin auf sein Jurastudium konzentriert habe; erst das freundliche Angebot des Landgrafen Moritz des Gelehrten von Hessen-Kassel, er solle einige Jahre nach Venedig gehen, sowie die dort erhaltene Ausbildung hätten ihn davon überzeugt, dass eine Konzentration auf den Musikerberuf sinnvoll sei<sup>3</sup>.

Dennoch gerät über dieser Konzentration auf das „Paradigma Italien“ leicht in Vergessenheit, dass Schütz doch schon 24 Jahre alt war, als er dorthin aufbrach. Selbst unter Berücksichtigung seines Jurastudiums und der Tatsache, dass er erst als 27jähriger mit dem Druck von 1611 seine ersten Kompositionen publizierte und damit gemessen an den Standards der Zeit als ‚Spätentwickler‘ zu gelten hat, ist doch zu bedenken, dass seine musikalische Sozialisation als Chorknabe in Weißenfels und Kassel sowie als Schüler am Kasseler Collegium Mauritianum stattgefunden hatte. Schütz' Geringschätzung der eigenen musikalischen Fähigkeiten im *Memorial* ist allem Anschein nach auch – oder sogar primär – rhetorische Geste, da sein Talent offenbar auffallend genug war (und wohl auch während seiner Marburger Studienzeit in Kassel hinreichend präsent blieb), dass Moritz gerade ihn für eine Ausbildung in Italien auswählte und damit beträchtliche Summen und Erwartungen in ihn investierte<sup>4</sup>. Ohne die Bedeutung der unmittelbaren Eindrücke, die Schütz in Italien empfang, ge-

1 Michael Heinemann, *Heinrich Schütz und seine Zeit*, Laaber 1993, S. 66.

2 Vgl. ebda., S. 66–99 pass.

3 Schütz GBr, S. 209.

4 Vgl. hierzu bereits – in der Bewertung etwas abweichend – Michael Heinemann, *Heinrich Schütz in Kassel und Venedig*, in: Heiner Borggreffe u. a. (Hrsg.), *Moritz der Gelehrte. Ein Renaissancefürst in Europa*, Eurasburg 1997, S. 301–304. Heinemann stellt auch die – berechnete – Überlegung an (S. 301), dass Schütz bereits zwischen ca. 1605 (dem Zeitpunkt, an dem sein Schülerdasein als Zwanzigjähriger und nach sechs Jahren Besuch des Mauritianums wohl spätestens sein Ende gefunden hatte) und der Aufnahme des Studiums

ring schätzen zu wollen, stellt sich demnach die Frage, mit welchen Vorkenntnissen er dorthin ging, über welchen Wissensstand vor allem im Bereich der weltlichen – deutschsprachigen wie italienischen – Vokalmusik er auch schon vor der Italienreise hätte verfügen können.

Die folgenden Ausführungen werden sich naheliegenderweise auf das Repertoire und die Quellen am Hof der hessischen Landgrafen in Kassel konzentrieren. Das bietet sich nicht nur deswegen an, weil Schütz hier ab 1599 die entscheidenden Jahre seiner musikalischen Ausbildung und frühen beruflichen Tätigkeit verbrachte, sondern auch aus rein pragmatischen Gründen: Zwar erfolgte sein Unterricht in Weißenfels im Rahmen einer offenbar durchaus leistungsfähigen Kantorei – da hier die Quellen aber fast gänzlich fehlen, bleiben Repertoire und Praxis weitgehend im Dunkeln<sup>5</sup>. Der Kasseler Hof stellt sich dagegen ganz anders dar: Die Landgrafschaft Hessen-Kassel war im 16. Jahrhundert zwar im gesamtdeutschen Durchschnitt keines der zentralsten, wichtigsten oder auch finanzkräftigsten Territorien, ist aber vielleicht gerade aufgrund ihrer bescheideneren Mittel typischer für die Musiklandschaft der Zeit als etwa die großen höfischen Institutionen in Dresden oder München oder städtische Zentren wie Nürnberg<sup>6</sup>. Zudem hatte Kassel das Glück, von musikliebenden Fürsten regiert zu werden. Schon Landgraf Philipp der Großmütige, Regent von 1518 bis 1567, hatte die höfische Sängerkapelle immerhin auf bis zu sechs erwachsene Sänger und sechs Chorknaben aufgestockt, hatte zudem mit Johannes Heugel einen Kapellmeister gewonnen, dessen kompositorisches Œuvre von enormem Fleiß und beachtlichem Können geprägt ist<sup>7</sup>. Philipps Nachfolger, Wilhelm IV. der Weise (1567–1592), brachte zwar nicht denselben Enthusiasmus für die Musik auf, hielt den Status quo aber in finanziell und politisch schwierigen Zeiten immerhin aufrecht und konnte nach Heugels Tod 1585 und einem kurzen Interim durch Bartholomäus Clausius mit Georg Otto aus Torgau im Jahr 1586 oder 1587 einen kompetenten Nachfolger gewinnen, der die Geschicke des Ensembles bis zu seinem Tod 1618 bestimmte<sup>8</sup>.

Die große Zeit der Kasseler Musik kam dann bekanntlich mit der Regentschaft von Moritz dem Gelehrten (1592–1627), dem Förderer der Künste und Mentor von Schütz. Moritz, von dem selbst in beträchtlichem Umfang Dichtungen und Kompositionen erhalten sind<sup>9</sup>, stockte die Hofkapelle bis 1610 auf je acht erwachsene Sänger und Chorknaben auf<sup>10</sup>. Auch der materielle Aufwand bei der Erstellung und Beschaffung von Musikalien erreichte unter Moritz einen bisher nicht dagewesenen Höhepunkt: Der weitaus größte Anteil von nachgewiesenen Musikdrucken datiert auf die Jahre nach 1592, und die Erstellung von Musikhand-

1608 in einer wie auch immer gearteten Funktion als Musiker in Kassel oder Marburg gewirkt haben könnte.

- 5 Vgl. Arno Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weissenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1911.
- 6 Die gültige Gesamtdarstellung der Kasseler Hofmusik ist nach wie vor Ernst Zulauf, *Beiträge zur Geschichte der Landgräfllich-Hessischen Hofkapelle zu Cassel bis auf die Zeit Moritz des Gelehrten*, Kassel 1902. Vgl. ferner Christiane Engelbrecht, *Die Kasseler Hofkapelle im 17. Jahrhundert und ihre anonymen Musikhandschriften aus der Kasseler Landesbibliothek*, Kassel u. a. 1958 (= Musikwissenschaftliche Arbeiten 14). Ein mehr allgemeiner Überblick findet sich schließlich in Michael W. Schmidt, „... die ganze Compagnie der fürstlichen Music ...“ – *Zur Kasseler Hofkapelle*, in: Borggreve (wie Anm. 4), S. 287–290.
- 7 Vgl. Thomas Schmidt-Beste, Artikel *Heugel, Johannes*, in: MGG2, Personenteil 8 (2002), Sp. 1493–1500; zum kompositorischen Schaffen vgl. vor allem Susanne Cramer, *Johannes Heugel (ca. 1510–1584/85). Studien zu seinen lateinischen Motetten*, Kassel 1994 (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 183).
- 8 Vgl. Zulauf (wie Anm. 6), S. 29–31.
- 9 Vgl. Christiane Engelbrecht, Artikel *Moritz, Landgraf von Hessen*, in: MGG 9 (1961), Sp. 584–586.
- 10 Vgl. Zulauf (wie Anm. 6), S. 69.



schriften, die sich unter Philipp auf die eher bescheidenen Stimmbuchsätze Heugels im Kleinquart- oder sogar Oktavformat (ca. 17x22 cm oder noch kleiner) beschränkt hatte und unter Wilhelm praktisch ganz zum Erliegen gekommen war, nahm in den 1590er Jahren wieder die zu dieser Zeit zwar nahezu obsoleete, aber doch in hohem Maße repräsentative Gestalt des großformatigen Folio-Chorbuchs an, mit Buchblöcken von bis zu 60–65 cm Höhe<sup>11</sup>. Selbst als sich ab dem zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts die finanzielle und politische Situation des Hofes massiv verschlechterte, was 1627 zum Staatsbankrott und dem erzwungenen Rücktritt des Fürsten führte, weigerte sich Moritz zunächst, bei der Musikpflege irgendwelche Abstriche zu machen. Noch Anfang der 1620er Jahre nahm der Fürst die Hofkapelle ausdrücklich von den notwendig gewordenen Einschränkungen des Hofstaates aus<sup>12</sup>:

„Hofkapellstaat wirdt unsers ermeßens entweder also gelaßen oder gantz abgeschaffet werden müßte, denn so auch nur zwo Persohnen in demselben außgethan werden solten, ist die gantze gesellschaft verderbet und weder zu ehre noch zur freude mehr dienlich“.

Der zweite Grund, weswegen die Untersuchung gerade des Kasseler Repertoires fruchtbringend erscheint, ist die Tatsache, dass hier Quellenmaterial in ungewöhnlich reichem Umfang zur Verfügung steht. Während die Musikalienbestände vieler anderer Hofkapellen des 16. und 17. Jahrhunderts die Kriege und sonstigen Zerstörungen folgender Epochen nicht überstanden haben, ist die Situation in Kassel doppelt günstig. Zum einen ist ein Musikalieninventar der gräflichen Kapelle aus dem Jahr 1613 erhalten und publiziert<sup>13</sup>, und zum anderen zeigt ein Vergleich mit dem heute in der Kasseler Landesbibliothek noch vorzufindenden Bestand, dass trotz teilweise empfindlicher Verluste doch ein erheblicher Teil des einmal Vorhandenen erhalten ist<sup>14</sup>. Und wie ebenfalls sowohl Inventar als auch heutige Bestände zeigen, ist das Repertoire der in Drucken wie Handschriften überlieferten mehrstimmigen Musik, das der Kapelle in den Jahren um und nach 1600 zur Verfügung stand, beträchtlich, ja geradezu üppig.

Die erste Rubrik ist überschrieben mit „Erstlich allerhant getruckte lateinische undt deutsche Moteten, jtem Magnificat und Missae“. Sie umfasst 90 Titel geistlicher Werke, reichend vom *Liber quindecim missarum* Andrea Anticos aus dem Jahr 1516 (mit Werken von Josquin Desprez, Antoine Brumel, Antoine de Fevin, Pierre de La Rue, Jean Mouton, Johannes Pipe-lare und Petrus Rosselli) bis zu aktuellen und aktuellsten Drucken von Orlando di Lasso, Leonhard Lechner, Alexander Utendal und Palestrina über Marc'Antonio Ingegneri bis zu Andrea und Giovanni Gabrieli und Agostino Agazzari.

Die zweite Rubrik beginnt mit den Worten: „Hierauf folgen lateinische, deutsche undt frantzösische geistliche geschriebene Moteten, psalmen undt gesänge“; in ihr sind elf Handschriften mit geistlicher Musik verzeichnet. Es handelt sich hierbei ausschließlich um die um-

11 Vgl. den Katalog von Clytus Gottwald, *Manuscripta musica*, Wiesbaden 1997 (= Die Handschriften der Gesamthochschul-Bibliothek Kassel – Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel 6).

12 Zitiert nach Zulauf (wie Anm. 6), S. 78.

13 Zulauf (wie Anm. 6), S. 99–115. Alle Angaben der folgenden Repertoireuntersuchungen beziehen sich auf dieses Verzeichnis.

14 Siehe Gottwald (wie Anm. 11). Das einzige publizierte Gesamtverzeichnis, das auch die Drucke umfasst, ist allerdings nach wie vor Carl Israel, *Uebersichtlicher Katalog der Musikalien der ständischen Landesbibliothek zu Cassel*, Kassel 1881.

fangreichen Sammelhandschriften Johannes Heugels, die dieser in den 1530er bis 1570er Jahren in Stimmbuchform angelegt hatte und die vor allem seine eigenen Werke enthalten<sup>15</sup>.

Die dritte Rubrik – „Folgen nun allerhand Madrigalien, Canzonetten, villanellen In allerlei Sprachen“ – verzeichnet nicht weniger als 96 Einträge mit weltlicher Musik; darauf folgen noch 15 Bände mit Instrumentalmusik und gemischtem Repertoire, 19 „große Cantional bücher“ (also Handschriften mit ein- oder mehrstimmigen Kirchenliedern) sowie 17 Handschriften mit „Unsers Gnädigen Fürsten undt Herrn Composition.“ – also die erwähnten Werke von Landgraf Moritz selbst.

Hier interessieren natürlich vor allem die 96 Posten weltlicher Vokalmusik unter der dritten Rubrik (siehe die Aufstellung in Anhang I). Unmittelbar auffällig ist das starke Überwiegen des italienischsprachigen Repertoires: Gleich die ersten 53 Nummern des grob nach Sprache der Textvorlage angelegten Verzeichnisses sind Madrigaldrucke (davon abzuziehen sind allerdings ein falsch eingeordneter Druck mit Instrumentalcanzonen von Florentio Maschera sowie zwei Drucke mit Werken von Thomas Weelkes und John Wilbye in englischer Sprache, die der Verfasser des Inventars, offenbar durch den Titel *Madrigals* irregeleitet, bei den italienischen Stücken eingeordnet hatte). Im weiteren Verlauf erscheinen dafür noch einmal sieben Nummern Madrigale, Canzonetten etc.; abzüglich einiger Doubletten ergibt sich ein Gesamtbestand an 54 Bänden mit Musik in italienischer Sprache, knapp zwei Drittel der Gesamtheit. Dagegen stehen, wie die Liste zeigt, nur relativ wenige Drucke mit Kompositionen in französischer Sprache, die mehr zufällig in den Bestand gekommen zu sein scheinen, ein kleiner, aber feiner Bestand an aktuellem Repertoire aus England mit allen wichtigen Komponisten (Morley, Weelkes, Wilbye etc.) sowie natürlich eine Reihe von Bänden mit Liedgut in deutscher Sprache, von denen noch näher die Rede sein wird.

So beeindruckend der Bestand schon aufgrund der Liste von 1613 ist – es handelt sich dennoch nur um die Spitze des Eisbergs. Wie dieses Inventar zweifelsfrei belegt, waren die Stimmbücher nicht alle zusammen, sondern stimmenweise getrennt gebunden; ein typischer vollständiger Eintrag lautet „Di Andrea Gabrieli Il primo libro a 5. voci. 5 weiße pergamentbücher lit. N.“<sup>16</sup> In solchen Fällen entsprach es dem Usus der Zeit, die Heftchen nicht einzeln aufzubewahren, sondern jeweils Stimmhefte aus einer Reihe von Drucken mit derselben Stimmenzahl zu einem einzigen Bändchen zu kombinieren (so dass dann eine beliebige Anzahl von Publikationen in einem geschlossenen Satz von fünf Bändchen vorliegen). Während das Inventar – das primär archivalische und nicht inhaltliche Ziele verfolgt – in jedem Fall nur den Titel des ersten Drucks verzeichnet, unter dem der Satz gegebenenfalls auch aufzufinden gewesen wäre, belegt der Katalog von Israel, dass in der Tat in Kassel die beschriebene Konvolutpraxis geübt wurde. Israel führt die Drucke nicht nach Bänden, sondern nach Einzelpublikation, geordnet nach Komponist, auf; die Signaturen, die er am Schluss jedes Eintrags nennt, lassen jedoch erkennen, was jeweils zusammengehört. Zunächst zeigt sich, dass von den 96 Bänden, die die Bibliothek 1613 ihr eigen nannte, im Jahr 1881 nur noch 31 als erhalten nachweisbar sind, also weniger als ein Drittel. Von viel größerer Tragweite ist al-

15 Von den elf Einträgen im Inventar von 1613 lassen sich, da dieses auch den Textanfang des ersten aufgetragenen Stückes verzeichnet, neun zweifelsfrei mit den aktuell in Kassel aufbewahrten Heugel-Handschriften identifizieren (Signaturen 4° Ms.mus. 9, 24, 38, 91, 94, 118 und 142 sowie 8° Ms.mus. 4 und 53a); sechs dieser neun Stimmbuchsätze sind allerdings unvollständig erhalten. Vgl. Schmidt-Beste (wie Anm. 7) und Gottwald (wie Anm. 11).

16 Zulauf (wie Anm. 6), S. 106.

lerdings der zweite Befund, dass nämlich einige Konvolute in der Tat zusätzlich zu dem im Inventar von 1613 genannten Bestand eine ganze Reihe von weiteren Drucken umfassten, nicht selten fünf oder sechs, im Extremfall (Konvolut 4° 32) mehr als 25! Zusätzlich bringt der Israelsche Katalog zum Vorschein, dass eine Reihe von Drucken mit weltlicher Musik sogar in Konvoluten versteckt sind, deren Beginn von einer Publikation mit geistlicher Musik gebildet wird und die im Inventar von 1613 daher in der entsprechenden Kategorie erscheinen (z. B. 4° 54 mit Joachim à Burcks *Sacrae cantiones* oder 4° 60 mit Jean de Castros *Cantiones sacrae* am Anfang). Das ohnehin schon beeindruckende Repertoire der Hofkapelle nimmt damit vollends enorme Dimensionen an: Zu den 53 gesicherten Publikationen mit weltlicher Musik kommen aufgrund dieser Rechnung noch einmal 71 dazu (siehe Anhang I).

Die Annahme ist verlockend, dass auch die 65 bei Israel nicht mehr genannten Konvolute, deren genauer Inhalt sich nicht mehr überprüfen lässt, in der Regel mehr als nur einen Druck enthielten. Vor allem bei den Publikationen bekannterer und produktiverer Komponisten italienischer Madrigale fällt auf, dass immer jeweils nur der *Libro Primo* einer Reihe von Drucken genannt wird. Das gilt für die vierstimmigen Madrigale von Rore und de Monte, die fünfstimmigen von Rore, de Wert, Andrea Gabrieli, Pallavicino, Giovanelli, und Sigismondo d'India, sowie die sechsstimmigen von Striggio, Monte und Marenzio. In allen diesen Fällen folgten auf das erste Buch eine Reihe von weiteren Drucken, bei den fünfstimmigen Madrigalen Werts etwa noch acht oder bei den sechsstimmigen Marenzios noch fünf. Es ist kaum wahrscheinlich, dass hier immer wirklich jeweils nur das erste Buch vorhanden gewesen sein sollte, zumal die Namen der genannten Komponisten durchaus auf die gezielte Schaffung eines Grundstocks mit den Werken der bekannteren Madrigalisten der Zeit hinweisen. Weitaus plausibler erscheint die Annahme, dass die übrigen Bücher jeweils Teile desselben Konvolut bildeten; im Fall der Canzonetten Vecchis (alle vier Bücher als 4° 5), der Madrigale Priulis (4° 20, a-c) sowie der Chansonbücher der Verleger Le Roy & Ballard (die Bücher 12–23 als 8° 2a) bestätigt auch das erhaltene Repertoire diese These. Im deutsch- und englischsprachigen Repertoire lassen sich solche Spekulationen dagegen kaum anstellen, da hier die Publikationsreihen nicht annähernd denselben Umfang erreichen und auch die erhaltenen Konvolute zwar meist gattungs- und sprachverwandtes, aber ansonsten doch heterogenes Material zusammenbinden. Überhaupt deutet die Tatsache, dass die meisten der erhalten gebliebenen Konvolute mit deutschsprachiger Musik wirklich nur einen einzigen Druck umfassen oder aber Geistliches und Weltliches mischen, auf einen (im Vergleich zu den Madrigalen) Mangel an Masse und damit nur vergleichsweise wenig verlorenes (oder nicht rekonstruierbares) Repertoire hin; dasselbe scheint für die französischen Chansons zu gelten.

Natürlich ist es theoretisch denkbar, dass einige (oder sogar die Mehrzahl) der hier zur Debatte stehenden Konvolute erst nach 1613 zusammen gebunden wurden; ohne eine genaue Untersuchung der Einbände und des Inhalts der bis heute in Kassel erhaltenen Drucke (der Katalog der Druckwerke steht anders als der der Handschriften noch aus) bleiben exakte Aussagen hierüber unmöglich. Somit mag eine nicht näher bestimmbare Anzahl von Drucken überhaupt erst nach 1613 nach Kassel gekommen sein; immerhin enthalten auch eine ganze Reihe von weiteren Konvoluten bei Israel, deren erste Bände nicht im alten Inventar erscheinen, auch noch reichlich mehr Repertoire aus der Zeit vor 1600 (darunter Werke von Lasso, Christian Hollander, de Monte, Scandello, Haussmann und unter 4° 132 mindestens zehn Canzonettendrucke der 1580er und 1590er Jahre). Während diese letztgenannten Konvolute aus

prinzipiellen methodischen Erwägungen von den hier angestellten Repertoireüberlegungen ausgeschlossen bleiben müssen, spricht bei denjenigen, die heute in einem Konvolut erscheinen, das mit einem Druck des alten Inventars beginnt, in der Tat alles für eine originale bzw. sehr alte Bindung: Fast keiner der im Inventar genannten Drucke erscheint an anderer Stelle als eben am Beginn eines heutigen Konvoluts, und fast keiner der heute weiter hinten gebundenen Drucke erscheint als Eintrag im Inventar; beides müsste bei späterer Zusammenführung regelmäßig der Fall sein. Mit aller gebotenen Vorsicht kann man daher wohl doch davon ausgehen, dass die fraglichen Publikationen bereits 1613 im Repertoire vorhanden waren.

Prinzipiell ändert sich an den regionalen, sprachlichen und persönlichen Präferenzen, die das Repertoire erkennen lässt, durch die zusätzlichen Drucke auch nur wenig (da eben meist Ähnliches mit Ähnlichem zusammengebunden wurde); das Ausmaß, in dem Schütz und seine Kollegen ‚aus dem Vollen schöpfen‘ konnten, wird allerdings noch erstaunlicher, und das Überwiegen des Madrigalrepertoires wird noch ausgeprägter, da die meisten Drucke mit deutschsprachigen Kompositionen eben nicht in großen Sammelbänden, sondern einzeln oder in geistlich-weltlichen Mischkonvoluten erscheinen. Auch wenn man annehmen darf, dass Schütz einen Teil vor allem des ganz jungen Repertoires selbst aus Italien nach Kassel gesandt haben wird (allemaal die nach 1608 publizierten Drucke) oder von dort mitbrachte (falls seine Rückkehr – Ende 1612 oder Anfang 1613 – noch vor die Verfertigung des Inventars fiel), wird ein ganz wesentlicher Teil davon auch schon vorher vorhanden gewesen sein und konnte damit die Grundlage für die Kenntnisse des jungen Musikers bilden.

Das Überwiegen des italienischsprachigen Repertoires ist angesichts der Begeisterung, die Moritz für italienische Kunst, Literatur und Musik hegte, kaum verwunderlich; schon in den ersten Jahren seiner Regierungszeit hatte er begabte Schüler aus Kassel zum Studium nach Italien geschickt. Musikalische Kontakte dorthin wurden zunächst durch Alessandro Orologio (ca. 1550–1633) hergestellt, der um 1594 kurzzeitig am Kasseler Hof tätig war und dem Fürsten im Jahr darauf sein zweites Madrigalbuch widmete (siehe Anhang I.1, Nr. 27), sowie etwas später durch die Entsendung der Kapellmitglieder Hans Block, Christoph Kegel und Christoph Cornet<sup>17</sup>. Und für eine Reihe von Drucken hatte es der Fürst ja auch gar nicht nötig, Gewährsleute nach Italien zu schicken oder gegebenenfalls auch den florierenden internationalen Musikalienmarkt zu bemühen. Die nicht nur in Kassel begeisterte Rezeption italienischer Musik nördlich der Alpen löste die Publikation einer ganzen Reihe von Einzeldrucken und Anthologien aus, wie etwa Friedrich Lindners dreibändige *Gemma musicalis* von 1588–1590, deren erster (und möglicherweise auch zweiter und dritter) Teil ebenfalls der Kasseler Bibliothek gehörte (siehe Anhang I.1, Nr. 16). Hans Leo Hasslers Madrigalbuch (Nr. 28), erschienen in Augsburg 1596, ist sogar Moritz gewidmet, ebenso wie die im selben Jahr in Nürnberg gedruckten Canzonetten von Gioseffo Biffi aus Cesena. Der Zyklus von 24 Villanellen auf Petrarca-Gedichte aus Moritz' eigener Feder wird von Clytus Gottwald ebenfalls schon auf die Jahre 1593/94 datiert<sup>18</sup>. All dies belegt einmal mehr in aller Deutlichkeit, dass der Italienaufenthalt von Schütz eben nicht Ursache, sondern Resultat der Italienbegeisterung war, die den Kasseler Hof ebenso wie die weltliche Musik in Deutschland im ausgehenden 16. Jahrhundert überhaupt prägte.

17 Vgl. Engelbrecht (wie Anm. 6), S. 17–19.

18 Vgl. Gottwald (wie Anm. 11), 75–80.

Bei etwas näherer Betrachtung zerfällt das Repertoire in vier Teile: traditionelle, aktuelle, volkstümliche<sup>6</sup> und von Deutschen verfasste Kompositionen. Die chronologische Scheidemarke zwischen traditionellen und aktuellen Publikationen liegt dabei etwa um das Jahr 1585. Für die Zeit davor liegen fast ausschließlich Drucke der namhaftesten und bekanntesten Komponisten vor: Rore, de Monte, Striggio, de Wert, Andrea Gabrieli, Luca Marenzio. Durch Abwesenheit glänzt nur Lasso, dessen Madrigale allein in einigen Sammeldrucken, nicht aber durch die Individualdrucke vertreten sind (die *Madrigali a 5 voci* [Nürnberg 1585] sind in 4° 29, einem nicht mit Sicherheit der Zeit vor 1613 zuzuordnenden Konvolut erhalten). Auch dieser Grundstock des Madrigalrepertoires reicht allerdings kaum vor die 1550er Jahre zurück. Der Patron Heugels, Philipp der Großmütige, hatte an diesen Gattungen offenbar kaum Interesse, zumal selbst die wenigen Bücher der 1540er und 1550er Jahre auch erst später in Form eines der zahlreichen Nachdrucke beschafft worden sein könnten. Philipps Vorlieben lagen offenkundig im Bereich der geistlichen Musik: Heugel komponierte zeitlebens nur in den geistlichen und höfischen Gattungen, und das in Kassel zur Verfügung stehende diesbezügliche Druckrepertoire umspannt – ganz im Gegensatz zum weltlichen – fast das komplette Jahrhundert und hatte sich offenbar über einen längeren Zeitraum angesammelt. Ob hingegen das Standard-Madrigalrepertoire schon zu Zeiten Wilhelms oder ganz retrospektiv erst unter Moritz in den Bestand kam, lässt sich anhand der Quellenlage heute nicht mehr klären.

Ganz anders stellt sich die Quellenlage für die letzten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts dar. Natürlich stehen auch weiterhin namhafte Komponisten wie Vecchi, d'India und Monteverdi auf der Liste, an ihre Seite treten aber Künstler, deren Ruhm selbst in Italien ein vorübergehender war und deren Œuvre kaum je über einen einzigen Druck hinausging. Im Konvolut 4° 22 etwa sind sechs Drucke von süditalienischen Komponisten der ersten Jahre des 17. Jahrhunderts zusammengeführt, deren Ruhm kaum über ihre Heimatregion hinausging und die auch nicht im Zentrum Venedig, sondern in Neapel erschienen: Ascanio Mayone (1570–1627), Giovanni Battista de Bellis (ca. 1580/90–nach 1637), Alessandro Scialla (Lebensdaten unbekannt), Scipione Dentice (1560–1633), Crescentio Salzilli (ca. 1580/85–nach 1621), Francesco Genuino (ca. 1580/85–vor 1633) sowie eine von Scipione Riccio kompilierte Anthologie ebenfalls mit süditalienischem Repertoire. Und bei diesem ganz aktuellen und auch deutlich abseits des Mainstream liegenden Repertoire kann man wohl wirklich davon ausgehen, dass es sich um Mitbringsel bzw. Sendungen aus Italien (bzw. ganz spezifisch aus Venedig) handelte, möglicherweise auch noch durch Schütz selbst, da nicht wenige Drucke überhaupt erst nach 1608 erschienen und wohl auch nicht alle der früher publizierten umgehend nach Kassel gelangten. Wenn auch der stimmig-polyphone Satz selbst noch in den jüngsten Publikationen (wie ja auch bei Schütz selbst) das zugrundeliegende Kompositionsprinzip ist und nicht der Basso continuo (auch wenn einige Publikation ihn dem kontrapunktischen Satz als Basso seguente hinzufügen), so ist jedenfalls deutlich zu erkennen, dass Moritz sich und seine Musiker immer auf dem allerneuesten Stand zu halten suchte und in diesem Bestreben einen – bei aller Italienbegeisterung in ganz Deutschland – doch außergewöhnlichen Vollständigkeitsdrang pflegte.

Entsprechend fehlt auch das schlichte, pseudo-volkstümliche Repertoire in Kassel nicht, das neben den ernstesten Madrigalen in der zweiten Jahrhunderthälfte in Italien große Beliebtheit genoss: Mindestens 24 Bände mit Canzonetten, Villanellen und Villotten lassen sich vor 1613 nachweisen. Eine Spitzenposition nimmt naheliegenderweise Orazio Vecchi ein, aber

auch hier ist die Bandbreite an Komponisten groß. Schließlich treten, wie erwähnt, ab den 1590er Jahren zum ersten Mal auch deutschsprachige Komponisten mit italienischen Madrigalen auf den Plan, entweder solche, die (wie etwas später Schütz selbst) im Rahmen eines Italienaufenthaltes dort einen Druck publizieren (so Paul Sartorius 1600 und Johann Grabbe 1609), oder aber solche, die in Deutschland selbst von der immer noch wachsenden Begeisterung für italienischsprachige Musik profitieren (wie Hans Leo Hassler 1596, Jan Tollius 1597, Jacob Hassler 1600 und Christoph Clemsee 1613).

Im Vergleich zu dieser Vormachtstellung der italienischen Musik nimmt sich der Bestand an Liedern in deutscher Sprache fast bescheiden aus: Das Inventar (siehe Anhang I.2) verzeichnet 15 Drucke und acht Handschriften; zusätzlich erschließbar sind weitere fünf Drucke. Relevant sind ferner noch zwei handschriftliche Anhänge an Druckkonvolute: Einer Edition der *Newen Teutschen Lieder* von Lasso aus dem Jahr 1583 (4° 103) sind 13 teils geistliche, teils weltliche deutsche Lieder beigegeben, von Gottwald auf 1585–90 datiert<sup>19</sup>; ein Sammelband mit sechs geistlichen und weltlichen Musikdrucken aus den Jahren 1571–1585 (4° 54) schließt mit zwei handschriftlichen Kompositionen Georg Ottos, einer Psalmotette *Beatus vir qui timet* und dem sechsstimmigen Lied *Die edle Sommerzeit*. Insgesamt handelt es sich also um eine im Vergleich zu den Madrigalen nicht überwältigende, aber auch nicht gerade dürftige Anzahl.

Chronologisch fallen unter den Drucken zunächst die beiden frühesten Sammlungen stark aus dem Rahmen. Bei der Straßburger Publikation der *Fünff und Sechzig teutschen Lieder* von Schöffler und Apiarius aus dem Jahr 1536, die primär Lieder aus dem süddeutschen, vor allem südwestdeutschen Raum aus den 1520er und frühen 1530er Jahren enthält (von Sixt Dietrich, Senfl, Thomas Sporer, Thomas Stoltzer, Cosmas Alder u. a.), handelt es sich vermutlich um eine weitere Hinterlassenschaft Johannes Heugels, der sich Mitte der 1530er Jahre vor seiner Anstellung in Kassel aller Wahrscheinlichkeit nach in Südwestdeutschland und möglicherweise sogar in Straßburg selbst aufgehalten hatte<sup>20</sup>. Auch der zweite Druck, *Ein aussbund schöner teutscher Liedlein*, fällt als Nachdruck der Sammlung *Ein Auszug guter alter und newer teutscher Liedlein* von 1539 noch in die Frühzeit des deutschen Lieddrucks, ist in seinem Repertoire sogar fast noch retrospektiver als die Straßburger Anthologie (neben den dort genannten Komponisten u. a. auch Lieder von Isaac und Hofhaimer); ob es sich bei dem im Inventar genannten Druck allerdings um die erste Ausgabe mit diesem Titel aus dem Jahr 1549 oder um einen der Nachdrucke handelt, lässt sich nicht mehr feststellen, da das Exemplar heute in Kassel fehlt. Als Anthologien und vor allem durch den musikalischen Stil, den sie vertreten, sind beide frühen Drucke klar vom Rest getrennt: Es handelt sich bei ihrem Repertoire noch um traditionelle „Tenorlieder“, das heißt um Cantus-firmus-Bearbeitungen mit der vorgegebenen Melodie meist in längeren Notenwerten in einer der Mittelstimmen, später zunehmend auch im Diskant<sup>21</sup>. Diese Technik musste schon um die Mitte des Jahrhunderts als archaisch empfunden werden und verschwand spätestens um 1570 fast komplett aus der weltlichen Liedpraxis. In der geistlichen Praxis – also der Kirchenliedbearbeitung – hielt sie sich allerdings bis weit ins 17. Jahrhundert, spielte gerade am protestantischen Hof in Kassel eine enorme Rolle. Die großen Komplettvertonungen des deutschen Reimpsalters von Bur-

19 Ebd., S. 616.

20 Vgl. Schmidt-Beste (wie Anm. 7), Sp. 1494.

21 Vgl. Norbert Böker-Heil u. a. (Bearb.), *Das Tenorlied. Mehrstimmige Lieder in deutschen Quellen 1450–1580*, 3 Bände, Kassel u. a. 1979–1986 (= Catalogus Musicus 9).

kard Waldis durch Heugel, von Ambrosius Lobwasser in der Redaktion durch Georg Otto und schließlich durch Moritz selbst fallen sämtlich in diese Kategorie<sup>22</sup>, ebenso die Choralbearbeitungen von Otto, Moritz und anderen in den Kasseler Beständen.

Im weltlichen Lied dagegen gelten die *Neuen teutschen Liedlein* von Orlando di Lasso aus dem Jahr 1567<sup>23</sup> als Initialzündung für einen neuen Liedstil, der nicht mehr an einem Cantus firmus ausgerichtet ist, sich stattdessen an den modernen fremdsprachigen Gattungen Chanson, Canzonetta, Villanella und vor allem Madrigal orientiert<sup>24</sup>. Lasso stellt sich in seiner Verwendung bekannter Liedtexte – und gelegentlich auch Melodien – partiell noch in die alte Tenorlied-Tradition, überformt sie aber mit Elementen der madrigalesken Textdeutung sowie alternativ der Durchimitation und der aus Villanella, Canzonetta und Chanson vertrauten Homophonie aller Stimmen<sup>25</sup>. Im weiteren Verlauf wird dann oft die italienische Herkunft der Kompositionen als verkaufsförderndes Argument gleich dem Titel des Druckes beigegeben, wie etwa in Hans Leo Hasslers *Neue teutsche Gesäng nach Art der welschen Madrigalien und Canzonetten* von 1596<sup>26</sup>.

Die Liste derjenigen Komponisten, die diesen Stil des ‚deutschsprachigen Madrigals‘ in den Kasseler Beständen vertreten, zerfällt – wie die der Madrigalisten selbst – in zwei Kategorien. Die eine Hälfte liest sich wie ein Who is who der italianisierenden deutschen Liedkunst des späten 16. Jahrhunderts: Orlando di Lasso, Ivo de Vento, Antonio Scandello, Hans Leo Hassler, Valentin Haussmann. Auf der anderen Seite stehen dagegen heute weniger bekannte Namen wie Nikolaus Rosthius, Nikolaus Zangius, Paul Sartorius, Otto Harnisch, Johannes Lyttich. Interessant wird die Liste erneut durch die chronologische und geographische Streuung und auch durch einige Namen, die durch ihre Abwesenheit auffallen, wie Leonhard Lechner, Jacob Regnart oder Antonius Gosswin.

Die schlichtere Seite der Italienbegeisterung des späten 16. Jahrhunderts, das heißt die Vorliebe für dreistimmige homophone Tanzlieder in direkter Anlehnung an die Canzonetta oder die neapolitanische Villanella (in Drucken etwa von Lechner<sup>27</sup> oder Jacob Regnart<sup>28</sup>) ist in Kassel (anders als bei den italienischen Originalen) weniger stark präsent; es dominieren der madrigaleske, d. h. kunstvoll-polyphone Stil oder auch eine Mischung aus verschiedenen italianisierenden Stilformen. Neben Lasso als dem ‚Begründer‘ des deutschen Liedes moderner Prägung sind vor allem Valentin Haussmann und Hans Leo Hassler als Protagonisten der wachsenden Freiheit und Geschicklichkeit im Umgang mit dem transalpinen Repertoire pro-

22 Erhalten als 4° Mus. Ms. 94 (Waldis-Heugel), 2° Ms. Mus. 1 (Lobwasser-Otto) und 4° Mus. Ms. 95 (Lobwasser-Moritz). Vgl. Gottwald (wie Anm. 11), S. 3–19, 595–604 und 604–608.

23 Edition in Orlando di Lasso, *Kompositionen mit deutschem Text I: Die drei Teile fünfstimmiger deutscher Lieder*, München 1567, 1572 und 1576, hrsg. von Horst Leuchtmann, Wiesbaden u. a. 1970 (= Sämtliche Werke; Zweite, nach den Quellen revidierte Auflage, Band 18).

24 Vgl. Ludwig Finscher, *Lied and madrigal, 1580–1600*, in: John Kmetz (Hrsg.), *Music in the German Renaissance. Sources, Styles and Contexts*, Cambridge 1994, S. 182–192.

25 Zur ‚Italianisierung‘ des deutschen Liedes nach 1570 vgl. Sara E. Dumont, *German Secular Polyphonic Song in Printed Editions 1570–1630. Italian Influence on the Poetry and Music*, 2 Bände, New York/London 1989.

26 Hans Leo Hassler, *Neue Teutsche geseng nach art der welschen Madrigalien und Canzonetten*, 4–8 v., Nürnberg: Schönigkh, 1596, hrsg. von Rudolf Schwartz, Leipzig 1904 (= DTB V,2).

27 Leonhard Lechner, *Neue Teutsche Lieder zu drey Stimmen Nach Art der Welschen Villanellen*, hrsg. von Uwe Martin, Kassel etc. 1969 (= Lechner Werke 2).

28 Edition: Jakob Regnart, *Deutsche dreistimmige Lieder nach Art der Neapolitanen*, Leipzig 1895 (= Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke 19).

minent auf der Kasseler Liste vertreten. Hassler etwa hatte seinerseits 1584–1585 in Venedig bei Andrea und Giovanni Gabrieli studiert und nennt seine Sammlung aus dem Jahr 1601 nicht umsonst „Lustgarten“<sup>29</sup>. Hier ist für jeden Geschmack etwas dabei: Neben traditionellen deutschen Liedstrophen stehen Gedichte, die die Sieben- und Elfsilbler der italienischen Dichtung imitieren, teilweise sogar direkt aus italienischen Originalen übersetzt sind. Die musikalische Bandbreite ist vergleichbar groß, allerdings ohne Reste des Tenorliedstils: Am volkstümlichen Ende stehen Stücke wie die fünf *Balletti*, darunter das allbekannte *Tanzen und Springen*, das im Index durch den Untertitel „Gagliarda“ sogar unmittelbar der Tanzsphäre zugeordnet wird: Alles – die Homophonie, das dreizeitige Metrum, die gleichbleibend langen und klar markierten Phrasen, die kurzen rhythmischen Verse, selbst der obligatorische „Fa la la“-Refrain – ist hier direkt auf die italienischen Vorbilder wie Giacomo Gastoldi und seine Zeitgenossen bezogen. Den schärfstmöglichen Kontrast und dennoch denselben direkten Italienbezug demonstrieren dagegen die ernstesten und durchkomponierten Madrigale wie *Ach weh der großen Pein die ich muss tragen* (vgl. Notenbeispiel 1 auf der folgenden Seite), das in groß angelegter zweiteiliger Form und mit aufwändigem Kontrapunkt sämtliche emotionalen und textdarstellenden Register zieht, die wir aus dem italienischen Madrigal des späteren 16. Jahrhunderts kennen. Selbst noch die Textform ist italienisch, in manierten Endecasillabi.

Fast noch interessanter als durch die vorhandenen Namen wird die Liste aber durch diejenigen, die fehlen: Neben dem Standardrepertoire (Lasso, Scandello, Haussmann, Hassler, Vento) finden sich nämlich praktisch nur Namen aus dem mittel- und norddeutschen Raum: Christoph Demantius (1567–1643) wirkte vor allem in Zittau und Freiberg, Otto Siegfried Harnisch (1568/70–1623) in Göttingen und Wolfenbüttel, Johann Lyttich (1581/84–nach 1611) in Plauen und Eisleben, Nikolaus Rost (Rosthius) (ca. 1542–1622) in Altenburg und Wiemar (mit zwischenzeitlichen Aufenthalten in Heidelberg und Erbach), und Nikolaus Zangius (1570–ca. 1618) in Danzig, Prag und Berlin. Nur Melchior Franck (1579–1639) siedelte nach anfänglichem Wirken in Zittau nach Süddeutschland über (Augsburg-Nürnberg-Coburg), und Paul Sartorius (1569–1609) machte seine Karriere offenbar größtenteils in habsburgischen Diensten in Mergentheim und Innsbruck. Die aus heutiger Sicht eigentlich viel bedeutenderen Sammlungen aus Süddeutschland sind dagegen nicht vorhanden: Hierzu sind vor allem die ebenso zahlreichen wie wichtigen Lieder Leonhard Lechners zu rechnen, der sich beim Amtsantritt von Moritz, dem mutmaßlichen Anfangszeitpunkt des Sammeleifers, bereits in Stuttgart aufhielt. Einzige Ausnahme sind die beiden Kompositionen in Johann Pühlers Anthologie aus dem Jahre 1585 (Anhang I.2a, Nr. 9), die von der Lechner-Forschung aber als eher peripher angesehen werden<sup>30</sup> und deren Präsenz in den Kasseler Beständen wohl auch keiner spezifischen Lechner-Vorliebe zu danken ist. Andere Namen aus dem süddeutsch-österreichischen Raum wie der in habsburgischen Diensten stehende Jacob Regnart oder der in Bayern wirkende Antonius Gosswin sind überhaupt nicht vertreten.

Man ist zunächst versucht, den Grund hierfür in der Konfessionsgrenze zwischen dem katholischen Bayern und Österreich einerseits sowie dem protestantischen Mittel- und Norddeutschland andererseits zu suchen. Abgesehen aber davon, dass im weltlichen deutschen Lied

29 Hans Leo Hassler, *Lustgarten Neuer Teutscher Gesäng* (1601), hrsg. von C. Russell Crosby jr., Wiesbaden 1968 (= Sämtliche Werke 9).

30 Vgl. Leonhard Lechner, *Neue Geistliche und Weltliche Teutsche Lieder mit fünf und vier stimmen* (1589), hrsg. von Konrad Ameln, Kassel u. a. 1980 (= Lechner Werke 11), S. 93–97 und Vorwort S. IX–X.



Notenbeispiel 1: Hans Leo Hassler, *Ach weh der großen Pein die ich muß tragen* (Anfang des ersten Teils), aus: *Lustgarten Neuer Teutscher Gesäng* (1601)

Der erste Theil

5

Cantus  
ACh weh der grossen peini/ ach weh/ ach weh der gros-sen

Quinta  
ACh weh der grossen peini/ ach weh der grossen peini/

Altus  
ACh weh der grossen peini/ der grossen peini/ der grossen peini/ ach weh der grossen peini/ ach

Tenor  
ACh weh der grossen peini/ ach weh der grossen peini/ ach

Bassus  
ACh weh der grossen peini/ ach weh der grossen peini/ ach

10

15

peini/ ach weh der grossen peini/ die ich muß tra-gen/ ach weh der  
die ich muß tra-gen/ die ich muß tra-gen/ muß tra-gen/

weh der grossen peini/ ach weh der grossen peini/ die ich muß tra-gen/ ach

weh der grossen peini/ die ich muß tra-gen/ die ich/ die ich muß tra-gen/

weh der grossen peini/ die ich muß tra-gen/ ach weh/ ach

20

grossen peini/ ach weh/ ach weh der grossen peini/ die ich/ die  
ach weh der grossen peini/ die ich muß tra-gen/ die ich  
weh der grossen peini/ ach weh/ ach weh der grossen peini/ die ich muß tra-gen/ die ich  
ach weh der grossen peini/ ach weh der grossen peini/ die ich/ die ich  
weh der grossen peini/ ach weh der grossen peini/ ach weh der grossen peini/ die ich muß tra-gen/

zumindest musikalisch kein Unterschied zwischen protestantischen und katholischen Vertonungen zu entdecken ist, scheitert diese Überlegung schon daran, dass Lasso sehr wohl Katholik war, Lechner hingegen Protestant – zudem verzeichnet das Inventar der geistlichen Musik immerhin drei lateinische Lechner-Drucke, darunter die berühmten Bußpsalmen. Wie irrelevant die Konfessionsfrage offenbar bei der Repertoirebildung war, zeigt sich gerade bei der geistlichen Musik – wo sie eigentlich relevanter scheinen müsste: Eine erkennbare Bevorzugung protestantischer Komponisten ist hier keineswegs zu erkennen. Die Auswahl richtet sich rein nach Gattungen, d. h. die im Kasseler Usus nach wie vor präsenten lateinischen Motetten (vor allem Psalmotetten) und Magnificats sind in großer Zahl vorhanden, Messen dagegen praktisch überhaupt nicht. Auch nach dem Übertritt Moritz' zum Calvinismus im Jahr 1605 ändert sich daran nichts – wie an seiner Begeisterung für mehrstimmige Kirchenmusik generell. Eine wohl größere Rolle spielte die politisch-regionale Ausrichtung des Hofes in den Jahrzehnten vor und um 1600: Die dynastische Verbindung mit den Häusern Sachsen und Brandenburg sowie enge Kontakte zu den schwedischen und holländischen Königshäusern sorgten dafür, dass auch kulturpolitisch der Blick tendenziell eher nach Norden als nach Süden gerichtet war, zumal das Verhältnis zum habsburgischen Kaiserhaus immer angespannt war und sich in den auf den Dreißigjährigen Krieg hinführenden Jahren weiter verschlechterte<sup>31</sup>.

Wie dem auch sei, man mag bedauern, dass Schütz in seiner Jugend offenbar keine Gelegenheit hatte, die deutschsprachigen weltlichen Kompositionen Lechners kennenzulernen, der in der Verbindung von kompositorischem Können und Einfühlsamkeit der Textvertonung zu seinen direkten Vorgängern gezählt werden könnte. Andererseits waren die deutschsprachigen geistlichen Kompositionen Lechners ja durchaus vorhanden, und diese können ohnehin wohl als die bedeutenderen Schöpfungen des Komponisten gelten, sind auch für Schütz, der sich nach seiner Rückkehr nach Deutschland seinerseits auf geistliche Gattungen konzentrierte, von größerer Bedeutung; die Abwesenheit der Lieder wird sich daher kaum als schwerwiegende Lücke bewerten lassen können. Das Vorhandene war in jedem Fall mehr als hinreichend, um dem jungen Schütz in aller nötigen Breite die Möglichkeiten der expressiv-madrigalischen Sprachvertonung auch in der deutschen Sprache vor Augen zu führen.

Die handschriftliche Überlieferung des weltlichen deutschen Liedes nimmt sich gegen die gedruckte in Kassel eher mager aus. Dies hat vermutlich drei Gründe. Zum einen lag angesichts einer beträchtlichen Anzahl vorhandener und jederzeit konsultierbarer bzw. benutzbarer Drucke offenbar keine Veranlassung vor, sich handschriftliche Fassungen zu verschaffen oder vor Ort zu erstellen. Die Quellenlage für das deutsche Lied des 16. Jahrhunderts ist – ebenso wie die für die anderen weltlichen Gattungen Chanson, Madrigal etc. – von einer generellen Abnahme der Manuskriptkopien gekennzeichnet (das fremdsprachige Repertoire ist in Kassel überhaupt nur durch Drucke vertreten). Dies steht in markantem Gegensatz zu den geistlichen, vor allem liturgischen Kompositionen, die bis weit ins 17. Jahrhundert hinein – vielerorts sogar aus Drucken – in große Chorbücher kopiert wurden, da man die Stücke für die Aufführung durch die vielköpfige Sängerkapelle im Gottesdienst in einem Format benötigte, das der Druck nicht zur Verfügung stellte. Noch in den Jahren 1603 und 1604 beispielsweise beförderte Moritz die dreibändige Motettensammlung seines Protégés, des schon

31 Vgl. Holger Th. Gräf, *Die Mauritanische Außenpolitik 1592–1627*, in: Borggrefe (wie Anm. 4), S. 101–105.

1596 im Alter von etwa 24 Jahren verstorbenen Kasseler Tenoristen Valentin Geuck<sup>32</sup>, zum Druck; der dritte Band war jedoch bereits 1599 „in meliorem usum Chori Musici Hassiaci“ – also „zur besseren Verwendbarkeit durch den Chor der hessischen Hofmusik“ – in ein Großfolio-Chorbuch übertragen worden<sup>33</sup>. Für das kammermusikalisch-solistische Singen des weltlichen Repertoires reichten die kleinformatigen Stimmbücher hingegen völlig aus.

Der zweite Grund liegt in der Entwicklung der Quellenlage – viele Handschriften sind offenbar teilweise oder ganz verloren gegangen. Das Inventar von 1613 verzeichnet immerhin sechs Sammlungen mit deutschen Liedern. Diese Anthologien sind durch die Nennung des Textincipits der ersten enthaltenen Komposition im Inventar eindeutig identifiziert, und so lässt sich erkennen, dass keine davon heute noch in Kassel (oder, soweit bekannt, an einem anderen Ort) erhalten ist. Nur die von Johannes Heugel wohl bereits in den 1530er Jahren kompilierte Anthologie dreistimmiger Lieder ist als 8° Ms. Mus 53b noch greifbar – hier ist von ursprünglich drei Stimmbüchern aber nur eines erhalten. Am Rande zu erwähnen wären noch das *Vier alte deutsche weltliche gesänge* [...] *das erste ist, Ygels art* betitelte Konvolut, das unter den Liedhandschriften im Kasseler Inventar an erster Stelle steht. Mit demselben Lied – *Ygels Art ist jedem wol bekannt* – beginnt auch der Petreius-Druck *Guter seltzamer und künstlicher teutscher Gesang* (Nürnberg 1544; RISM 1544<sup>19</sup>)<sup>34</sup>; möglicherweise handelte es sich bei der Kasseler Handschrift um eine Teilkopie daraus (ähnlich wie im Fall des einzeln erhaltenen Tenorstimmbuchs D-B MS Mus. 40190, das allerdings fast das komplette Repertoire der Publikation und nicht nur vier Stücke enthält<sup>35</sup>). Von diesem weiteren Dokument der traditionellen Tenorliedpraxis fehlt allerdings ebenfalls jede Spur.

Drittens schließlich sah sich offenbar kaum einer der Musiker am Kasseler Hof je bemüht, selbst die Feder in die Hand zu nehmen und weltliche Lieder zu komponieren. Die Komposition geistlicher Musik gehörte zu den Dienstaufgaben – an einem protestantischen Hof war dies vor allem der mehrstimmige Satz von Chormelodien und das Verfassen von Magnificats und Motetten aller Art, vor allem auf Psalm- und sonstige Bibeltexte. Sowohl Heugel als auch Otto kamen dieser Verpflichtung in reichem Umfange nach, wie das gedruckte Kantional Ottos, der erwähnte Waldis-Psalter Heugels und buchstäblich Hunderte von Motetten belegen. Zum Verfassen von weltlicher Musik – das reiner Zeitvertreib gewesen wäre – fehlte ihnen neben ihren Kapellmeisterpflichten entweder die Muße, die Neigung oder beides. Heugel verfasste immerhin 62 deutsche geistliche Lieder im Cantus-firmus-Stil, von denen aber heute nur noch das Diskant-Stimmbuch (8° 53b) in Kassel erhalten ist; seine sechs weltlichen Lieder in der erwähnten Anthologie stammen aus den frühen Jahren vor seiner Anstellung in Kassel. Georg Otto schrieb nach heutigem Kenntnisstand exakt ein deutsches Lied, das sechsstimmige *Die edle Sommerzeit* – ebenfalls ein Tenorlied, soweit das Incipit im Katalog von Gottwald diesen Schluss zulässt. Auch der Landgraf selbst versuchte sich zwar in diversen geistlichen Gattungen, darunter auch der Vertonung von deutschen Psalm-

32 Vgl. Craig Westendorf, Art. *Geuck, Valentin*, in: MGG2, Personenteil 7 (2002), Sp. 851–853; auch Ewald Gutbier, *Valentin Geuck und Landgraf Moritz von Hessen, die Verfasser einer Musiklebre*, in: Hessisches Jahrbuch für Landesgeschichte 10 (1960), S. 212–228.

33 Vgl. Gottwald (wie Anm. 11), S. 29–32.

34 Mariko Teramoto u. Armin Brünzing, *Katalog der Musikdrucke des Johannes Petreius in Nürnberg*, Kassel u. a. 1993 (= *Catalogus Musicus* 14), S. 108–112.

35 Charles Hamm u. Herbert Kellman, *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400–1550*, 5 Bände, Neuhausen-Stuttgart 1979–1988, Band 1, S. 53–54.

liedern; in der weltlichen Musik stand ihm, wie die Petrarca-Villanellen belegen, die italienische Sprache offenbar näher. Die einzige Ausnahme macht wiederum der frühreife und offenbar mit immenser Schaffenskraft ausgestattete Valentin Geuck (von dem neben der erwähnten Motettensammlung auch noch eine Musiklehre erhalten ist<sup>36</sup>): Das Inventar von 1613 verzeichnet „Deutsche geschriebene Lieder“ in fünf Stimmbüchern aus seiner Feder, von denen allerdings im heutigen Bestand jede Spur fehlt. In Albert Göhlers Katalog der Leipziger und Frankfurter Musikalienkataloge der Zeit sind daneben sogar zwei Geuck-Drucke mit weltlichem Liedgut verzeichnet: *Neue teutsche Tricinia* (Kassel: Wessel, 1603) und *Tricinia. dreystimmige weltliche Lieder beydes zu Singen und auff Instrumenten zu spielen* (Kassel 1603) – wobei es sich möglicherweise um ein und dieselbe Publikation handelt<sup>37</sup>. Nichts davon ist allerdings heute noch nachweisbar.

Das deutsche Lied spielte somit in Kassel weder in Produktion noch Repertoire eine überragende Rolle – was angesichts der persönlichen Interessen des Landgrafen und den vor allem liturgischen Verpflichtungen des komponierenden Personals kaum überrascht. Dennoch war das Vorhandene mehr als ausreichend, um sich einen recht detaillierten Überblick auch über die aktuellen Tendenzen des „teutschen Gesangs nach welscher Art“ zu verschaffen: von den traditionellen Cantus-Firmus-Sätzen bis zu den neuesten Stücken im Stil des italienischen Madrigals.

Zuletzt wären noch zwei weltliche Gattungen zu nennen, die in einen ganz anderen Kontext gehören, der Vollständigkeit halber aber trotzdem Erwähnung verdienen: die humanistische Schulode und die weltliche Gelegenheitsmotette oder Staatsmotette. Beide hängen durch ihre Textvorlagen – antike oder antikisierend-humanistische Verse in quantifizierenden Metren wie Hexameter oder sapphische Elfsilbler – sogar in gewisser Weise miteinander zusammen, und in diesem Fall kennen wir sogar einige wenige Werke von Schütz, die auf das entsprechende Repertoire zurückgehen.

Was die Schulode betrifft, so sind am Kasseler Hof zwar keine Quellen nachweisbar; der Aufbewahrungsort hierfür wäre aber ohnehin nicht der Hof gewesen, sondern eben die Schule, in diesem Falle das 1598 gegründete Collegium Mauritanium, in dem typischerweise der Lateinunterricht im Vordergrund stand<sup>38</sup> – Schütz selbst schreibt im *Memorial* von 1651, er sei „nebst der Music aber zur Schulen, und erle[r]nung der Lateinischen undt anderer sprachen, zugleich gehalten und erzogen worden“<sup>39</sup>. Da am Mauritanium aber auch (wenn auch in nicht allzu großem Umfang) musiziert wurde, darf man wohl davon ausgehen, dass hier das pädagogische Mittel der Humanistenode eingesetzt wurde. Diese diente seit dem frühen 16. Jahrhundert an deutschen Lateinschulen als Mittel, durch das Einüben von schlich-

36 Eine ausführliche Abhandlung über die Musiklehre bei Gutbier (wie Anm. 32).

37 Albert Göhler, *Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien*, Leipzig 1902, Teil 2, S. 32 (Nr. 593–594); nach Wilfried Brennecke, Art. *Geuck, Valentin*, in: MGG 5 (1956), Sp. 46–49, ist der letztere der beiden Drucke auch bei Carl Ferdinand Becker (*Die Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts*, Leipzig 2/1855) verzeichnet. François-Joseph Fétis (*Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 2. Auflage, Band 3, Paris 1883, S. 470) führt ebenfalls beide Publikationen getrennt auf, wobei allerdings unklar ist, ob er sich seinerseits auf ältere Verzeichnisse bezieht oder die Drucke tatsächlich gesehen hatte.

38 Vgl. Hartmut Broszinski, *Schütz als Schüler in Kassel*, in: Dietrich Berke u. a. (Hrsg.), *Heinrich Schütz. Texte, Bilder, Dokumente*, Kassel u. a. 1985, S. 35–62.

39 Schütz GBr, S. 208.

ten, homophonen vierstimmigen Sätzen mit nur zwei rhythmischen Werten für lange und kurze Silben die Metren der klassischen Dichtung zu memorieren<sup>40</sup>. Schon 1531 war in Marburg – möglicherweise für die kurz zuvor gegründete hessische Universität gedacht – eine Sammlung mit solchen Oden aus der Feder eines nicht näher identifizierten „Michael“ erschienen, die auch in Kassel bekannt gewesen sein dürfte<sup>41</sup>. Johannes Heugel selbst steuerte zu der Odenanthologie *Geminae undeviginti odarum*, die 1551 in Frankfurt erschien, zwei Vertonungen bei, und bis weit ins 17. Jahrhundert hinein erschienen weitere entsprechende Drucke in großer Zahl, die ihren Weg ans Mauritianum hätten finden können, sowohl mit antiken Originaltexten als Grundlage als auch mit den metrischen Psalmaphrasen George Buchanans, die in der Vertonung durch Statius Olthof zuerst 1585 im ebenfalls hessischen Herborn erschienen waren. Dass der Kasseler Hof insgesamt von dieser Praxis nicht unberührt blieb, zeigt das zwar nicht unmittelbar im Zusammenhang mit der Schulode stehende, aber sehr wohl die Tradition der Vertonung metrischer Texte fortschreibende *Novum et insigne opus continens textus metricos sacros* Valentin Geucks<sup>42</sup>, eine insgesamt 89 Motetten umfassende dreibändige Sammlung, die Moritz selbst nach Geucks Tod vollendete und in den Jahren 1603 und 1604 publizierte. Geuck verwendet für seinen das ganze Kirchenjahr umspannenden Motettenzyklus nicht die üblichen Texte aus Bibel und Liturgie, sondern moralisierende Evangelienparaphrasen in humanistischen Distichen<sup>43</sup>.

Mit der Gelegenheitsmotette steht die Praxis der Humanistenode insoweit in Verbindung, als auch in den Motetten antikisierende Verse vertont werden: Die zugrunde liegenden Texte sind fast immer anlässlich eines höfischen Festes neu verfasste Panegyriken in den bewährten humanistischen Metren Hexameter und Distichon. Der Kasseler Hof war vor allem von Heugel in diesem Bereich reich versehen worden: Dieser hatte nicht weniger als 29 Festmotetten zu allen möglichen Gelegenheiten verfasst, die seinen Fürsten, weitere Angehörige des Hofes und auch die Marburger Universität betrafen. Moritz nun legte, wie das schmale diesbezügliche Repertoire zeigt (siehe Anhang II), auf diese Art des Sich-Feiern-Lassens offenbar weniger Wert, was angesichts seiner Musikliebe eigentlich überrascht: Georg Otto komponierte für die opulenten Feierlichkeiten zum Geburtstag von Moritz' Tochter Elisabeth am 24. März 1596 eine achtstimmige *Gratulatio*<sup>44</sup>, zwei weitere Stücke wurden dem Grafen von auswärtigen Komponisten zugeeignet, und schließlich existiert noch ein deutsches Epitaph auf die Landgräfin Agnes von 1602.

Nicht allein durch die Textwahl, sondern auch stilistisch ist vor allem die deutsche Gelegenheitsmotette vom homophon-metrischen Odenstil beeinflusst: Offenbar in Anlehnung daran wird auch in den anspruchsvolleren Motetten streckenweise oder durchweg ein block-

40 Vgl. Thomas Schmidt-Beste, Artikel *Ode*. II. *Die humanistische Ode*, in: MGG2, Sachteil 7 (1997), Sp. 562–567.

41 Vgl. Giuseppe Vecchi, *Dalle „Melopoiae sive harmoniae tetracenti[c]ae“ oraziane di Tritonio (1507) alle „Gemine undeviginti odarum Horatii melodiae“ (1552)*, in: Accademia delle scienze dell'istituto di Bologna, Classe di scienze morali, Memorie ser. V, vol. 8, Bologna 1960, S. 99–124.

42 Valentin Geuck, *Novum et insigne opus continens textus metricos sacros [...] a Valentino Geuckio [...] denique a morte illius immatura [...] suae cels. opera [...] perfectum et absolutum*, 5–8 v., 3 Bände, Kassel: Wessel, 1603–1604.

43 Vgl. Chester W. Alwes, *Georg Otto's Opus musicum novum (1604) and Valentin Geuck's Novum et insigne opus (1604)*, DMA Diss., University of Illinois-Urbana/Champaign, 1982.

44 Zu den Festivitäten von 1596 vgl. Horst Nieder, *Höfisches Fest und internationale Politik*, in: Borggrefe (wie Anm. 4), S. 141–148.

haft-akklamatorischer Stil gepflegt, der nicht selten sogar die Silbenquantitäten der Textvorlage zumindest in Ansätzen abbildet. Und hier reiht sich Schütz tatsächlich in einer Art und Weise in die deutsche Tradition ein, die vermuten lässt, dass er als Schüler am Mauritianum gut aufgepasst hatte. Die beiden weltlichen Konzerte SWV 49 und 338 entstanden – so Werner Bittinger in der *Neuen Schütz-Ausgabe* – als Paar anlässlich der Huldigung der schlesischen Stände gegenüber Kurfürst Johann Georg I. von Sachsen im Jahr 1621<sup>45</sup>. Die Texte nun sind – möglicherweise sogar von Schütz selbst – in humanistischen Distichen abgefasst und von nicht unbeträchtlicher Kunstfertigkeit. Vor allem aber vereinigen sich die Stimmen auch hier sehr oft zur akklamatorischen Homophonie, und das Metrum der Verse wird zumindest angedeutet, so etwa im zweiten Konzert *Teutonium dudum belli atra pericla molestant*<sup>46</sup> am Anfang des dritten Distichons: „Tota Slesis resonet | resonet iam tota Budorgis“ (siehe Notenbeispiel Nr. 2 auf der nächsten Seite). Sicherlich ist Homophonie in den Konzerten von Schütz nicht auf diesen Texttyp beschränkt, aber die Kombination von festlicher Großbesetzung sowie die Anklänge an die metrische Deklamation der Schulode (vor allem in der zweiten Vershälfte, T. 73–77) reiht die beiden Kompositionen doch in eine spezifische Tradition der akklamatorischen Festmotette ein, die im vorangegangenen Jahrhundert im deutschsprachigen Raum ganz ähnlich erklingen war. Auch das weltliche Konzert *Ach wie soll ich doch in Freuden leben* SWV 474<sup>47</sup> vertritt den homophonen Typus, wiewohl auf deutsch und als Vertonung eines Liebesgedichtes auch nicht als Teil der Festkultur. Falls, wie Werner Breig annimmt, diese Komposition noch vor der Italienreise entstand und damit zu den ganz wenigen erhaltenen Jugendwerken zählt<sup>48</sup>, ist sie dennoch von hoher Bedeutung für die hier anstehenden Fragen: Zunächst belegt sie, dass – bei aller Unbeholfenheit – Schütz eben auch schon vor 1609 über beachtliche kompositorische Kunstfertigkeit gerade im Bereich der weltlichen Vokalmusik verfügte, und zweitens dokumentiert sie – als Komposition im stile concertato mit einer vokalen Capella, drei Instrumentalchören und Basso continuo – eine Vertrautheit mit den aktuellsten Tendenzen der Zeit, was wiederum ein bezeichnendes Licht auf die Verfügbarkeit entsprechenden Materials in Kassel wirft.

\*

Ich habe versucht, einen ebenso kurzen wie notwendig oberflächlichen Eindruck von dem zu geben, was Heinrich Schütz in seiner Jugendzeit in Kassel an Eindrücken und Kenntnissen im Bereich der weltlichen – vor allem der italienischen und deutschsprachigen, aber auch der lateinischen – Vokalmusik empfangen konnte. Was die Quantität betrifft, so war das weltliche und darin vor allem das deutschsprachige Repertoire am hessischen Hof in der Tat nur eine Randerscheinung – und so ist es ja auch im Werk von Schütz selbst: Wie für Heugel und Otto gehörte das Komponieren von geistlicher Musik zu seinem Beruf, das von weltlicher nicht. Dementsprechend folgte auch bei ihm auf das optimistisch als „erstes“ bezeichnete Ma-

45 Heinrich Schütz, *Weltliche Konzerte*, hrsg. von Werner Bittinger, Kassel u. a. 1971 (= NSA 38), Vorwort, S. IX–XIII.

46 Edition ebda., S. 48–74.

47 Edition ebda., S. 1–21.

48 Vgl. Adolf Watty u. Werner Breig, *Zu Heinrich Schütz' weltlichem Konzert „Ach wie soll ich doch in Freuden leben“ (SWV 474)*, in: SJB 9 (1987), S. 85–104.



drigalbuch, das 1611 während der vergleichsweise sorglosen Studienzeit in Venedig entstand, keine weitere weltliche Musik, wenn man von den ebenfalls berufsbedingten Gelegenheitswerken absieht. Musikalisch aber hatte ihm die weltliche Praxis doch mehr als nur Marginales zu bieten: Es ist ein Gemeinplatz der Schützforschung, dass das Italien-Erlebnis von großer, vielleicht entscheidender Bedeutung im Hinblick auf ein Textempfinden war, das man als emphatisch, rhetorisch oder madrigalistisch bezeichnen könnte. Dass es aber möglich war, auch deutsche Texte in vergleichbar einfühlsamer Art und Weise zu vertonen – an Beispielen dafür mangelte es auch schon in den Bücherschränken der Kasseler Hofkapelle nicht. Es wäre sicher übertrieben zu behaupten, dass Schütz auch ohne seinen Italienaufenthalt derselbe Komponist geworden wäre; dennoch wurden dort vorhandene Kenntnisse und Fähigkeiten perfektioniert, die sicher nicht so „ungegründet“ und „schlecht“ waren, wie uns Schütz dies selbst glauben machen will.

## Anhang

### I. Mehrstimmige weltliche Musik aus der Bibliothek Landgraf Moritz' des Gelehrten bis 1613, in chronologischer Ordnung<sup>49</sup>

Die Titelnachweise beruhen auf RISM bzw. auf dem „Nuovo Vogel“ (Emil Vogel, Alfred Einstein, François Lesure, Claudio Sartori, *Bibliografia della Musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, 3 Bände, Pomezia 1977). Nachdrucke sind nur mit Jahreszahl genannt.

In eckigen Klammern ist jeweils, soweit vorhanden, die Signatur nach dem Katalog Carl Israels (wie Anm. 14) angegeben; jeweils unter der Rubrik „Als beigegeben nachweisbar“ angefügt ist die Aufstellung derjenigen Drucke, die offenbar schon vor 1613 mit den im Inventar genannten Publikationen zu einem Konvolut zusammen gebunden waren.

#### 1. Werke in italienischer Sprache

##### 1.a Drucke

1. Cipriano de Rore, *Il primo libro de madrigali*, 5 v., Venedig: Scotto, 1542, auch 1544, 1552, 1554, 1559, 1562, 1563, 1576, 1593
2. Cipriano de Rore, *Il primo libro de madrigali*, 4 v., Ferrara: Buglhat/Hucher, 1550, auch 1551, 1552, 1554, 1557, 1563, 1564, 1565, 1569, 1573, 1575, 1582, 1590
3. Giaches de Wert, *Il primo libro de madrigali*, 5 v., Venedig: Scotto, 1558, auch 1561, 1564, 1571, 1583
4. Alessandro Striggio, *Il primo libro de madregali*, 6 v., Venedig: Antonio Gardano, 1560, auch 1565, 1566, 1569, 1578, 1579, 1585, 1592
5. Philipp de Monte, *Il primo libro de madrigali*, 4 v., Venedig: Angelo Gardano, 1562
6. Andrea Gabrieli, *Il primo libro di madrigali*, 5 v., Venedig: Antonio Gardano, 1566, auch 1572, 1587
7. Philipp de Monte, *Il primo libro de madrigali*, 6 v., Venedig: Correggio, 1569
8. *Musica di XIII. autori illustri*, 5 v., Venedig: Angelo Gardano, 1576 (RISM 1576<sup>5</sup>), auch 1589
9. Alessandro Merlo [Romano], *Le sirene [...] secondo libro de suoi madrigali*, 5 v., Venedig: Scottos Erben, 1577 [4° 32]

<sup>49</sup> Nach Zulauf (wie Anm. 6), S. 99–115: *Inventarium aller Musicalischen bücher* des Kasseler Hofes vom 14. Februar 1613, Abschnitt III: „Folgen nun allerhandt Madrigalien Canzonetten villanellen In allerlei Sprachen“.



10. Orazio Vecchi, *Canzonette* [...] *libro primo*, 4 v., Venedig: Angelo Gardano, 1580 hier Nachdruck ebd. 1591 [4° 5]
11. Giovanni de Macque, *Madrigaletti et Napolitane*, 6 v., Venedig: Angelo Gardano, 1581
12. Luca Marenzio, *Il primo libro de Madrigali*, 6 v., Venedig: Angelo Gardano, 1581, auch 1584, 1596, 1603
13. Benedetto Pallavicino, *Il primo libro de madrigali*, 5 v., Venedig: Angelo Gardano, 1581, auch 1606
14. *Li amorsosi ardori di diversi eccellentissimi autori Libro primo*, 5 v., Venedig: Angelo Gardano, 1583 (RISM 1583<sup>12</sup>)
15. [Guglielmo Gonzaga], *Villette mantovane*, 4 v., Venedig: Angelo Gardano, 1583
16. *Gemma musicalis: selectissimas varii stili cantiones* [...] *continens* [...] *Liber primus*, 4–6v., Nürnberg: Gerlach, 1588 (RISM 1588<sup>21</sup>) [4° 31]
17. Ruggiero Giovanelli, *Il primo libro de madrigali*, 5 v., Venedig: Angelo Gardano, 1586, auch 1588, 1589, 1591, 1594, 1600, 1603
18. Lodovico Balbi, *Musicale essercitio*, 5 v., Venedig: Angelo Gardano, 1589
19. Jean de Turnhout, *Il primo libro de madrigali*, 6 v., Antwerpen: Phalèse/Bellère, 1589
20. Orazio Vecchi, *Madrigali*, 5 v., Venezia: Angelo Gardano, 1589
21. Orazio Vecchi, *Selva di varia ricreazione*, 3–10 v., Venedig: Angelo Gardano, 1590, auch 1595, 1611 [4° 123]
22. *Melodia olympica di diversi eccellentissimi musici* [...] *raccolta da Pietro Philippi inglese*, 4–8 v., Antwerpen: Phalèse/Bellère, 1591 (RISM 1591<sup>10</sup>), auch 1594, 1611
23. Pietro Andrea Bonini, *Il primo libro de madrigali*, 5 v., Venedig: Angelo Gardano, 1591
24. *Il trionfo di dori, descritto da diversi, et posto in musica*, 6 v., Venedig: Angelo Gardano, 1592 (RISM 1592<sup>11</sup>), auch 1595, 1596, 1601 [4° 78]
25. Giovanni Maria Nanino, *Il primo libro delle canzonette*, 3 v., Venedig: Angelo Gardano, 1593, auch 1599
26. *Di XII. autori vaghi e dilettevoli madrigali*, 4 v., Venedig: Amadino, 1595 (RISM 1595<sup>5</sup>)
27. Alessandro Orologio, *Il secondo libro de madrigali*, 5 v., Venedig: Angelo Gardano, 1595
28. Hans Leo Hassler, *Madrigali*, 5–8 v., Augsburg: Schönigk, 1596
29. Jan Tollius, *Madrigali*, 6 v., Heidelberg: Commelin, 1597
30. Orazio Vecchi, *Convito musicale*, 3–8 v., Venedig: Angelo Gardano, 1597 [2 Exemplare] [4° 33]
31. Federico Wynant, *Madrigali* [...] *libro primo*, 5 v., Venedig: Vincenti, 1597
32. Gioseffo Biffi, *Madrigali a sei voci* [...] *libro terzo*, 6 v., Nürnberg: Kaufmann, 1600
33. Paul Sartorius, *Madrigali a cinque voci* [...] *libro primo*, 5 v., Venedig: Angelo Gardano, 1600
34. Jacob Hassler, *Madrigali*, 6 v., Nürnberg: Kaufmann, 1600
35. Cornelis Schuyt, *Il primo libro de madrigali*, 5 v., Leiden: Rafelengio/Plantin, 1600 [4° 47]
36. Orazio Vecchi, *Canzonette* [...] *ora per piu comodita raccolte insieme* [Bücher 1–4], 4 v., Nürnberg: Kaufmann, 1593, hier Nachdruck ebd. 1600/01 [4° 76]
37. *Fiori del giardino di diversi eccellentissimi autori ... seconda parte*, 4–9 v., Nürnberg: Kaufmann, 1604 (RISM 1604<sup>12</sup>) [4° 43]
38. Ascanio Mayone, *Il primo libro di madrigali*, 5 v., Neapel: Sottile, 1604 [4° 22]
39. Giovanni Priuli, *Il primo libro de madrigali*, 5 v., Venedig: Angelo Gardano, 1604 [4° 20]
40. *Giardino novo bellissimo di varii fiori scielissimi* [...] *raccolti per Melchior Borchgrevinck*, 5 v., Kopenhagen: Waltkirch, 1605 (RISM 1605<sup>7</sup>) [2 Exemplare] [4° 69]
41. [Mariano Tantucci], *Canzonette a tre voci dell'Affettuoso et invaghito*, Siena: Ghini, o.D. [um 1605?] (RISM [c.1605]<sup>10</sup>)
42. Sessa d'Aranda, *Il primo libro de madrigali* [...] *con uno di Thomas Weelkes Inglese*, 4 v., Helmstedt: Luzio, 1605

43. Fattorin da Reggio, *Il primo libro de madrigali*, 3 v., Venedig: Angelo Gardano, 1605
44. Sigismondo d'India, *Il primo libro de madrigali*, 5 v., Mailand: Tradate, 1606
45. Marco da Gagliano, *Il quarto libro de madrigali*, 5 v., Venedig: Angelo Gardano, 1606 [2 Exemplare] [4° 46 und 4° 70]
46. Giovanni Croce, *Il quarto libro de madrigali*, 5–6 v., Venedig: Vincenti, 1607 [4° 133]
47. Johann Grabbe, *Il primo libro de madrigali*, 5 v., Venedig: Angelo Gardano, 1609
48. Heinrich Schütz, *Il primo libro de madrigali*, 5 v., Venedig: Angelo Gardano, 1611
49. Christoph Clemsee, *Il primo libro de madrigali*, 5 v., Jena: Weidner, 1613

Nicht nachweisbar:

50. „Alcune Reine [richtig vermutlich: Rime] del Battista Guarini libro secundo“, 6 v.
51. Giovanni Biseghino, „Amorosi accenti madrigali et arie a 3. voci [...] lib. primo“, 3 v.
52. John Coprario, „Madrigali a 5. di Giovanni Coprario composte“, 5 v. [der Titel in italienischer Sprache deutet darauf hin, dass auch in den Kompositionen italienische und nicht englische Texte vertont sind].
53. Nicolo Legname, „Il primo libro de Canzonette“, 3 v. [vor 1608, da in diesem Jahr Legnames *Libro secondo* erschien].

1b. Handschriften:

54. Christoph Schubhart, *Primo libro canzonette a 3 Voci*, mit Widmung an Moritz, ca. 1612 [4° 59]<sup>50</sup>

Als beigegeben nachweisbar:

55. L'Hoste [Spirito] da Reggio, *Il primo libro delli madrigali*, 5 v., Venedig: Scotto, 1554, hier Nachdruck von 1568 [4° 32]
56. Giovan Leonardo Primavera, *Il primo et secondo libro de madrigali*, 5 v., Venedig: Scotto, 1565 [4° 32]
57. *Il secondo libro delle fiamme*, 5–6 v., Venedig: Scotto, 1567, hier Nachdruck ebd. 1570 (RISM 1570<sup>14</sup>) [4° 32]
58. Giovanni Ferretti, *Canzone alle napolitana*, 5 v., Venedig: Scotto, 1567, hier Nachdruck ebd. 1579 [4° 32]
59. Ippolito Camatero, *Il secondo libro delli madrigali*, 5 v., Venedig: Scotto, 1569 [4° 32]
60. Ippolito Camatero, *Il terzo libro delli madrigali*, 5 v., Venedig: Scotto, 1569 [4° 32]
61. Ippolito Camatero, *Il quarto libro delli madrigali*, 5 v., Venedig: Scotto, 1569 [4° 32]
62. Giovanni Ferretti, *Il secondo libro delle canzoni alla napolitana*, 5 v., Venedig: Scotto, 1569, hier Nachdruck ebd. 1578 [4° 32]
63. Giovanni Ferretti, *Il terzo libro delle napolitane*, 5 v., Venedig: Scotto, 1570, hier Nachdruck ebd. 1575 [4° 32]
64. Alessandro Striggio, *Il secondo libro de madrigali*, 5 v., Venedig: Scotto, 1570, hier Nachdruck ebd. 1579 [4° 32]
65. Giovanni Ferretti, *Il quarto libro delle napolitane*, 5 v., Venedig: Scotto, 1571, hier Nachdruck ebd. 1579 [4° 32]
66. Alessandro Striggio, *Il secondo libro de madrigali*, 6 v., Venedig: Scotto, 1571, hier Nachdruck ebd. 1579 [4° 32]

50 Vgl. Gottwald (wie Anm. 11), S. 571–573. Schubhart verließ die Kasseler Hofkapelle 1606 und ist ab 1612 am Hof in Bückeberg angestellt; da das Papier der fraglichen Handschrift ab ca. 1614 ebenfalls in Bückeberg nachgewiesen ist, datiert Gottwald sie auf ca. 1615. Ihre Präsenz im Inventar vom Februar 1613 setzt aber einen früheren terminus post quem non – offenbar wurde der Kodex schon kurze Zeit nach Schubharts Eintreffen in Bückeberg kompiliert.

67. Pietro Vinci, *Il terzo libro de madrigali*, 5 v., Venedig: Scotto, 1571, hier Nachdruck ebd. 1579 [4° 32]
68. Girolamo Conversi, *Il primo libro de canzoni alla napolitana*, 5 v., Venedig: Scotto, 1572, hier Nachdruck ebd. 1580 [4° 32]
69. Giovan Leonardo Primavera, *I frutti ... Libro quarto*, 5 v., Venedig: Scotto, 1573 [4° 32]
70. Barnaba Cervo, *Il primo libro de madrigali*, 5 v., Venedig: Scottos Erben, 1574 [4° 32]
71. Andrea Gabrieli, *Il primo libro de madrigali*, 6 v., Venedig: Söhne Gardano, 1574 [4° 32]
72. *Il secondo libro de madrigali ... de floridi virtuosi del serenissimo duca di Baviera*, Venedig: Scottos Erben, 1575 (RISM 1575<sup>11</sup>) [4° 32]
73. Giovanni Andrea Dragoni, *Il secondo libro de madrigali*, 5 v., Venedig: Scottos Erben, 1575 [4° 32]
74. Teodoro Riccio, *Il primo libro delle canzone alla napolitana*, 5 v., Nürnberg: Kaufmann, 1577 [4° 60]
75. *Corona de madrigali*, 6 v., Venedig: Scottos Erben, 1579 (RISM 1579<sup>2</sup>) [4° 32]
76. Giovanni Maria Nanino, *Il primo libro de madrigali*, 5 v., Venedig: Angelo Gardano, 1579, hier Nachdruck von 1609 [heute nicht mehr nachweisbar] [4° 20]
77. Pietro Vinci, *Il secondo libro de madrigali*, 6 v., Venedig: Scotto, 1579 [4° 32]
78. Andrea Gabrieli, *Il secondo libro de madrigali*, 6 v., Venedig: Angelo Gardano, 1580 [4° 32]
79. Philipp de Monte, *L'ottavo libro delli madrigali*, 5 v., Venedig: Scottos Erben, 1580 [4° 32]
80. Philipp de Monte, *Il nono libro delli madrigali*, 5 v., Venedig: Scottos Erben, 1580 [4° 32]
81. Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Il primo libro de madrigali*, 5 v., Venedig: Angelo Gardano, 1581 [4° 32]
82. Girolamo Belli, *I furti amorosi [...] secondo libro de madrigali*, 6 v., Venedig: Angelo Gardano, 1584, hier Nachdruck Venedig: Vincenti, 1587 [4° 78]
83. Giulio Belli, *Canzonette [...] libro primo*, 4 v., Venedig: Angelo Gardano, 1584, hier Nachdruck ebd. 1595 [4° 5]
84. Giuseppe Caimo, *Il secondo libro di canzonette*, 4 v., Mailand: Tini – Venedig: Vincenti/Amadino, 1584 [4° 5]
85. Giovanni Andrea Dragoni, *Il primo libro de madrigali*, 6 v., Venedig: Scottos Erben, 1584 [4° 78]
86. Giovanni Croce, *Canzonette*, 4 v., Venedig: Vincenti, 1585, hier Nachdruck ebd. 1595 [4° 5]
87. Felice Anerio, *Canzonette a quattro voci [...] libro primo*, 4 v., Venedig: Amadino, 1586, hier Nachdruck Venedig: Vincenti, 1592 [4° 5]
88. Giovanni Bassano, *Canzonette*, 4 v., Venedig: Vincenti, 1587 [4° 5]
89. Giovanni Battista dalla Gostena, *Il secondo libro di canzonette*, 4 v., Venedig: Vincenti, 1589 [4° 5]
90. Giovanni Croce, *Il primo libro de madrigali*, 6 v., Venedig: Vincenti, 1590 [4° 32]
91. *La ruzina canzone di Filippo de Monte, insieme un'altra di Cipriano de Rore, et altri madrigali*, 6 v., Venedig: Angelo Gardano, 1591 [4° 78]
92. Alberigo Malvezzi, *Il primo libro de madrigali*, 5 v., Venedig: Scottos Erben, 1591 [4° 78]
93. Claudio Monteverdi, *Il terzo libro de madrigali*, 5 v., Venedig: Amadino, 1592, hier Nachdruck ebd. 1604 [4° 20]
94. Nicola Parma, *Il secondo libro de madrigali*, 5–6 v., Venedig: Amadino, 1592 [4° 32]
95. *Il Lauro verde*, 6 v., Venedig: Angelo Gardano, 1593 (RISM 1593<sup>2</sup>) [4° 78]
96. Vincenzo Neriti [da Salo], *Canzonette ... libro primo*, 4 v., Venedig: Angelo Gardano, 1593 [4° 5]
97. *Madrigali pastorali*, 6 v., Venedig: Angelo Gardano, 1594 (RISM 1594<sup>6</sup>) [4° 78]
98. Simone Molinaro, *Il primo libro di canzonette*, 3–4 v., Venedig: Angelo Gardano, 1595 [4° 132]
99. Vincenzo Neriti [da Salo], *Il secondo libro di canzonette*, 4–8 v., Venedig: Angelo Gardano, 1595 [4° 5]
100. Rodiano Barera, *Il primo libro de madrigali*, 5 v., Venedig: Angelo Gardano, 1596 [4° 39]
101. Scipione Dentice, *Il secondo libro de madrigali*, 5 v., Venedig: Angelo Gardano, 1596 [4° 39]

8. Hans Leo Hassler, *Lustgarten Neuer Teutscher Gesäng*, 4–8 v., Nürnberg: Kaufmann, 1601 [4° 135]
9. Paul Sartorius, *Neue Teutsche Liedlein*, 4 v., Nürnberg: Kaufmann, 1601
10. Valentin Haussmann, *Fragmenta*, 4–5v., Nürnberg: Kaufmann, 1602 [2 Exemplare]
11. Valentin Haussmann, *Extract Auß [...] Fünff Theilen der Teutschen Weltlichen Lieder*, 5 v., Nürnberg: Kaufmann, 1603 [4° 116]
12. Otto Siegfried Harnisch, *Hortulus Lieblicher [...] Teutscher Lieder*, 4–6 v., Nürnberg: Kaufmann, 1604
13. Johann Christoph Demantius, *Conviviorum deliciae*, 6 v., Nürnberg: Kaufmann, 1608 [Tänze und Tanzlieder, teilweise textiert]
14. Melchior Franck, *Neues Echo [...] in [...] observation der Endsyllaben*, 8 v., Coburg: Hauck, 1608 [4° 140]
15. Johannes Lyttich, *Venus Glöcklein, Oder Neue Weltliche Gesänge*, 4–5 v., Jena: Weidner, 1610

#### Als beigegeben nachweisbar:

16. Johannes Knöfel, *Dulcissime quaedam cantiones, numero XXXII*, 5–7 v., Nürnberg: Gerlach, 1571 [4° 54]
17. Theophilus Pufler, *Drey schöne Gesenge, mit Sechs Stimmen*, 6 v., Erfurt: Baumann [1575] [4° 54]
18. Orlando di Lasso, *Neue Teutsche Lieder Geistlich und weltlich mit vier Stimmen*, 4 v., München: Berg, 1583 [4° 103]
19. *Schöner ausserlessner Geistlicher und Weltlicher Teutscher Lieder XX. von berühmten diser Kunst mit Vier Stimmen gesetzt und Componirt*, 4 v., hrsg. von Johann Pühler, München 1585 (darin Lieder von Melchior Schram, Johann Walter, Baldassare Donato, Nicolas le Febure, Alexander Utendal, Leonhard Lechner, L. Meldart, Antonio Scandello und Gregor Aichinger) [4° 54]
20. Orlando di Lasso, *Teutsche lieder mit fünf Stimmen, zuvor unterschiedlich, jetzung aber mit des Herrn Auctoris bewilligung in ein Opus zusammen getruckt*, Nürnberg: Gerlachs Erben, 1593 [4° 103]

#### 2b. Handschriften

##### Nach dem Inventar von 1613:

1. „Vier alte deutsche weltliche gesänge“ („das erste ist, Ygels art“) [verschollen]
2. Valentin Geuck, „Deutsche geschriebene Lieder“ [verschollen]
3. „Deutsche geschriebene gesänge“ („das erste, O Herr Ich klag“) [verschollen]
4. „Deutsche geschriebene lieder“ („das erste, Ich bin Ihr holdt“) [verschollen]
5. „Deutsche geschriebene gesänge“ („das erste, wer sich nimpt ah“) [verschollen]
6. „Drey kleine geschriebene Bücher“ („das Sechß ist, In Meynen Sin“) [8° 53b] [heute nur noch Diskant-Stb. erhalten]

#### Als beigegeben nachweisbar:

7. Georg Otto, *Die edle Sommerzeit*, 6 v. [4° 59] [handschriftlicher Anhang, autograph, 1583]
8. 13 Lieder, 4 v., von Nicolaus Rosthius, Lasso (3 Chansonkontrafakturen), Scandello, Lechner, Aichinger und anonym; davon 10 weltlich [4° 103] [Anhang, ca. 1585–90]

#### 3. Werke in französischer Sprache

1. *Douzieme livre de chansons [...] par Orlande de Lassus et autres autheurs*, 4–5 v., Paris: Le Roy & Ballard, 1565 (RISM 1565<sup>o</sup>), hier Nachdruck von 1583 (RISM 1583<sup>o</sup>) [8° 2]
2. Adrian Le Roy, *Premier livre de chansons*, 4 v., Paris: Le Roy & Ballard, 1573
3. Claude Le Jeune, *Melanges de la musique*, 4–10 v., Paris: Le Roy & Ballard, 1586, auch 1587, 1607

4. *Livre septieme des chansons*, 4 v., Antwerpen: Phelèse/Bellère, 1589 (RISM 1589<sup>5</sup>), hier Nachdruck von 1597 (RISM 1597<sup>9</sup>) [4° 83]

Als beigegeben nachweisbar:

5. *Premier livre des chansons – Cinquiesme livre des chansons*, 4 v., Leuven: Phalèse, 1554–1555 (RISM 1554<sup>22–24</sup>, 1555<sup>20–21</sup>) [bei Israel 1.–6. Buch, 6. Buch aber nicht mehr nachweisbar] [4° 61]
6. Nicolas de la Grotte, *Chansons de P. de Ronsard, Ph. Desportes, et autres*, 4 v., Paris: Le Roy & Ballard, 1570, hier Nachdruck ebd. 1580 [8° 2]
7. *Quatrieme livre de chansons – Unzème livre de chansons*, 4 v., Paris: Le Roy & Ballard, 1572–1578 [z. T. Nachdrucke] (RISM 1573<sup>6–7</sup>, 1578<sup>6</sup>, 1572<sup>3</sup>, 1575<sup>5</sup>, 1578<sup>7</sup>, 1583<sup>5</sup>, 1578<sup>8</sup>) [8° 2]
8. *Tresieme livre de chansons – Vingt-troisieme livre de chansons*, 4 v., Paris: Le Roy & Ballard, 1576–1583 [z. T. Nachdrucke] (RISM 1578<sup>9–11</sup>, 1579<sup>1</sup>, 1581<sup>2</sup>, 1578<sup>13</sup>, 1581<sup>3</sup>, 1583<sup>7–8</sup>) [8° 2]
9. Jean de Castro, *Chansons, odes, et sonetz de Pierre Ronsard*, 4–8 v., Leuven: Phalèse, Antwerpen: Bellère, 1576 [4° 60]

#### 4. Werke in englischer Sprache

1. Thomas Morley, *Canzonets, or little short songs*, 3 v., London: Este, 1593 [4° 2]
2. Thomas Morley, *The first booke of balletts*, 5 v., London: Este, 1595, auch 1600
3. George Kirbye, *The first set of English madrigals*, 4–6 v., London: Este, 1597
4. Thomas Weelkes, *Madrigals to 3. 4. 5. & 6 voyces*, 3–6 v., London: Este, 1597 [4° 104]
5. Thomas Weelkes, *Balletts and madrigals*, 5–6 v., London: Este, 1598, auch 1608
6. John Wilbye, *The first set of English madrigals*, 3–6 v., London: Este, 1598
7. *Madrigales. The triumphes of Oriana* [...] *Newly published by Thomas Morley*, 5–6 v., London: East, 1601 (RISM 1601<sup>16</sup>)
8. Philip Rosseter, *A booke of ayres*, London: Short/Morley, 1601 [2° 31]
9. John Coprario, *Songs of mourning: bewailing the untimely death of Prince Henry*, 1–2 v., London: Windet/Barley/Browne, 1606

#### 5. Gemischtsprachige Werke

1. Jean de Castro, *Chansons et madrigales à quatre parties*, 4 v., Leuven: Phalèse, 1570 [4° 122]
2. Charles Tessier, *Airs et villanelles fran. ital. espa. suice. et turcq. mises en musique*, 3–5 v., Paris: Witwe Ballard, 1604, auch 1610 [8° 3]

## II. Weltliche Gelegenheitskompositionen aus der Zeit von Moritz' Regentschaft

1. Georg Otto, *Gratulatio de recens illustri filiola nata*, 8 v., Preismotette auf die Geburt von Moritz' Tochter Elisabeth am 24. März 1596 = D-Kl 2° Ms. Mus. 16 [1881 noch nachgewiesen, seitdem verschollen]
2. Johannes Polonus, *Quod tua de musis*, 4 v., Festmotette auf Moritz [1596?] = D-Kl 2° Ms. Mus. 52r
3. Anonymus, *Freud geb hinweg*, 6 v., Epitaph auf Landgräfin Agnes (gest. am 23.11.1602) = D-Kl 2° Ms. Mus. 59a
4. Hendrick Stromberg, Carmina auf Texte von Landgraf Moritz, 5–10 v.: *Cyneesia latinogermanica* [Jagdgedicht in lateinischen Distichen und deutscher Übersetzung in rhythmischen Versen] und drei *Symbola* (ebenfalls in Distichen) auf ihn selbst, seinen Vater Wilhelm IV. und seinen Sohn Otto = D-Kl 2° Ms. Mus. 41 [1603–04]

## „Schütz and the young Italians at the Dresden court“ revisited:

Roman influences in „O bone Jesu, fili Mariae virginis“ (SWV 471)\*

*fax. um.*

MARY E. FRANSEN

For Wolfram Steude

Schütz's connections with Italy and the Italian musical scene are well-known aspects of his biography. His formative study with Gabrieli produced a book of Italian madrigals, and led to the composition of his grand *Psalmen Davids*, which reflect his fascination with – and mastery of – Venetian polychorality. During his return visit to Venice in 1628–1629, his encounter with the new small-scale motet of Grandi resulted in the publication of his own set of masterful essays in the genre, the *Symphoniae sacrae prima pars* of 1629. Equally well known is Schütz's admiration for the superb technical abilities of Italian musicians, as attested by his hiring of the composer and violinist Carlo Farina and the Mantuan violinist Francesco Castelli, his unsuccessful attempt, in which he was supported by Prince Johann Georg, to bring Agostino Fontana to the court as vice-Kapellmeister and instructor in the Italian „manier“ of singing, and his willingness to have Bontempi substitute for him in the chapel in 1651<sup>1</sup>. As Schütz so clearly followed Italian musical developments with great interest throughout his lifetime, it would be surprising to find that he had shown no interest in the new, Roman-influenced approach to the sacred concerto cultivated in Dresden by his Italian successors. Yet to date there has been no evidence that the musical developments introduced in Dresden by the Roman-schooled Vincenzo Albrici (1631–1690/96) and Marco Giuseppe Peranda (ca. 1625–1675) resonated in Schütz's later works. Certainly some works from his later period, such as the Gospel Passions and the *Schwanengesang*, the set of double-choir motets on Psalm 119, do not betray any such interest on his part. The text of a lesser-known composition, however, his *O bone Jesu, fili Mariae virginis* (SWV 471), displays a number of characteristics far more typical of the works of Albrici and Peranda than of those of the pensioned „Oberhofkapellmeister“, and thus presents an opportunity for a speculative exploration of the question of Roman musical influence upon the elder composer. This composition, which remained unpublished in the seventeenth century, survives only in a manuscript set of parts in the Düben collection in Uppsala, where it is undated<sup>2</sup>; in 1964, Bruno Grusnick proposed a copying date

\* The title is intended to recall that of a recent article by Wolfram Steude, „*vndt ohngeschickt werde, in die junge Welt vnd Neueste Manir der Music mich einzurichten.*“ *Heinrich Schütz und die jungen Italiener am Dresdner Hof*, in: *SJb* 21 (1999), pp. 63–76. The author dedicates this article to Prof. Dr. Steude in deep gratitude for the friendly scholarly help and advice he has extended to her over many years, and in recognition of his enduring interest in these fascinating „young Italians“.

- 1 On the former, see the present author's *Allies in the Cause of Italian Music: Schütz, Prince Johann Georg II and Musical Politics in Dresden*, in: *JRMA* 125 (2000), pp. 1–40. On the latter, see Schütz's letter to Johann Georg I of 14 January 1651 (Schütz GBr, p. 215). In 1653, of course, when Prince Johann Georg proposed that Schütz's Hofkapelle alternate in the chapel with the prince's ensemble under Bontempi, Schütz took great umbrage, and protested to various court officials (Schütz GBr, pp. 237–245).
- 2 S-Uu VMHS 34:5. The parts are in Düben's hand. The source manuscript may have found its way to Stockholm together with works of Albrici and Peranda, which Düben was actively collecting in the 1660s.

of „ca. 1666“, based on Gustav Düben’s ink number („Tintennummer“)<sup>3</sup>. The title does not appear in the Dresden court diaries under Schütz’s name<sup>4</sup>. Although its musical organization is unusual for Schütz, the stylistic and harmonic features displayed in *O bone Jesu* are quite typical of other works in his oeuvre, and thus from a musical perspective, the attribution remains unproblematic. If the composition does indeed date from the period after 1656, it strongly suggests that Schütz, now in his eighth decade of life, took an active interest in the music that had largely supplanted his own at the Dresden court, and experimented with some of the features of that repertoire himself, putting his own characteristic stamp on the music in the process.

Schütz’s first musical venture into the world of personal devotion may have been the six-voice motet *Jesu dulcissime* (SWV Suppl. [k]), a parody of a composition of his teacher, Giovanni Gabrieli<sup>5</sup>. However, his first concentrated involvement with such texts, the *Cantiones sacrae*, appeared in print in 1625, more than a decade after his return from Venice. As Philipp Spitta first reported in the late nineteenth century, Schütz set a number of devotional texts from the writings of pseudo-Augustine in this collection of Latin motets<sup>6</sup>. In the following decade, the electoral Saxon Kapellmeister included settings of some nine devotional texts, in both Latin and German, among the fifty-five concertos of the *Kleine geistliche Konzerte* of 1636 and 1639<sup>7</sup>, and drew his textual material from three popular pseudo-Augustinian writings, the *Meditationes*, *Manuale*, and *Soliloquia*, as they appeared in various devotional collections, such as those pub-

3 See Bruno Grusnick, *Die Dübensammlung: Ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung* [part I], in: STMF 46 (1964), pp. 27–82, esp. p. 53. Grusnick points out (p. 41) that the „Tintennummern“ only indicate that the work was part of the collection („vorhanden“) at that time, and are not copying dates (in fact, many have earlier copying dates). The score appears in SGA 18, pp. 93–110, and in vol. 28 of the SSA; for this study, the Einzelausgabe from this edition was consulted: Heinrich Schütz, *O bone Jesu fili Mariae*, ed. Günter Graulich with Paul Horn, Stuttgart-Hohenheim 1967.

4 Various compositions entitled *O bone Jesu* appear in the court diaries, but each is attributed either to Albrici or Peranda; see Mary E. Frandsen, *The Sacred Concerto in Dresden, ca. 1660–1680* (Ph. D. diss., University of Rochester/Eastman School of Music), Ann Arbor 1997, vol. 2, pp. 5–32.

5 This work, which is transmitted anonymously, has been attributed to Schütz by Werner Breig, who also established that the motet was based on Gabrieli’s *O Jesu Christe*; see Werner Breig, *Heinrich Schütz’ Parodiemotette „Jesu dulcissime“*, in: *Convivium Musicorum. Festschrift Wolfgang Boetticher zum 60. Geburtstag*, ed. Heinrich Hüschen and Dietz-Rüdiger Moser, Berlin 1974, pp. 13–24. While Breig dated the work to ca. 1615–1627, Heide Volckmar-Waschk has recently argued that Schütz may have begun this parody composition during his first visit to Venice; see her *Die „Cantiones sacrae“ von Heinrich Schütz. Entstehung, Texte, Analysen*, Kassel etc. 2001, p. 18. If so, it represents the composer’s earliest-known engagement with a devotional text.

6 SGA 4, p. xi–xiii. Recently, Heide Volckmar-Waschk (note 5, pp. 19–24) has argued convincingly that Schütz’s main source for these devotional texts was indeed the mid-sixteenth century collection of Andreas Musculus (discussed below), an idea that had been challenged by several authors.

7 1636: *O süßer, o freundlicher* (SWV 285), *Siehe, mein Fürsprecher ist im Himmel* (SWV 304); 1639: *Was hast du verwirkt* (SWV 307), *O Jesu, nomen dulce* (SWV 308, based on *Jesu dulcis memoria*), *O misericordissime Jesu* (SWV 309), *Bone Jesu, verbum Patris* (SWV 313), *Die Seele Christi heilige mich* (SWV 325), *Quemadmodum desiderat cervus* (SWV 336, text from the *Soliloquia*), and *Aufer immensam, Deus, aufer iram* (SWV 337); see Walter Blankenburg, *Zur Bedeutung der Andachtstexte im Werk von Heinrich Schütz*, in: *SJb* 6 (1984), pp. 62–71, here p. 62. Blankenburg does not include *O bone Jesu, fili Mariae* in his survey, but rightly includes the composer’s settings of Song of Songs texts, including the seven published in the *Symphoniae sacrae* I (1629), as well as the dialogue *Ich beschwöre euch, ihr Töchter* (SWV 339), which appeared in Profe’s *Ander Theil Geistlicher Concerten und Harmonien*, Leipzig 1641 [RISM 1641<sup>3</sup>]. In this study, however, only non-allegorical texts will be considered, due to their close relationship to private meditation and the role of the latter in seventeenth-century Lutheran reform movements (see note 12).

lished by the Lutheran theologians Andreas Musculus<sup>8</sup>, Martin Moller<sup>9</sup>, the Catholic Johannes Schwayger<sup>10</sup>, and others. Schütz's interest in this intensely personal, mystical-devotional literature has been associated with the „Frömmigkeitsbewegung“ of the later sixteenth and seventeenth centuries<sup>11</sup>. With musical works such as these by Schütz, private meditation slowly began to insinuate itself into the world of formalized public worship in the Lutheran sphere, invited in by those reformers who sought to reinvigorate the Lutheran church from within<sup>12</sup>. After his publications of the 1630s, however, Schütz's interest in devotional texts seems to have declined markedly, just at the time when his younger German contemporaries, such as Andreas Hammerschmidt, were becoming more engaged with them<sup>13</sup>. During the decade of the 1640s, only one such work by Schütz appeared, his *O du allersüßester und liebster Herr Jesu* (SWV 340), published by Ambrosius Profe in 1646<sup>14</sup>. In contrast with the collections of the 1630s, the composer's 1647 *Symphoniarum sacrarum secunda pars* and 1648 *Geistliche Chormusik* are dedicated solely to settings of scripture and chorale texts. In his *Symphoniarum sacrarum tertia pars* of 1650, Schütz returned to devotional texts, and included settings of two German paraphrases of the popular pseudo-Bernhardinian hymn, *Jesu dulcis memoria*. The text of first of these, *O süßer Jesu Christ* (SWV 405), was drawn from a paraphrase by Johann Heermann, and that of the other, *O Jesu süß, wer dein gedenkt* (SWV 406, on Grandi's *Lilia convallium*), from a paraphrase first published by Johann Arndt<sup>15</sup>. His *Zwölf geistliche Gesänge* of 1657, collected by his colleague Christoph Kittel, include yet another setting of Heermann's text, *O süßer Jesu*

8 *Precationes ex veteribus orthodoxis doctoribus*, Frankfurt/Oder 1559. Musculus's collection appeared in eighteen editions between 1559 and 1624; see Paul Althaus, *Forschungen zur evangelischen Gebetsliteratur*, Gütersloh 1927; Hildesheim 2/1966, p. 98.

9 [Part I:] *Meditationes sanctorum Patrum. Schöne/ andächtige Gebete/ tröstliche Sprüche/ Gottselige gedanken/ trewe Bußvermahnungen/ hertzliche Dancksagungen/ vnd allerley nützliche Vbungen des Glaubens. Aus den heyligen Altvätern: Augustino, Bernbardo, Taulero vnd andern/ fleissig vnd ordentlich zusammen getragen vnd verdeutschet*, Görlitz 1584. [Part II:] [...] *Aus den heyligen Altvätern: Cypriano, Hieronymo, Augustino, Bernbardo, Anselmo, vnd andern* [...], Görlitz 1591. See the important study of Moller by Elke Axmacher, *Praxis Evangeliorum: Theologie und Frömmigkeit bei Martin Moller (1547–1606)*, Göttingen 1989 (= *Forschungen zur Kirchen- und Dogmengeschichte* 43).

10 *Drey Bettbüchlein des H. Augustini* [...], Köln 1585, as identified by Wilhelm Ehmann and Hans Hoffmann in NSA 10, p. 140. See also Althaus (note 8), p. 137.

11 See Blankenburg (note 7), pp. 65–66, 69–70, and Volckmar-Waschk (note 5), pp. 16–24.

12 See Udo Sträter, *Meditation und Kirchenreform in der lutherischen Kirche des 17. Jahrhunderts*, Tübingen 1995 (= *Beiträge zur historischen Theologie* 91). Sträter does not discuss the impact of this reform movement on composers of sacred art music, but a study of the repertoire reveals that the latter began to cultivate devotional texts soon after these reformers began to emphasize the need for private meditation during worship. This author is currently working on a major study of the phenomenon of the emergence of the Christocentric devotional text in Lutheran repertoires, and its relationship both to this reform movement as well as to larger trends in spiritual life, such as „neue Frömmigkeit“ and „früher Pietismus“.

13 See, for example, the number of Christocentric devotional works (most with German texts) in Hammerschmidt's *Musicalischer Andachten Ander Theil* (Freiberg 1641); these include a setting of *O süßer, o freundlicher, o gürtiger Herr Jesu*, a text drawn from Moller that Schütz also set and published in 1636. Hammerschmidt's engagement with devotional texts continued throughout his lifetime. Also of fundamental importance for the dissemination of settings of devotional works at this time are the five collections of Ambrosius Profe: the *Geistliche Concerten und Harmonien I–IV* (1641–1646) and the *Corollarium Geistlicher Collectaneorum* (1649).

14 *Vierdter und letzter Theil geistlicher Concerten* [...], Leipzig 1646 [RISM 1646<sup>4</sup>].

15 *O Jesu süß, wer dein gedenkt* first appeared in Arndt's popular prayer book *Paradies-Gärtlein* (Magdeburg 1612).



*Christ* (SWV 427)<sup>16</sup>. As they did for many of his contemporaries, however, devotional writings supplied only a small percentage of the texts set by Schütz, for whom the Holy Scriptures remained the central textual repository<sup>17</sup>.

Schütz's *O bone Jesu*, however, suggests that the composer did not entirely lose interest in such material. But beyond its significance as evidence of Schütz's continuing, if only occasional, engagement with devotional texts, *O bone Jesu* also reveals his abiding interest in Italian musical innovations, for both the content of the text and its formal organization strongly suggest that Schütz had begun to experiment with the musical and textual features of the sacred concerto as cultivated in Dresden by the Italians who now occupied his former position. The text of *O bone Jesu* closely resembles a number of those set by Albrici and Peranda, and distinguishes itself from Schütz's earlier devotional compositions in that it represents a compilation of selections from several different textual sources, both prose and verse. The manner in which the various passages are assembled testifies to the level of familiarity that the author-compiler (Schütz himself?) had with devotional writings. The primary source for the prose portions of the text may well have been Andreas Musculus's *Precationes ex veteribus orthodoxis doctoribus* of 1559, for this volume includes the incorporated selections from the writings of St. Bernhard (or „pseudo-Bernhard“) and several of those drawn from the *Meditationes* and *Manuale* of pseudo-Augustine<sup>18</sup>. But the text also includes a version of the same passage from the *Transfige*, a well-known prayer attributed to St. Bonaventure (1218–1274), that appears in Peranda's *Te solum aestuat* (see below). This text does not appear in Musculus; here Schütz's source may have been the popular prayer book published by Jacob Merlo Horstius (1597–1644), *Paradisus animae christianae*<sup>19</sup>. For the poetic component of the text, the author-compiler selected four stanzas from the popular pseudo-Bernhardinian hymn, *Jesu dulcis memoria* (the *Jubilus Bernhardt*), three of which also appear in concertos by Albrici and Peranda that were performed in the court chapel in the early 1660s<sup>20</sup>.

16 These titles are also given in Blankenburg (note 7), p. 63.

17 See Robin A. Leaver, *List of the Settings of Bible Texts in the Works of Heinrich Schütz*, in: Bach. The Quarterly Journal of the Riemenschneider Bach Institute 16 (1985), pp. 24–31.

18 According to Althaus (p. 26), the *Meditationes* are drawn in large part from the *Orationes* of Anselm of Canterbury (Cantuariensis), but also from works of Augustine, Gregor, Alcuin, and others. The *Manuale* also borrows from the works of Anselm, as well as those of Hugo de St. Victor, St. Bernhard, and others (ibid., p. 74, n. 1). The third volume in this famous trio of devotional works, the *Soliloquia*, seems not to have been used as a source by Schütz (or his compiler) for this text.

19 Cologne 1644; the *Transfige* appears in the separately paginated *Manuale pietatis* at the end of Merlo's collection. In the edition consulted for this study (Cologne 1716), the prayer is found on pp. 51–52.

20 Philipp Wackernagel (*Das deutsche Kirchenlied* 1, Leipzig 1864, reprint Hildesheim 1964, pp. 117–119) published a version of the hymn with fifty stanzas, forty-eight of which he took from the version published by Mabillon in 1667, and two that appeared in the version published in Basel by Georg Fabricius in 1564 (*Poetarum veterum ecclesiasticorum opera christiana*). In 1944, Dom André Wilmart OSB collated versions of the poem found in nearly ninety manuscripts, and published a definitive version with forty-two stanzas; he also included a version of seventy-nine stanzas that incorporates all of the stanzaic material that he encountered (*Le „Jubilus“ dit de Saint Bernard*, Rome 1944, pp. 146–155, 183–197). Both the Wackernagel and Wilmart numberings are included here (as „[Wackernagel]/[Wilmart]“). Schütz includes st. 38/32, which appears in Albrici's *Sperate in deo* (performed on Advent 1 in 1661, and on Pentecost Monday in 1662; SLUB Q 240), st. 26/21, which also appears in Peranda's *Te solum aestuat* (see the documented performances below) in an altered version, and st. 28/23, which appears in Peranda's *O Jesu mi dulcissime* (performed on five occasions between 1665 and 1667; SLUB Q 241, 243, and 245). Spitta identified the four strophes from *Jesu dulcis memoria*, but was unable to identify the sources of the prose passages (SGA 18, p. ix–x). The hymn does not appear in Musculus's *Precationes* (although the volume does include

Schütz, *O bone Jesu, fili Mariae*, SWV 471

Text	Translation	Possible Sources
1. O bone Jesu, fili Mariae virginis, plene misericordia et pietate	O good Jesus, son of the Virgin Mary, full of mercy and pity.	<b>O bone Jesu</b> , o dulcis Jesu, O Jesu <b>fili Mariae virginis, plenus, misericordia et veritate</b> , O dulcis Jesu miserere mei, secundum magna misericordiam tuam [...]. <sup>21</sup>
2. Jesu, sole serenior et balsamo suavior, omni dulcore dulcior, prae cunctis amabilior.	Jesus, brighter than the sun, more fragrant than balsam, sweeter than any sweet, and loveliest of all things.	JDM (= <i>Jesu dulcis memoria</i> ) st. 38/32
3. Amabilis Jesu, transfige medullas animae meae suavissimo amoris tui jaculo; perfode cor meum ignea charitate tua.	Loving Jesus, pierce the inmost marrow of my soul with the sweet dart of thy love, and warm my heart with the flame of thy compassion.	<b>Transfige</b> , dulcissime Domine <b>Iesu, medullas et viscera animae meae suavissimo ac saluberrimo amoris tui</b> vulnere, vera serenaque et apostolica sanctissima <b>caritate</b> , ut langueat et liquefiat anima mea solo semper amore et desiderio tui, te concupiscat et deficiat in atria tua, cupiat dissolvi et esse tecum. <sup>22</sup>
4. Jesu, summa benignitas, mihi cordis jucunditatis, incomprehensa bonitas, tua me stringit caritas.	Jesus, height of loving kindness, wonderful joy of my heart, unfathomable goodness, you love clasps me to you.	JDM st. 26/21
5. Da mihi, Domine, speciose prae filiis hominum, ut te solem amem, te solem desiderem, per te solum ambulem, ad te solum perveniam, in te solo adquiescam.	Grant, o Lord, beautiful beyond the sons of men, that I may love thee alone, desire thee alone, walk only in thy path, reach only thee, [and] rest in thee alone.	<b>Da mihi, Domine Jesu, speciose prae filiis hominum, ut desiderem te, ut amem te</b> , quantum volo, quantum debeo. <sup>23</sup> Dulcissime, benignissime, [...] amabilissime, pulcherrime, infunde, obsecro, multitudinem dulcedinis et charitatis tuae pectori meo, ut nihil terrenum, nihil carnale <b>desiderem</b> vel cogitem; <b>sed te solum amem, te solum habeam in corde et in ore</b> . <sup>24</sup> Te deprecor, supplico et rogo, <b>ut per te ambulem, ad te perveniam, in te requiescam</b> , qui es via, veritas et vita (Joan. XIV, 6), sine qua nemo venit ad Patrem: te enim desidero dulcissimum et pulcherrimum Dominum. <sup>25</sup>

prayers based upon the hymn) but was widely available; Arndt, for example, published a Latin version with fifty stanzas in his *Paradies-Gärtlein*.

- 21 The passage that appears on pp. 50–51 of the *Precationes*, attributed to St. Bernard by Musculus, may be the work of a pseudo-Bernhardinian author; it is not to be found among the works of St. Bernhard published in MPL (Migne *Patrologia latina*, on-line version at <http://pld.chadwyck.com>). A version of the same prayer (*Oratio ad Jesum*) also appears in Merlo's *Paradisus animae christianae*, pp. 403–404. Merlo's version of the text begins as follows: „O bone Jesu, o piissime Jesu, o dulcissime Jesu, O Jesu fili Mariae virginis, plene misericordia et pietate.“ Schütz's opening text is closer to the version of Merlo than that of Musculus, but another section of the prayer borrowed by Schütz shares its language with Musculus.
- 22 Prayer of St. Bonaventure, first section (Merlo, *Paradisus animae christianae*, „Manuale pietatis“, p. 51). On the presence of this prayer in fifteenth-century books of hours, and in the post-Tridentine reform missal of 1570, see André Wilmart, *Auteurs spirituels et textes dévots du moyen âge latin: études d'histoire littéraire*, Paris 1932, p. 381, n. 2.
- 23 *Manuale*, ch. 10 (MPL 40, col. 956). Also found in Musculus, *Precationes*, p. 46, where the source is given as Augustine's *De contritione* [cordis], ch. 3. Musculus begins with a portion of *De contritione*, but then continues with a passage from the *Manuale*, ch. 10.
- 24 *Meditationes*, ch. 36 (MPL 40, col. 931). Also found in Musculus, *Precationes*, p. 40.
- 25 *Meditationes*, ch. 18 (MPL 40, col. 914). The passage printed in bold also appears in Musculus, *Precationes*, p. 37, where it is drawn (according to the compiler) from ch. 7 and 8 of the *Meditationes*.

6. Jesu, decus angelicum,  
in aure dulce canticum,  
in ore mel mirificum,  
in corde nectar caelicum.

7. Oleum effusum nomen  
tuam, o Christe, nomen  
dulce,  
nomen salutare.  
Adjuva ergo nos et salva  
nos, quia tu solus es Sal-  
vator noster:  
lux, via, vita, salus noster.  
Redemptor mundi.

8. Caeli cives, occurrite,  
portas vestras attollite,  
triumphatori dicite:  
„Ave Jesu, rex inclyle!“

Jesus, glory of the angels,  
a sweet song in the ear,  
wonder-working honey in the  
mouth,  
heavenly nectar in the heart.

Thy name is as oil poured out,  
O Christ, thy sweet name,

thy saving name.  
Wherefore help us and save us,  
for thou alone art our saviour:

light, way, life, and salvation.  
Redeemer of the world.

Heavenly dwellers, hasten hither,  
lift up your gates,  
greet the triumphant victor, crying  
„Hail to Jesus, king of high re-  
nown!“<sup>30</sup>

JDM st. 28/23

O nomen benedictum! O oleum usquequa-  
que effusum! Quousque? De coelo in Judae-  
am, et inde in omnem terram excurrit; et de  
toto orbe clamat Ecclesia: **Oleum effusum  
nomen tuum.**<sup>26</sup>

**Hoc nomen Jesus, nomen dulce est, hoc  
nomen Jesus, nomen salutare est.**<sup>27</sup>

Quid est enim Jesus nisi salvator? [...] <sup>28</sup>  
Spes mea Christe Deus, hominum tu dulcis  
amator, **Lux, via, vita, salus,** pax et decus  
omne tuorum.<sup>29</sup>

JDM st. 43/37

In its regular alternation between prose and poetry, *O bone Jesu* bears a marked resemblance to the „Concert in Form einer teutschen Begräbnis-Missa“ (SWV 279), the first part of Schütz's *Musikalische Exequien* of 1636. In that work, however, the passages of prose (selected by the decedent, Prince Heinrich Posthumous von Reuss) are drawn exclusively from the liturgy and the scriptures, and the individual stanzas of poetry derive from various chorales. But in its total eschewal of scripture and liturgy in favor of devotional texts, both prose and metric verse, the text of Schütz's *O bone Jesu* distances itself from that of the *Exequien*. If the *Exequien* thus appears an unlikely model, then, one need only look to works composed in the 1660s by Albrici and Peranda to find a prototype known to Schütz. When one compares the

- 26 St. Bernhard, *Sermones in cantica canticorum*, no. 15 (MPL 183, col. 845C); the phrase „oleum effusum nomen tuam“ recurs frequently throughout the sermon. The version of the sermon given in *Breviarium Romanum* I, pp. 466–467, differs widely from that given in MPL: „Non otiose Spiritus Sanctus nomen Sponse oleo comparat, cum ita doceat sponsam ad Sponsum clamare: Oleum effusum nomen tuum. Oleum enim lucet, pascit et ungit [...]“ See also Song of Songs 1:2: „fragrantia unguentis optimis oleum effusum nomen tuum ideo adolescentulae dilexerunt te“, and the antiphon at Prime/Lauds and Prime on Feast of the Most Holy Name of Jesus, Sunday between Circumcision (1 Jan) and Epiphany: „Oleum effusum nomen tuum: ideo adolescentulae dilexerunt te“ (*Liber Usualis*, p. 445; *Breviarium Romanum* I, pp. 471–472).
- 27 Musculus, *Precationes*, p. 50, attributed to St. Bernhard. The phrase as it appears in Merlo's *Paradisus animae christianae* (note 19), p. 403: „O nomen Jesu, nomen dulce: nomen Jesu, nomen delectabile: nomen Jesu, nomen confortans.“
- 28 See also the meditation on the Name of Jesus, *Oleum effusum nomen tuum*, by Richard Rolle, Hermit of Hampole (1290?–1349): „Nomen Ihesu uenit in mundum, et statim odoratur oleum effusum. Oleum capitur, quia eterna salutatio operatur. Ihesus uero est salvator uel salutare. Quid est ergo oleum effusum nomen tuum, nisi Ihesus est nomen tuum? Hoc nomen est oleum effusum. Quia Ihesus est uerbum dei incarnatum implens in opere quod uocatur in nomine. [...] O bonum nomen, o dulce nomen, o glorificum nomen. O nomen mirificum, o nomen salutiferum, o nomen gloriosum, o nomen desiderabile. [...]“ (Wilmart [note 20], pp. 93–95, 275–280, here p. 275, 280). The similarity to Schütz's text is striking, and may indicate that Rolle's work circulated in Germany.
- 29 *Meditationes*, ch. 18 (MPL 40, col. 914). Also found in Musculus, *Praecationes*, p. 37.
- 30 Translated by Jeremy Noble ©1990, from text booklet (pp. 26–28) of Schütz: *Christmas Vespers*, Gabrieli Consort & Players, conducted by Paul McCreech, Archiv 289 463 046-2, h1999, Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg.

text of Schütz's *O bone Jesu* to those of compositions such as Albrici's *Tu es cor meum*<sup>31</sup> and Peranda's *Te solum aestuat*<sup>32</sup>, for example, remarkable similarities emerge. Both of these works were heard in the court chapel on various occasions between December 1660 and May 1666<sup>33</sup>. In addition, a number of other concertos with similar texts, for which performance information is lacking, also survive by the two Italians<sup>34</sup>.

Peranda, *Te solum aestuat*

Text and Translation

1. *Te solum aestuat, valde desiderat anima mea, suavissime Domine Jesu Christe.*

(My soul intensely desires you, burns with love for you alone, most sweet Lord Jesus Christ.)

2. *O Jesu, cordis mei, unice dilectissime, transfige, quaeso, medullas et viscera animae meae suavissimo ac saluberrimo amoris tui jaculo.*

(O Jesus of my heart, singly most beloved, transfix, I beseech you, the center and innermost part of my soul by the sweetest and most healthy dart of your love.)

3. *Jesu mira suavitas, cordi placens benignitas, o quae mentis felicitas quas stringit tua charitas.*

(Jesus, wonderful pleasantness, kindness pleasing to the heart, o what happiness enjoys the mind which your love binds.)

Possible Sources

*Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te, Deus.* (Ps 41:2)<sup>35</sup>

*Deus cordis mei, et pars mea.* (Ps 72:26b)

**Transfige, dulcissime Domine Jesu, medullas et viscera animae meae, suavissimo et saluberrimo amoris tui vulnere [...]** (PB = Prayer of St. Bonaventure)

**Jesu, summa benignitas, mira cordis iocunditas, incomprehensa bonitas, tua me stringit caritas.** (paraphrase of JDM str. 26/21)

(Jesus, greatest kindness, wonderful joy of the heart, unfathomable goodness, your love binds me.)

31 Sources: D-Bsb (Sammlung Bokemeyer), Mus. ms. 17081/17 (misattributed to Peranda); S-Uu (Sammlung Düben) VMHS 2:6, 2:6a, 78:91. See also Frandsen (note 4), vol. 2, p. 11.

32 Sources: D-Bsb (Sammlung Bokemeyer) Mus. ms. 17081/6; D-Dlb (SLUB, Sammlung Grimma) 1738-E-521; S-Uu (Sammlung Düben) VMHS 30:12, 78:73. See also Frandsen (note 4), vol. 2, p. 23.

33 Albrici's *Tu es cor meum* was performed on at least three occasions: on Advent 4 in 1660 (Sächs. HStA Loc. 12026, fol. 56v), and on Pentecost Tuesday and Trinity 14 in 1662 (SLUB Q 260). Peranda's *Te solum aestuat* was heard in the court chapel on Pentecost Monday 1664 (Sächs. HStA Loc. 12026, fol. 398r), on the Feast of the Ascension and Trinity 18 in 1665 (SLUB Q 241), and on Jubilate Sunday 1666 (SLUB Q 243). The title does not appear in the diary for 1662 (SLUB Q 240), which includes services for Sundays and feast days throughout the year. As court diaries for 1663 do not include any orders of worship, it is impossible to ascertain whether *Te solum aestuat* was premiered in 1664 or 1663. Modern editions of both works appear in Frandsen (note 4), vol. 3, pp. 368–399, 834–851.

34 These include Albrici's *O amantissime sponse, O Jesu Alpha et Omega, Quid est mundus* (a later work, performed in June 1678; Sächs. HStA Loc. 8682 Nr. 12, fol. 59r), and *Ubi est charitas*, as well as Peranda's *Spirate suaves*, which was performed in 1665 on New Year's Day, the Feast of the Purification, and Quasimodogeniti (SLUB K 80, fols. 5r, 20v, 53r; SLUB Q 243) and on Quasimodogeniti again in 1667 (SLUB Q 245).

35 Another possible source: Is 26: 9 „Anima mea desiderat te in nocte.“

4. Hospes animae meae,  
dulcissime Jesu, mi praeclarissime,  
o Deus vitae meae.  
Te solum amat,  
in te deficit anima mea.  
(Guest of my soul,  
sweetest Jesus, most excellent to me,  
O God my life.  
My soul loves you,  
faints in you alone.)

5. Tua, Jesu, dilectio,  
et mentium refectio,  
amantis aestuatio,  
omni carens fastidio.  
(Yours, Jesus, is pleasure  
and spiritual refreshment,  
the burning desire of a lover,  
free from all satiety.)

6. O quam magna multitudo  
dulcedinis tuae Domine;  
quid mihi est in coelo aut ad te,  
quid volui super terram?  
Deus cordis mei, et pars mea,  
Deus in aeternum.  
(O how great is the multitude of your sweetness,  
Lord,  
what is there for me in heaven beside you,  
and what do I desire on earth?  
God of my heart and my portion,  
God into eternity.)

7. Rex perpotens, rex gloriae,  
rex maximae victoriae,  
largitor almae gloriae,  
honor polaris curiae.  
(Very mighty king, king of glory,  
king of greatest victory,  
liberal giver of bountiful glory,  
honor of the celestial court.)

Concupiscit et deficit anima mea in atria. (Ps 83:3)

**Tua, Jesu, dilectio,**  
**grata mentis refectio,**  
replens sine fastidio,  
dans famem desiderio. (paraphrase of JDM str. 20/15)  
(Your love, o Jesus,  
is the pleasing nourishment of the mind,  
your love satisfies without satiety,  
causes hunger through longing.)

**Quam magna multitudo dulcedinis tuae, Domine,** quam  
abscondisti. (Ps 30:20)  
**Quis enim mihi est in coelo?** Et tecum nihil volui super  
terram. (Ps 72:25)  
**Deus cordis mei, et pars mea, Deus in aeternum.**  
(Ps 72:26)<sup>36</sup>

**Rex virtutum, rex gloriae,**  
**rex insignis victoriae,**  
Jesu, **largitor gratiae,**  
**honor coelestis curiae**<sup>37</sup>. (paraphrase of JDM str. 44/38)  
(King of virtue, king of glory,  
distinguished king of victory,  
Jesus, dispenser of grace,  
honor of the heavenly court.)

A comparison of Schütz's text with that of Peranda casts new light on the former, for in both its structure and in its devotional content it would appear emulative of *Te solum aestuat*. Schütz's apparent adoption of the mid-century Italian textual innovations cultivated by his successors in Dresden strongly supports Grusnick's dating of the work to the mid-1660s; such pieces were unknown in Italy before the 1650s, and appeared even later in Germany<sup>38</sup>. But the comparison also offers a fascinating glimpse into the process of textual development

36 This section also strongly resembles a passage in the *Meditationes* of pseudo-Augustine, ch. 41, which utilizes the same psalm verses: „Deus cordis mei et pars mea, Deus in aeternum. Renuit consolari anima mea, nisi de te, dulcedo mea. Quid enim mihi est in coelo, et a te quid volui super terram?“ (MPL 40, col. 942).

37 Possible scriptural reference: Ps 23:8–9 „Quis est iste rex gloriae? Dominus fortis et potens, Dominus potens in proelio.“

38 See Mary E. Frandsen, *Albrici, Peranda, und die Ursprünge der Concerto-Aria-Kantate in Dresden*, in: *SJb 18* (1996), pp. 123–139, here pp. 130–135, and idem, *The Sacred Concerto in Dresden* (note 4), pp. 246–252.

that one encounters in devotional works from this period. Although the overall structure of the two texts is closely analogous, one detects different processes in the formulation of the passages of prose.

In Schütz's text, for example, the prose segments seem to be fashioned from passages drawn from several different medieval writings, particularly the *Meditationes*<sup>39</sup>. In general, the author-compiler engaged in a combinatory process in which he selected, altered, and combined various phrases. The passage „Da mihi, Domine“ serves to illustrate the process. Here the author-compiler began with a passage taken from ch. 10 of the *Manuale*, but then clearly desired to develop the two petitions into a longer series, and to intensify the sequence through an adverbial addition: „to love thee a l o n e, desire thee a l o n e“. He found a suitable continuation of the passage in ch. 18 of the *Meditationes*, and the desired adverbial intensification in ch. 36. The result is an example of *anaphora*, a common rhetorical device employed in the pseudo-Augustinian and other writings, and one to which composers such as Schütz would respond with a constant escalation in musical intensity that attempts to capture the ever-heightening emotions of the mystical experience. In both its construction and content, this portion of Schütz's text is not unlike a passage found in Peranda's *Languet cor meum*, another concerto heard frequently in the chapel in the mid-1660s<sup>40</sup>:

„Immensae bonitatis,  
dulcedinis infinitae,  
consolationis aeternae,  
solatii indesinentis Deus:  
concede mihi nil amare,  
nil desiderare,  
nil concupiscere  
praeter te, Deum meum.“

Lord of immeasurable goodness,  
infinite sweetness,  
eternal consolation,  
boundless solace:  
grant to me to love nothing,  
to long for nothing,  
to desire nothing  
beside you, my God.

In *Te solum aestuat*, by contrast, the author-compiler (Peranda?) developed the passages of devotional prose from the Psalms, rather than from the devotional writings mined by the author-compiler of Schütz's text. But in employing this technique, the author-compiler was engaged in yet another type of *imitatio* of medieval devotional writings, for the authors of those texts themselves frequently drew upon this book of scriptural poetry, and wove individual verses into their encomiastic prayers to form unbroken outpourings of devotion<sup>41</sup>:

„Multae denique sunt contemplationes, quibus anima tibi devota mirabiliter pascitur: sed in nulla earum ita requiescit et delectatur anima mea, sicut quando se solum cogitat et contemplatur. Quam magna multitudo dulcedinis tuae, Domine (Psal. XXX, 20), quam mirabiliter inspiras cordibus amatorum tuorum! Quam mira suavitas amoris tui, quo perfruuntur illi qui nihil praeter te diligunt, nihil quaerunt, nihil etiam cogitare concupiscunt!“

39 It remains possible that Schütz borrowed these texts in the form given here from one or several as-yet-unidentified devotional manuals in which the pseudo-Augustinian and other writings are paraphrased, troped, glossed, and otherwise manipulated.

40 1664: Pentecost Monday (Sächs. HStA Loc. 12026, fol. 399<sup>v</sup>); New Year's Eve (SLUB Msc. Dresd. K 80, fol. 2<sup>v</sup>); 1666: Epiphany, Misericordias Domini, Trinity 21 (SLUB Q 243); 1667: Easter Tuesday (SLUB Q 245).

41 MPL 40, col. 933 (*Meditationes*, ch. 37, „Precatio ad Christum Dei desiderio flagrans“). It should also be noted that the phrase „mira suavitas“ appears in the first of the paraphrased stanzas included by Peranda (no. 3), „Jesu mira suavitas“.

Passages such as this from the *Meditationes* likely inspired the author-compiler of *Te solum aestuat*, who also borrowed from the *Transfige* and *Jesu dulcis memoria* in order to fashion his text. Here, however, the author-compiler did not quote, but rather paraphrased stanzas from the famous mystical hymn, but did so in such a manner that would immediately recall the originals to the minds of the listeners. A number of the texts in the surviving Dresden repertoire from ca. 1660–1680 owe at least some debt to this hymn; five texts (including Schütz's *O bone Jesu*) include literal stanzas, two (including *Te solum aestuat*) include stanzas that either paraphrase or make clear allusions to stanzas in the hymn, and five others include stanzas that imitate the meter, rhyme scheme, and content of the hymn<sup>42</sup>. In addition, some texts employ isolated phrases from the hymn, particularly the intimately adulatory phrase „Jesu mi dulcissime“, which appears in the texts of five different concertos. The use of the hymn text on these various levels, which range from direct quotation to mere allusion, are analogous to the types of textual manipulation seen above in the treatment of prose from devotional manuals.

The majority of devotional texts set in the seventeenth century set themselves apart from scriptural and chorale texts in that they represent the intimate prayers of individuals, rather than the corporate expressions of the „community of believers“. In their content they are predominantly Christocentric, although not exclusively so, and regularly borrow the language of earthly passion, often through allusion to the Song of Songs, to express the speaker's intense love for Christ and desire for union with Him; as a result of this borrowing, the language often takes on an almost erotic quality. The devotional texts set by Albrici and Peranda are replete with the language of desire, as demonstrated in the following passages taken from works by Peranda performed in the court chapel between 1662 and 1667<sup>43</sup>:

Languet cor meum, suspirat te, Deum,  
et deficit anima mea prae amore tui,  
suavissime Domine Jesu Christe.

My heart languishes, it longs for you, God,  
and my spirit becomes weak before your love,  
most pleasant Lord Jesus Christ.<sup>44</sup>

Cor meum te desiderat,  
anima mea in te deficit,  
te suspirat,  
et totus amore tui languo.

My heart longs for you,  
my spirit becomes weak in you,  
sighs for you,  
and I am weak from love of you.<sup>45</sup>

Languet anima mea amore tui,  
o bone Jesu, aestuat, suspirat,  
et in amore deficit.

My soul languishes for your love,  
O good Jesus, it burns, sighs,  
and becomes weak in love.<sup>46</sup>

- 42 Literal stanzas: Albrici's *Jesu dulcis memoria* and *Sperate in Deo*, Peranda's *Laetentur coeli* and *O Jesu mi dulcissime*; paraphrased stanzas: Albrici's *Mibi autem* and Peranda's *Te solum aestuat*; stanzas in imitation: Albrici's *Sive vivimus*, Peranda's *O ardor, o flamma, Si vivo mi Jesu* (two versions), and *Vocibus resonent*. See also Geoffrey Webber (*North German Church Music in the Age of Buxtehude*, Oxford 1996, pp. 87–91) on the importance of his hymn in the seventeenth-century North German repertoire.
- 43 Each of the three texts below makes allusion to the phrase „quia amore languo“, found in Song of Songs 2:5: „fulcite me floribus, stipate me malis, quia amore languo“ and 5:8: „adiuro vos, filiae Hierusalem, si inveneritis dilectum meum ut nuntietis ei, quia amore languo“.
- 44 From *Languet cor meum*; see the list of performances in note 40 above.
- 45 From *Jesu dulcis, Jesu pie*. Performances in the court chapel: Pentecost Sunday 1664 (Sächs. HStA Loc. 12026, fol. 398<sup>v</sup>); Purification (SLUB K 80, fol. 20<sup>v</sup>), Misericordias Domini, Trinity 8 (SLUB Q 241), and St. John the Evangelist 1665 (SLUB Q 243); Trinity 13 1666 (SLUB Q 243); Feast of the Purification and Pentecost Tuesday 1667 (SLUB Q 245).
- 46 From *Fasciculus myrrinae*. Performances in the court chapel: Trinity 20 1662 (SLUB Q 240); Trinity 2 1665 (SLUB Q 241); Epiphany 5, Feast of the Visitation, and Trinity 14 1666 (SLUB Q 243).

Some of these prayers are discursive in nature, and move between praise of Christ and appeals to His mercy in a seemingly random manner reflective of the speaker's attainment of a state of ecstatic joy, a state in which he is unencumbered by rational thought. Others, however, consciously employ a narrative that traces the speaker's mystical journey as he ascends through various stages of transport to spiritual ecstasy, or the „mystical presence experience“<sup>47</sup>. These texts possess an internal shape that exists independently of their external form, a shape that is determined solely by the emotional narrative related in the text. While a number of these texts are identical in their external form and quite similar in their content, no two share precisely the same internal shape, as the content is given voice in myriad ways, and the emotional journey undertaken by each speaker renders that particular narrative unique. In *Te solum aestuat*, for example, the speaker has already ascended to a state of intense desire for Christ (sections 1–3), and languishes at the brink of the mystical experience. As the text proceeds, he moves into the experience of mystical presence itself (sections 4–5), and then beyond this to the post-mystical experience (sections 6–7). Like other devotional texts, *Te solum aestuat* relies upon several basic mystical topoi, such as Christ's sweetness and Christ as the soul's true refreshment, but it lacks literal references to the spiritual „senses“ of seeing, tasting, and touching Christ encountered in many such texts.

Schütz's *O bone Jesu* also resonates with the theme of Christ's sweetness, and would seem to employ a similar emotional narrative: the speaker opens with an adulatory salutation (sections 1–2), and then invites Christ to enter his heart, and basks in Christ's warming presence (sections 3–4). At this point, he utters a new series of petitions in which he bids Christ more intently to allow him to reach mystical union – to allow him to journey from a position of distance into His actual presence, where he might rest in Him alone – and then pours forth his praise (sections 5–6). He then shifts his focus to praise of the name of Jesus (section 7), another common devotional topos. But then, in contrast to most of the devotional texts set by Albrici and Peranda, Schütz's text takes a sudden soteriological turn, and the speakers (suddenly plural) now utter a fervent petition to Christ for salvation (section 7). They then shift into the imperative mood, and, in a clear reference to the resurrection event, enjoin all those in heaven to receive and exalt the risen Christ (section 8). This shift produces a distinct and curious textual disjunction within section 7, such as does not occur in Peranda's text. Here both the individual speaker and his intimate prayer are suddenly silenced by the community of believers. This literal shift from „I“ to „we“ at the conclusion of a devotional text is quite unusual, and may reflect a desire on Schütz's part to affirm the Lutheran concept of corporate worship.

\*

The musical settings of the two composers reveal both some striking similarities as well as a number of differences in approach. As he does in most of his settings of devotional texts, Peranda scores *Te solum aestuat* for a small ensemble of soloists, two sopranos and bass, as

47 The phrase is that of Heinrich Lausberg, *Der Hymnus „Jesu dulcis memoria“*, Munich 1967 (= Hymnologische und hagiographische Studien 1), passim.



well as two violins, bassoon, and continuo<sup>48</sup>. He opens his setting with a brief instrumental Sinfonia (mm. 1–11) that introduces an intimate concerto in triple meter (text section 1, mm. 12–59), sung by the three soloists. This opening concerto represents just one of a number of examples that attest to the Italians' success in accommodating the affective exigencies of the text to the traditions of the *concertato* style. In the concerto, the ensemble of vocalists presents the various textual phrases in what might be regarded as a „polyphonic aria style“ that employs both homophonic writing and imitative passages in which the voices slowly intertwine with one another in an almost hypnotic manner<sup>49</sup>. To follow the concerto, Peranda creates three solo recitative-aria pairs, one for each of the vocalists, from the ensuing prose-poetry groupings (sections 2–3, 4–5, and 6–7; mm. 60–264). While the three recitative passages (sections 2, 4, and 6) are musically independent, the two aria strophes sung by the sopranos (sections 3 and 5) are virtually identical. And although the bass strophe (section 7) does not employ the musical setting of the previous two stanzas, presumably because any octave transposition would prove incompatible with the bass's range, it does borrow the lyrical style and triple meter of those settings. Thus the three strophes are consistent stylistically, and the overall effect is that of an „interrupted aria“, an innovation found in the motets of Bonifatio Gratiani (1604/5–1664) and borrowed for cultivation in Dresden by Albrici and Peranda<sup>50</sup>. This bass aria strophe represents the conclusion of the solo portion of the work, after which Peranda restates the entire opening concerto<sup>51</sup>. As a result, with respect to its musical form, *Te solum aestuat* falls easily into the category of the concerto with aria (or concerto-aria cantata), a composite type of work developed in Dresden by Albrici<sup>52</sup>. Here, however, Peranda has expanded the aria portion of the work with solo recitatives (hence the „interrupted aria“), just as Albrici had done in *Tu es cor meum* and other works.

By contrast, Schütz employs a much larger ensemble that includes six solo voices, SSAATB, and an ensemble of seven string instruments, two violins and five viole da gamba, and recommends that the tutti passages be reinforced by a six-part vocal ripieno group<sup>53</sup>. The scoring is on a considerably grander scale than most of Schütz's devotional settings, the majority of which are solos and duets, and is also much fuller than most of the devotional settings by Albrici and Peranda, which, like *Te solum aestuat*, usually require only two to four so-

48 The set of parts in the Sammlung Grimma (SLUB 1738-E-521) lacks the bassoon part.

49 Other examples of this „polyphonic aria style“ appear in Albrici's *Jesu dulcis memoria* (S-Uu VMHS 1:9, 82:4) and *Sperate in Deo* (S-Uu 2:4, 82:6), and Peranda's *Languet cor meum* (SLUB 1738-E-508) and *O Jesu mi dulcissime* (S-Uu VMHS 30:6, 84:51); modern editions of all but *Sperate in Deo* appear in Frandsen (note 4), vol. 3.

50 One of the earliest „interrupted arias“ that the author has found appears in Gratiani's *Rex magne caelitum*, a motet published in his *Motetti a due, tre, quattro, cinque, e sei voci* (Rome 1650). Here the three aria strophes, which are musically identical, are interspersed between passages of prose set in *concertato* style for the three singers. The interrupted aria is a prominent feature of Gratiani's solo motets, particularly those found in his *Motetti a voce sola*, op. 3 (Rome 1652), a collection with which both Albrici and Peranda seem to have been familiar.

51 The restatement is prescribed in the Uppsala parts with the rubric „Te solum aestuat da Capo replica“ (S-Uu VMHS 30:12).

52 See Frandsen (note 38), pp. 123–139, and idem, *The Sacred Concerto in Dresden* (note 4), vol. 1, pp. 246–272.

53 In his notes on the edition (SGA 18: ix), Spitta reports that the composer, title, and scoring indications appear on the verso of the organ part as „O bone Jesu Fili Mariae. a 6 Voc: in concert: e 6 in Rip: si placet con 7 Viol: di H. Sagittarii.“

loists, two or three obbligato instruments, and continuo<sup>54</sup>. But like Peranda, Schütz clearly views the singers as a group of soloists as well as a vocal ensemble, as his musical approach to the text demonstrates. Schütz also opens his setting with a brief Sinfonia, and then, like Peranda, proceeds with solo recitatives that alternate with settings of the stanzas drawn from *Jesu dulcis memoria*. But rather than follow the Italian style then in vogue at the Dresden court, and fashion solo aria strophes from these stanzas, Schütz sets the first three (sections 2, 4, and 6) in a simple homophonic style for the full ensemble of voices and instruments<sup>55</sup>. As a result, one might easily see evidence of the Roman tutti refrain idea in his approach to the poetic element of the text, as the settings are musically identical, and together form an „interrupted hymn“ akin to the „interrupted arias“ of his younger colleagues<sup>56</sup>. At the end of the work, however, Schütz seeks to parallel musically the sudden shift in textual content. Thus, in section 7, he gradually moves away from solo recitative into polyphonic writing, and then in his treatment of the final hymn stanza (section 8), he abandons the strophic setting of the first three stanzas for a lively *concertato*-style approach to the text, complete with polychoral effects. Despite his undoubted familiarity with the formal innovations of Albrici and Peranda, Schütz did not attempt to fashion a concerto with aria *per se*, but instead put his own stamp on his setting while still acknowledging the innovations of his younger contemporaries.

Peranda and Albrici regularly treated passages of prose that appear in the inner sections of their texts in a recitatorial style that is by turns florid and dramatically declamatory, and is easily described as recitative. But Christoph Bernhard, who gained first-hand experience with the Roman repertoire both as developed in the papal city and as cultivated in Dresden, seems to have been a bit reluctant to equate this style with operatic recitative in his *Tractatus compositionis augmentatis* of ca. 1657. In his discussion of the „contrapunctus luxurians comicus“ (or „theatralis“), he observed that „something recitative-like is also often employed in church or table music“<sup>57</sup>. This „recitative-like“ writing undoubtedly refers to the very style under discussion here. It is in such „recitative-like“ passages in the works of Peranda and Albrici that one finds some of their most rhetorically conceived and intensely emotional writing. In *Te solum aestuat*, for example, Peranda employs florid recitative in order to communicate the sense of immediacy and urgency inherent in the prose passages, including that drawn from the *Transfige* (section 2). In this, the only truly active portion of Peranda's text, the speaker entreats Christ to transfix him with „the dart of [His] love“, and Peranda garbs the speaker's supplication in virtuosic embellishments and dissonance figures that serve as musical metaphors for the adulatory language in which the speaker cloaks his plea<sup>58</sup>. The crux of the pas-

54 One exception is Peranda's *Fasciculus myrrhae*, which requires a five-voice ensemble of favoriti (SSATB), a five-voice ripieno group (SSATB), as well as 2 violins, 2 violas, bassoon, 2 cornetti, three trombones, and continuo (D-Bsb Mus. ms. 17081/1; S-Uu VMHS 61:14). In this concerto with aria, Peranda employs the large ensemble in the opening (and closing) concerto, while soloists perform the strophes of the intervening aria.

55 His setting of the poetic stanzas in a homophonic cantionale style, rather than as solo arias, may suggest that he viewed the text as a congregational prayer.

56 On the Roman tutti refrain, see Frandsen (note 38), pp. 131–136.

57 Walter Hilse, *The Treatises of Christoph Bernhard*, in: *The Music Forum* 3 (1973), pp. 1–196, here p. 35.

58 These include the dissonance figures *variatio*, *anticipatio notae*, and *superfectio*, all of which were catalogued by Bernhard (Hilse, pp. 90–110), as well as the repetition figures *epizeuxis* and *paronomasia*; see Dietrich Bartel, *Musica poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln and London 1997, pp. 263–265, 350–352.

sage resides in the speaker's petition, „transfix the center and innermost part of my soul“; here, as the speaker invokes the soul („anima“), Peranda depicts the soul's transcendent flight to a higher emotional plane through the combination of two musico-rhetorical figures, a double climax (the repetition of a phrase one step higher) and *paronomasia* (the repetition of a phrase with new material added at the end for emphasis)<sup>59</sup>. These figures lead directly into the emotional and musical apex of the passage, which occurs at „suavissimo“, where the singer reaches *g''*, the highest vocal pitch yet heard in the composition. As the final bars unfold, the accumulated tension slowly subsides to the point that the brief melisma evocative of „jaculo“ retains little of the emotional charge experienced earlier (Example 1, p. 150).

In both texts, a quatrain either culled directly or paraphrased from the *Jubilus Bernhardi* follows each of the prose passages. In their Dresden concertos, Peranda and Albrici regularly exploit such stanzas as opportunities for solo arias in which the Italian virtuosi that populated the Hofkapelle of Elector Johann Georg II might display their talents. Occasionally, however, the entire ensemble of vocalists presents the poetic stanzas in the „polyphonic aria style“ described above<sup>60</sup>. Whatever the vocal medium, however, both composers carefully design their aria strophes to convey the affect of the text. In the text of the soprano aria „Jesu, mira suavitas“, for example, the soul takes flight, and soars ever heavenward in ecstasy. Peranda conveys this sense of the soul's separation by setting the aria strophe entirely in the minor dominant (E minor), so that it seems to float in suspension above the tonic A minor, unable to descend back to it, as well as by focusing on melodic writing that is consciously expansive<sup>61</sup>. In each portion of the aria strophe, the phrases constantly strive upward toward new heights before gradually descending again. Throughout the strophe, Peranda repeats various phrases, and expands the lyrical lines with „sigh“ figures and melismas at every opportunity<sup>62</sup>. As was typical of the aria style both of Schütz's Italian successors, the strophe is cast in a full expanded bipartite or ABB' form. In this popular aria form, the musical climax is often delayed until the expanded B' section; in the final section of this strophe, Peranda demands a climactic high *a''* from the soprano castrato, and places the greatest musical emphasis on Christ's love („charitas“) (Example 2, p. 151).

In *O bone Jesu*, Schütz seems to follow the lead of Peranda and Albrici, and sets most of the analogous passages of devotional prose in a declamatory recitational style, and assigns solos to various singers<sup>63</sup>. But here the *imitatio* ceases, for Schütz does not attempt to assume a Roman mien here. On the contrary: in these solo passages, the musical style and the close attention to the rhetorical structure of the text recall similar passages in his own earlier Latin-texted concertos, particularly *O Jesu nomen dulce* (SWV 308) and *O misericordissime Jesu* (SWV

59 Bartel, p. 220, 350.

60 As, for example, in Peranda's *Quis dabit capiti meo aquas?* (S-Uu VMHS 1:18, 79:28; modern edition in Frandsen [note 4], vol. 3, pp. 687–707).

61 The voice range also contributes to the affect; it is not insignificant that Peranda assigns these two strophes to the soprano castrati and not to the bass.

62 Peranda takes a similar approach in the first two aria strophes in *Languet cor meum*; there he further expands each strophe with a brief instrumental interlude (modern edition in Frandsen [note 4], vol. 3, pp. 600–618, esp. mm. 105–141, 151–187).

63 In the opening „Concert“ of the *Exequien*, also scored for six favoriti voices (SSATTB) and a similarly-scored vocal ripieno group, Schütz casts many of the passages of prose as imitative duets and trios, while a few are presented by the tenor as solo intonations.

309), both of which appeared in the *Kleine geistliche Konzerte* of 1639. But if his recitative style here owes no debt to Peranda and Albrici, his renewed interest in such declamatory writing, as evidenced so clearly in *O bone Jesu*, may well have been a consequence of their presence at court. In the third such solo in *O bone Jesu*, „Da mihi Domine“, the speaker petitions Christ with a series of structurally parallel requests (*anaphora*) that culminate in his desire for mystical union: „Da mihi, Domine, [...] ut te solem amem, te solem desiderem, per te solum ambulem, ad te solum perveniam, in te solo adquiescam“. Schütz reflects the rhetoric of the passage in his musical response, and captures the sense of ascent by setting each phrase to the same motive (with some rhythmic alterations to accommodate the text), each statement of which appears a step higher than the previous (*epizeuxis*). Only the final statement is altered significantly in order to fashion a cadence (see Example 3, p. 152). In these declamatory passages, Schütz limits the amount of melismatic writing to a brief scale in the second solo that illustrates the „dart“ of Christ’s love; instead, the repetition figure *epizeuxis* serves as his main affective device (Example 3).

In his approach to the stanzas from the *Jubilus*, Schütz eschewed completely the Italian aria that then reigned in the court chapel (much to the displeasure of Oberhofprediger Martin Geier), and elected instead to set these verses in a homophonic, cantionale-like style. His rhythmic approach, however, differs somewhat from that seen in his other settings of stanzaic poetry, such as those found in the *Exequien* and the *Becker Psalter*, for he exchanges the lively rhythmic patterns that invigorate those works for rhythmic subtlety and nuance. Structurally, each line in the *Jubilus* comprises eight syllables disposed in three metric beats, and although the metric pattern of the first two beats might vary, the final beat consistently comprises a dactyl (– ↓↓)<sup>64</sup>. Schütz sets the first five syllables in each line of the quatrain to a series of quarter notes, but sets the end of the line to a dotted quarter- and eighth-note figure followed by a dotted half note (see Example 4, p. 153). This deceptively simple rhythmic pattern guarantees that the musical emphasis falls on the final word in each line, and the rhythmic pattern there allows the ensemble – and the listener – to savor each of these words, which are descriptive of Christ. But behind this apparent simplicity lies a studied asymmetry, for the rhythmic groupings here comprise ten musical beats per poetic line, or perhaps even an unknown quantity, if the final note is extended with a fermata<sup>65</sup>, and this rhythmic feature produces an ethereal quality, as the strophes seem to hover in space, unfettered by the strictures of any particular meter (Example 4).

These passages also demonstrate that *O bone Jesu* resides in a different harmonic world than that inhabited by the concertos of Albrici and Peranda. While the A-oriented harmony in Peranda’s *Te solum aestuat* shares more features with the key of A minor than with any particular modal designation, the harmony in Schütz’s *O bone Jesu* is controlled by the modal „key“ of G dorian, rather than a functional G minor. In the declamatory passage „Da mihi, Domine“, for example, Schütz opens on a G-minor chord, which instantly produces a harmonic „twinge“ in the form of a cross-related third with the G-major triad that closed the

64 The metric pattern of the first two beats (five syllables) varies from stanza to stanza; in stanza 26/21, „Jesu summa benignitas“, lines 1 and 2 display the pattern – ↓ – ↓ ↓ – ↓ ↓; line 3 displays the pattern ↓ – ↓ – ↓ – ↓ ↓; and line 4 the pattern – ↓ ↓ – ↓ – ↓ ↓.

65 In his notes to the edition, Spitta indicates that the final note value is notated variously in the different voices, either as a dotted half note, or as a half note followed by a quarter rest, and suggests that a fermata is what is implied in each case (SGA 18: x).

previous strophe. He moves first to F (major), a motion that serves to dilute G as a key center, and then to B $\flat$ . The modal „tonic“ is then not reasserted until the end of the passage, as the culmination of a slow, stepwise ascent from B $\flat$ . Modal mixture and tertial shifts abound in the piece, and distinguish Schütz's harmonic language from the early tonal harmony employed by his successors. The first three strophes of the *Jubilus*, for example, begin and end on G (major), but Schütz follows the I–V progression in the first line (G to D) with a tertial shift to F (major) at the beginning of the second line; he then proceeds to C (major) as the dominant of F, and settles on F (major) in the third line. Finally, in order to reassert the primacy of G in the fourth phrase, he employs another harmonic shift, this time from F to G. Such harmonic logic, which is still modally informed, is quintessentially Schützian, and remains quite foreign to the approaches taken by Albrici and Peranda.

But like his younger Italian colleagues, Schütz also manipulates harmony in the service of affect. From the opening of *O bone Jesu* through the bass solo „Oleum effusum“, the affect established in the opening Sinfonia remains essentially unaltered. But Schütz assigns a double role to this bass solo, for while it serves as the conclusion of the first portion of the work, it also functions as a harmonic bridge to the concluding portion of the work, in which Schütz essentially abandons his modal „tonic“ for affective purposes. The bass solo represents the first discrete section that does not open and close on the modal „tonic“, but instead, modulates from G to D (major). This modulation signals the change in the text, for in the prose passage that follows, „Adjuva ergo“, the petitions of an individual are abandoned for a communal supplication in the first-person plural – as if the previous petitions had been voiced by four different speakers who have now come together as one. At first, Schütz continues in the pattern of setting prose for soloists, with brief solos for Soprano 1 and Tenor 1. After this, however, he abandons solo writing for the duration of the composition, and begins to build intensity in a four-part imitative treatment of „Lux, via, vita, salus nostra“, after which the full assembly suddenly raises its imposing collective voice to the „Redemptor mundi“.

In the hymn stanza that concludes the work, the voices that had previously appealed to Christ for salvation now exhort the citizens of heaven to greet the „triumphant victor“. At this point the affect of the text has been transformed completely into one of joy, and the plaintive voice of the penitent sinner has been silenced. But the new mood of the text necessitates a concomitant transformation in musical affect. Schütz thus treats the climactic stanza in a polychoral *concertato* style, and organizes the soloists (and ripienists) into opposing choirs. But here Schütz also reflects the newfound joy expressed in the text by moving into two brighter, „major“ key areas, B $\flat$  and F. In this final portion of the piece, the ever-quicker exchanges of motivic material threaten to spiral out of control. But Schütz, ever the master of rhetoric, purposely uses the quick exchanges of „triumphatori dicite“ as foils for the expansive, homophonic exclamations of „Ave, Jesu“ that conclude the concerto (Example 5, p. 154). Schütz makes no effort to reassert the G-dorian tonality until the final seconds of the piece, however, and accomplishes this with another simple shift from F back to G, this time in the middle of the powerful final statement of „Ave Jesu, Jesu, rex inclyle!“ that closes this undeservedly little-known masterwork (Example 5).

\*

Upon the retirement of Schütz and the assumption of his duties by Italians trained in Rome, a seismic shift in musical style occurred in the Dresden court chapel, one that threatened to leave the elder Kapellmeister behind. Indeed, with the exception of selections from the *Becker Psalter*, very few compositions of Schütz were ever heard again in the chapel after its Italianization by Johann Georg II<sup>66</sup>. Given that his visits to the court became all the more seldom as the decade of the 1660s wore on, Schütz's involvement with this particular text appears all the more significant. Perhaps he intended it as a paeon to Johann Georg II in which he sought to pay tribute to the elector's great dedication to sacred music by offering up the type of text that the younger man had come to prefer. Or perhaps Schütz simply found these Italianate musical and textual developments particularly intriguing, and felt personally challenged to engage with them himself, at a time when settings of devotional texts were assuming an increasingly important role in the Lutheran repertoire<sup>67</sup>. Whatever the impetus, in *O bone Jesu* he once again took something and refashioned it, at least partially, in his own image. Although his *Psalmen Davids* bear the unmistakable stamp of Gabrieli's influence, and some of the *Symphoniae sacrae* of 1629 contain echoes of Grandi's voice, these works are also decidedly Schützian. In a similar manner, *O bone Jesu* demonstrates that until the final decade of his life, Schütz continued to be a keen observer of trends in modern music, particularly those that emanated from Italy, and remained ever receptive to new ideas. But like the earlier compositions that resulted from his introduction to new stylistic developments in Italy, this late work also attests to the fact that in his experiments with innovations he never became a slavish imitator, but always retained his own inimitable voice.

66 See Frandsen (note 4), pp. 89–99, and Wolfram Steude, *Die Markuspassion in der Leipziger Passionen-Handschrift des Johann Zacharias Grundig*, in: idem, *Annäherung durch Distanz. Texte zur älteren mitteldeutschen Musik und Musikgeschichte*, ed. Matthias Herrmann, Altenburg 2001, pp. 166–183.

67 By the mid-1660s, the growing interest of Lutherans in sacred art music with devotional texts is reflected not only in the publications of Hammerschmidt, Weiland, and Capricornus, but also the works of Italian composers, including Albrici and Peranda, that formed significant portions of the repertoires of courts in Dresden, Stockholm, Brandenburg-Ansbach, Weimar, and elsewhere, and of cities with prominent Latin school choirs, such as Leipzig and Lüneburg.

## Appendix

Example 1: Peranda, *Te solum aestuat*, mm. 60–75

Canto primo solo

S 1

O Je - su cor - dis - me - i, u - ni - ce di - lec - tis - si - me,

B.c.

64

trans - fi - ge quae - so me - dul - - - las et vis - ce - ra a - ni - mae,

67

a - ni - mae, a - ni - mae me - - - ae su - a - vis - si - mo ac sa - lu - ber - ri -

VI 1

VI 2

mo a - mo - ris tu - i ja - - - cu - lo.

Fag.

Example 2: Peranda, *Te solum aestuat*, mm. 76–113

S 1

Je - su, mi - ra - su - a - vi - tas, mi - ra - su - a - - - - - vi -

B.c.

82

tas, cor - di pla - cens be - ni - gni - tas, o quae men - - - -

89

- tis fe - li - ci - tas quas - - - - strin - git tu - a cha - - - -

96

- - - - ri - tas, quas - - - - strin - git, quas - - - - strin - git tu - a

103

cha - - - - - ri - tas, tu - a cha - - - - ri -

109

VI 1

VI 2

tas.

Fag.



Example 3: Schütz, *O bone Jesu*, mm. 63–77

63 Solo

Tenor

8 Da mi - hi, Do - mi - ne, spe - ci - o - se prae fi - li - is ho - mi -

B.c.

5 6<sup>b</sup>

68

8 num, ut — te so - lum a - mem, te so - lum de - si - de - rem, per te

72

8 so - lum am - bulem, ad te so - lum per - ve - niam, in te so - lo ad - qui - es - cam.

# 4 #



Example 5: Schütz, *O bone Jesu*, mm. 121–126

121

C 1  
VI 1  
tri - um-pha - to - ri di - ci - te, tri - um-pha - to - ri

C 2  
VI 2  
tri - um-pha - to - ri di - ci - te, tri - um-pha - to - ri di - ci - te:

A 1  
Vla 1  
tri - um-pha - to - ri di - ci - te, tri - um-pha - to - ri

A 2  
Vla 2  
tri - um-pha - to - ri di - ci - te, tri - um-pha - to - ri di - ci - te:

T 1  
Vla 3  
tri - um-pha - to - ri di - ci - te, tri - um-pha - to - ri

T 2  
Vla 2  
tri - um-pha - to - ri di - ci - te, tri - um-pha - to - ri di - ci - te:

B  
Vne  
tri - um-pha - to - ri di - ci - te, tri - um-pha - to - ri

Organo

123

di - ci - te: A - - - ve Je - su, Je - - su, rex in - cly - te!

A - - - ve Je - su, Je - - su, rex in - cly - te!

di - ci - te: A - - - ve Je - su, Je - - su, rex in - cly - te!

A - - - ve Je - su, Je - - su, rex in - cly - te!

di - ci - te: A - ve Je - su, Je - - su, rex in - cly - te!

A - - - ve Je - su, Je - - su, rex in - cly - te!

di - ci - te: A - - - ve Je - su, Je - - su, rex in - cly - te!

Organo

# Abendmusik oder Gottesdienst?

Zur Funktion norddeutscher Orgelkompositionen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts

Teile 2 und 3 (Kapitel 1–3)

SIEGBERT RAMPE

Im ersten Teil dieser Studie, der sich den gottesdienstlichen Aufgaben der Organisten widmet, gelangte ich zu dem Schluss, „dass sämtliche norddeutsche Orgelwerke des 17. Jahrhunderts, sogar Choralfantasien und Praeludien im Umfang von mehreren 100 Takten, einen Platz innerhalb der Agenden lutherischer Gottesdienste hätten einnehmen können – sei es im Rahmen von liturgischem Orgelspiel oder Alternatimpraxis, während der Kommunion oder als Postludien“<sup>1</sup>.

Dieser Feststellung steht jedoch das „Verbot“ von Literaturspiel entgegen, das in zahlreichen Gottesdienstordnungen und in Protokollen von Organistenproben, aber beispielsweise auch bei Andreas Werckmeister (1702) und Georg Bronner (1715) zumindest indirekt zum Ausdruck kommt<sup>2</sup>. Professionelle Organisten sollten im liturgischen Rahmen generell improvisieren, anstatt Choralbearbeitungen und freie Werke nach Noten oder aus der Tabulatur zu spielen: Neben den Statuten der Zunft mögen vor allem praktische Erfahrungen den Ausschlag für solche Konventionen gegeben haben. Bei der Alternatimpraxis sowie bei Chor- und später auch Choralbegleitung hatte sich der Organist nach dem vom Kantor vorgegebenen Ton, der jeweiligen Tonart, zu richten und deshalb in der Lage zu sein, sowohl zu transponieren als auch zu modulieren. Vor allem aber war allein der Organist für den zeitlichen Ablauf des Gottesdienstes verantwortlich; um einen pünktlichen Beginn der Predigt – in der Regel nach Stundenfrist – zu gewährleisten, hatten seine Vor-, Zwischen- und Nachspiele einen Ausgleich zur Dauer der liturgischen Teile der Choralgesänge und Chorbeiträge zu schaffen, indem er je nach Bedarf länger oder kürzer improvisierte<sup>3</sup>. Vorbereitete Kompositionen taugten hierzu wenig.

Wie erklärt sich nun der Widerspruch zwischen überlieferter Praxis und erhaltener Orgelliteratur? In den letzten Jahren vertrat ich in mehreren Arbeiten die Hypothese, die protestantische Orgelmusik des 17. und 18. Jahrhunderts sei primär zu didaktischen Zwecken entstanden und beim Üben oder im Unterricht hauptsächlich auf dem Clavichord oder Pedalclavichord erklingen<sup>4</sup>. Dafür sprechen neben den bereits genannten Erkenntnissen insbesondere die Überlieferung der Kompositionen vornehmlich in Schülerkreisen<sup>5</sup> (und eben nur selten in Orgelbüchern aus Kirchenbesitz oder gar im Druck), die näheren Umstände zeitgenössischer Organistenausbildung, Beobachtungen an öffentlichen Aufführungen von Orgelmusik außerhalb des Gottesdienstes sowie organologische Probleme, die sich bei der Untersuchung

1 Rampe (2003 I), S. 60.

2 Ebd., S. 35–37.

3 Ebd., S. 24 f.

4 Rampe (1998); Rampe (1999); Rampe (2000); Rampe (2002 I); Lübeck I (2003), S. XIV; Sweelinck I.1 (2003), S. XV f.

5 Vgl. hierzu auch Belotti (2/1997), S. 33–44.

zahlreicher Werke ergeben. Einige dieser Aspekte sollen in den vorliegenden Teilen 2 und 3 (Kapitel 1–3) meiner Studie näher beleuchtet werden; auf die weiteren Probleme gehe ich in der Fortsetzung von Teil 3 (Kapitel 4–6) und in den Teilen 4 und 5 ein, die im nächsten Band des *Schütz-Jahrbuchs* erscheinen werden.

Um zeigen zu können, dass die von mir vorgestellte Erklärung auch auf dem Indizienweg zu stützen ist, habe ich jedoch die eigentliche Quelle meiner Hypothese in den bisherigen Publikationen verschwiegen. Es ist Jacob Adlungs *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, deren Schlusskapitel die ausführlichste Darstellung der Tastenmusik und ihrer Funktion aus dem deutschen Sprachraum der Barockepoche enthält. Merkwürdigerweise fand in der Sekundärliteratur<sup>6</sup> bisher keine Erwähnung, dass Adlung auf immerhin 192 Seiten in aller wünschenswerten Deutlichkeit erklärt, welchen Platz Tastenkompositionen im zeitgenössischen Musikleben einnahmen, welchen die Improvisation. Da ein Faksimile dieser Schrift erst in kürze wieder greifbar sein wird<sup>7</sup>, sollen die wichtigsten Abschnitte hier folgen, bevor ich mich einer Diskussion der genannten Gesichtspunkte zuwende.

Jacob Adlung (1699–1762) hatte seine Ausbildung bei dem Erfurter Organisten Christian Reichardt, einem Schüler Johann Heinrich Buttstedts, und seit 1723 bei Johann Nicolaus Bach in Jena erhalten, aus dessen Unterricht auch Friedrich Erhard Niedt hervorgegangen war. 1727 wurde Adlung Organist an der Erfurter Predigerkirche und damit Nachfolger Johann Pachelbels, Nicolaus Andreas Veters und Buttstedts. Eine enge Freundschaft verband ihn mit Johann Gottfried Walther, dem Organisten der Weimarer Stadtkirche und Vetter zweiten Grades von Johann Sebastian Bach. Bemerkenswert ist, dass Adlung seine Beschreibung der zeitgenössischen Organistenpraxis auf Zeugnisse prominenter Kollegen nicht nur aus Mitteldeutschland (Walther und Bach), sondern auch aus nördlicheren Regionen stützt. Namentlich angeführt werden Dieterich Buxtehude, Jan Adams Reincken, Vincent Lübeck und Georg Böhm. Vor allem aber integriert Adlung in seine Ausführungen ein Manuskript des Stralsunder Marienorganisten Christoph Raupach (1686–1744), das zuvor bereits Johann Mattheson und Lorenz Christoph Mizler veröffentlicht hatten<sup>8</sup>. Raupach – Mattheson rechnet ihn zu den bedeutendsten Orgelvirtuosen jener Epoche<sup>9</sup> – war Schüler des Organisten der Hamburger Heilig-Geist-Kirche, Georg Bronner. Daraus und aus dem Umstand, dass sich Mattheson in seiner eigenen Dokumentation der Improvisationspraxis wiederum auf Pachelbel und Walther berief<sup>10</sup>, ist zu schließen, dass die Unterschiede zwischen regionalen Traditionen vornehmlich stilistischer Art waren, weshalb Adlungs Traktat im Grundsatz auch für norddeutsche Musik Gültigkeit besitzt.

In seinem Kapitel „Von dem Clavierspielen überhaupt“ gliedert Adlung die „Clavierkunst [...] mehrents in 4 Theile“: „Der Generalbaß ist der erste; die Wissenschaft den Choral zu spielen der zweyte; die sogenannte italiänische Tabulatur die dritte; das Fantasiren, oder das Spielen aus eigener Erfindung der vierte.“ Zugleich erklärt er den Unterschied zwischen Komposition und Improvisation für und auf Tasteninstrumenten<sup>11</sup>:

6 Vgl. etwa *Bach-Dokumente* 3, Nr. 692–696, S. 120–125; Hill (1991), S. XVI; Schäfertöns (1996), S. 145.

7 Adlung (1758).

8 Mattheson (1739), S. 474 f.; Mizler (1736–1754), S. 526 ff.

9 Mattheson (1739), S. 479.

10 Ebd., S. 476.

11 Adlung (1758), S. 622 und 624 f.

„Man überlege, was man von einem Componisten pflegt vor Rühmens zu machen [...]; gleichwohl hat jeder Componiste Bedenkzeit zur Entwerfung seiner Melodien und Harmonien; ja es steht ihm frey das gesetzte zu ändern, wenn es nicht nach Wunsch gerathen. [...] Aber ein Organist muß ein weit geübterer Componiste seyn, alles hervor bringen können aus dem Stegreif, ohne Bedenkzeit, mit unzehlichen Veränderungen; [...] und wenn der Griff geschehen, und einmal vernommen worden, kann er ihn nicht zurück rufen, oder corrigiren, sondern alles muß wohl lautend ohne langes Besinnen, ohne Stolpern und Stottern aus dem Ermel geschüttelt werden.“

Zum Verhältnis von Improvisation und Interpretation der Vorspiele zu den Gemeindechoralen heißt es<sup>12</sup>:

„Wie nun allen Spielern zu rathen, [...] daß sie solche Vorspiele aus freyen Gedanken anzubringen vermögend sind, sonderlich, da man sich besser kann in die Zeit und andere Umstände schicken, als wenn man etwas vom Papiere spielen will; also sind doch anderer Claviermeister herausgegebene ausgeführte Chorale auch nicht zu verachten. 1) Man kann sie vom Blate spielen; 2) man legt sie den Scholaren als Muster vor, wornach sie nach und nach ihre Einfälle lernen einrichten. Und dieser zwiefache Nutzen ist der Trieb, warum ich solche Arbeit einiger Setzer nach alphabetischer Ordnung allhier bekannt mache, welche zwar nicht alle im Druck erschienen, jedoch eben so viel Recht haben mit genennt zu werden, als einige obgedachte, welche uns Manuscripte hinterlassen, oder welche uns viel versprochen, wenig aber, oder gar nichts, gehalten haben.“

Darauf folgt eine kommentierte Liste protestantischer Komponisten von Choralbearbeitungen; zu den bekanntesten zählen Johann Michael und Johann Sebastian Bach, Böhm, Buttstedt, Buxtehude, Georg Friedrich Kauffmann, Pachelbel, Reincken, Scheidt, Telemann, Johann Caspar Vogler, Walther und Zachau. Auch der Bach-Schüler Johann Christian Kittel (1732–1809) nennt in seinem Orgeltraktat eine Reihe dieser Namen und publiziert zahlreiche eigene Kompositionen als „Muster“ – „dazu bestimmt, den jungen Künstlern, welche sich zu guten Organisten bilden wollen, den Gebrauch der eben angegebenen Hülfsmittel zu zeigen und zu erleichtern“<sup>13</sup>:

„Schau gute Muster an. Sie sind erfahrene und gefällige Führer, die die Schwierigkeiten des steilen Pfades vor unsern Augen bekämpfen und besiegen und uns getreulich die Hand reichen, wenn wir es versuchen wollen ihnen nachzuklimmen. Nur ist hierbey darauf zu sehen, daß wir [...] in der Wahl unserer Führer selbst klug und vorsichtig zu Werke gehen. [...] Einige sind für unsere Kräfte Ideale, die wir nachäffen, aber nicht nachahmen können. Diesen müssen wir also in einer richtig bestimmten Entfernung folgen. Das zweckmäßig Studium guter Muster hat ungemeine Vortheile, aber es kann auch ungemeine Nachtheile bringen, wenn es falsch angelegt ist. Mündlicher guter Rath ist hier ein großes Gut!“

Einzig über Johann Sebastian Bachs Choralbearbeitungen meint Adlung, es herrsche darin „sehr viel Kunst“: „Er hat schöne Chorale gesetzt, da er noch Hoforganist in Weimar war; solches auch rasch nach der Zeit als Kapellmeister in Köthen, und zuletzt als Musikdirector in Leipzig“. Die meisten seien „geschrieben ausgegeben worden; aber in den letzten Jahren sind doch einige in Kupfer heraus kommen“; namentlich genannt werden die „Schüler-Chorale“ BWV 645–650 sowie die „Kanonischen Veränderungen“ BWV 769<sup>14</sup>. Auffallend ist, dass der dritte Teil der *Clavier Übung* von 1739 keinerlei Erwähnung findet, während Adlung das zeitgenössische Gegenstück, Kauffmanns *Harmonische Seelenlust* (1733–1736), ausführlich bespricht. Auch Kittel empfiehlt Bachs Choralbearbeitungen ausdrücklich als „die instructivsten Muster dieser Schreibart“<sup>15</sup>. Da selbst die „Kanonischen Veränderungen“ und die meis-

12 Ebd., S. 688.

13 Kittel (1801), S. VIII.

14 Ebd., S. 690 und 692.

15 Kittel (1803), S. 31 u. 65.

ten der bereits in Weimar begonnenen „18 Choräle“ BWV 651–668 keineswegs „vom Blate“ zu spielen sind, muss angenommen werden, dass sie nach Adlungs und Kittels Verständnis tatsächlich „den Scholaren als Muster“ dienten – eine Interpretation, die dem Terminus „Musterbuch“, der seit längerem im Zusammenhang mit Bachs Werksammlungen für Tasteninstrumente herangezogen wird, in der Tat eine ungeahnte Tragweite verleiht.

Zu Beginn des Kapitels „Von der italiänischen Tabulatur“ legt Adlung nach kurzer Definition dar, dass freien Tastenkompositionen in der Hauptsache ebenfalls Modellcharakter für die Entwicklung von Improvisationen zukommt<sup>16</sup>:

Unter „der Benennung der italiänischen Tabulatur“ verstehe man „alles Notenwerk [...], welches an statt der Buchstaben [-Tabulatur] gebraucht wird, und daß folglich auch die bisherigen Sachen darunter begriffen. Aber es ist doch auch gebräuchlich, dasjenige Spielen ins besondere also zu nennen, wenn Clavierstücke nach Noten gespielt werden, welche nemlich keine Generalbässe, auch keine Chorale sind. Hier findet der Clavierschüler ein wichtig Stück Arbeit. Denn man wird finden, daß in den ersten Lehrstunden solche Sachen vorgegeben werden; und doch bringen es die wenigsten dahin, daß sie im Stande sind, jedes Clavierstück wegzuspielen, ohne vorher viel Mühe und Zeit anzuwenden (a).<sup>17</sup> Gleichwohl ist der Nutzen überaus groß. Ich will die dadurch zu erhaltende Fertigkeit der Finger nicht berühren, sondern ich sage nur, daß man mit grossem Vortheile die Einfälle anderer bey seiner eigenen Fantasie sich könne zu Nutzen machen. Und wenn man eben nicht allezeit die Gänge gemerket hat, wie sie gestanden; so leitet uns doch eine Erfindung anderer auf mehrere Einfälle durch das Wegthun, Zusetzen, Versetzen u. s. f. Und was für ein Vergnügen ist es nicht dem Spieler und den Anhörenden, wenn die schönen Gedanken anderer ohne Stolpern aufgeführt werden? u. s. f. Der Eigensinn wär unverantwortlich, wenn man nichts wollte hören lassen, als was man selbst ausgebrütet. [...] Es läßt sich auch das Extemporiren allhier nicht allezeit so gut möglich machen, als bey dem Chorale. Couranten, Allemanden, Sarabanden, und eine grosse Menge mehr solcher Setzarten, sind gebunden an ihre Theile, Tacte, und richtige Wiederholungen. Wer kann aber verlangen, wenn man den einen Theil aus dem Stegreif hergespielt, daß derselbige bey der Wiederholung uns von Note zu Note wieder beyfallen solle? Also muß man dergleichen entweder vom Papiere spielen, oder auswendig lernen, welches letztere sehr beschwerlich und oft sehr mißlich. Bey einer Fuge, Concert, Caprice und dergleichen ist man an so vielerley Umstände nicht gebunden, sondern, wer den Hauptsatz (Thema) in den Gedanken hat, (welcher doch so lang nicht pflegt zu seyn, als die Theile der vorerwehnten Stücke,) der kann hernach ohne Noten glücklich fortkommen.“

Auch im Fall *cantus-firmus*-freier Tastenmusik wendet sich Adlung also nicht grundsätzlich gegen die Wiedergabe von Kompositionen. Diese sind vielmehr als Unterrichtsmaterialien und als Quelle für Anregungen zur Improvisation unentbehrlich. Laut Kittel<sup>18</sup> wird

„viele praktische Erfahrung und viele mechanische Fertigkeit dazu erfordert, um Vorspiele, denen ein melodischer Gedanke aus dem Chorale zum Grunde liegen soll, gut zu extemporisiren. Das bedarf wohl nicht recht eines Beweises. Jedoch bilde man sich nicht ein, daß ein Organist alles extemporisiren müsse. Einem denkenden Manne macht es weit mehr Ehre nach einem fremden, oder eigenem Concepte zu spielen, als schlecht zu extemporisiren. Aber selbst dann, wenn man Sachen fremder Verfasser spielen will, muss man sich erst wohl prüfen, ob man sie auch richtig vortragen könne.“

Überzeugend erscheint Adlungs Plädoyer für die Aufzeichnung von Suitensätzen, die im Unterricht etwa bei Johann Sebastian Bach und Friedrich Erhard Niedt sowie in den wenigen erhaltenen Lehrbüchern zur Organistenausbildung eine wesentliche Rolle spielten<sup>19</sup>. Vor die-

16 Ebd., S. 699 ff.

17 Anmerkung Adlungs: „a) Glücklich ist, welcher das Naturell hierzu hat, und von Jugend auf darzu angehalten worden! Was der Herr Walther in Ulm [gemeint ist Johann Gottfried Walthers Sohn Johann Christoph (1715–1771), seit 1751 Organist am Ulmer Münster] hierinne voraus hatte, habe ich ehedessen mit grosser Verwunderung gehört. Hingegen kenne ich einige, welchen es nicht von statten gehen wollen, aller angewandten Mühe ohngeacht.“

18 Kittel (1808), S. 4.

19 Rampe (2002 I), S. 86–91 und 98–105.

sem Hintergrund erklärt sich zwanglos, weshalb in den überlieferten Handschriften aus der zweiten Hälfte des 17. und aus dem frühen 18. Jahrhundert erheblich mehr Suitensätze als Toccaten, Präludien, Fantasien und Fugen enthalten sind. Tat der angehende Improvisator doch gut daran, sich so viele als mögliche Gattungen und Formen – und sei es auszugsweise – anzueignen<sup>20</sup>.

Adlungs Liste mit Beispielen zu Werken in italienischer Tabulatur ist ausgesprochen international und umfasst neben dem klassischen Organistenrepertoire einschließlich Suiten auch Konzerte und Sonaten für Tasteninstrumente. Zu den prominentesten Komponisten gehören d'Anglebert, Johann Sebastian Bach<sup>21</sup>, Carl Philipp Emanuel Bach, Böhm, Clerambault, François Couperin, Dandrieu, Dieupart, Johann Caspar Ferdinand Fischer, Froberger, Händel, Kerll, Johann Ludwig Krebs, Johann Krieger, Kuhnau, Lübeck, Marchand, Mattheson, Georg Muffat, Gottlieb Muffat, Pachelbel, Rameau, Telemann, Wagenseil und Walther<sup>22</sup>.

„Die Menge solcher Compositionen ist groß; und ich habe das wenigste beygebracht. Man gehe fleißig in die Buchläden oder zu den Bilderkrämern, und merke an, was es neues giebt. [...] Aber man mache hier wiederum einen Unterschied unter kennen und haben wollen. Jenes gehört zur musikalischen Gelahrtheit; dieses aber unter die Eitelkeiten. [...] Das nenne ich zu viel, wenn man sein Vermögen verschwenden, und sich alle in Druck gegebenen Sachen anschaffen wollte, zumal wer nicht zum Ueberfluß mit zeitlichen Gütern, gesegnet ist. Noch thörichter wär es, wenn man das Geld ersparen, und alle gedruckte Sachen abschreiben wollte. [...] Ich liebe das Mittel. Wenn ein Stück durchaus angefüllt ist mit schönen Gedanken, so mache ich es mir zu eigen vor Geld, oder durch eine Abschrift. Andere Stücke, worinne die brauchbaren Blumen seltener vorkommen, ziehe ich aus, wie man die besten Redensarten aus einem lateinischen Schriftsteller ziehet. Doch zugleich bin ich bemühet, von jedem Clavierkomponisten wenigstens 1 Stück zu haben, um ihn nur zu kennen, wie auch von jeder Setzart eins oder etliche, daß man vor die Scholaren gute und hinreichende Modelle habe zur Nachahmung.“

Für die Organistenpraxis sind die angeführten Quellen aber wenig brauchbar, wie Adlung im Anschluss an die Muster zur italienischen Tabulatur betont<sup>23</sup>:

„Doch setze ich noch diese Erinnerung hinzu, daß man hierbey der Augen und der Zeit schonen, und nicht alles abschreiben wolle. Das Ausführen aus freyen Gedanken ist beyder Umstände wegen nochmals anzupreissen. Und wenn es damit heißt: das Wort fasset nicht jedermann; so wird der Mangel der Ausführung mehr daran Schuld haben, als die Schwierigkeit der Sache, oder es müßte jemand gar kein musikalisch Naturell haben.“

Diese Mahnung ist für ihn so wesentlich, dass er sie zu Beginn des Kapitels „Von dem Fantasiren“, „da man aus freyen Gedanken etwas spielt“, noch einmal wiederholt<sup>24</sup>:

„So grosser Vorzüge sich nun derjenige zu rühmen hat, welcher bey entstehendem Mangel seine Kisten und Kasten aufthun und sich seines Vorraths bedienen kann [...]; so viel besser ist es auch vor einen Clavierspieler, wenn er nicht alles auf geborgte Einfälle muß ankommen lassen. Einen Prediger, welcher alles von Wort zu Wort auswendig lernen, oder herlesen muß; und einen Spieler, so beständig entweder auswendig lernen, oder die Noten vor die Nase legen muß, halte ich vorzüglich vor geplagte Creaturen. Ja der letztere ist gewisser Massen noch übler daran, als der erste. Denn ein Prediger weis, wie viel Materie in der gesetzten Zeit nöthig. Ein Spieler, zumal vor einer Musik, hat keine abgemessene Zeit. Wenn er etwas langes angefangen, so winkt der Musikdirector, daß es Zeit sey aufzuhören, welches bey uns augenblicklich geschehen muß, ob ich wohl weis, daß an manchen Orten man wartet, bis dem Organisten gefällt zu schliessen. Es wird aber ein übereilter Schluß

20 Adlung (1758), S. 704.

21 Ausdrücklich erwähnt werden die beiden ersten Teile der *Clavier Übung*, das *Musicalische Opfer* BWV 1079 (I), die *Kunst der Fuge* BWV 1080, die „Inventionen“, „sonderlich aber das temperirte Clavier in 2 Theilen“.

22 Adlung (1758), S. 725 f.

23 Ebd., S. 698.

24 Ebd., S. 730 ff.



sich übel reimen, wenn man nicht fantasieren kann, zumal, wenn das gesetzte und vorgespelte Stück eben in einer entfernten Ausschweifung begriffen ist. Zu einer andern Zeit werden die Adjuvanten [die Mitwirkenden bei der Kirchenmusik] mit Stimmen nicht fertig; was zu thun, wenn das gelernte Vorspiel zu Ende? muß er nicht ein verdrießliches Da Capo zu seiner Verspottung anstimmen? [...] Ich habe schon oben gesagt [...], ein Papiercomponist habe mehr Bedenkzeit, als ein Spieler, er könne wieder austreichen, was ihm misfällt; hier aber nicht also; folglich ist zwar diese Kunst nicht leicht. Aber ein geschickter Lehrer kann viel Schwierigkeiten und Steine des Anstossens wegthun.“

Die Aussagen von Adlung und Kittel bestätigen meine These einer vorwiegend didaktischen Funktion der erhaltenen Orgelliteratur in vollem Umfang. Im Gottesdienst hatte sie seiner Ansicht nach jedenfalls nur bedingt Platz. Denkbar wäre also, dass sie vor allem im öffentlichen oder halböffentlichen Rahmen Aufführungen diente, die hauptsächlich musikalisch ausgerichtet waren: in Orgelkonzerten, bei Orgelproben und in Abend- sowie Börsenmusiken.

## Teil 2: Orgelproben und konzertante Veranstaltungen

### 2.1 Orgelproben und -konzerte

Aus der Zeit vor Johann Sebastian Bachs Auftritten am 19. und 20. September 1725 in der Dresdner Sophienkirche ist mir kein nord- oder mitteldeutsches Dokument mit eindeutigen Hinweisen auf Aufführungen bekannt, die weitgehend unseren heutigen Orgelkonzerten entsprechen. Vermutlich trug das Neuartige der Dresdner Konzerte entscheidend dazu bei, dass erstmals sogar die Presse berichtete. Im *Hamburger Relationscourier* heißt es<sup>25</sup>:

„Nachdem neulich der Capell-Director aus Leipzig Mr. Bach anhero kommen, so ist selbiger von hiesigen Hoff- und Stadt-Virtuoson sehr wohl empfangen worden, welcher um seiner Geschicklichkeit und Kunst in der Music von ihnen allerseits sehr admiriret wird, wie er denn gestern und vorgestern in derselben Gegenwart auff dem neuen Orgel-Werck in der St. Sophien-Kirche in Præludiis und diversen Concerten mit unterlauffender Doucen Instrumental-Music in allen Tonis über eine Stunde lang sich hören lassen.“

Weitere Orgelkonzerte gab Bach am 14. September 1731 am gleichen Ort und am 1. Dezember 1736 in der Dresdner Frauenkirche<sup>26</sup>. Darüber hinaus muss er, folgt man seinem Biografen Johann Nikolaus Forkel<sup>27</sup>, häufiger Recitals gespielt haben, obschon im einzelnen keine Dokumente vorliegen:

„Wenn Joh. Seb. Bach außer den gottesdienstlichen Versammlungen sich an die Orgel setzte, wozu er sehr oft durch Fremde aufgefordert wurde, so wählte er sich irgend ein Thema, und führte es in allen Formen von Orgelstücken so aus, daß es stets sein Stoff blieb, wenn er auch zwey oder mehrere Stunden ununterbrochen gespielt hätte. Zuerst gebrauchte er dieses Thema zu einem Vorspiel und einer Fuge mit vollem Werk. Sodann erschien seine Kunst des Registrirens für ein Trio, ein Quatuor u. a. immer über dasselbe Thema. Ferner folgte ein Choral, um dessen Melodie wiederum das erste Thema in 3 oder 4 verschiedenen Stimmen auf die mannigfaltigste Art herum spielte. Endlich wurde der Beschluß mit dem vollen Werke durch eine Fuge gemacht, worin entweder nur eine andere Bearbeitung des erstern Thema herrschte, oder noch eines oder auch nach Beschaffenheit desselben zwey andere beygemischt wurden. Dieß ist eigentlich diejenige Orgelkunst, welche der alte Reinken in Hamburg schon zu seiner Zeit für verloren hielt, die aber, wie er hernach fand, in Joh. Seb. Bach nicht nur noch lebte, sondern durch ihn die höchste Vollkommenheit erreicht hatte.“

25 *Bach-Dokumente* 2, Nr. 193, S. 150.

26 Vgl. hierzu Rampe (2004).

27 Forkel (1802), S. 22.

Für Forkel, dessen Monografie sich auf die Berichte der Bach-Söhne Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel stützt, erschien es als Selbstverständlichkeit, dass Bach auch außerhalb des Gottesdienstes improvisierte. Dies war beispielsweise bei seinem Orgelkonzert 1720 im Vorfeld der Organistenprobe für die Stelle der Hamburger St. Jakobikirche der Fall, bei dem es sich dem Wortlaut des Nekrologs nach wohl um eine eigens angesetzte Veranstaltung vor geladenem Publikum, allenfalls um eine Vesper handelte. Vielleicht trat Bach sogar im Anschluss an eine Vesper auf<sup>28</sup> – eine, wie wir noch sehen werden, keineswegs ungewöhnliche Praxis<sup>29</sup>:

Bach „tat eine Reise nach Hamburg, und ließ sich daselbst, vor dem Magistrate, und vielen andern Vornehmen der Stadt, auf der schönen Catharinenkirchen Orgel, mit allgemeiner Verwunderung mehr als 2 Stunden lang hören. Der alte Organist an dieser Kirche, Johann Adam Reinken, [...] hörte ihm mit besonderm Vergnügen zu, und machte ihm, besonderlich über den Choral: An Wasserflüssen Babylon, welchen unser Bach, auf Verlangen der Anwesenden, aus dem Stegreife, sehr weitläufig, fast eine halbe Stunde lang, auf verschiedene Art, so wie es ehemals die braven unter den Hamburgischen Organisten in den Sonnabends Vespers gewohnt gewesen waren, ausführete, folgendes Compliment: Ich dachte, diese Kunst wäre gestorben, ich sehe aber, daß sie in Ihnen noch lebet.“

Es ist gut vorstellbar, dass der Vortrag von mehr als zwei Stunden Dauer als Improvisation entsprechend Forkels Angaben gegliedert war, in deren Mittelpunkt die halbstündige Choralfantasie stand. Nach Lage der Dinge scheint Bach diesen Ablauf einer umfangreichen Orgelimitation auch an seine Schüler weitergegeben zu haben. So existieren von Ernst Ludwig Gerber und Johann Friedrich Reichardt Beschreibungen des Spiels von Gottfried August Homilius (1714–1785), dem damaligen Organisten der Dresdner Frauenkirche (1742–1755), die sich – einschließlich zweier Trios – en detail mit Forkels Schilderungen decken<sup>30</sup>. Auch hat sich Homilius auf seine Improvisationen in der Sonntagsvesper eigens vorbereitet, worüber unabhängig voneinander Johann Adam Hiller und Daniel Gottlob Türk berichten.<sup>31</sup> Laut Hiller<sup>32</sup> wurden im

„nachmittäglichen Gottesdienste [...] 3 Lieder gesungen, und der seelige Mann hatte es sich zum Gesetz gemacht, allemal drey verschiedene Vorspiele, auf die er sich den Sonnabend vorher sorgfältig vorbereitete, zu den 3 Liedern zu machen. [...] Alle Musikkenner und Liebhaber versammelten sich Nachmittags in der Kirche, um diese Präludien zu hören.“

Durch Türk wissen wir, dass Homilius' Vorbereitungen in einem „Plan“ bestanden, der mitunter sogar Schriftform annehmen konnte<sup>33</sup>:

„Der nun bereits verewigte Mann [...] gieng, der allgemeinen Sage nach, in seinem Eifer so weit, daß er sich jedes Mal den Tag vorher den Inhalt der Lieder bekannt machte, und den Plan zu den Vorspielen entwarf, auch wohl niederschrieb. In meinen Augen gereicht ihm dieses zur großen Ehre; denn daß er auch im Stande war, aus einem ihm vorgelegten Thema sogleich eine meisterhafte Fuge zu extemporiren, hat er oft genug bewiesen.“

28 Rampe (2003 I), S. 32.

29 *Bach-Dokumente* 3, Nr. 666, S. 84.

30 John (1980), S. 36 f.

31 Den Hinweis auf diese Quellen verdanke ich Dr. Uwe Wolf (Leipzig).

32 Johann Adam Hiller, *Nachtrag zum allgemeinen Choral-Melodienbuche für Kirchen und Schulen*, Leipzig [1797], Reprint Hildesheim 1978, S. 10.

33 Türk (1787), S. 127 f.

In diesem Beispiel ist freilich ebenfalls nicht von komponierten Choralbearbeitungen, sondern von einem wohl modulatorischen und formalen Schema die Rede, das Notizen zu einzelnen Gedanken und deren Verarbeitungstechniken enthalten konnte.<sup>34</sup>

Gleichwohl soll Bach einer Notiz auf Michael Gotthard Fischers Abschrift der „dorischen“ Toccata und Fuge BWV 538 zufolge dieses Werk „bey der Probe der großen Orgel in Cassel“ gespielt haben<sup>35</sup>. Laut dem Karlsruher Hofmusiker Köhler, Fischers Schüler, geht der Hinweis auf Bachs ehemaligen Lehrling, Johann Christian Kittel zurück<sup>36</sup>. Bach hielt sich im September 1732 zur Probe der 1730–1732 von Nicolaus Becker aus Mühlhausen umgebauten Orgel von Hans Scherer d. J. (1610–1614) in der St. Martinskirche in Kassel auf. Die *Casselsche Zeitung* kündigte an<sup>37</sup>, das Instrument werde

„durch den Berühmten Organisten und Music Directorem Herr Bach von Leipzig mit zuziehung des hiesigen Hoff und Stadt Organisten Hern Carl Möller examiniret“ und „künfftigen Sonntag [28. September] geliebts Gott in öffentlicher versammlunge vollkommen gespielt und mit einer Musicalischen harmoniæ inauguriert werden.“

Fischers Vermerk auf der Kopie von BWV 538 und die Pressemitteilung sind nicht nur deshalb von Bedeutung, weil sie eine öffentliche Aufführung des Werkes durch den Komponisten nahelegen; Indizien für solche Darbietungen existieren für nur drei andere Orgelkompositionen Bachs (siehe Teil 4). Vielmehr kenne ich keinen früheren Nachweis einer Orgelprobe im Rahmen einer „öffentlichen versammlunge“, wie dies noch heute üblich ist. Denn alle bekannten Abnahmeberichte aus Nord- und Mitteldeutschland geben an, dass Neu- und Umbauten von dem oder den Examinatoren detailliert untersucht und geprüft wurden, um dann in einem – in der Regel sonntäglichen – Hauptgottesdienst durch Übernahme der üblichen Aufgaben eingeweiht zu werden. Statt repräsentativer Soloeinlagen erklangen vokale Festmusiken (mit oder ohne Beteiligung des zu inaugurierenden Instrumentes), an die Stelle des späteren Orgelkonzerts trat der Orgelschmaus<sup>38</sup>. Selbst das Protokoll über die von Scheidemann 1662 vorgenommene Einweihung der von Hans Riege erbauten Orgel in Otterndorf (Land Hadeln), das in diesem Kontext häufig als frühes Dokument für öffentliche Orgelaufführungen zitiert wird, gibt bei näherem Hinsehen nichts anderes als die übliche Praxis wieder und schließt einmal mehr mit einem gemeinsamen Mahl („convivio“)<sup>39</sup>:

In der sonntäglichen Messe ist „zum drittenmahl eine [Geistliche] concert in die Orgel mit einer Stimme gesungen und also der gantze Gottes-Dienst geendiget worden / also daß / wer gewolt / nach Hause gegangen. XIV. Nach dem aber die Hn. Patroni Hn. Scheidemann auf dem Chor beneventiret / sind sie nebenst den Predigern sämtlich mit ihm auf die Orgel gegangen / welche von Hn. Scheidemann ist besichtiget und allen Stimmen und Pfeiffen nach / auf das allergenaueste und fleißigste / durch geschlagen / über die drey Stunden examiniret und probiret worden / darauf sie sich endlich miteinander zu einem musicalischen convivio verfügt haben.“

- 34 Vermutlich vergleichbare Aufzeichnungen zur Vorbereitung öffentlicher Improvisationen sind von Ludwig van Beethoven (1807/08) erhalten; vgl. S. Rampe, „Figuriren“ und „Fantasieren“: *Improvisation bei Beethoven*, in: Wolfram Steinbeck u. H. Hein (Hrsg.), *Beethovens Klaviermusik*, Laaber (i. Vorb.).
- 35 Yale University, New Haven/Connecticut, Music Library (LM 4839e); NBA IV/5 u. 6, hrsg. von Dietrich Kilian, Kritischer Bericht (1978), S. 363 ff. (Quelle B 151).
- 36 Vgl. Noack (1953), S. 335.
- 37 *Bach-Dokumente* 2, Nr. 316, S. 226 f. Vgl. auch Nr. 522, S. 410.
- 38 Vgl. hierzu Dähnert (1962) passim; Fock (1974) passim; Dähnert (1980) passim; Stauffer (1980), S. 145–148; Müller (1982) passim; Dähnert (1986) passim; Syré (2000), S. 394–411.
- 39 Rampe (2003 I), S. 22.

Hinweise auf Konzerte nach Übernahme eines Organistenamtes sind mir unbekannt. Bestenfalls hat der neue Organist in Anwesenheit des Rates und von Fachleuten eine Bestandsaufnahme des Instrumentes durchgeführt und dabei wie Scheidemann jedes einzelne Register gespielt – so 1611 Christoph Vater, einer der Vorgänger Paul Siefert's, an St. Marien in Danzig<sup>40</sup>.

Folglich lassen sich Orgelkonzerte im Anschluss an Orgelproben ebenso wenig belegen wie ausschließen. Vielleicht ist es ja dem Ruf Bachs als Organist und der günstigen Quellenlage zuzuschreiben, dass wir gerade über seine Konzerttätigkeit so gut informiert sind. Jedenfalls aber verbietet es sich, ohne weiteres moderne Konventionen auf die Verhältnisse jener Zeit zu übertragen<sup>41</sup>. Und auch die Beobachtung, dass in den Protokollen von Orgelproben sämtliche Details vermerkt und die zuständigen Examinatoren für jeglichen Aufwand entschädigt wurden, liefert keine Grundlage für die Annahme, ausgerechnet repräsentative Veranstaltungen unter Mitwirkung auswärtiger Künstler seien damals unerwähnt geblieben.

## 2.2 Börsen- und Abendmusiken

Dennoch zeichnen sich in einigen deutschen Städten bereits in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts regelmäßige öffentliche Orgelvorträge ab, über die freilich nur spärliches Aktenmaterial existiert. Ältestes Dokument ist eine Eingabe Franz Tunders von 1646 an die Kirchengemeinde von St. Marien in Lübeck, aus der hervorgeht, dass solche Veranstaltungen bereits seit mehreren Jahren, wohl spätestens seit Tunders Amtsantritt 1641, bestanden, und dass der Marienorganist zur Orgel alsbald „erst einige Violinen und ferner auch Sänger“ hinzuzog, „biß endlich eine starcke Musik daraus geworden“<sup>42</sup>. Tunders Aufführungen fanden Donnerstags statt und sind vielleicht mit jenen Börsenmusiken identisch, über die der Lübecker Kantor Caspar Ruetz 1752 schreibt<sup>43</sup>:

„Es soll nemlich in alten Zeiten die Bürgerschafft, ehe sie zur Börse gegangen, den löblichen Brauch gehabt haben, sich in der St. Marienkirche zu versammeln, da denn der Organist zu einigen Zeiten ihnen zum Vergnügen und Zeit-Kürtzung etwas auf der Orgel vorgespielt hat, um sich bey der Bürgerschafft beliebt zu machen. Dieses ist sehr wohl aufgenommen worden und er von einigen reichen Leuten, die zugleich Liebhaber von der Music gewesen, beschencket worden.“

Nach Tunders Tod 1667 wurden die Aufführungen vom Rat verboten, weil wiederholt Störungen aufgetreten waren<sup>44</sup>: Vermutlich hatten die Kaufleute die Musik als Geräuschkulisse für verdeckte Geschäftsabsprachen genutzt. Seinem Nachfolger Buxtehude indes gelang

40 Rauschnig (1931), S. 122 f.

41 Dietrich Kollmannsperger (Tangermünde) verdanke ich den Hinweis, dass man noch 1857 bei der Probe der von Friedrich Hermann Lütkemüller umgebauten Scherer-Orgel (1623/24) der St. Stephanskirche in Tangermünde durch August Gottfried Ritter auf jede Konzertaufführung verzichtete.

42 Stahl (1952), S. 75.

43 Ruetz (1752), S. 61.

44 Ebd., S. 44 f.: „Ich habe einen Mann von einigen 90 Jahren gesprochen, der sich noch wohl erinnern konnte, daß in seiner Jugend [also wohl vor 1668] diese Musicken in der Woche, und zwar auf einem Donnerstag gehalten worden. Damahls soll, laut Aussage dieses Mannes, der Lerm und das Geräusch bey der Music noch ärger gewesen seyn, als anjetzo. Welches eben der Bewegungs-Grund soll gewesen seyn, warum diese Musicken ohne Zweifel, mit Genehmigung der Obrigkeit, auf die obgemeldeten Sonntage verlegt worden.“

es 1668 kurz nach Amtsantritt, diese Abendmusiken wieder zu beleben, indem er sie auf die Zeit nach der Sonntagsvesper verlegte und auf fünf Termine im Jahr beschränkte (Beginn: 16 Uhr, Dauer: eine Stunde) – die beiden letzten Sonntage nach Trinitatis sowie den zweiten, dritten und vierten Advent.<sup>45</sup> Nunmehr wurden die Veranstaltungen programmatisch ausgerichtet. Laut Caspar Ruetz<sup>46</sup> sind die

„Abend-Musicken, welche jährlich in der St. Marien Kirche von dem dasigen Organisten von der grossen Orgel gehalten werden, [...] nicht allein theatralisch, sondern sie sind ein vollkommenes Drama per Musica (wie der Italiäner redet) und es fehlt nichts weiter, als daß die Sänger agieren, so wäre es eine geistliche Opera. Es wird von dem Poeten eine Biblische Geschichte zum Grund gelegt, nach den Regeln der theatralischen Ticht-Kunst ausgeführt, und in 5 Handlungen abgetheilet, welche an eben so vielen Sonntagen aufgeführt werden [...]“

Der Hauptorgel fiel offenbar hauptsächlich die Rolle des Direktionsinstrumentes zu, was auch daraus hervorgeht, dass Buxtehude bereits 1668/69 rechts und links der Westwand zwei Musikerbalkone errichten ließ<sup>47</sup>, war doch das „Schwalbennest“ der Orgel für groß besetzte Aufführungen untauglich. Hatten also Tunders Veranstaltungen noch als Orgelmusiken begonnen, so kann die Orgel in Buxtehudes Abendmusiken als Soloinstrument kaum mehr als Ein- und Überleitungen ausgeführt haben. Hier scheint auf den ersten Blick ein Zusammenhang zwischen den Choralfantasien beider Komponisten zu bestehen: Umfassen die acht ausnahmslos einteiligen Fantasien Tunders mindestens 100, meist aber weit mehr und sogar bis über 250 Takte, so erreichen von den 48 erhaltenen Choralbearbeitungen Buxtehudes gerade drei einteilige derartige Dimensionen: *Gelobet seist Du, Jesu Christ* BuxWV 188 und *Ich dank dir schon* BuxWV 195 mit je 154 Takten sowie *Nun freut euch lieben Christen g'mein* BuxWV 210 mit 229 Takten (siehe die Tabelle auf S. 201 f.). Von diesen wiederum wären allenfalls BuxWV 195 und 210 innerhalb einer Abendmusik aufführbar gewesen – und zwar an einem der beiden letzten Trinitatissonntage. Buxtehudes (mehnteilige) Magnificat- und Te Deum-Bearbeitungen rechnen dagegen mit der Alternatimpraxis zwischen Vokalisten und Orgel und gehören ihrem liturgischen Ort nach in die Vesper (das Te Deum auch in Festgottesdienste)<sup>48</sup>. Es ist also keineswegs auszuschließen, dass Tunders Choralfantasien im Rahmen von dessen Veranstaltungen erklangen oder zumindest als Muster für entsprechende Improvisationen entstanden.

Tunders Börsenmusiken gehen ihrem Ursprung nach wohl auf die Morgen- und Abend-, Markt- und Kirchweihkonzerte niederländischer Organisten zurück, die sich bis in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts zurück verfolgen lassen<sup>49</sup> und deren Ausstrahlung bis nach England, Kopenhagen und Danzig reichte<sup>50</sup>. Laut Angaben des Leidener Organisten Cornelis van Schuyt (1593) dienten sie „zur Erholung und Ergötzung der Gemeinde und um dieselbe vermittels dieses [Spiels] mehr aus den Herbergen und Kneipen herauszuhalten“<sup>51</sup>. Als 1578 Amsterdam und bald auch die gesamten Vereinigten Niederlande zum Calvinismus übertra-

45 Ebd., S. 45.

46 Ruetz (1752), S. 45.

47 Snyder (1987), S. 59 f.; Snyder (1989), S. 64.

48 Rampe (2003 I), S. 27–31. Vgl. auch Schneider (1997), S. 181 ff. Schneider äußert sich zum liturgischen Ort von Buxtehudes Choralfantasien über deutschsprachige Kirchenlieder nicht.

49 Peeters und Vente (1971), S. 114.

50 Edler (1982), S. 48 f.

51 Ebd., S. 47.

ten, weshalb die Orgel im Gottesdienst zu schweigen hatte<sup>52</sup>, reduzierten sich die Dienstpflichten der Hauptkirchenorganisten reicher Städte darauf, täglich ein- oder zweimal eine Stunde öffentlich zu spielen, in der Regel morgens und/oder abends. Wie an der Amsterdamer Oude Kerk zur Amtszeit Jan Pieterszoon Sweelincks (ca. 1577–1621) trat die Musik vor oder im Anschluss an die zur gleichen Tageszeit gehaltenen Gottesdienste<sup>53</sup>. Allerdings lässt sich aus Gründen des Tonumfangs nur ein kleiner Teil der überlieferten Tastenkompositionen Sweelincks mit einer der beiden Orgeln der Oude Kerk in Verbindung bringen (s. Teil 4)<sup>54</sup>. Es liegt also auf der Hand – und ist angesichts der Menge an erforderlicher Literatur ohnehin anzunehmen<sup>55</sup> –, dass Sweelinck vornehmlich improvisiert haben wird. Zwar erwähnt Johann Mattheson den blinden Organisten an der Amsterdamer Nieuwe Kerk, Jan Jacob de Graaf (1672–1738), „welcher alle die neuesten Italiänischen Concerten, Sonaten &c. mit 3. à 4. Stimmen auswendig wuste/ und mit ungemeiner Sauberkeit auf seiner wunderschönen Orgel in meiner Gegenwart heraus brachte“<sup>56</sup>. Indessen ist auch hier von der Interpretation originärer Orgelmusik keine Rede.

Vermutlich trugen die im gesamten Nord- und Ostseeraum ansässigen Schüler Sweelincks entscheidend zur Verbreitung von Orgelmusiken nach niederländischem Vorbild bei. In Danzig sollen Organistenproben sogar bereits im 16. Jahrhundert „fast in gantz Europa ein Aufsehen“ erregt haben<sup>57</sup>. Folgt man Jacob Kortkamps Organistenchronik, verursachte das bekannte Probespiel Matthias Weckmanns um die Organistenstelle an der Hamburger St. Jacobikirche (1655) eine ähnliche Wirkung: Es war öffentlich, die Kirche gut besetzt<sup>58</sup>. Auch bei dieser Gelegenheit wurde nur improvisiert, die Ausführung einer Motettenkolorierung eingeschlossen<sup>59</sup>. Daneben etablierten sich mancherorts vereinzelt oder in regelmäßigem Turnus Organistenmusiken als musikalische Fortsetzung von Vespers entsprechend Buxtehudes Lübecker Abendmusiken. Sie wurden entweder in Zusammenarbeit mit dem Kantor gestaltet, wie beispielsweise aus einer Anweisung von 1656 für die Lüneburger St. Michaeliskirche hervorgeht: „Des Sonnabends in der Vesper und in den Vigilien der Feste“ soll der Organist im Anschluss an das *Benedicamus*, d. h. nach Ende der Vesper, „ein paar feine Stück oder Motetten schlagen, darin der Cantor zuweilen einen oder mehrere aus dem Chor singen lassen kann.“<sup>60</sup> Oder es waren reine Orgelkonzerte. In der Dienstanweisung für die Organisten der Erfurter Predigerkirche aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts heißt es<sup>61</sup>:

„Sol Er jährlich und iedes Jahr besonders auf den Festtag S. Johannis Baptistæ nach geendigtem Gottesdienst des Nachmittags, zum Andenken seiner reception das gantze Orgelwerk mit allen seinen Registern und Stimmen in lieblicher und wohlklingender Harmoniâ eine halbe Stunde lang durchspielen und also für der beharrenden Christlichen Gemeinde sich hören lassen, wie er in seinem Ampte sich bisher gebessert hat.“

52 Vis (2002), passim.

53 Ebd., S. 47.

54 Dirksen (1997), S. 566–572; Sweelinck I.1 (2003), S. XV f.

55 Rechnet man hohe Feiertage ab, an denen das Orgelspiel möglicherweise ausfiel oder allein zu einer einzigen Tageszeit erfolgte, bedurfte es jährlich noch immer weit über 700 Stunden Musik.

56 Mattheson (1717), S. 130.

57 Rauschnig (1931), S. 50.

58 Krüger (1933 II), S. 204 ff.

59 Rampe (2003 I), S. 32–37.

60 Junghans (1870), S. 17.

61 Zitat aus der *Instruction für Hrn. Job. Heinrich Buttstedt* vom 10. Dezember 1693; Ziller (1935), S. 127.

Ob Traditionen wie in Lüneburg oder Erfurt Einzelfälle blieben oder auch andernorts existierten, ist aus den Archivunterlagen der Kirchen nicht zu ermitteln. In Hamburg aber, soviel gilt als sicher<sup>62</sup>, vermochten sich konzertähnliche Aufführungen mit nennenswerten Orgelbeiträgen nicht zu etablieren, was indirekt schon Hermann Lebermann 1697 zum Ausdruck bringt, wenn er ausdrücklich auf die Lübecker Abendmusiken hinweist, „sonst so nirgends wo geschiehet“<sup>63</sup>. Selbst in den wöchentlichen Zusammenkünften des 1660 von Matthias Weckmann gegründeten Hamburger Collegium musicum spielte solistische Tastenmusik ausweislich der Quellen keine Rolle<sup>64</sup>.

Nur im Einzelfall klären lässt sich schließlich, ob man, so offenbar in Lüneburg, vom Blatt spielte, oder, wie dies wohl von einem Hauptkirchenorganisten in Erfurt erwartet wurde, improvisierte. Für beide Möglichkeiten sind Indizien vorzubringen; die Dokumentenlage überwiegt freilich zugunsten der letzteren bei weitem.

### Teil 3: Die überlieferten Werke und ihre Quellen

#### 3.1 Improvisation und Komposition

Wenn Jacob Adlung von der „Wissenschaft den Choral zu spielen“ spricht, meint er ohne Unterschied improvisierte wie komponierte Choralpräludien ebenso wie die Begleitung von Gemeindechoralen; mit der „italiänischen Tabulatur“ meint er cantus-firmus-freie Kompositionen, gleichgültig ob als Improvisationen oder in Ausarbeitung auf dem Papier. Die Improvisation bezeichnet Adlung ausdrücklich als „Fantasiren“<sup>65</sup>:

Warum „ich diese Kunst nicht wie andere das Präludiren nenne, sondern das Fantasiren? Antwort: Präludiren oder Präämbuliren heißt vorspielen. Also schicken sich diese Wörter nur, wenn man auf einen Choral oder eine Musik vorspielt, nicht aber wenn man vor sich, oder zum Ausgange spielt.“

Damit sind die wesentlichen gottesdienstlichen Aufgaben zeitgenössischer Organisten – das Vorspiel auf den Choral und auf die Hauptmusik (Kantate) sowie das Nachspiel – gemeint; sie alle bestanden im Improvisieren.

##### 3.1.1 Praeludium

Die Doppelbedeutung des Terminus „Praeludieren“ im Sinne von Vorspielen und Improvisieren blickte damals auf eine lange Tradition zurück. Bereits Michael Praetorius behandelt im dritten Band seiner *Syntagma Musicum* (1619) Praeludien<sup>66</sup>

„vor sich selbst: Als da sind/ Phantasien/ Fugen, Simphonien vnd Sonaten. 1. Fantasia, rectiüs Phantasia: Capriccio. Capriccio seu Phantasia subitanea: Wenn einer nach seinem eignem plesier vnd gefallen eine Fugam zu tractiren vor sich nimpt/ darinnen aber nicht lang immoriret, sondern bald in eine andere fugam, wie es jhme in Sinn kömpt/ einfället.“

62 Krüger (1933 I), S. 112.

63 *Die Beglückte und Geschmückte Stadt Lübeck*, Lübeck 1697, S. 114, zitiert nach Snyder (1989), S. 63.

64 Seiffert (1907/08), passim; Krüger (1933 I), S. 97 ff.

65 Adlung (1758), S. 752. Mit diesem Zitat ist eindeutig geklärt, dass der Terminus „Praeludium“ keine rein „introitive Funktion“ besaß, wie dies Michael Belotti (2/1997, S. 197) vermutet, und somit auch nicht auf das Vorspiel limitiert blieb.

66 M. Praetorius (1619 III), S. 21 u. 253.

Darüber hinaus existierten Praeludien „zum Tantze/ als Intradan“ sowie „zur Motetten oder Madrigalien: als die Toccaten“, womit terminologisch erstmals die Gleichsetzung von Praeludium und Toccata definiert ist<sup>67</sup>:

„Tocata, ist als ein Præambulum, oder Præludium, welches ein Organist/ wenn er erstlich vff die Orgel/ oder Clavicymbalum greiffet/ ehe er ein Mutet oder Fugen anfehlet/ aus seinem Kopff vorher fantasirt, mit schlechten [= schlichten] einzelnen griffen/ vnd Coloraturen, &c.“

Die Vorstellung, dass ein Organist generell improvisierte und nicht vom Blatt spielte, muss also bereits im frühen 17. Jahrhundert Gemeingut gewesen sein. Praetorius selbst wird sich wiederum auf die Terminologie des Spätmittelalters gestützt haben. Schon die ältesten bekannten Praeludien – die in den Tabulaturen von Adam Ileborgh (Stendal 1448) und Conrad Paumann (Nürnberg 1452)<sup>68</sup> überlieferten Praeambula – sind eindeutig Improvisationsanleitungen, weil sie sich aus den einzelnen Elementen, die in den Traktaten als Grundlage des Stregreifspiels vermittelt werden, zusammensetzen. Somit leuchtet ein, dass ein Praeludium, wie Adlung angibt und wie dies im ersten Teil der vorliegenden Studie vermutet wurde<sup>69</sup>, auch „zum Ausgange“, d. h. als Nachspiel des Gottesdienstes, erklingen konnte. Der Terminus „Toccata“ in offenbar gleicher Bedeutung trat im deutschen Sprachraum wohl erst unter dem Einfluss italienischer Musik im 16. Jahrhundert zum Praeambulum und Praeludium hinzu. Insofern erscheint nur konsequent, dass Toccaten von Sweelinck sowie Andrea und Giovanni Gabrieli beispielsweise in niederländischen Abschriften des frühen 17. Jahrhunderts als *Fantaxie* oder *Fantasia* bezeichnet werden<sup>70</sup>. Aber selbst Johann Samuel Beyer (1703) und Johann Gottfried Walther (1708) verstehen den Terminus Præambulum noch als Improvisation („welches der Organist auf der Orgel [...] nach seiner Fantasie daher machet“), ohne je von „aufgeschriebenen“ Praeludien zu sprechen<sup>71</sup>. Dasselbe gilt für Johann Matthesons Darstellung der freien Improvisation, in der Sekundärliteratur häufig als vermeintlicher Nachweis des so genannten „stylus phantasticus“ herangezogen<sup>72</sup>:

„Das so genannte Fantasiren besteht demnach in verschiedenen Stücken, die wir ein wenig aus einander legen müssen. Intonazioni, Arpeggi, senza e con battuta, Arioso, Adagio, Passagi, Fughe, Fantasie, Ciacone, Capricci &c. sind die vornehmsten, welche alle mit einander, samt ihrem Final, unter dem allgemeinen Nahmen der Toccaten begriffen werden können, als welche überhaupt ein Gespiele bedeuten, und obige Gattungen brauchen, oder weglassen mögen; [je] nachdem es gut befunden wird.“

Allein Martin Heinrich Fuhrmann, ein Enkelschüler Buxtehudes, stellt über die übliche Bedeutung hinaus einen Zusammenhang zu Kompositionen und – was im vorliegenden Kontext von besonderem Interesse ist – zu den Toccaten von Frescobaldi und Buxtehude her:

„III. Die Nahmen der vornehmsten Instrumental-Stücke sind folgende:

1. Præludium, (a Præludendo) Prelude (Gallice) ein Vorspiel; oder Præambulum (a Præambulando) ein Vorgang ist/ da entweder ein Organist eine Sinfonia ex tempore auff seinem Clavir componiret [!]/ unter welchem

67 Ebd., S. 25 (recte 23).

68 Vgl. *Keyboard Music* (1963), S. 28 f.; Apel (1967), S. 40 ff. u. 45–52; Staehelin (2001), passim.

69 Rampe (2003 I), S. 58 ff.

70 Vgl. Sweelinck I.1 (2003), S. VIII u. Sweelinck I.2 (2004), S. V f. Es handelt sich um das Ms. 153 der Bibliothèque de L'Université Liège (*Liber Fratrum Cruciferorum Leodiniensium*), datiert 1617, und das Add. Ms. 29486 der British Library London, datiert 1618.

71 Beyer (1703), Appendix P., Walther (1708), S. 52.

72 Mattheson (1739), S. 477.



Präludiren die Instrumentisten ihre Geigen u. a. einstimmen; Oder da die Instrumentisten bey Anfang der Tafel-Music unter sich ein Präludium auff ihren Violon machen [...]

2. Toccata (vox Italica) ist auch ein Präludium auffm Clavir, so ein Organist außm Kopff vorher machet/ ehe er eine Fuge anfängt und durcharbeitet. Der Italiäner Frescobaldi hat schwere und künstliche Toccaten auffm Clavir gesetzt/ und unser Teutscher Buxtehude hat auch welche gesetzt; Aber es ist nach meinem wenigen Ermessen ein Unterscheid darzwischen/ als unter einer Copie und Original, und wenn man des Italiäners seine Compositionen an dem Buxtehudischen Probir-Stein streichet/ so siehet man was Chymisch- und was Ducaten-Gold.<sup>73</sup>

Kann man aus solchen Äußerungen zwar erschließen, dass Praeludien, einmal zu Papier gebracht, als Muster für Improvisationen galten, so finden sich konkrete Belege für die Richtigkeit von Adlungs Angaben außer bei Johann Christian Kittel (siehe S. 157) auch bei Johann Gottfried Walther, Georg Friedrich Kauffmann, Georg Philipp Telemann, Johann Mattheson und Johann Adolph Scheibe.

In der Korrespondenz mit seinem Brieffreund Heinrich Bokemeyer in Wolfenbüttel gibt Johann Gottfried Walther häufig über alltägliche Erfahrungen als Organist und Lehrer Auskunft. Am 6. Februar 1730<sup>74</sup> beschwert er sich beispielsweise über einen Lehrling,

„der, nachdem er ein Quartal lang, wöchentl. 3 Stunden, in der beym Choral-Spielen führenden, und M[einem] Herrn schon bewusten [Improvisations-] *methode*<sup>75</sup>, *Lectio* genommen, nunmehr schon einen nähern Weg sucht, und die übrigen Chorale von seinem Vetter, welcher auch ehedehin mein Discipul gewesen, abschreiben will [...] Solcher gestalt habe abermahl für 2 rdl. [Reichstaler] und 6 g. [Groschen] einen halben Organisten gezogen, der vielleicht in kurtzer Zeit selbst zu *practiciren* anfangen wird.“

Im selben Schreiben berichtet Walther über einen anderen Organistenlehrling, den er zum Abschluss der Ausbildung eine „Ciacona verfertigen“ ließ<sup>76</sup>:

„Auf vorgedachte *Ciacona* noch einmahl zu kommen, muß melden: daß sonsten kein sonderl. Liebhaber von dergleichen Art bin; weil aber hier die schönste Gelegenheit sich äußerte, dem mehrgedachten Scholaren den Vortheil zu zeigen, wie über einen *obligaten* Baß verschiedene *Imitationes* formirt werden könnten, ohne das selbige nur *par hazard*, oder blindlings zuträffe, sondern daß er wissen könne, wie solche entstehen müssen; habe ihm diese Choral-*Thema* nehmen laßen, und bey der *elaboration* nichts mehr gethan, als gewiesen; daß auch das 2te *membrum* der Melodie mit dem ersten *membro* könne *combinirt*, und >über-< ingeleichen >unter< einander zugleich *tractirt* werden; *ist[em]*: wie dieses das *fundament* zu allerhand Arten der *Canonum* sey, wenn neml. die *imitationes* *continuiret* würden. Sonsten werden auch beygelegte 4 *Variationes* über ein *Corellisches Solo*<sup>77</sup> zeigen; wie auf solche Art zum *phantasiren* gelangen könne.“

Und über seinen jüngeren Sohn Johann Christoph, den späteren Organisten des Ulmer Münsters<sup>78</sup>, schreibt Walther am 25. April 1743, dass dieser zwar „einen Choral, auf verschiedene Art, *ex tempore* ausführen, aber nicht, wegen Vielfalt der zufließenden Ideen, zu Papier bringen kan“<sup>79</sup>. Umgekehrt gesteht er selbst (12. März 1731), er habe als Organist „ohnedem gar kein Gedächtnis [...], und deßwegen auch meine eigene Sachen jederzeit vom Papiere tractiren müssen“<sup>80</sup>.

73 Fuhrmann (1706), S. 86.

74 Vgl. Walther (1987), S. 103.

75 Ebd., S. 90.

76 Walther (1987), S. 107 f.

77 Gemeint sind offenbar die *Alcuni variazioni sopr'un Basso Continuo del Signr. Arcangelo Corelli* E-Dur über den Bass des *Preludio* aus Arcangelo Corellis Violinsonate op. 5,11 (1700).

78 Vgl. Anm. 17.

79 Walther (1987), S. 244.

80 Ebd., S. 135.

### 3.1.2 Gedruckte Improvisationsmuster

Dass man seine seit 1733 publizierte *Harmonische Seelenlust* mit „Prælia über die geistl. Kirchen-Lieder“ „publice oder privatim“ aufführen könne, macht der Merseburger Domorganist Georg Friedrich Kauffmann gleich zu Beginn der Vorrede an den „Geneigten und Musicliebenden Leser“ deutlich<sup>81</sup>:

„Nachdem nun an den mehresten Orten gebräuchlich, daß vor jedwedem Liede etwas weniges præludiret werde/ so sind diejenigen unter den Herrn Organisten dem eigentlichen Zweck am nächsten kommen, welche unter eine künstlichen Variation, Imitation oder andrer figurirten Arbeit die Melodie auf eine deutliche und vernehmliche Weise zugleich mit hören lassen, indem die Gemüther allmählich præpariret werden, daß sich hernach das Lied viel andächtiger singen, als wenn man sie eine fremde [cantus-firmus-ungebundene] Phantasie hätte hören lassen“.

Neben der Wiedergabe im Gottesdienst sollen Kauffmanns „Prælia“ ausdrücklich als Improvisationsmuster dienen. Bemerkenswert sind solche Äußerungen auch deshalb, weil am Vertrieb von Kauffmanns Edition u. a. Walther, Johann Sebastian Bach und Adlung beteiligt waren<sup>82</sup>:

„So kann man vierdtens/ auch dieses zu einer guten Anleitung fassen/ daß wer sich diese Methoden [der Choralbearbeitungen] oder Passagen fleißig bekannt machen wird, der wird sie gar füglich auch zum Præludiren mit anwenden können: Nemlich wann er im Stande ist, einige Griffe ordentlich zu connectiren/ so werden diese Modulationes dieselben zieren und ausschmücken, denn sie sind jedesmahl mit Fleiß meditiret worden/ da denn ein jeder Satz des Liedes gar deutlich weisen wird/ wie und wo man sie anbringen kan/ ob schon keine Formal-Cadenz, wie im Liede geschehen/ zumachen nöthig sein wird, ein jedweder aber, wird hierinne das Judicium zu Hülffe nehmen.“

Bereits im ersten Teil dieser Studie<sup>83</sup> kam ich auf Telemanns *XX Kleine Fugen* (TWV 30:1–20) von 1731 zu sprechen, in deren Vorrede der Autor schrieb, er wolle „den Lernenden ein Muster an die Hand zu geben, wie sie mit Fugen von 4 Stimmen und von Gattungen dieser Art zu verfahren“<sup>84</sup>. Den Fugen stellte er vierstimmig ausgearbeitete erweiterte Kadenzen voran, die er als Grundlage zum Improvisieren von Præludien verstanden wissen wollte. Præludien und Fugen zusammen genommen, darauf wird später noch zurückzukommen sein, sollten als Choralvorspiele dienen, damit den Singenden „der Anfangs-Ton des Liedes in den Mund gelegt werde“. Eben solche Modelle stellen Telemanns *XXIV Variirte Choräle so wohl auf der Orgel, als auf dem Clavier zu spielen* TWV 31:1–48 (Hamburg 1735) dar, die fünf verschiedene Möglichkeiten eines Choralvorspiels präsentieren<sup>85</sup>; eine entsprechende Vorrede fehlt freilich<sup>86</sup>.

Kurze Zeit später veröffentlichte Johann Mattheson den erwähnten handschriftlichen Traktat Christoph Raupachs. Im unmittelbaren Anschluss daran fügt er hinzu<sup>87</sup>:

81 Georg Friedrich Kauffmann, *Harmonische Seelenlust musikalischer Gönner und Freunde*, Leipzig 1733–1736; Faks., hrsg. Philippe Lescat, Courlay 2003, Vorwort [S. 1], § 2.

82 Ebda., [S. 4], § 4.

83 Rampe (2003 I), S. 59 f.

84 Telemann (1964), S. III.

85 Bicinium: c. f. im S, Bicinium: c. f. im B, dreistimmig: c. f. im S, dreistimmig: c. f. im A, dreistimmig: c. f. im B.

86 Telemann (1971).

87 Mattheson (1739), S. 476.

„Johann Pachelbels [...] Choräle zum präambuliren, deren 8 an der Zahl [...] vermutlich vor 1693 zu Nürnberg herausgekommeln sind, können gute Dienste hiebey leisten, als unverwerffliche Muster. [...] Keinen bessern und glücklichern Nachahmer [...] wüste ich zu nennen, als den woledlen und wolgelahrten, aber am Fleisse unvergleichlichen J. G. Walthern, welcher mit Recht der zweite, wo nicht an Kunst der erste Pachelbel, [...] genennet werden mag. [...] Es hat dieser Walther mir Sachen von seiner Choral-Arbeit zugeschickt, die an Nettigkeit alles übertreffen, was ich jemahls gehört und gesehen habe. [...] Es finden sich in diesen [...] Sachen noch verschiedene andre Erfindungen, einen Choral durchzuführen, als die in den Raupachischen Anmerkungen stehen. Unter andern ist das Lied: Ach GOtt und Herr u. a. eine Fuga in consequenza, nella quale il conseguente segue la Guida per una Diapente grave sopra'l Soggetto, doppo una Pausa di Semiminima.“

Pachelbels Choräle konnten laut Titelblatt *Bej währenden Gottes Dienst Zum præambuliren gebraucht werden*<sup>88</sup>, auch hier handelt es sich also um Muster für Choralvorspiele, die zugleich unerfahrenen Organisten als Notenvorlagen dienten. „Muster“ war und blieb der Terminus für exemplarische Orgelwerke bis ins 19. Jahrhundert hinein: Als 1815 der Darmstädter Hoforganist Christian Heinrich Rinck (1770–1846) Ernst Ludwig Gerber „20 Orgelstücke“ im Hinblick auf eine Veröffentlichung zur Prüfung vorlegte, erhielt er von diesem die zustimmende Antwort: „was nun unsere gedruckten Orgelstücke insbesondere betrifft, so fehlt es den Verfassern immer an irgend einem der nöthigen Stücke, oft auch an mehreren, um als Muster gelten zu können.“<sup>89</sup>

Indessen stehen Pachelbels Choräle selbst in einer Tradition, die mindestens 100 Jahre zurück reicht. Zwei der ältesten deutschen Tastenmusikdrucke sind ausdrücklich zur Aufführung im Gottesdienst bestimmt. Das Titelblatt von Johannes Rühlings (1550–1615) *Tabulaturbuch* von 1583 lautet:

*Tabulaturbuch Auff Orgeln vnd Instrument Darinne auff alle Sonntage vnd hohen Fest durchs gantze Jhar auserlesene liebliche vnd kuenstliche Moteten so mit den Euangelijs/ Episteln/ Introitibus, Responsorijis, Antiphonis, Oder derselben Historien vberin kommen vnd eintreffen/ der Fuernembsten vnd beruembsten Componisten verfasst vnd also geordnet wie dieselben von den Autoribus im Gesang ohne Coloraturen gesetzt worden damit ein jeglicher Organist solche Tabulatur auff seine Application bringen vnd fueglich brauchen kan [...] Der Erste Theil [...] Leipzig M.D.LXXXijj.*

Rühling war damals Organist und Stadtschreiber im sächsischen Grotzsch; seine Publikation enthält 86 Motettenintavolierungen, davon 81 nach lateinischen und fünf nach deutschen Vorlagen. Auch die beiden ersten Teile von Johann Woltz' *Tabulatur* (1617) setzen sich aus (82+52) Motettenintavolierungen zusammen, was einleuchtet, wenn man bedenkt, dass es Organisten durch die Publikation erspart blieb, sich selbst eine Clavierpartitur aus den Stimmensätzen auszuziehen. Rühling beispielsweise weist eigens darauf hin, lediglich die Koloraturen seien von den Spielern auszuführen.

Rühling und Woltz richteten sich an professionelle Organisten, die in der Lage waren, Diminutionen und zusätzliche Stimmen zu ergänzen. Erstaunlich ist jedoch, dass der dritte Teil von Woltz' Druck *Schöne/ liebliche/ auserlesene Fugen/ vnd Concert/ oder wie solche die Italiander zu nennen pflegen/ CANZONI ALLA FRANCESE, unterschiedlicher vortrefflicher Autorum* vorstellt (Mascchera, de Macque, Merulo, Antegnati, Tresti, Banchieri, Guami, de Monte, Andrea Gabrieli und Luython). Hinzu kommen noch wenige Kompositionen von Simon Lohet und Adam Steigleder aus Stuttgart und Ulm. Die Einbeziehung originärer Instrumentalmusik dürfte in diesem Fall also durch Einführung der neuartigen Gattung Canzona alla Francese bedingt

88 Pachelbel (1992).

89 Noack (1953), S. 325.

gewesen sein. Denn traditionelle Muster improvisatorischer Praxis von Praeludien, Fugen und Choralbearbeitungen sucht man in dieser Sammlung vergeblich.

### 3.1.3 Improvisationstechniken

Noch konkreter als Adlung, Walther und Mattheson wird der Bach-Schüler Johann Adolph Scheibe in seinem *Critischen Musikus* (1739). Für ihn gliedern sich die Fähigkeiten eines Organisten ebenfalls in vier Teile; wie bei Adlung steht an erster Stelle der Generalbass, an zweiter der „Choralgesange“<sup>90</sup>.

„Ein Organist soll drittens auch geschickt präلودiren können. [...] Wenn ich aber meine Gedanken eröffnen soll, wie man geschickt präلودiren müsse: so muß ich dabey auf zweyerley sehen. Erstlich muß ich untersuchen, welche Beschaffenheit es hat, wenn man auf einen Choral präلودiret; zweytens aber muß ich auch ansehen, was man zu merken hat, wenn man nach freyer Willkühr, und also ohne Absicht auf einen Choral oder dergleichen präلودiret. Hierzu setze ich aber als einen Grundsatz voraus, daß ein Organist gute, freye, lebhaft und ordentliche Einfälle haben muß, daß er anbey in der Composition, was nämlich den Punkt von den Fugen, Nachahmungen, und von dem doppelten Contrapuncte betrifft, sehr erfahren seyn soll.“

Wie aus seinen weiteren Ausführungen hervorgeht, herrscht auch für Scheibe keinerlei Unterschied zwischen der Improvisation und Komposition einer Fuge oder anderer kontrapunktischer Modelle<sup>91</sup>:

„, so ist also eine solche Choralfuge eine sehr künstliche und schwere harmonische Sache, die aber, wie insgemein die ganze Materie von den Fugen, den meisten Organisten am wenigsten bekannt ist; ob es wohl eine ausgemachte Wahrheit bleibt, daß keiner ein wahrer und rechtschaffener Organist seyn kann, der in der Kunst, eine Fuge zu spielen, und gründlich und wohl auszuführen, fremd und unerfahren ist. Man kann einen Organisten nicht besser beurtheilen und erkennen, als wenn man ihn eine Fuge spielen höret.“

Man beachte, dass Scheibe von der Improvisation, nicht Interpretation einer Fuge spricht. Ja, in seiner Darstellung der Aufgaben eines Organisten wird das Literaturspiel nicht einmal erwähnt. Selbstverständlich gelten dieselben Grundsätze für das Praeludieren auf Choräle, dessen Techniken sich wiederum mit den Angaben in dem noch zu diskutierenden Traktat von Christoph Raupach decken. Sogar bei Improvisation eines Trios verlangt Scheibe absolute Übereinstimmung mit jenen satztechnischen und formalen Grundsätzen, nach denen eine Triosonate für Instrumentalensemble komponiert wurde<sup>92</sup>:

„Was das Trio insonderheit betrifft, so muß man sich bemühen, auf zwo Clavieren, und zwar auf dem einen mit der rechten, auf der [recte: dem] andern aber mit der linken Hand die beyden Oberstimmen, mit dem Pedale aber die Unterstimme rein und ohne Verwechslung auszudrücken. Es gehören dazu alle Regeln, die bey Ausarbeitung eines Trios mit Instrumenten zu bemerken sind.“

Diese Beispiele mögen hinreichen, um zu demonstrieren, dass sich die Darstellungen von Adlung (1758) und Kittel (1801–1808) vollständig im Einklang mit dem zeitgenössischen Verständnis von Orgelimitation und Literaturspiel befinden. Nimmt man sie und ihre Zeitgenossen wörtlich, so war die erhaltene Tastenmusik für angehende Organisten Muster und Lehrstoff zugleich, für professionelle Musiker Inspirationsquelle. Die damalige Konven-

90 Scheibe (1745), S. 415–421, das folgende Zitat S. 422 f.

91 Ebd., S. 425.

92 Vgl. ebd., S. 675–683.

tion schloss einen gelegentlichen Vortrag von Kompositionen im öffentlichen Rahmen nicht aus. Künftige Forschungen werden allerdings für jedes Dokument von Neuem zu klären haben, ob Orgelmusik des 16. bis 19. Jahrhunderts tatsächlich vom Blatt erklang, oder ob der Normalfall, die Improvisation, vorliegt – nicht umgekehrt. Dass die Aufführung von Literatur im Alltag unpraktikabel war, belegen Scheibes abschließende Forderungen für Orgelimitation auf hohem Niveau<sup>93</sup>:

„Wenn man einen Organisten einigemal also hat spielen hören: so kann man auch gar bald erkennen, wie weit sich seine Gedanken erstrecken, und wie reich er an Veränderung und an Erfindung ist. Sehr oft höret man das anderemal eben dasselbe, womit er uns schon einmal unterhalten hat. Und will man noch weiter fortfahren, seine Aufmerksamkeit anzuwenden: so wird man nur sehr selten etwas Neues vernehmen. Es wird uns vielmehr ein solcher Organist mit einer täglichen Wiederholung seiner veralteten Gedanken und verrosteten Einfälle beständig martern.“

Oder, wie Mattheson (1739) schreibt<sup>94</sup>:

„Was wollten doch die Herren Organisten anfangen, wenn sie nicht aus eigenem Sinn in ihren Vor- und Nachspielen fantaisiren könnten? es würde ja lauter hölzernes, auswendig-gelerntes und steifes Zeug herauskommen.“

Demnach hatte es ein Organist, der auf sich hielt, nicht nötig, vom Blatt zu spielen, ganz abgesehen davon, dass er – wie Adlung selbst einräumt<sup>95</sup> – dazu oft gar nicht in der Lage war. Angesichts solcher Umstände müssen wir annehmen, dass Buxtehude auf dem Niveau seiner Praeludien und Toccaten und Johann Sebastian Bach in der Art seiner „18 Choräle“ BWV 651–668 und selbst seiner Triosonaten BWV 525–530 zu improvisieren imstande waren. Hin und wieder werden solche Improvisationsmodelle auf dem Papier ausgearbeitet und perfektioniert worden sein, wie Carl Philipp Emanuel Bach am 13. Januar 1775 an Johann Nicolaus Forkel über seinen Vater berichtete<sup>96</sup>:

„Wenn ich einige, NB nicht alle, Clavierarbeiten [also Tastenwerke] ausnehme, zumahl, wenn er den Stoff dazu aus dem Fantasiren auf dem Claviere hernahm, so hat er das übrige alles ohne Instrument componirt, jedoch nachher auf selbigem probirt.“

Carl Philipp Emanuel's „Nota bene“ lässt darauf schließen, dass Tastenmusik üblicherweise aus Improvisationen entstand. Eben dies forderte Mattheson 1725 von den Bewerbern um das Organistenamt am Hamburger Dom, indem er eine frühere Fassung des Themas von Bachs g-Moll-Fuge BWV 542/2 als Improvisationsaufgabe stellte und denselben Gedanken hernach schriftlich ausarbeiten ließ. Bach selbst wird über die Themenfassung 1720 in der Hamburger Katharinenkirche improvisiert und sie später in veränderter Gestalt zu Papier gebracht haben. Jedenfalls lässt Mattheson durchblicken, dass er den Autor von Thema und Fugenkomposition genau kannte: „Ich wuste wol, wo dieses Thema zu Hause gehörte, und wer es vormahls künstlich zu Papier gebracht hatte; aber ich wollte nur sehen, wie der eine oder andre damit umgehen würde.“<sup>97</sup> Matthesons Prüfungsbedingungen sind auch deshalb aufschlussreich, weil sie das heutige Vorurteil widerlegen, Kompositionen seien im allgemei-

93 Ebd., S. 428.

94 Mattheson (1739), S. 88.

95 Vgl. Anm. 17.

96 *Bach-Dokumente* 3, Nr. 803, S. 289.

97 Mattheson (1731), S. 34. Das folgende Zitat ebd., S. 34f.

nen qualitativ besser als Improvisationen, und weil sich aus ihnen konkrete Angaben für die Dauern einzelner Improvisationsteile ergeben:

- „1. Aus freiem Sinn kurz zu präcludiren; doch nichts studiertes/ welches man gleich hören wird. Es soll dieses Vorspiel in A dur angefangen/ und im G moll geendiget werden/ so daß es ungefähr zwo Minuten währen mag.
2. Den Choral: HERR JESu Christ/ du höchstes Gut u. a. auf das beweglichste/ doch nicht über sechs Minuten lang/ zu tractiren: absonderlich einmahl auf zweien Clavieren/ mit dem Pedal/ in einer reinen dreistimmigen Harmonie/ ohne Verdoppelung des Basses/ so daß die Füsse nicht wissen/ was die Hände thun; noch diese mit jenen eine weitere/ als wolklingende Gemeinschaft haben [Trio]. [...]
3. Gegenwärtiges Fugen-Thema [...] aus dem Stegereiff/ wol durch- und auszuführen: [es folgt die frühere Fassung des Themas von BWV 542/2] Auch dabey folgenden Gegensatz zugleich einzuführen/ zu versetzen und füglich anzubringen [es folgt das (1.) Kontrasubjekt aus BWV 542/2] solches kann gar wol in vier Minuten verrichtet werden: weil hier die Frage ist/ wie gut/ nicht aber wie lang/ die Fuge gerathen sey.
4. Dieselben Aufgaben/ zum sichtbaren [] Zeugniß ihrer Compositions-Wissenschaft/ innerhalb zweer Tage/ nach gespielter Probe/ schriftlich ausgearbeitet/ aufzuweisen: sientemahl es aller Vernunft gemäß ist/ daß derjenige schwerlich/ stehenden Fusses/ etwas gutes hervorbringen könne/ der es nicht/ wenn er Zeit dazu hat/ weit besser in die Feder zu fassen vermag; zu geschweigen/ daß den Ohren/ durch die Geschwindigkeit im Spielen/ mancher Fehler entwischet/ der ihnen sonst empfindlich genug fällt/ wenn man langsam verfährt; wozu aber die Aufschreibung erfordert wird/ um des Verfassers Fähigkeit besser daraus/ mittelst gemächlicher Anhörung und Wiederholung der Sätze/ zu beurtheilen. Denn/ wenn einer hieraus schliessen wolte/ die Augen hätten bey dieser Untersuchung etwas vor den Ohren voraus/ so betriegt er sich: weil es doch zuletzt wiederum auf das Gehör/ und dessen endlichen Ausspruch/ ankömmt.
5. Eine ausgesuchte [...] Sing-Arie [...] / die jedem/ insbesondere/ vorgeleget werden soll/ mit dem General-Baß [...] / bey dem ersten Anblick recht und wohl zu begleiten: welches etwa vier Minuten betragen dürffte.
6. Mit einer kurz-gefassten Ciacona/ über folgenden Grund-Satz/ zu schliessen/ und das volle Werck dazu zu gebrauchen: etwa sechs Minuten lang. [Es folgt ein achttaktiger Basso ostinato B-Dur im 3-Takt.] Alles in einem andächtigen/ eingezogenen/ gründlichen und nachdrücklichen Styl/ ohne clavicymbalisches Hacken und Dreschen/ so eingerichtet/ daß es bey jedem nicht über eine halbe Stunde währet.“

Hätte der professionelle Organist jener Zeit lediglich sein Repertoire an Improvisationsmustern vorgetragen, hätten ihn Matthesons Prüfungsaufgaben 1–3 und 6 wie auch die Bedingungen anderer Organistenproben des 17. und 18. Jahrhunderts<sup>98</sup> in erhebliche Schwierigkeiten gebracht. Anlässlich einer weiteren Organistenprobe (1727) vermerkte Mattheson bei dem freien Praeludium denn auch ausdrücklich und wohl nicht ohne Grund: „Es muß aber nichts studiertes oder auswendig-gelernetes seyn.“<sup>99</sup> Derselben Formulierung bedurfte es bereits anlässlich der Organistenprobe in der Danziger St. Marienkirche vom Juli 1611: „Dan soll es ex tempore geschehen, so mus die fug ex tempore vorgegeben, vnd nicht zuuor [] practicirt vnd abgeschrieben sein“.<sup>100</sup> Improvisiert wurde ein Praeludium, eine „Fuga“, der „52. Psalm Erbarm Dich mein O Herre Gott“ (als Bestandteil der Vesper), eine „Mutett“, transponiert „durch eine Quart“ und am Ende „Ein Stück Bley auff's Clavier geleget und gespielt“ (Improvisation über einem Orgelpunkt)<sup>101</sup>.

Somit steht fest, dass ein Organist in der Lage war, wirklich Unvorhergesehenes auf dem Niveau einer Komposition zu exekutieren und anschließend in gleicher Weise zu Papier zu bringen, bereinigt allenfalls um Satzfehler. Auch kann kein Zweifel darüber herrschen, dass der Unterschied zwischen improvisierter und komponierter Orgelmusik weniger im Grad der Ausarbeitung als der Fehlerquote bestand. D. h. die erhaltene Literatur des 17. und 18. Jahr-

98 Rampe (2003 I), S. 35–37.

99 Mattheson (1731), S. 36.

100 Rauschnig (1931), S. 121.

101 Ebd., S. 120.

hunderts stimmt mit entsprechenden Improvisationen im Grundsatz überein und ist bei der Niederschrift allenfalls im Detail verbessert worden. Jene Organisten, die Jacob Adlung als beispielhaft anführt (vgl. S. 157 und 159) und die wir noch immer als Meister betrachten, waren, das belegen die Umstände zeitgenössischer Organistenproben, durchaus fähig, so zu improvisieren wie sie komponierten.

Die von Mattheson angegebenen Zeitdauern werden freilich nicht ohne praktischen Bezug gewesen sein: Dass die über das g-Moll-Thema zu improvisierende Fuge mit vier Minuten von eher knappem Umfang war, erscheint völlig plausibel, beansprucht die von Bach schriftlich niedergelegte Version BWV 542/2 doch zwischen fünfeinhalb und sechseinhalb Minuten. Eine Fuge mit der Dauer von vier bis sieben Minuten hätte, je nach Größe von Kirche und Gemeinde, zum Ausgang, also als Nachspiel, fungieren können. Das zweiminütige Praeludium zu Beginn dürfte mit einem Vorspiel auf ein Chorwerk oder einen liturgischen Satz<sup>102</sup>, wohl nicht aber auf die Hauptmusik identisch gewesen sein. Und wie noch zu zeigen sein wird, bewegt sich eine Choralimprovisation von sechs Minuten Dauer zwar in jenem Rahmen, der für ein Vorspiel auf ein Hauptlied gerade noch tolerabel war. Bei der Organistenprobe von 1725 handelte es sich aber – wie 1611 in Danzig – um eine simulierte Vesperimprovisation über das traditionelle Lied *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut*. Matthesons Kandidaten hatten also in der Lage zu sein, eine maximal sechsminütige Choralfantasie nicht nur zu extemporieren, sondern diese hernach auch noch zu Papier zu bringen. Dazu gehörten ausreichende organistische Erfahrung und eine konkrete Vorstellung vom zeitlichen Ablauf einer Choralbearbeitung.

### 3.2 Choralbearbeitungen

Sein Kapitel „Von dem Choral“ gliedert Jacob Adlung (1758) in die „Melodien überhaupt“, die „gedruckten Melodiebücher“, die „Veränderung der Register“ (bei den Strophen der Gemeindechoräle), die „Geschwindigkeit im Singen“, die „Wahl der Tonart“ eines Gemeindechorals, die „Veränderung der Bässe“, die „Zwischenspiele“, das „Vorspiel auf einen Choral“ und den „Gebrauch der ausgeführten Chorale anderer Meister“<sup>103</sup>. Von letzteren war bereits auf S. 157 die Rede. Im folgenden beschränke ich mich auf jene Abschnitte, zu denen tatsächlich Kompositionen erhalten sind: auf die Veränderung der Bässe, auf Zwischenspiele zwischen den Choralzeilen und auf das Vorspiel.

#### 3.2.1 Veränderung der Bässe

Adlung fundiert die Orgelbegleitung der Gemeindechoräle, die in den norddeutschen Hansestädten und auch in Sachsen erst in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts allmählich in Gebrauch kam, im Thüringischen sowie in Halle aber bereits in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts etabliert war<sup>104</sup>, wie andere Autoren auch<sup>105</sup> durch die Generalbasspraxis<sup>106</sup>:

102 Mattheson (1731), S. 38 ff.

103 Adlung (1758), S. 657 f.

104 Rampe (2003 I), S. 48 ff., sowie Schering (1926), S. 243, und Max Seiffert (Hrsg.), Johann Krieger, Franz Xaver Anton Murschhauser und Johann Philipp Krieger, *Gesammelte Werke für Klavier und Orgel* (= DTB 18. Jg., Bd. 30), S. XVI f.

„Was die Griffe anlangt, so müssen sie schon erlernt seyn aus der Generalbasslehre, und je weiter diese getrieben wird, desto mehr wird hier solcher Sätze mächtig seyn, wie man denn keinen einzigen Satz wird nennen können, welcher bey dem Choral nicht anzubringen wäre. Der vornehmste Unterschied ist, dass die obere Stimme an die Melodie gebunden ist. Die Register sind fleißig zu verändern; denn darzu hat man mehrere, daß die Abwechslungen vergnügen sollen.“

Zur Veränderung der Register äußert sich dezidiert jene bereits im ersten Teil dieser Studie zitierte Instruktion vom 14. Dezember 1714, die Johann Sebastian Bach nach seiner Wahl zum Organisten der Markt- und Liebfrauenkirche in Halle vorgelegt worden ist<sup>107</sup>:

„Ferner wird Er 4.) sich befleißigen, so wohl die ordentliche, als von denen HE[rren]. Ministerialibus vorgeschriebene Choral-Gesänge vor- und nach denen Sonn- und Fest-Tages-Predigten, auch unter der Communion, item zur Vesper und vigilen Zeit, langsam ohne sonderbahres coloriren mit vier und fünf Stimmen und dem Principal andächtig einzuschlagen, und mit item versuclich die andern Stimmen jedesmahl abzuwechseln, auch zur quintaden und Schnarr wercke, das Gedackte, wie auch die syncopationes und Bindungen dergestalt zu adhibiren, daß die eingepfarrete Gemeinde die Orgel zum Fundamente einer guten Harmonie und gleichstimmigen Thones sezen, darinn andächtig singen, und dem Allerhöchsten dancken und loben möge.“

Diese für eine Dienstanweisung erstaunlich differenzierten Angaben mit der Bevorzugung solistischer Stimmen demonstrieren offensichtlich den Idealfall und stehen in gewissem Gegensatz zu jenen praxisnahen Erfahrungen, die der Lübecker Marienkantor und ehemalige Telemann-Schüler Caspar Ruetz in einem heutigen verschollenen Folioblatt über den Organistendienst aus dem Jahre 1750 niederlegte<sup>108</sup>:

„Eine besondere Hinderniß der Andacht, welche man wohl die ärgste nennen mag, ist ohne Zweifel das unordentliche und unharmonische Singen der Gemeine, da der eine langsam, der andere geschwinde, da der eine diesen, der andere jenen Ton singet, da der eine die Töne sinken lässt, der andere in die Höhe zieht. Dieses anzuhören, ist ein Gräuel, nicht allein für ein musikalisches, sondern auch für ein menschliches Ohr. Diesem Unwesen abzuhelpen, ist kein besser Mittel unter der Sonne, als eine starke durchdringliche Orgel, welche die Kraft hat, die ganze Gemeine zu überschreyen und im Zaume zu halten.“

An anderer Stelle spricht Ruetz davon, dass die Hauptorgel der Lübecker Marienkirche bei solcher Gelegenheit im „ganze[n] Werk“ erklang<sup>109</sup>.

Adlung fährt fort<sup>110</sup>:

„Von den Veränderungen der Bässe [im Choralsatz] etwas zu sagen, so verstehe ich hier eigentlich nicht Kleinereungen der Noten, oder die Variationes derselben durch die Figuren; sondern wenn man einen Weg nimmt, ob schon die Noten so groß bleiben können, wie in der Melodie. Solches zu können muß ein rechtschaffener Lehrer seinen hierzu tüchtigen Schüler allerdings anführen, damit er im Stande sey, alle ersinnliche Gänge, Sätze und Baßveränderungen zu finden; und derjenige wär gewiß ein schlechter Spieler, der nur einen Baß wüste. [...] Ich wollte den Anfängern (denn vor grosse Meister schreibe ich dieses nicht) rathen, sich in dieser Kunst zu mäßigen, wenn die Gemeine mitsinget; weil doch der vornehmste Endzweck des Mitspielens ist, Ordnung im Singen zu erhalten. Man kann seine Kunst bey dem Vorspiel schon besser hören lassen, in welchem man an keinen Baß gebunden ist.“

Im ersten Teil dieser Studie wurde ein anonymer Traktat in Notenschrift vom Anfang des 18. Jahrhunderts vorgestellt, der sich ursprünglich in der Hamburger St. Nicolaiirche befand,

105 Vgl. etwa Mattheson (1739), S. 471 ff.; Scheibe (1745), S. 413–421.

106 Adlung (1758), S. 675.

107 *Bach-Dokumente* 2, Nr. 63, S. 50 f.

108 Zitiert nach Stahl (1952), S. 110 f.

109 Rampe (2003 I), S. 49.

110 Adlung (1758), S. 679 f.



seit 1944 als Kriegsverlust galt und seit 1991 wieder in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky zugänglich ist<sup>111</sup>. Dort sind von der Hand des ersten Kopisten 13 Choralmelodien mit jeweils einem bis sechs unterschiedlichen Bässen samt Bezifferung niedergeschrieben, offensichtlich dazu bestimmt, einem Organisten die verschiedenen Möglichkeiten der Veränderung nahezubringen. Die Handschrift dürfte um 1715 angelegt worden sein, als man in Hamburg schrittweise begann, die Orgelbegleitung der Gemeindechoräle einzuführen<sup>112</sup>. Im Anschluss an die veränderten Bässe notierte derselbe Schreiber einen vierstimmigen Choralsatz mit Zeilenzwischenspielen, worauf von zweiter Hand zwei entsprechende Choräle folgen, die aufgrund von Melodie und Text allerdings nicht vor 1725 nachgetragen worden sein können. Sollte sich das Manuskript bereits Anfang des 18. Jahrhunderts in der St. Nicolaikirche befunden haben, dürfte es auf die Unterrichtspraxis Vincent Lübecks zurückzuführen sein.

Eine weitere Reihe von Chorälen mit veränderten Bässen samt Bezifferung findet sich in Johann Christian Kittels Traktat<sup>113</sup>.

### 3.2.2 Zeilenzwischenspiele

Zu den Zwischenspielen zwischen den Choralzeilen heißt es bei Adlung<sup>114</sup>:

„Endlich sind noch die Zwischenspiele zu beurtheilen, welche insgemein Passagien heissen. Einige machen zwischen den Zeilen gar keine, weil sie es nicht vor dienlich halten [...] einigen ist wohl gar untersagt [...]. Einige treiben es zu arg, und bemühen sich zu viel, dass sie abermal wider den Endzweck des Mitspielens zu handeln scheinen. Das Mittel wird auch hierinne das beste seyn. Wenn manche so vollstimmig arbeiten, ganze Gänge mit ordentlichen Schlüssen vermengt mit anbringen und bald anfangen, langsam aber wieder aufhören, dass entweder die Gemeinde unordentlich fort singt, oder über die Gebühr warten muß, so kann es fürwahr nicht vor das schönste Stück bey dieser besten Welt gehalten werden. Daß man die besten Muster solcher Zwischenspiele den Scholaren schriftlich mittheilen, und bey deren Application so lange sich aufhalten müsse, bis sie damit wohl umzugehen wissen, versteht sich von sich selbst. Man kann auch Choräle setzen, und solche mit einrücken. Bey traurigen Choralen, Bußtexten oder Sterbeliedern bleiben sie billig weg, sonderlich die längern und geschwindern.“

Erhalten sind zahlreiche Choralsätze mit Zeilenzwischenspielen, außer in dem oben erwähnten Hamburger Manuskript u. a. von Johann Heinrich Buttstedt<sup>115</sup>, Georg Friedrich Kauffmann<sup>116</sup>, Johann Sebastian Bach („Arnstädter Choräle“)<sup>117</sup>, Johann Andreas Fösel<sup>118</sup>,

111 Signatur ND VI 2366; Rampe (2003 I), S. 55, Abdruck des ersten Chorals auf S. 65. Eine vollständige Wiedergabe des Manuskripts im Anhang von Lübeck II (2004).

112 Rampe (2003 I), S. 53.

113 Kittel (1803), S. 17 ff.

114 Adlung (1758), S. 683 f.

115 Rampe (2003 I), S. 54, Abdruck auf S. 63 sowie in: *Deutsche Orgel- und Claviermusik des 17. Jahrhunderts 2* (2004), S. 23.

116 Nachgestellt jeweils den Choralbearbeitungen der *Harmonischen Seelenlust*, einzeln ediert in: Kauffmann (1951).

117 Zur Datierung und Funktion der so genannten „Arnstädter Choräle“ vgl. die unterschiedlichen Positionen von Dominik Sackmann (*Bach und Corelli. Studien zu Bachs Rezeption von Corellis Violinsonaten op. 5 unter besonderer Berücksichtigung der „Passaggio-Organchoräle“ und der langsamen Konzertsätze*, München u. Salzburg 2000 [= Musikwissenschaftliche Schriften 36], S. 33–95) und Matthias Schneider, „... dass die Gemeinde drüber confudiret worden“. Zu Bachs „Arnstädter Chorälen“ für Orgel, in: ders. (Hrsg.), *Bach in Greifswald. Zur Geschichte der Greifswalder Bachwoche 1946–1996*, Frankfurt/Main 1996 (= Greifswalder Beiträge zur Musik-

Henrich Laag<sup>119</sup>, Daniel Gottlob Türk<sup>120</sup> und Johann Christian Kittel<sup>121</sup>. Ihnen ist gemeinsam, dass sie laut Adlung ebenfalls als Muster für angehende Organisten bestimmt waren, weshalb ihre notierte Gestalt ziemlich genau jene Praxis wiedergeben dürfte, die im Gottesdienst der Zeit tatsächlich herrschte. Dass man Choräle mit Zeilenzwischenspielen aber auch für jene Organisten verfasste, die keinen vierstimmigen Satz nach einer Melodie zu spielen instande und folglich des Improvisierens nicht mächtig waren, belegen etwa das älteste württembergische Choralbuch (*Vollstimmige Sammlung [...] von Choralmelodien*), das 1799 von Justin Heinrich Knecht und Johann Friedrich Christmann in Stuttgart herausgegeben wurde und durchweg Zwischenspiele enthält, oder die *Choral-Melodien der evangelischen Kirchen-Gemeinden vierstimmig ausgesetzt mit Vor- und Zwischenspielen* (Gotha 1820/21) von Johann Christian Kittels Schüler und Nachfolger Michael Gotthardt Fischer.

### 3.2.3 Choralvorspiele

Der Ausführung der Präludien auf Choräle schickt Jacob Adlung folgende Bemerkungen voraus<sup>122</sup>:

„Nun ist viertens noch zu reden von dem Vorspiel auf einen Choral, welches den Zweck hat theils die Gemeinde zu der Tonart zu zubereiten, theils dieselbige von der Melodie zu benachrichtigen, theils durch wohlfließende Gedancken die Zuhörer zu vergnügen [...] Was das Vorspiel oder die Ausführung der Melodie betrifft, [...] so läßt sich solche nicht jederzeit anbringen. Denn wenn Lieder vorgeschrieben worden, deren Länge an sich den Gottesdienst sehr verzögert, wenn es im Winter sehr kalt ist u. s. f. so pflegten unsere laulichten Christen, zumal bey langen Predigten, ohne dem mit Ungedult auf das *ite missa est* (oder Ende) zu hoffen; und so muß wohl der Spieler mit seiner Kunst zurück bleiben [...]. Es ist also genug, durch eine kurze Fantasie den Ton bekannt zu machen, in welcher doch die erste Zeile der Melodie gar wohl kann beygebracht werden. Bisweilen aber kann man etwas mehrers hören lassen, länger oder kürzer, wie es die Zeit leidet, auch nachdem man zum Spielen aufgeräumt ist, ingleichen nachdem es der Text erfordert. Dem letztern zu Folge muß man bisweilen traurig, bisweilen munter spielen.“

Art und Umfang eines Choralvorspiels waren folglich nicht allein von künstlerischen Erwägungen, sie waren in Wirklichkeit von rein praktischen Umständen abhängig – und sei es von der jahreszeitlich bedingten Temperatur im Kirchenraum<sup>123</sup>. Sodann schließt Adlung eine Zusammenfassung jenes Traktats Christoph Raupachs an, den, wie gesagt, bereits Johann Mattheson (1739) und Lorenz Christoph Mizler (1754) veröffentlicht hatten<sup>124</sup>:

wissenschaft 3), S. 111–125; außerdem ders., *Bachs „Arnstädter Choräle“ – komponiert in Weimar?*, in: Geck (2003), S. 287–308.

118 Rampe (2003 I), S. 54, Abdruck eines Choralatzes auf S. 64.

119 Henrich Laag, *Anfangsgründe zum Clavierspielen und Generalbas*, Osnabrück 1774, S. 69–73.

120 Daniel Gottlob Türk, *Anweisung zum Generalbaßspielen*, Halle 1800 und Wien 1807, S. 354–356.

121 Kittel (1803), S. 14 ff.

122 Adlung (1758), S. 684 f.

123 Laut Lorenz Christoph Mizler (1754, S. 108–111) sollte eine Kirchenkantate im Winter 25 Minuten dauern, „sowohl der Spielenden als der Zuhörer wegen, weil eine strenge Kälte, so länger anhält, als sie der Körper vertragen kann, mehr die Andacht und Aufmerksamkeit verhindert als befördert“; „im Sommer aber könnte man 8 bis 10 Minuten zugeben“.

124 Adlung (1758), S. 685 ff. Im folgenden gebe ich Adlungs Text tabellarisch wieder und fasse in der rechten Spalte seine Angaben in Kurzform zusammen. Abkürzungen: S = Sopran, A = Alt, T = Tenor, B = Bass, man. = manualiter, ped. = pedaliter.

„1) Bey traurigen Liedern schlägt er vor

- |   |                     |
|---|---------------------|
| a) eine langsame Fuge;  | langsame Fuge       |
| b) den Choral im Pedal 4stimmig   | à 4 ped., c.f. im B |
| c) den Choral in der linken Hand, die rechte macht auf eben dem Clavier oder einem andern zwei Stimmen darzu, so wirds ein Trio.- | à 3 man., c.f. im B |
| d) die linke nimmt den Choral im Tenor, das Pedal den Baß die rechte sonst etwas, so wirds auch ein Trio;                         | à 3 ped., c.f. im T |
| e) den Choral mit schwachen Stimmen, wie ein Lamento;   | Lamento (à 4?)      |
| f) die linke den Choral, die rechte variirt[,] 2stimmig <sup>125</sup> ;  | à 2 man., c.f. im B |
| g) dito umgekehrt, da die linke variirt [...]   | à 2 man., c.f. im S |

2) Hier] folgen die Freudenlieder;

- |   |   |
|---|---|
| a) wird eine Symphonia, Sonatina oder grosse Sonata mit und ohne Fugen vorgeschlagen, mit starken Registern, woran der simple Choral einstimmig anzuhängen [...];                           | Symphonia (evtl. + Fuge)<br>+ Choral (à 4?) |
| b) macht man kleine Fugen aus dem Anfange einer Melodie u. s. f.  | Choralfughette                              |
| c) wird cantus firmus (das ist die langsame Melodie selbst) mit der rechten auf einem Clavier gemacht, mit der linken aber auf dem andern Clavier eine Variation im Baß, 2stimmig;          | à 2 man., c.f. im S                         |
| d) wird cantus firmus mit der linken auf einem Clavier zum Fundamente genommen, mit der rechten auf einem andern Clavier eine Variation angebracht, 2stimmig;                               | à 2 man., c.f. im B                         |
| e) wird cantus firmus zum Baß gemacht im Pedal, wozu beyde Hände variiren, daß es 3stimmig werde [...];   | à 3 ped., c.f. im B                         |
| f) wird auf einem Clavier cantus firmus mit der rechten genommen, wozu das Pedal einen Baß macht, die linke variirt auf dem andern Clavier. Dis ist auch ein Trio;                          | à 3 ped., c.f. im S                         |
| g) macht die linke auf einem Clavier den cantum firmum als eine Mittelstimme im Tenor, die rechte aber eine Variation auf dem andern Clavier, das Pedal macht einen Baß.                    | à 3 ped., c.f. im T                         |
| h) spielt man wechselweise auf 2 Clavieren forte und piano, so daß auf etwas künstliches der simple Choral sich hören läßt, wobey erst das Pedal darzu kommt, bis der ganze Vers durch ist; | Choralfantasie ped.                         |
| i) dreystimmig also, daß die linke den simplen Choral im Tenore habe, die rechte Hand und das Pedal variiren darbey;  | Choralfantasie à 3 ped.,<br>c.f. im T       |
| k) umgekehrt, da die rechte den cantum firmum spielt, und die linke sammt dem Pedal variiren [...].“  | Choralfantasie à 3 ped.,<br>c.f. im S       |

Schließlich empfiehlt Adlung, in der Art von Choralbearbeitungen Georg Friedrich Kauffmanns, Johann Ludwig Krebs' und Gottfried August Homilius' zur Orgel ein Melodieinstrument hinzuzuziehen, das den eigentlichen Cantus firmus vorträgt<sup>126</sup>:

„Wie man nun die mehresten Ausführungen auf der Orgel allein zu machen pflegt; so ist es doch auch angenehm, wenn eine Hautbois oder ein ander geschicktes Instrument heimlich hinter oder neben die Orgel gestellt wird, welches den Choral ausführt, und durch die Orgel begleitet wird, entweder alles nach Noten, oder aus dem Stegreife. Nach Noten könnte auch solch Instrument die Variation machen, und das übrige besorgete die Orgel.“

Die von Adlung bzw. Raupach genannten Gestaltungsmöglichkeiten von Choralvorspielen korrespondieren mit den Angaben von Johann Adolph Scheibe (1739), Caspar Ruetz (1750) und Johann Christian Kittel (1801 und 1808), wobei alle drei Autoren nicht zwischen

125 Der Unterschied zu Version c) wird nur durch Ergänzung des Kommas verständlich.

126 Ebd., S. 687.

„traurigen“ und „Freudenlieder[n]“ unterscheiden und zudem deutlich weniger Varianten präsentieren. So nennt Scheibe insgesamt nur vier Modelle<sup>127</sup>:

1. die Choralfuge (1a) als Erweiterung der -fughette (siehe 2b), indem sämtliche Choralzeilen nacheinander imitatorisch durchgeführt werden<sup>128</sup>.
2. die Choralfughette (siehe 2b) mit einer imitatorischen Durchführung nur der ersten Choralzeile.
3. die Verbindung der „Choralmelodie im Präludiren mit einem ungezwungen melodischen Gegensatz“ als Vor- und/oder Nachspiel sowie als Zeilenzwischenpiel<sup>129</sup>:

„Man verfährt aber mit dieser Art folgendermaßen. Man läßt nämlich mit zwo Clavieren, oder, nachdem die Orgel ist, nur mit einem Claviere, eine freye und angenehme Melodie hören; diese führet man als ein Solo, oder, welches besser seyn wird, als ein Trio aus. Indem man sich aber damit etwas aufgehalten hat: so läßt man unvermutheter Weise auf einem andern Claviere und mit einem wohlausgelesenen Register die Anfangsclausel des Chorals hören, auf den man präludiren soll; doch muß, bey dem Eintreten dieser Choralmelodie, das angefangene Vorspiel immer fortgehen. [...] Nachdem man nun also eine Clausel des Chorals gehöret hat: so fährt man in der ersten Art zu präludiren fort, und dann läßt man die zweyte Clausel des Chorals auf obige Art eintreten, und so fährt man so lange fort, bis die Choralmelodie zu Ende ist, oder doch, wenn diese zu lang und zu weitläufig wäre, bis man zwo oder vier Clauseln derselben hat hören lassen. [...] Ein geschickter Organist kann auch endlich die Choralmelodie allein ins Pedal bringen, und die Hände einen gewissen Gegensatz, oder auch mehrere Gegensätze, doch auf eine freye und lebhaft Art ausarbeiten lassen.“

Da entsprechend detaillierte Angaben bei Raupach fehlen, muss offen bleiben, ob seine Varianten 1c)–g) und 2c)–k) diese Möglichkeiten einschließen, oder ob erst der Einfluss der Ritornellform kurz vor 1700 im deutschen Sprachraum<sup>130</sup> das von Scheibe beschriebene Modell initiierte.

4. ein Vorspiel in Affekt und Charakter des Chorals, gegebenenfalls auch mit melodischen Anklängen, aber ohne Einbeziehung des Cantus firmus. Von Raupachs Modell 2a) unterscheidet sich Scheibes Vorschlag dadurch, dass der „simple Choral“ nicht unbedingt „anzuhängen“ ist. Zwar kann ein solches Vorspiel „auf verschiedene Art geschehen. Das aber wohl die vornehmsten Arten diese sind, daß man entweder ein ordentliches Trio, oder ein Arioso erwählet“<sup>131</sup>.

In seinem gegenwärtig verschollenen Traktat von 1750 (siehe S. 175) unterscheidet Caspar Ruetz nur zwei Grundmodelle des Choralvorspiels:

„1) Kan die Melodie des Chorals zum Grunde geleyet und entweder auf Fugen Art ausgeführet [1a), 2b)] oder auch auf eine freye und lebhaftte Art mit einem ungezwungenen Gegensatz verbunden werden, doch daß dieser gleichsam am meisten herrsche, und sich die Choralmelodie nur dann und wann hören lasse.“

Mit dieser Technik können sowohl Raupachs Varianten 2h)–k) als auch die von Scheibe diskutierte Ritornellform gemeint sein.

„2) Kan man zwar von der Hauptmelodie des Chorals abgehen, sich aber vornehmlich nach dem Inhalt und nach den Worten des Gesanges richten und nur in Erfindung des Hauptsatzes eines solches Vorspiels eine mittelmäßige Ähnlichkeit mit dem Anfang der Melodie des Chorals beobachten.“

127 Scheibe (1745), S. 424–427.

128 Ebd., S. 424 f.

129 Ebd., S. 426.

130 Vgl. hierzu Sackmann, *Bach und das italienische Concerto*, in: Rampe und Sackmann (2000), S. 65–79, sowie Rampe (2002 III), S. 91–99.

131 Scheibe (1745), S. 426 f.

Wie Scheibe spielt Ruetz hier auf Raupachs Modell 2a) ohne anschließenden Choral an. Beide Kategorien werden ferner von Johann Christian Kittel erwähnt<sup>132</sup>. Für die „brauchbaren Themate“ der zweiten Gattung nennt er „insonderheit folgende Erfordernisse<sup>133</sup>:

- 1) es muß dem Charakter des Tonstücks vollkommen anpassen, ja, wo möglich denselben sogar zum Voraus so deutlich angeben, daß die weitere Ausführung des Themas nichts weiter seyn könne, als Darstellung verschiedener Modificationen der in demselben angezeigten Empfindung,
- 2) es muß aus einem sangbaren, d. h. melodisch richtigen Gedanken bestehen,
- 3) dieser Gedanke muß einer guten harmonischen Begleitung fähig seyn,
- 4) er muß ein für sich bestehendes Ganze ausmachen,
- 5) man muß in ihm die Tonart, aus welcher das Stück gehen soll, genau erkennen können,
- 6) er darf für das Tonstück weder zu lang noch zu kurz seyn.“

Vermutlich beruht der wesentliche Unterschied zwischen den Schilderungen Raupachs einerseits sowie Scheibes, Ruetz' und Kittels andererseits nicht nur auf der differenzierteren Darstellung des Ersteren, sondern im stilistischen Wandel der Zeit: Der jüngeren Generation werden Modelle wie Lamento, Bicinium und Choralfantasie als veraltet gegolten haben. Im 17. Jahrhundert jedoch spielten sie eine wichtige Rolle.

### 3.3 Komponierte Choralvorspiele

Angesichts der Tatsache, dass in den Schriften des 17. und 18. Jahrhunderts kein grundlegender Unterschied zwischen improvisierten und komponierten Formen bzw. Techniken der Tastenmusik besteht, müsste es möglich sein, die Funktionen erhaltener Werke mit Hilfe der Angaben von Christoph Raupach und der Gesangbücher jener Zeit zu bestimmen, sofern die Stücke tatsächlich als Modelle für die Verwendung im Gottesdienst entstanden. In derartigem Verdacht stehen zunächst Choralbearbeitungen, und als solche betrachte ich hier sämtliche Cantus-firmus-Kompositionen – unabhängig von ihrer Form, Satztechnik und Dauer.

#### 3.3.1 Kompositionstechniken

Ironischerweise findet sich ein Großteil von Raupachs Varianten bereits bei einem katholischen Komponisten, von dem man sie ohne weiteres nicht erwarten würde, nämlich bei Jan Pieterszoon Sweelinck<sup>134</sup>. Ersetzt man Raupachs Pedalpartien durch die linke Hand, erscheinen unter Sweelincks Bearbeitungen lutherischer Kirchenlieder die Modelle 1b), 1c), 1d), 1g), 2c), 2d), 2f), 2g) und 2i)<sup>135</sup> – also mehr als die Hälfte der 17 angeführten Alternativen. Die

132 Kittel (1803), S. 2–8, (1808), S. 1 f.

133 Kittel (1801), S. 2.

134 Berücksichtigt wurden bei Sweelinck wie auch bei den im folgenden genannten Komponisten nur jene Choralbearbeitungen, deren Authentizität derzeit unzweifelhaft ist. Für Sweelincks Stücke herangezogen wurden die *Opera omnia – Editio altera* (Volume I.2: *Keyboard Works. Settings of Sacred Melodies*, hrsg. von Alfonso Annegarn, Amsterdam 1968). Eine Neuausgabe von Sweelincks Choralbearbeitungen durch den Verfasser befindet sich in Vorbereitung.

135 1b): *Erbarm dich mein, o Herre Gott*, 4. Versus.

1c): *Erbarm dich mein, o Herre Gott*, 2. Versus; *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*, 2. Versus.

1d): *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*, 3. Versus.

1g): *Erbarm dich mein, o Herre Gott*, 1. Versus; *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*, 1. Versus.

2c): *Allein Gott in der Höb sei Ehr*, 2. Versus; *Da pacem Domine in diebus nostris*, 1. Versus; *Nun freut euch, lieben Christen gemein*, 1. Versus; *Wir glauben all an einen Gott*, 2. Versus.

einzig Grundmuster, die bei Sweelinck fehlen, sind Choralfuge (1a) und Choralfughette (2b), „Symphonia“ (2a) und Choralfantasie (2h). Dagegen treffen wir sogar auf dreistimmige Sätze mit Alt- und auf vierstimmige mit Sopran-, Alt- und Tenor-Cantus-firmus: Sie wiederum werden von Raupach nicht erwähnt. Erstaunlich ist diese Beobachtung aber auch deshalb, weil man Sweelincks Muster bei nord- und mitteldeutschen Komponisten seiner Generation – Johann Steffens, Hieronymus und Michael Praetorius – mit zwei Ausnahmen<sup>136</sup> vergeblich sucht. Bei diesen sind indessen vier- und mehrstimmige Kompositionen sowie insbesondere die Choralfuge reichlich vertreten. Vermutlich entdecken wir also in Raupachs Liste konkrete Spuren jenes vielzitierten, aber mit Ausnahme der Echofantasie kaum je verifizierten Einflusses, den Sweelinck über seine Schüler auf die Entwicklung der nord- und mitteldeutschen Orgelmusik nahm. Für eine solche Hypothese spricht zudem, dass sich Sweelincks Variantenvielfalt in Choralbearbeitungen der nächsten Generationen bereits fest etabliert hat: bei Jacob (II) Praetorius, Siefert, Scheidt, Schildt, Scheidemann, Delphin Strunck, Tunder, Weckmann, Peter Mohrhardt und selbst Buxtehude.

Die im Anhang I auf den Seiten 193 bis 202 abgedruckte Tabelle enthält sämtliche überlieferten und als authentisch geltenden Choralbearbeitungen von Johann Steffens, Michael Praetorius, Jacob Praetorius, Scheidt, Scheidemann, Tunder, Weckmann und Buxtehude im Vergleich<sup>137</sup>. Angeführt sind

– Titel, Ton- und Taktart<sup>138</sup>,

– Anzahl der Versus, Tonart sowie liturgischer Ort im Hamburger Gesangbuch *Cantica Sacra* (1588) von Franz Eler (?–1590)<sup>139</sup> bzw. im *Melodeyen Gesangbuch* (Hamburg 1604)<sup>140</sup>. Elers

2d): *Allein zu dir, Herr Jesu Christ*, 2. Versus; *Wir glauben all an einen Gott*, 4. Versus.

2f): *Allein zu dir, Herr Jesu Christ*, 3. Versus; *Christe qui lux est et dies*, 1. und 3. Versus.

2g): *Allein Gott in der Höhe sei Ehr*, 3. Versus; *Christe qui lux est et dies*, 2. Versus. *Da pacem Domine in diebus nostris*, 2. Versus.

2i): *Nun freut euch, lieben Christen gemein*, 2. Versus; *Wir glauben all an einen Gott*, 3. Versus.

136 Gemeint ist zum einen der 2. Versus („*Alio modo im tenore Up 2. Clavier*“) der Choralbearbeitung *Ach Gott vom Himmel siehe darein* von Hieronymus Praetorius: ein Trio der Variante 1c), überliefert in der Visby-Tabulatur von Berendt Petri (Landsarkivet Visby/Schweden, Visby domkapitels arkiv H 3); vgl. H. Praetorius (1963), S. 66 ff., und Rudén (1981), S. 89 f. Da die Handschrift spätestens 1611 beendet war, kann nicht ausgeschlossen werden, dass die Choralbearbeitung von Hieronymus Praetorius unter dem Eindruck der Ausbildung seines Sohnes Jacob bei Sweelinck in Amsterdam (wohl nach 1603) entstand. Jedenfalls sind Sweelincksche Modelle unter den in derselben Quelle enthaltenen Magnificat-Bearbeitungen von Hieronymus Praetorius und unter den ihm zugeschriebenen Hymnen und liturgischen Sätzen nicht zu finden; vgl. H. Praetorius (1963) sowie H. Praetorius (1978–1980). Gegen diese Hypothese spricht der gleichartig gestaltete 2. Versus von Johann Steffens' *Veni remptor gentium*, erscheint ein direkter Kontakt zur Sweelinck-Schule in diesem Fall doch höchst unwahrscheinlich.

137 Die herangezogenen Ausgaben: Steffens: *Choralbearbeitungen des norddeutschen Barocks* (1988), S. 5–17; M. Praetorius (1990); J. Praetorius (1974); Steffens u. a. (1994); Scheidt I und II (3/1976); Scheidt (1994). Die abschriftlich überlieferten Kompositionen Scheidts wurden nicht berücksichtigt. Zum SSWV siehe Koch (1989); Scheidemann (1967). Zum SmWV siehe Breig (1967); Tunder (1974); Weckmann (1980); Buxtehude (1903/04 u. 1939). Nicht berücksichtigt wurde *Auf meinen lieben Gott* BuxWV 179 in vierteiliger Partitenform ([Allemande]-Double, Sarabande, Courante, Gigue), das nicht für Orgel bestimmt sein kann.

138 Als Taktbezeichnung wurde gemäß dem proportionalen System der Zeit (vgl. Rampe, *Takt und Tempo*, in: Rampe und Sackmann [2000], S. 324–335, vor allem S. 325 ff.) und unabhängig von den Angaben in den Quellen das Symbol C für Taktarten gewählt, die in zwei Halben zu schlagen sind. Für Doppeltakte mit vier Halben erscheint das Symbol CC, für 3/2-Takte 3.

139 Eler (1588).

140 H. Praetorius u. a. (1604).

Druck geht inhaltlich auf das bis heute erhaltene Graduale *Cantilena Sacra*<sup>141</sup> zurück, das der Jacobiorganist Jacob (I) Praetorius (ca. 1520–1586) 1554 im Auftrag des Hamburger Rates verfasst hat<sup>142</sup>, und war offiziell bis 1700 in Gebrauch<sup>143</sup>. Das *Melodeyen Gesangbuch* wurde von den Organisten der vier Hamburger Hauptkirchen Hieronymus Praetorius, Joachim Decker, Jacob (II) Praetorius und David Scheidemann, dem Vater von Heinrich Scheidemann, herausgegeben.

– Anzahl der Takte jeder Choralbearbeitung bzw. jedes Versus, willkürlich gegliedert in drei Rubriken: Sätze mit der Gesamtzahl bis 30 Takten, von 30–60 Takten und von über 60 Takten.

– soweit vorhanden die Klassifizierung nach Adlung/Raupach samt Kurzbeschreibung.

Diese Liste bestätigt tatsächlich den angenommenen Einfluss Sweelincks im Werk seiner Schüler und des „Enkelschülers“ Matthias Weckmann. Aufmerksamkeit verdient, dass sich unter dem Eindruck der Musik Sweelincks bereits in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine enorme Vielfalt entwickelte. Sie erreicht ihre maximale Ausprägung in Weckmanns Œuvre, ist bei Buxtehude jedoch drastisch reduziert: Seine 48 Choralbearbeitungen kommen mit gerade sechs verschiedenen Konstruktionsformen aus; von Tunder sind gar nur Choralfantasien überliefert. Mit anderen Worten: Sweelincks Spuren lassen sich zwar bei Christoph Raupach noch deutlich nachweisen, sind in Buxtehudes Kompositionen aber nur marginal vertreten. Auf die Frage, ob hier Bezüge zur Funktion der erhaltenen Werke bestehen könnten, möchte ich später eingehen, um zunächst einen Überblick über die verschiedenen Verwendungsmöglichkeiten zu gewinnen.

Erstaunlich ist, dass die Tonarten vieler Choralbearbeitungen mit jenen zeitgenössischer Gesangbücher übereinstimmen und demnach für eine Ausführung im Chorton gewählt worden sein mögen. Bei Johann Steffens, Michael Praetorius, Jacob (II) Praetorius, Scheidt und Scheidemann erscheint diese Übereinstimmung weitreichend; Ausnahmen wurden um eine Quarte transponiert<sup>144</sup>, bei Scheidemann ist ein einziger Choral um einen Ganzton höher gesetzt<sup>145</sup>. Erheblicher fallen die Abweichungen bei Tunder und Weckmann ins Gewicht: Hier begegnen wir je dreimal der Quartstransposition<sup>146</sup> und der Versetzung um einen Ganzton nach oben<sup>147</sup>. Bei Buxtehude sind mehr als die Hälfte aller Melodien transponiert: um eine Quarte<sup>148</sup>, um einen Ganzton nach oben<sup>149</sup> sowie einen Ganzton nach unten<sup>150</sup>. Welche Schlüsse man auch immer aus diesen Beobachtungen ziehen mag: Die transponierten Tonumfänge der Melodien bewegen sich allesamt innerhalb jenes Ambitus, der im 17. und 18. Jahrhundert als singbar galt<sup>151</sup>.

141 Det Kongelige Bibliotek Kopenhagen, Ms. Thott 151. Vgl. auch Leichsenring (1982), S. 28–57.

142 Krüger (1933 II), S. 196.

143 Ebd.

144 Steffens: *Ach Gott, vom Himmel*; Jacob Praetorius: *Magnificat germanica*; Scheidt: SSWV 106, 114, 133.

145 SmWV 11.

146 Tunder: *Jesus Christus wahr Gottes Sohn, Was kann uns kommen an für Not*; Weckmann: *Ach wir armen Sünder*.

147 Tunder: *Komm, Heiliger Geist*; Weckmann: *Komm, Heiliger Geist* und *Nun freut euch, lieben Christen gmein*.

148 BuxWV 187, 191, 192, 194, 196–198, 205, 207–209, 211, 213–215, 217, 219.

149 BuxWV 201, 210, 220, 221.

150 BuxWV 185.

151 Türk (1787, S. 10 ff.) führte seine Gemeinde an der Markt- und Liebfrauenkirche in Halle bis *f*“ im gewöhnlichen Chorton (*a*' = 465 Hz).

### 3.3.2 Funktion

Betrachten wir zuerst die einteiligen Choralbearbeitungen. Hier fallen bei Steffens, Michael Praetorius, Jacob Praetorius, Scheidt und Scheidemann Kompositionen mit einem Umfang von deutlich mehr als 100 Takten auf; sie sind sämtlich entweder als Choralfugen (Steffens, Michael Praetorius, Scheidt) oder Choralfantasien (Jacob Praetorius, Scheidemann) angelegt. Von Buxtehude existieren insgesamt drei Choralfantasien derartiger Ausdehnung, die bereits oben erwähnt wurden. Auf S. 164 äußerte ich den Verdacht, die acht überlieferten Choralfantasien Tunders (sieben davon mit erheblich mehr als 100 Takten) stellten Vorlagen für Vesperimprovisationen dar oder seien bei solcher Gelegenheit vorgetragen worden. Legt man das von Michael Praetorius mitgeteilte langsame Choralt tempo von „80 Tempora in einer halben Viertelstunde“<sup>152</sup> entsprechend gut  $\downarrow = 40$  MM zugrunde, so beträgt die Dauer eines Werkes von 120 Takten etwa sechs, von 150 Takten etwa siebeneinhalb, von 200 Takten zehn und von 250 Takten etwa zwölf einhalb Minuten<sup>153</sup>. Demnach umfasst Michael Praetorius' *Christ, unser Herr, zum Jordan kam* gut 20, Scheidts *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* SSWV 114 gut zwölf einhalb, Scheidemanns *Jesus Christus, unser Heiland* rund zwölf, Tunders *Was kann uns kommen an für Not* in F gut zwölf dreiviertel und Buxtehudes *Nun freut euch lieben Christen gmein* knapp zwölf Minuten. Reinckens *An Wasserflüssen Babels*, die ausgedehnteste Choralfantasie jener Epoche überhaupt, beansprucht mit 327 Takten ungefähr 16 Minuten 20 Sekunden und Lübecks *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* mit 276 Takten annähernd 14 Minuten. Solche Werte zielen in Richtung jener „fast“ halbstündigen Choralimprovisation nach Art der „Sonnabends Vespers“, die Johann Sebastian Bach 1720 in Hamburg gab. Es liegt also nahe, einteilige Choralbearbeitungen mit über 100 Takten als Vorlagen für Vesperimprovisationen zu identifizieren. Dafür spricht zudem, dass ihrem Inhalt nach jede der betreffenden Choralbearbeitungen meiner Liste, auch Buxtehudes Choralfantasien, innerhalb einer Vesper liturgisch geeignet gewesen wäre. Mit Blick auf eine Vesper an Johannis gilt diese Feststellung sogar für Michael Praetorius' Fuge über das Tauflied *Christ, unser Herr, zum Jordan kam*. Einige der in diesen Werken bearbeiteten Kirchenlieder haben ihren liturgischen Ort ohnehin in der Vesper, darunter fast die Hälfte der Choralfantasien Tunders<sup>154</sup>. Angesicht solcher Prämisse hätten Buxtehudes Choralfantasien also nicht für dessen Abendmusiken, sondern als Muster der Vesperimprovisation gedient.

Darüber hinaus bestehen noch weitere Verwendungsmöglichkeiten innerhalb des Gottesdienstes:

1. Bereits im ersten Teil dieser Studie<sup>155</sup> zog ich ausgedehnte Choralbearbeitungen in der Funktion als Nachspiel in Erwägung – gleichsam als Alternativen zu den in einigen Gottesdienstordnungen erwähnten Motettenintavolierungen. Geht man vom Auszug einer 1000 bis

152 M. Praetorius (1619 III), S. 87 f., sowie M. Praetorius (1933), Vorwort; vgl. Franz Jochen Machatius, *Die Tempi in der Musik um 1600. Fortwirken und Auflösung einer Tradition*, Laaber 1977, S. 212–222.

153 Entscheidend sind in der vorliegenden Untersuchung nicht exakte Tempi, sondern Zeiteinheiten mit Näherungswerten. Bei  $\downarrow = 50$  MM betragen die Dauern für 120 Takte immer noch fünf, für 150 sechs, für 200 acht Minuten 20 Sekunden und für 250 Takte zehn Minuten 25 Sekunden. Rascher als im Tempo  $\downarrow = 50$  MM wird man eine Choralfantasie unter Einbeziehung von Instrument und Raum nicht spielen können.

154 So SSWV 114; SmWV 27; *Christ lag in Todesbanden, Herr Gott, dich loben wir* und *Komm, Heiliger Geist* von Tunder; BuxWV 188.

155 Rampe (2003 I), S. 60.



2000 Mitglieder starken Gemeinde aus einer großen Dom- oder Pfarrkirche aus, so erscheinen sechs oder zehn Minuten Orgelmusik als keineswegs zu lang. Werke von 16 oder 20 Minuten wären nach heutigem Ermessen wohl zu umfangreich gewesen.

2. In Frage kommen weiterhin Improvisationen *sub communione*. Hier ist vor allem an die Bearbeitungen von Steffens und Scheidemann über das traditionelle Kommunionlied „Jesus Christus, unser Heiland“ zu denken. In Scheidts *Tabulatura Nova* III trägt die mehrversige Bearbeitung des Liedes (SSWV 156) sogar ausdrücklich den Titel *Psalmus sub Communione*. Da die Kommunion im 17. und 18. Jahrhundert ein bis zwei Stunden dauern und währenddessen zwischen den Gemeindechorälen in Koordination mit dem Kantor auch Figural- und Organistenmusik erklingen konnte<sup>156</sup>, dürften als Ersatz für Solisten auf der Orgelempore (oder für den in Hamburg damals im vierwöchigen Turnus zwischen den Hauptkirchen pendelnden Figuralchor) Improvisationen des Organisten eher die Regel als die Ausnahme gewesen sein. Indessen fällt auf, dass entsprechende Werke über andere Kommunionlieder – „Christe, du Lamm Gottes“, „O Lamm Gottes unschuldig“, „Gott sei gelobet und gebenedeiet“, „Nun lob, mein Seel, den Herren“ – fehlen.

3. Schließlich besteht ein vierter Aufführungsanlass, der für die beiden Choralfugen von Steffens sogar ein hohes Maß an Wahrscheinlichkeit besitzt: Dieser war seit 1595 Organist der Lüneburger St. Johanniskirche; zwei Jahre später erhielt er einen Zuschuss für die Miete seiner Wohnung unter der Maßgabe, er möge „auf der Orgell [...] fleißig sein und zu Zeitten nach den Sermonen oder Predigten ein stücke auf der Orgell [...] schlan“<sup>157</sup>. Steffens' Choralfugen dauern mindestens sechs bis acht Minuten, könnten also als Modelle für derartige Improvisationen entstanden sein – wenn sie nicht gar bei solcher Gelegenheit erklangen. Denn in der Anweisung ist ausdrücklich von „ein stücke [...] schlan“ die Rede, nicht von Praeludieren oder Fantasieren. Allerdings fehlen in anderen Städten Hinweise auf Orgelspiel nach der Predigt, weshalb ungewiss bleibt, ob es sich hier um eine regionale Spezialität handelte oder um eine weit verbreitete Einrichtung, über die sich sämtliche Akten ausschweigen.

Eine klare Aussage über die Bestimmung ausgedehnter Choralimprovisationen bzw. -bearbeitungen lässt sich, wenn überhaupt, also nur im Einzelfall treffen. Da für solche Vorträge zumindest die drei ersten der angeführten Gelegenheiten geeignet waren, wird man aus den vorliegenden Befunden wahrscheinlich zu schließen haben, dass die erhaltenen Choralfugen und -fantasien Pate für umfangreiche Improvisationen standen und eben nicht unbedingt an spezifische Anlässe gebunden blieben.

Weniger diffus erscheint das Bild einteiliger Choralbearbeitungen mit Umfang bis zu 60 Takten. 30 Takte entsprechen laut Michael Praetorius etwa eineinhalb, 60 Takte drei Minuten, also einem Rahmen, der noch heute für Choralvorspiele gilt. In dieselbe Kategorie mögen auch einteilige Choralbearbeitungen von bis zu 100 Takten (ca. fünf Minuten) fallen, sofern es sich dabei um Haupt- oder Vesperlieder handelte. Darüber hinaus stehen einteilige Choralbearbeitungen von maximal 100 Takten aber auch als Alternativstrophen in Orgelausführung zur Diskussion – schon allein deshalb, weil sie die Dauer gesungener Strophen oft nur um das Doppelte übertreffen. So nimmt das Kirchenlied „Komm, Heiliger Geist“ im *Melodeyen Gesangbuch* von 1604 59 **c**-Takte (ungefähr drei Minuten) ein, „Vater unser im Himmelreich“ 31 **c**-Takte von gut eineinhalb Minuten. Der durchschnittliche Umfang von in mehrere Versus

<sup>156</sup> Ebd., S. 21 f. und 56 ff.

<sup>157</sup> Walter (1967), S. 49.

geteilten Choralbearbeitungen liegt bei etwa 40 Takten pro Versus, also ungefähr bei dem einer gesungenen Strophe. Freilich reichen einige Versus bis zu 100 Takten (und darüber hinaus; siehe unten), weshalb selbst einteilige Choralbearbeitungen derartiger Ausdehnung als Alternativstrophen in Frage kommen. Jedenfalls aber müssen einteilige Choralbearbeitungen kürzeren oder mittleren Umfangs wie BuxWV 221, in denen eine Hauptforderung sämtlicher Traktate für das Vorspiel – die deutliche Präsentation des Cantus firmus – unberücksichtigt bleibt, grundsätzlich als Alternativstrophen in Betracht gezogen werden.

### 3.3.3 Von der Alternativpraxis zum Kunstwerk

Meine Untersuchung der in mehrere Versus gegliederten Choralbearbeitungen ergibt beträchtliche Unterschiede zwischen Hamburger und Lübecker Komponisten: Bei Jacob Praetorius, Scheidemann und Weckmann sind „Choralzyklen“ die Norm, bei Tunder fehlen sie vollständig, bei Buxtehude beschränken sie sich auf wenige Werke, die meisten davon über Vesperlieder. Man mag hierin einen Wandel liturgischer Traditionen zwischen der Epoche der Sweelinck-Schüler und der folgenden Generation erblicken. Diese Hypothese überzeugt jedoch schon deshalb nicht, weil eine solche Entwicklung in die Agenden keinerlei Eingang gefunden hat<sup>158</sup>, und weil beispielsweise Tunder und Weckmann fast gleichaltrig waren. Auch die Vermutung, dass von Buxtehude zufällig nur wenige Bearbeitungen mit mehreren Versus erhalten geblieben sind, ist wenig stichhaltig. Vielmehr kann angenommen werden, dass der Organist der Lübecker St. Marienkirche nur ein oder zwei Alternativstrophen spielte, während der Chor der Lateinschule, der an diesem Ort ständig zur Verfügung stand, die übrigen im Wechsel mit der Gemeinde ausführte. Zumindest wird diese Ansicht durch das erhaltene Textbuch der Weihnachts- und Neujahrgottesdienste 1682/83 an St. Marien gestützt, demzufolge an der Alternativpraxis bis zu zwölf Instrumentalisten nebst Sängern (und Gemeinde) beteiligt waren; solistische Orgelstrophen fehlen<sup>159</sup>. In den vier, später fünf Hamburger Hauptkirchen indes trat der vollständige Figuralchor nur in mehrwöchigem Abstand in Erscheinung, so dass das Alternieren von Orgel und Gemeinde alltäglich gewesen sein wird. Erst im Laufe der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts scheint dort die Alternativpraxis abgeschafft worden zu sein: Die Agenda von 1699 legt fest<sup>160</sup>, dass

„der Organist vorher einen Vers vor dem ersten Liede [...] praludiret/ wie nachgehende von einem jegliche Liede/ worauf der Vorsinger es intoniret/ und die Orgel ruhet“.

Bemerkenswert ist, dass die Ordnung, wie oben vermutet, eine Beziehung zwischen Orgel-„Versus“ als Vorspiel mit Durchführung des Cantus firmus und gesungener Strophe herstellt. Traten demnach die einzelnen Versus von Choralbearbeitungen an die Stelle der Liedstrophen? Diese Annahme lässt sich auf dreifachem Weg belegen:

1. Ein Vergleich der in den Gesangbüchern gedruckten mit jenen von den Komponisten schriftlich ausgearbeiteten Strophen führt zu einer Relation, bei der die Verszahl der Choralbearbeitungen, ausgenommen SSWV 102 und 133, jener der Kirchenlieder entspricht oder – das ist die Norm – geringer ausfällt. Im ersten Fall dürfte der erste Versus als Vorspiel heran-

158 Rampe (2003 I), S. 27–32.

159 Geck (1965), S. 230–237.

160 Rampe (2003 I), S. 52.

gezogen worden sein, so dass tatsächlich ein bis zwei Strophen gesungen wurden (vorausgesetzt, der letzte Orgelvers fungierte als Nachspiel). Eine solche Reihenfolge ist etwa in Weckmanns *Komm, Heiliger Geist* praktikabel, das auf dem traditionellen Introitus des lutherischen Gottesdienstes basiert, eröffnet hier von einem veritablen Praeludium der Orgel. Weckmanns *Es ist das Heil uns kommen her* beansprucht sieben Versus des 14strophigen Liedes, was eindeutig für konsequentes Alternieren spricht. Denkbar sind natürlich auch andere Ordnungen, die individuell vereinbart werden konnten, da sich der Organist über den Ablauf des Gottesdienstes in jedem Fall mit dem Kantor bzw. Vorsänger zu besprechen hatte<sup>161</sup>.

Aus diesem Rahmen fallen jedoch Scheidts Choralbearbeitungen SSWV 102 und 133 mit vier bzw. neun für die Orgel bestimmten gegenüber drei bzw. sieben Liedstrophen. Zumindest bei den neun Versus von SSWV 133 erscheint ein Alternieren ausgeschlossen, selbst wenn der letzte Versus als Nachspiel erklingen wäre. Eher unbeholfen wirkt in diesem Zusammenhang die Erklärung, zeitgenössische Organisten hätten sich aus den neun gedruckten Versen nach Belieben einzelne Alternativstrophen aussuchen können. Im Hinblick auf die Funktion der betreffenden Kirchenlieder innerhalb der Vesper müssen diese Choralbearbeitungen vielmehr als instrumentale Beiträge unter Einschluss künstlerischer Freiheiten betrachtet werden – gleichsam als Ersatz für Chor- und Gemeindegang<sup>162</sup>. In dieselbe Richtung weist die Verbindung der ersten vier unmittelbar ineinander übergehenden Versus von SSWV 133 (in SSWV 135 mit acht Versus sind es nur die beiden ersten, vermutlich als Vorspiel und erste Strophe). Für die Technik solcher direkt miteinander verknüpften Versus ist – entgegen naheliegender Vermutung – allerdings nicht Sweelinck verantwortlich zu machen, findet sie sich doch bereits bei Steffens (*Veni redemptor gentium*) und Michael Praetorius (*Nun lob, mein Seel, den Herren*).

Hinweise auf künstlerische Beiträge zur Vesper liefern erneut jene mehrversigen Choralbearbeitungen, in denen der Umfang eines einzigen Versus deutlich über die übrigen hinausragt. Hierzu gehören *Was kann uns kommen an für Not* von Jacob Praetorius (3. Versus mit 115 Takten), SSWV 131 (3. Versus mit 167 Takten) sowie Weckmanns *Es ist das Heil uns kommen her* (6. Versus mit 238 Takten) und *O lux beata Trinitas* (4. Versus mit 182 Takten). Von diesen Beispielen ist es ein nur kurzer Weg zu selbstständigen Choralfantasien vergleichbaren Umfangs, die, sofern meine Interpretation zutrifft, in der Vesper ebenfalls als Alternativstrophen hätten taugen können.

2. Mit Sicherheit als Alternativstrophen konzipiert wurden die Choralbearbeitungen *Summo parenti gloria* und *Te mane laudum carmine* aus Michael Praetorius' *Hymnodia Sionia* (1611): Bei ersterer handelt es sich um die letzte der acht Strophen des Weihnachtshymnus „A solis ortus cardine“, bei letzterer um den zweiten von drei Versus des Vesperliedes „O lux beata Trinitas“. *Summo parenti gloria* erstreckt sich über 112 Takte und bestätigt dadurch wie durch seine virtuose Faktur die Vermutung eines (in diesem Fall abschließenden) Orgelbeitrags mit besonderem künstlerischen Akzent. Hingegen wahrt *Te mane laudum carmine*, bestehend aus 26 Doppeltakten, als zweiter Versus genau jene Dauer, die für mehrversige Choralbearbeitungen als Norm einer Alternativstrophe angenommen wurde. Zu beiden Hymnen mögen die im selben Druck überlieferten ersten Strophen als Vorspiele gedient haben.

161 Ebd., S. 55 f.

162 So auch Christhard Mahrenholz in Scheidt (1954), Nachwort S. 9.

3. Diese Choralbearbeitungen von Michael Praetorius sind durch ihre Textanfänge eindeutig als Einzelstrophen ausgewiesen. In den handschriftlich überlieferten Choralbearbeitungen von Steffens, Jacob Praetorius, Scheidemann, Weckmann und Buxtehude jedoch ist nur von „Versus“ die Rede; gelegentlich wurden zu Beginn eines Teils sogar lediglich Nummern platziert. Dasselbe gilt für Sweelincks Choralbearbeitungen und für Scheidts *Tabulatura Nova*. Der Terminus Versus oder eine analoge Nummer müssen freilich nicht zwingend bedeuten, dass in solchen Fällen bestimmte Strophen gemeint sind. Sollte sich das zu Beginn des ersten Teils dieser Studie zitierte Diktum von frühen Anklängen an „autonome Kunstwerke“ in der norddeutschen Orgelmusik<sup>163</sup> bewahrheiten, könnten die vorliegenden Kompositionen nämlich ebenso gut als „geistliche Liedvariationen“ ohne jeden Bezug zur liturgischen Praxis gelten. Selbst eine – für uns heute selbstverständliche – Verbindung zwischen Versus- und Strophennummer erscheint letztlich fraglich, kennt das in Hamburg bis um 1700 in Gebrauch befindliche Gesangbuch Elers doch weder Lied- noch Strophennummerierung. Auch verteilen sich die Texte häufig derart unvorteilhaft über die Gesangbuchspalten, dass eine zuverlässige Identifizierung der Strophenzahl auf den ersten Blick nicht gewährleistet ist. Damals war es also unmöglich, Strophen anzuschlagen oder anzusagen. Ja soweit den schriftlichen Belegen zu entnehmen ist, wurden Lieder nicht einmal mündlich angekündigt, sondern von der Orgel bzw. dem Vorsänger intoniert. Folglich werden – darauf weisen im übrigen alle Dokumente zur Alternatimpraxis hin – stets sämtliche Strophen eines Liedes gesungen worden sein.

Dennoch lässt sich die Identität von Versus und Strophe/Zeile mit Hilfe der ältesten protestantischen Alternatimkomposition Hamburger Provenienz beweisen. Es handelt sich um eine in der sogenannten Visby-Tabulatur anonym überlieferte Orgelmesse – in allen Teilen vollständig, d. h. vom Kyrie bis zum Agnus Dei<sup>164</sup>. Laut Besitzvermerk auf dem Umschlag wurde das Manuskript „Anno 1611“ von Berendt Petri, einem Lehrling von Jacob (II) Praetorius, „tho Hamborck bi Jacobi Praetore geschreuen“. Eine weitere Eintragung von der Hand des Kopisten lässt darauf schließen, dass seine Ausbildung von Johannis 1609 bis 1611 andauerte. Unbemerkt scheint bisher jedoch geblieben zu sein, dass die vier- bis fünfstimmige Orgelmesse unmittelbar nach der liturgischen Ordnung in Elers *Cantica Sacra* von 1588 (Teil 1, S. XIII–XXIII) angefertigt wurde, die wiederum mit jener der *Cantilena Sacra* von Jacob (I) Praetorius (1554) übereinstimmt. Dies geht aus Tonarten und Melodiefassungen, insbesondere aber aus der eigentümlichen Anordnung von *KIRIE SVMMUM*, *Kirie Magne deus*, *Kirie O christe pietas*, *Kirie Apostolicum*, *Kirie Martirum*, *Kirie Maius Virginum*, *Kirie Paschale*, *Kirie Maius dominicale* und dem nachgestellten *Kirie Dominicale minus* hervor<sup>165</sup>. Von Sanctus und Agnus Dei wurde nur die *Summum*-Version bearbeitet.

Als Autor hat Jeffery T. Kite-Powell mit gutem Grund Hieronymus Praetorius vermutet<sup>166</sup>, dessen Tastenmusik unter Nennung ihres Verfassers in der Visby-Tabulatur vorliegt. Da das *KIRIE SVMMUM* das Datum „A° 1603 2. Aprilis“ trägt, das offensichtlich nicht auf Petris Ausbildung anspielt, wäre denkbar, dass Hieronymus Praetorius diese Orgelmesse für

163 Rampe (2003 I), S. 9.

164 f. 66<sup>v</sup>–79<sup>r</sup>. Vgl. Anm. 140.

165 Vgl. dagegen die abweichende Reihenfolge in Keuchenthal (1573) und Lossius (1579). Eine Übersicht aller drei Ordnungen in M. Praetorius (1960), S. 129–131.

166 H. Praetorius (1978–1980). Dieselbe Ansicht teilt auch Klaus Beckmann im Vorwort seiner Edition H. Praetorius, *Sämtliche Orgelwerke Band 3: Kyrie-Zyklen etc.*, Mainz u. a. 2003.

seinen Sohn Jacob als Muster anfertigte, der – erst 17jährig – im gleichen Jahr die Organistenstelle an der Hamburger St. Petrikirche ohne Probespiel antrat. Nicht völlig auszuschließen ist allerdings dessen eigene Autorschaft: Jacob Praetorius könnte beim Antritt dieser Position damit gerechnet haben, künftig selbst Lehrlinge auszubilden, weshalb er geeignete Unterrichtsmaterialien zusammenstellte. Jedenfalls aber demonstriert die Abschrift Petris, wie im nächsten Abschnitt zu zeigen sein wird, in exemplarischer Gestalt die Alternatimpraxis der um 1600 in der Hamburger St. Petri- und/oder St. Jakobikirche ausgeübten liturgischen Formen. Kompositionen vergleichbaren Ranges sind mir nur in Gestalt von Scheidts *Tabulatura Nova* III und katholischer Orgelmessen aus Frankreich und Italien bekannt.

Das von Petri kopierte *Gloria* ist in Nummern von 1 bis 7 gegliedert. Diese entsprechen zwar nicht der Gesamtzahl an Verszeilen bei Eler (1588, Teil I, S. XXI f.), doch ergibt sich aus den beigefügten Textanfängen und dem Verlauf des gregorianischen Cantus firmus – analog zur katholischen Tradition – ein regelmäßiger Wechsel von Zeile zu Zeile zwischen Sängern und Orgel. Die Orgel beginnt nach der Gloria-Intonation mit dem Et in terra pax und endet mit der vorletzten Zeile Tu solus altissimus. Beim *Sanctus Summum* hingegen wurde den Nummern 1–4 jeweils der Terminus „Versus“ nachgestellt. Die einzelnen Versus decken sich ausnahmslos mit den Zeilen in Elers Gesangbuch (1588, Teil I, S. XXVIII); sie beginnen und enden nun jeweils mit der Orgel. Zwischen den Orgel-Versus werden drei Zeilen gesungen, die in der Orgelfassung selbstredend fehlen. Im Anhang II auf S. 203 f. folgt meine vollständige Übertragung des *Sanctus Summum* nach Petris Quelle. Ihr habe ich Elers Cantus firmus beigefügt, in dem die von der Orgel ausgeführten Zeilen durch Kleinstich markiert sind.

Aus dieser Handschrift ergeben sich zwei Schlussfolgerungen: Zum einen hatte die Nummerierung der Versus nicht mit der Anzahl der Zeilen identisch zu sein. Zum anderen meinte die Bezeichnung Versus nichts anderes als Strophe bzw. Zeile. Deshalb muss zumindest bei mehrversigen Choralbearbeitungen grundsätzlich mit der Alternatimpraxis gerechnet werden. Die erhaltenen Kompositionen sind, wie Adlung schreibt, sehr wohl als Muster zeitgenössischer Organistentätigkeit zu verstehen; allenfalls Ausnahmefälle, wie sie in Scheidts *Tabulatura Nova* diskutiert wurden, bieten begründeten Anlass dazu, solche Gebrauchsmusik in die Nähe autonomer Kunstwerke zu rücken.

## Literaturverzeichnis

- ADLUNG, JACOB, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758; Faks., hrsg. von Hans Joachim Moser, Kassel u. a. 1953 (= DM 1/4), Neuausgabe von Siegbert Rampe, München u. Salzburg (im Druck)
- APEL, WILLI, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel u. a. 1967; Reprint, hrsg. von Siegbert Rampe, Kassel u. a. 2004
- BACH-DOKUMENTE, hrsg. von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Kassel u. Leipzig. Bd. 1: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*, 1963; Bd. 2: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750*, 1969; Bd. 3: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, 1972
- BELOTTI, MICHAEL, *Die freien Orgelwerke Dieterich Buxtehudes. Überlieferungsgeschichtliche und stilkritische Studien*, Frankfurt/Main u. a. 1995 (2/1997) (= Europäische Hochschulschriften 36/136)

- BEYER, JOHANN SAMUEL, *Primæ Lineæ Musicæ Vocalis. Das ist: Kurtze/ leicht/ gründliche und richtige Anweisung/ Wie die Jugend/ so wohl in den öffentlichen Schulen/ als auch in der Privat-Information, ein Musicalisches Vocal-Stück wohl und richtig singen zu lernen*, Freiberg 1703; Faks. Leipzig 1977
- BREIG, WERNER, *Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann*, Wiesbaden 1967 (= BzAfMw 3)
- BUXTEHUDE, DIETERICH, *Werke für Orgel* (3 Bde.), hrsg. von Philipp Spitta u. Max Seiffert, Leipzig 1903/04 und 1939
- Choralbearbeitungen des norddeutschen Barocks*. Johann Steffens, Andreas Neunhaber, Ewald Hintz, Jakob Kortkamp, Christian Flor, Anonymous, Martin Radeck, Christian Geist, Daniel Erich, Johann Christian Schieferdecker, hrsg. von Klaus Beckmann, Wiesbaden 1988
- DÄHNERT, ULRICH, *Der Orgel- und Instrumentenbauer Zacharias Hildebrandt. Sein Verhältnis zu Gottfried Silbermann und Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1962
- ders., *Historische Orgeln in Sachsen. Ein Orgelinventar*, hrsg. von Hubert Henkel, Leipzig 1980
- ders., *Organs Played and Tested by J. S. Bach*, in: George B. Stauffer u. Ernest May (Hrsg.), *J. S. Bach as Organist. His Instruments, Music, and Performance Practice*, Bloomington 1986, S. 3–24
- Deutsche Orgel- und Claviermusik des 17. Jahrhunderts. Werke in Erstausgaben*, hrsg. von Siegbert Rampe, Kassel u. a.: Band I, 2003, Band II, 2004
- DIRKSEN, PIETER, *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck. Its Style, Significance and Influence*, Utrecht 1997
- Drei Unika norddeutscher Orgelmeister [...]*, hrsg. von Klaus Beckmann, Moos am Bodensee 1994 (= 144. Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde)
- DÜRR, ALFRED, *Heinrich Nicolaus Gerber als Schüler Bachs*, in: BJ 64 (1978), S. 7–18
- EDLER, ARNFRIED, *Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufs von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert*, Kassel u. a. 1982 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 23)
- ELER, FRANZ, *Cantica Sacra und Psalmi D. Martini Lutheri*, Hamburg 1588; Repr., hrsg. von Klaus Beckmann, Hildesheim u. a. 2002
- FOCK, GUSTAV, *Arp Schnitger und seine Schule*, Kassel u. a. 1974
- FORKEL, JOHANN NIKOLAUS, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802; Faks., hrsg. von Axel Fischer, Kassel u. a. 1999
- FROBERGER, JOHANN JACOB, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke III. Clavier- und Orgelwerke abschriftliche Überlieferung: Partiten und Partitensätze, Teil 1*, hrsg. von Siegbert Rampe, Kassel u. a. 2002
- FUHRMANN, MARTIN HEINRICH, *Musicalischer Trichter*, Frankfurt an der Spree (= Berlin), 1706
- GECK, MARTIN, *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus*, Kassel u. a. 1965 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 15)
- ders. (Hrsg.), *Bachs Musik für Tasteninstrumente. Bericht über das 4. Dortmunder Bach-Symposium 2002*, Dortmund 2003 (= Dortmunder Bach-Forschungen 6)
- HILL, ROBERT (Hrsg.), *Keyboard Music from the Andreas Bach Book and the Möller Manuscript*, Cambridge/Mass. u. London 1991
- JOHN, HANS, *Der Dresdner Kreuzkantor und Bach-Schüler Gottfried August Homilius. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Dresdens im 18. Jahrhundert*, Tutzing 1980
- JUNGHANS, WILHELM, *Johann Sebastian Bach als Schüler der Partikularschule zu St. Michaelis in Lüneburg oder Lüneburg eine Pflegestätte kirchlicher Musik*, Lüneburg 1870

- KAUFFMANN, GEORG FRIEDRICH, *62 Choräle mit beziffertem Bass für Orgel*, hrsg. von Pierre Pi-doux, Kassel u. a. 1951
- KEUCHENTHAL, JOHANN, *Kirchen-Gesenge*, Wittenberg 1573
- Keyboard Music of the Fourteenth & Fifteenth Centuries*, hrsg. von Willi Apel, American Institute of Musicology 1963 (= CEKM 1)
- KITTEL, JOHANN CHRISTIAN, *Der angehende praktische Organist oder Anweisung zum zweckmäßigen Gebrauch der Orgel bei Gottesverehrungen in Beispielen*, 3 Teile, Erfurt 1801, 1803 und 1808; Faks., hrsg. von Gerard Bal, Leipzig 1986
- KOCH, KLAUS-PETER, *Verzeichnis der Werke Samuel Scheidts (SSWV)*, Halle/Saale 1989 (= Schriften des Händel-Hauses in Halle 6)
- KRIEGER, JOHANN & JOHANN PHILIPP, *Sämtliche Orgel- und Clavierwerke*, hrsg. von Siegbert Rampe u. Helene Lerch, Band I u. II, Kassel u. a. 1999
- KRÜGER, LISELOTTE, *Die Hamburgische Musikorganisation im XVII. Jahrhundert*, Leipzig u. a. 1933 (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 12)
- dies., *Johann Kortkamps Organistenchronik, eine Quelle zur hamburgischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts*, in: Zeitschrift d. Vereins f. Hamburgische Geschichte 33 (1933), S. 188–213
- LEICHSENRING, HUGO, *Hamburgische Kirchenmusik im Reformationszeitalter*, Phil. Diss. Berlin 1922; Druckfassung, mit Nachwort u. Bibliographie hrsg. von Jeffery T. Kite-Powell, Hamburg 1982 (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 20)
- LOSSIUS, LUCAS, *Psalmodia*, Wittenberg 1579
- LÜBECK, VINCENT, *Neue Ausgabe sämtlicher Orgel- und Clavierwerke I u. II*, hrsg. von Siegbert Rampe, Kassel u. a. 2003 u. 2004
- MATTHESON, JOHANN, *Das Beschützte Orchestre*, Hamburg 1717; Faks., hrsg. von Dietrich Bartel, Laaber 2002
- dies., *Grosse General-Baß-Schule. Oder: Der exemplarischen Organisten-Probe Zweite/ verbesserte und vermehrte Auflage*, Hamburg 1731; Faks. Hildesheim 1994
- dies., *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739; Faks., hrsg. von Margarete Reimann, Kassel u. a. 6/1995 (= DM 1/5)
- MIZLER, LORENZ CHRISTOPH, *Neu eröffnete Musikalische Bibliothek* (4 Bde.), Leipzig 1736–1739, 1740–1745, 1746–1752 und 1754; Faks. Hildesheim 1966
- MÜLLER, WERNER, *Gottfried Silbermann. Persönlichkeit und Werk. Eine Dokumentation*, Frankfurt/Main 1982
- NOACK, FRIEDRICH, *Eine Briefsammlung aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in: AfMw 10 (1953), S. 323–337
- PACHELBEL, JOHANN, *Acht Choräle zum Praeambulieren*, hrsg. von Jean-Claude Zehnder, Winterthur 1992
- PEETERS, FLOR, und VENTE, MARTENS A., *Die niederländische Orgelkunst*, Antwerpen 1971
- PRAETORIUS, HIERONYMUS, Decker, Joachim, Praetorius, Jacob, und Scheidemann, David (Hrsg.), *Melodeyen Gesangbuch Darinn D. Luthers vnd ander Christen gebrauchlichsten Gesänge jhren gewöhnlichen Melodeyen nach*, Hamburg 1604; Neuausg., hrsg. von Klaus Ladda u. Klaus Beckmann, Singen 1995 (= 148. Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde)
- PRAETORIUS, HIERONYMUS, *Organ Magnificats On the Eight Tones*, hrsg. von Clare G. Rayner, American Institute of Musicology 1963 (= CEKM 4)

- ders., *The Visby (Petri) Organ Tablature*, 2 Bde., hrsg. von Jeffrey T. Kite-Powell, Wilhelmshaven 1978–1980
- PRAETORIUS, JACOB, *Choralbearbeitungen*, hrsg. von Werner Breig, Kassel u. a. 1974
- ders., *Drei Praeambula. Magnificat-Bearbeitungen für Orgel*, hrsg. von Michael Belotti, Stuttgart 2000
- PRAETORIUS, MICHAEL, *Syntagma Musicum*, Teil 2 und 3, Wolfenbüttel 1619; Faks., hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel u. a. 3/1978 (= DM 1/14 u. /15))
- ders., GA der musikalischen Werke 17: *Polyhymnia Caduceatrix et panegyrica* (1619), hrsg. von Wilibald Gurlitt; 16: *Urania* (1613), hrsg. von Friedrich Blume, 21: *Generalregister*, hrsg. von Walther Engelhardt, Wolfenbüttel 1933, 1935, 1960
- ders., *Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von Klaus Beckmann, Wiesbaden u. a. 1990
- RAMPE, SIEGBERT, *Johann Jacob Frobergers Clavier- und Orgelwerke: Aufführungspraxis und Interpretation*, Teil 1, in: MuK 64 (1994), S. 310–323
- ders., *Das „Hintze-Manuskript“ – Ein Dokument zu Biographie und Werk von Matthias Weckmann und Johann Jacob Froberger*, in: SJB 19 (1997), S. 71–111
- ders., *Kompositionen für Saitenclaviere mit obligatem Pedal unter Johann Sebastian Bachs Clavier- und Orgelwerken*, in: Cöthener Bach-Hefte 8 (1998), S. 143–185
- ders., *Allgemeines zur Klaviermusik sowie Suiten und Klavierübung*, in: Konrad Küster (Hrsg.), *Bach-Handbuch*, Kassel, Stuttgart u. Weimar 1999, S. 716–745 und 747–787
- ders., *Zur Sozialgeschichte der Saitenclaviere im deutschen Sprachraum zwischen 1600 und 1750*, in: Christian Ahrens u. G. Klinke (Hrsg.), *Das deutsche Cembalo*, München u. Salzburg 2000, S. 68–93
- ders. und Dominik Sackmann, *Bachs Orchestermusik. Entstehung, Klangwelt, Interpretation*, Kassel u. a. 2000
- ders., *Sozialgeschichte und Funktion des Wohltemperierten Klaviers I*, in: ders. (Hrsg.), *Bach. Das Wohltemperierte Klavier I. Tradition, Entstehung, Funktion, Analyse. Ulrich Siegele zum 70. Geburtstag*, München und Salzburg 2002, S. 67–108
- ders., *„Monatlich neue Stücke“ – Zu den musikalischen Voraussetzungen von Bachs Weimarer Konzertmeisteramt*, in: BJ 88 (2002), S. 61–104
- ders., *Abendmusik oder Gottesdienst? Zur Funktion norddeutscher Orgelkompositionen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts. Teil 1: Die gottesdienstlichen Aufgaben der Organisten*, in: SJB 25 (2003), S. 7–70
- ders., *Bachs Piece d'Orgue G-Dur BWV 572: Gedanken zu ihrer Konzeption*, in: Geck (2003), S. 333–369
- ders., *Musik für Silbermann-Orgeln: Fakten und Legenden*, in: Christian Ahrens u. G. Klinke (Hrsg.), *„Wir loben deine Kunst. Dein Preis ist hoch zu schätzen ...“: Der Orgelbauer Gottfried Silbermann (1683–1753)*, München und Salzburg 2004 (Druck i. Vorb.)
- RAUSCHNING, HERMANN, *Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig. Von den Anfängen bis zur Auflösung der Kirchenkapellen*, Danzig 1931 (= Quellen und Darstellungen zur Geschichte Westpreußens 15)
- RUDÉN, JAN OLOF, *Music in tablature. A thematic index with source descriptions of music in tablature notation in Sweden*, Stockholm 1981 (Musik i Sverige 5)
- RUETZ, CASPAR, *Widerlegte Vorurtheile von der Beschaffenheit der Kirchenmusic*, Rostock u. Wismar 1752
- SCHÄFERTÖNS, REINHARD, *Die Organistenprobe – Ein Beitrag zur Geschichte der Orgelmusik im 17. und 18. Jahrhundert*, in: Mf 49 (1996), S. 142–152



- SCHEIBE, JOHANN ADOLPH, *Critischer Musikus*. Neue, verm. u. verb. Aufl. Leipzig 1745; Faks. Hildesheim u. a. 1970
- SCHEIDEMANN, HEINRICH, *Orgelwerke*, hrsg. von Gustav Fock, Kassel u. a.: Band I: *Choralbearbeitungen*, 1967, Band II: *Magnificat-Bearbeitungen*, 1970
- SCHEIDT, SAMUEL, *Tablatura Nova*, Teil I, II, III, hrsg. von Christhard Mahrenholz (= Samuel Scheidts Werke 6/1, 6/2, 7), Leipzig 3/1976 (I, II) bzw. Hamburg 1954 (III)
- SCHERING, ARNOLD, *Musikgeschichte Leipzigs 2: Von 1650 bis 1723*, Leipzig 1926
- SCHNEIDER, MATTHIAS, *Buxtehudes Choralfantasien. Textdeutung oder „phantastischer Stil“?*, Kassel u. a. 1997
- SEIFFERT, MAX, *Matthias Weckmann und das Collegium Musicum in Hamburg*, in: SIMG 1907/08, S. 76–132
- SNYDER, KERALA J., *Dieterich Buxtehude, Organist in Lübeck*, New York u. London 1987
- dies., *Lübecker Abendmusiken*, in: Arnfried Edler u. Heinrich W. Schwab (Hrsg.), *Studien zur Musikgeschichte der Hansestadt Lübeck*, Kassel u. a. 1989 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 31), S. 63–71
- STAEHELIN, MARTIN, *Die Orgeltabulatur des Adam Ileborgh. Manuskriptgeschichte, -gestalt und -funktion*, in: Acta Organologica 27 (2001), 209–222
- STAHL, WILHELM, *Musikgeschichte Lübecks 2: Geistliche Musik*, Kassel u. a. 1952
- STAUFFER, GEORGE B., *The Organ Preludes of Johann Sebastian Bach*, Ann Arbor /Michigan 1980
- STRUNCK, DELPHIN, und Mohrhardt, Peter, *Original Compositions for Organ*, hrsg. von Willi Apel, American Institute of Musicology 1973 (= CEKM 23)
- SWEELINCK, JAN PIETERSZON, *Sämtliche Orgel- und Clavierwerke I.1 u. 2 Toccaten (Teil 1 u. 2)*, hrsg. von Siegbert Rampe, Kassel u. a. 2003 u. 2004
- SYRÉ, WOLFRAM, *Vincent Lübeck. Leben und Werk*, Frankfurt/Main u. a. 2000 (= Europäische Hochschulschriften 36/205)
- TELEMANN, GEORG PHILIPP, *Orgelwerke 1: Choralvorspiele*, sowie *Orgelwerke 2: XX Kleine Fugen und Freie Orgelstücke*, hrsg. von Traugott Fedtke, Kassel u. a. 1971 (1) und 1964 (2)
- TUNDER, FRANZ, *Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von Klaus Beckmann, Wiesbaden u. a. 1974
- TÜRK, DANIEL GOTTLÖB, *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten. Ein Beytrag zur Verbesserung der musikalischen Liturgie*, Halle 1787; Faks., hrsg. von Bernhard Billeter, Hilversum 1966
- VIS, JURJEN, *Sweelinck and the Reformation*, in: Pieter Dirksen (Hrsg.), *Sweelinck Studies. Proceedings of the International Sweelinck Symposium Utrecht 1999*, Utrecht 2002, S. 39–54
- WALTER, HORST, *Musikgeschichte der Stadt Lüneburg vom Ende des 16. bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts*, Tutzing 1967
- WALTHER, JOHANN GOTTFRIED, *Praecepta der Musicalischen Composition* (Ms., Weimar 1708), hrsg. von Peter Benary, Leipzig 1955 (= Jenaer Beiträge zur Musikforschung 2)
- dies., *Briefe*, hrsg. von Klaus Beckmann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1987
- WECKMANN, MATTHIAS, *Choralbearbeitungen für Orgel*, hrsg. von Werner Breig, Kassel u. a. 1980
- dies., *Sämtliche Freie Orgel- und Clavierwerke*, hrsg. von Siegbert Rampe, Kassel u. a. 3/2003
- ZILLER, ERNST, *Der Erfurter Organist Johann Heinrich Buttstädt (1666–1727)*, Halle u. Berlin 1935, Repr. Hildesheim u. a. 1970 (= Beiträge zur Musikforschung 3)

Name/Titel (Vers = V., Zeile = Z.)	Tonart	Taktart	Eler 1588/M.G. 1604	< 30 T.	30-60 T.	> 60 T.	Typus
<b>Johann Steffens</b>							
<i>Ach Gott, vom Himmel sieh darein</i>	g	C	7 V. (d), Messe		161		1a), à 4, Choralfuge
<i>Jesus Christus, unser Heiland</i>	d	C	10 V. (d), Messe/Kommunion		122		à 4, Choralfuge
<i>Veni redemptor gentium</i>	g		8 V. (g), Messe u. Vesper				
[1. V.]		C			76		2f), à 4, c.f. im S
2. V. – [3. V.]		C			32+33		2f), à 3, c.f. im S – à 4, c.f. im B
<b>Michael Praetorius</b>							
<i>A solis ortus cardine</i>	d	C	8 V. (d), Messe/Vesper Weihnachten		59		à 5, c.f. im B
<i>Alvus tumescit virginis</i>	g	C	8 V. (g), Messe u. Vesper		41		à 4, c.f. im B, 3. V. von <i>Veni redemptor</i>
<i>Christ, unser Herr, zum Jordan kam</i>	d	C, 3	7 V. (d), Taufe u. Messe		411		Choralfuge
<i>Ein feste Burg ist unser Gott</i>		C	5 V. (C), Messe u. Reformation		257		Choralfuge
<i>Nun lob, mein Seel, den Herren</i>	C	3	4 V. (C), Messe u. Vesper		144		2 Choralvariationen à 4, c.f. im S
<i>O lux beata Trinitas</i>	G	3	3 V. (G), Messe/Vesper Trinitatis		95		à 4, c.f. im B
<i>Summo parenti gloria</i>	d	C	8 V. (d), Messe/Vesper Weihnachten		112		à 4, c.f. im B, 8. V. von <i>A solis ortus</i>
<i>Te mane laudum carmine</i>	G	CC	3 V. (G), Messe/Vesper Trinitatis	26			à 4, c.f. im B, 2. V. von <i>O lux beata</i>
<i>Vita sanctorum</i>	g	C	6 V. (d), Messe/Vesper Ostern u. Michaelis		62		à 4, c.f. im B
<i>Wir glauben all an einen Gott</i>	d	C	3 V. (d), Messe/Vesper		309		Choralfuge
<b>Jacob Praetorius</b>							
<i>Christum wir sollen loben schon</i>	e	C	8 V. (e), Messe u. Vesper, Weihnachten		93		à 4, c.f. im B ped.
<i>Durch Adams Fall ist ganz verderbt</i>	a	C	9 V. (a), Messe		138		2h): Choralfantasie ped.
a 5. Echo Auff 3 Clavier (Fragment)							(Frag.)
<i>Grates nun omnes Manuall.</i>	G	C	2 V. (G), Messe u. Vesper, Weihnachten		58		à 4, c.f. im S
<i>Huic oportet</i>		C			34		à 4, c.f. im S
<i>Herr Gott, dich loben wir</i> [1 Z.]	G	C	4 Z.n (G), Messe u. Vesper		31		à 4, c.f. im B ped., nur 1. Z.
<i>Heilig ist Auff 1 oder 2 Clavier</i> [2 Z.]		C	2 Z.n	21			2f), à 4 ped., c.f. im S, 1.–2. Z.
<i>Dein göttlich Macht u. Herlichkeit</i> [1 Z.]		C	6 Z.n	15			2g), à 4, c.f. im T ped., nur 1. Z.
<i>Du König der Ehren Jesu Christ</i> [1 Z.]		C	5 Z.n	19			à 4, c.f. im B ped., nur 1. Z.
<i>Nun hilf uns, Herr, den Dienern</i> [1 Z.]		C	4 Z.n	24			2g), à 4, c.f. im T ped., nur 1. Z.
<i>Täglich, Herr Gott Auff 2 Clavier</i> [1 Z.]		C	6 Z.n	11			2f), à 4 ped., c.f. im S, nur 1. Z.
<i>Magnificat germanica</i>	d		11 V. (a), Visitationis Mariae u. Vesper				
[1. V.]		C			38		à 4, c.f. im B ped.
<i>Alio modo 2. V.</i>		C			45		2f), à 4, c.f. im S

<i>Vater unser im Himmelreich Manual. a 4</i>	d	9 V. (d), Messe u. Vesper			
[1. V.]	C			97	à 4, c.f. im S
2. V. a 3	C		36		2e), à 3, c.f. im B ped.
3. V.	C		37		2f), à 3, c.f. im S
4. V. Pedaliter	C		37		2g), à 4, c.f. im T ped.
5. V. a 3 auff 2 Clav:	C		38		2e), à 3, c.f. im B man.
6. V. auff 2 Clavier Pedaliter	C		59		2f), à 4 ped., c.f. im S
7. V. Pedaliter	C			72	à 4, c.f. im B ped.
<i>Von allen Menschen abgewandt Uff 2 Clavieren</i>	g	12 V. (g)			
1 V.	C			101	1b), à 4, c.f. im B
[2.] Vers. Uff 2 Claviern – 3t[us] V.	C,3,C			114	c.f. im S, 2. + 3. V.
<i>Was kann uns kommen an für Not Pedaliter</i>	F	6 V. (Eler 1588: C, M.G. 1604: F), Messe			
[1. V.]	C		55		à 5, c.f. im T, Doppelpedal
2 V.	C		59		à 4, c.f. im B ped.
3 V. auff 1 od. 2 Clav:	C			115	2f), à 4 ped., c.f. im S
4 V.	C		38		2f), à 4 ped., c.f. im S
<b>Samuel Scheidt</b>					
<b>Tabulatura Nova I, Hamburg 1624</b>					
<i>Cantio Sacra Wir glauben all an einen Gott SSWV 102</i>	d	3 V. (d), Messe u. Vesper			
1. V. à 4 Voc. Choralis in Cantu	CC			39	2f), à 4, c.f. im S
2. V., Bicinium. Choralis in Cantu	C			63	2c), à 2, c.f. im S
3. V. à 3 Voc. Choralis in Tenore	C			71	2g), à 3, c.f. im T ped.
4. V. à 3 Voc. Choralis in Basso	C			75	2e), à 3, c.f. im B
<i>Cantio Sacra Vater unser im Himmelreich SSWV 103</i>	d	9 V. (d), Messe u. Vesper			
1. V. à 4 Voc. Choralis in Cantu	CC		21		2f), à 4, c.f. im S
2. V. à 4. Choralis in Tenore	CC		29		2g), à 4 ped., c.f. im T
3. V. à 3 Voc. Choralis in Cantu	C			39	2f), à 3, c.f. im S
4. V. Bicinium contrapuncto duplici adornatum	C			52	2c)–d), à 2, c.f. im S + B
5. V. à 3 Voc. Choralis in Tenore	C			41	2g), à 3, c.f. im T ped.
6. V. à 3 Voc. Choralis in Basso	C			31	2e), à 3, c.f. im B
7. V. à 3 Voc. Choralis in Basso	C			55	2e), à 3, c.f. im B
8. V. à 3 Voc. Choralis in Basso colorato	C			30	2e), à 3, c.f. im B
9. V. à 4 Voc. Choralis in Cantu colorato	C			31	2f), à 4, c.f. im S
<i>Cantio Sacra Warum betrübst du dich, mein Herz SSWV 106</i>	g	14 V. (d), Messe u. Vesper			
1. V. à 4 Voc. Choralis in Cantu	C			32	à 4, c.f. im S
2. V. à 4 Voc. Choralis in Cantu	C			23	à 4 ped., c.f. im S

3. V. à 4 Voc. Choralis in Tenore	C		23		1d), à 4, c.f. im T ped.	
4. V. à 3 Voc. Choralis in Cantu	C		21		à 3, c.f. im S	
5. V. à 3 Voc., Choralis in Cantu	C		21		à 3, c.f. im S ped.	
6. V. à 3 Voc., Bicinium contrapuncto duplici	C			33	1f)–g), à 2, c.f. im S und B	
7. V. Bicinium.	C		20		1g), à 2, c.f. im S	
8. V. à 3 Voc., Choralis in Tenore	C		20		1c), à 3, c.f. im T ped.	
9. V. à 3 Voc. Choralis in Basso	C		23		1c), à 3, c.f. im B	
10. V. à 3 Voc. Choralis in Basso	C		20		1c), à 3, c.f. im B	
11. V. à 4 Voc. Choralis in Cantu	C		19		à 4, c.f. im S	
12. V. à 4 Voc. Choralis in Cantu colorato	C		20		à 4, c.f. im S	
<i>Psalmus Da Jesus an dem Kreuze stund</i> SSWV 113	e	14 V. (e), Messe u. Vesper				
1. V. à 4 Voc. Choralis in Cantu	C			40	à 4, c.f. im S	
2. V. à 3 Voc. Choralis in Tenore	C			34	1c), à 3, c.f. im T ped.	
3. V. Bicinium. Choralis in Cantu	C		23		1g), à 2, c.f. im S	
4. V. Bicinium	C		27		1g), à 2, c.f. im S	
5. V. à 3 Voc., Choralis in Basso	C			33	1c), à 3, c.f. im B	
6. V. à 4 Voc., Choralis in Cantu per Semitonia	C			32	1e), à 4, c.f. im S	
<i>Fantasia à 4 Voc. super: Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ</i> SSWV 114	d C	5 V. [a], Vesper			251	1a) Choralfuge
<b>Tabulatura Nova II, Hamburg 1624</b>						
<i>Cantio Sacra Herzlich lieb hab ich dich, o Herr</i> SSWV 130	C					
1. V. Bicinium	C			67		2c), à 2, c.f. im S
2. V. coloratus per omnes voces à 4 Voc.	C			65		2f), à 4, c.f. im S
<i>Cantio Sacra Christ lag in Todesbanden</i> SSWV 131	d	7 V. (d), Messe/Vesper, Ostern				
1. V. à 4 Voc. Choralis in Cantu – 2. V. à 4 Voc. Choralis in Cantu	CC		29	+	37	2f), à 4, c.f. im S
3. V. Bicinium complexus mutui	C				167	2c)–d), à 2, c.f. im S u. B
4. V. à 3 Voc. Choralis in Tenore	C				50	2g), à 3, c.f. im T
5. V. à 4 Voc. Choralis in Tenore et Basso	C				88	2g), à 3, c.f. im B ped
<i>Hymnus Christe, qui lux est et dies</i> SSWV 133	g	7 V. (d), Vesper				
V. à 4 Voc. Choralis in Cantu – 2. V. à 4 Voc. Choralis in Cantu – 3. V. à 4 Voc. Choralis in Cantu – 4. V. à 4 Voc. Choralis in Tenore – 5. V. à 4 Voc. Choralis in Alto	C				33+27+26+26+26	2f)–g), à 4, c.f. im S, T u. A
6. V. à 3 Voc. Choralis in Cantu	C				24	2f), à 3, c.f. im S ped.
7. V. Bicinium duplicis contrapuncti	C				33	2c)–d), à 2, c.f. im S u. B
8. V. à 3 Voc. Choralis in Tenore	C				40	2g), à 3, c.f. im T ped.

9. V. à 4 Voc. Choralis in Tenore et Bass	C		43	2g), à 4, c.f. im T u. B ped.
<i>Psalmus in die nativitatibus Christi Gelobet seist du, Jesu Christ</i> SSWV 135	G	14 V. (G), Messe/Vesper, Weihnachten		
1. V. à 4 Voc.–2. V. à 4 Voc. Choralis in Cantu	C		30+25	2f), à 4, c.f. im S (2. Ped.)
3. V. à 3 Voc. Choralis in Cantu	C		26	2f), à 3, c.f. im S
4. V. Bicinium duplici contrapuncto	C		43	2c)–d), à 2, c.f. im S u. B
5. V. à 3 Voc. Choralis in Tenore	C		26	2g), à 3, c.f. im T ped.
6. V. à 3 Voc. Choralis in Tenore et Basso	C		46	2g), à 3, c.f. im T u. B ped.
7. V. à 4 Voc. Choralis in Basso colorat.	C		26	à 4, c.f. im B
8. V. à 4 Voc. Choralis in Cantu colorat.	C		24	2f), à 4, c.f. im S
<i>Toccata à 4 Voc. super: In te Domine speravi</i> SSWV 138	G C		211	à 4, Toccata
<b>Tabulatura Nova III, Hamburg 1624</b>				
(ohne Magnificat 1.–9. Toni)				
<i>Kyrie Dominicale 4. Toni</i> SSWV 139	a			
<i>Kyrie à 4 Voc.</i>	CC	Kyrie (a)	21	1a), à 4
<i>Christe à 4 Voc.</i>	CC	Christe	13	1a), à 4
<i>Kyrie à 4 Voc.</i>	CC	Kyrie	11	1a), à 4
<i>Et in terra pax à 4 Voc.</i>	CC	6 Z.	27	à 4, nur 2. Z.
<i>Gratias à 4 Voc.</i>	CC	1 Z.	15	2f), à 5, c.f. im S ped.
<i>Domine [Deus] à 4 Voc.</i>	CC	1 Z.	16	à 4
<i>Domine [Fili] à 3 Voc.</i>	CC	1 Z.	12	2c), à 3, c.f. im B
<i>Domine Deus, agnus Dei à 4 Voc.</i>	CC	1 Z.	15	à 4
<i>Qui tollis à 4 Voc.</i>	CC	1 Z.	9	à 4, c.f. im A ped.
<i>Qui sedes à 4 Voc.</i>	CC	1 Z.	13	2g), à 4, c.f. im T
<i>Quoniam tu solus à 4 Voc.</i>	CC	3 Z.	17	à 4, nur 1. Z.
<i>Cum Sancto à 4 Voc.</i>	CC	1 Z.	11	à 4, c.f. im S
<i>Hymnus. De Adventu Domini. Veni Redemptor gentium</i> SSWV 149	g	8 V. (g), Messe u. Vesper		
1. V. à 4 Voc.	CC		48	à 4
2. V. à 4 Voc. Choralis in Cantu	CC		16	2f), à 4, c.f. im S
3. V. à 4 Voc. Choralis in Alto	CC		15	à 4 c.f. im A ped.
4. V. à 4 Voc. Choralis in Tenore	CC		15	2g), à 4, c.f. im T
5. V. à 4 Voc. Choralis in Basso	CC		21	2c), à 4, c.f. im B ped.
<i>Hymnus De Nativitate Christi. A solis ortus cardine</i> SSWV 150	d	8 V. (d), Messe/Vesper, Weihnachten		
1. V. à 4 Voc.	CC		58	2f), à 4, c.f. im S
2. V. Bicinium	CC		18	2c), à 2, c.f. im S

3. V. à 4 Voc. Choralis in Alto	CC				21		à 4, c.f. im A ped.
4. V. à 4 Voc. Choralis in Tenore	CC				22		2g), à 3, c.f. im T ped.
5. V. à 3 Voc. Choralis in Basso	CC				22		2e), à 3, c.f. im B
<i>Hymnus Christe qui lux</i> SSWV 151	g						
1. V. à 4 Voc.	CC					55	à 4
2. V. Bicinium	CC						2c)–d), à 2
3. V. à 4 Voc. Choralis in Cantu	CC						2f), à 4, c.f. im S
4. V. à 4 Voc. Choralis in Alto	CC						à 4, c.f. im A ped.
5. V. à 3 Voc. Choralis in Tenore	CC						2g), à 4, c.f. im T ped.
6. V. à 3 Voc. Choralis in Basso	CC						2e), à 3, c.f. im B
7. V. à 4 Voc. Choralis in Basso	CC						2e), à 4, c.f. im B ped.
<i>Vita sanctorum decus angelorum</i> SSWV 152	g						
1. V. à 4 Voc.	CC						à 4
2. V. à 4 Voc. Choralis in Cantu	CC					23	2f), à 4
3. V. Bicinium	CC					32	2c)–d), à 2
4. V. à 4 Voc. Choralis in Tenore	CC						2g), à 4, c.f. im T ped.
5. V. à 4 Voc. Choral Baß	CC					15	2e), à 4, c.f. im B ped.
<i>Veni Creator Spiritus</i> SSWV 153	G						
1. V. à 4 Voc.	CC						à 4
2. V. à 4 Voc. Choralis in Tenore	CC					26	2g), à 4, c.f. im T ped.
3. V. à 4 Voc. Choralis in Basso	CC					25	2e), à 4, c.f. im B ped.
<i>O Lux beata trinitas</i> SSWV 154	G						
1. V. à 4 Voc.	CC						à 4
2. V. Bicinium	CC						2c)–d), à 2
3. V. à 3 Voc. Choralis in Cantu	CC					26	2f), à 3, c.f. im S ped.
4. V. à 4 Voc. Choralis in Alto	CC					16	à 4, c.f. im A ped.
5. V. à 3 Voc. Choralis in Basso	CC					18	2e), à 4, c.f. im B
6. V. à 3 Voc. Choralis in Tenore	CC					25	2g), à 3, c.f. im T ped.
7. V. à 4 Voc. Choralis in Basso	CC					23	2e), à 4, c.f. im B ped.
<i>Credo in unum Deum</i> à 4 Voc. Choral Baß SSWV 155	CC						à 4, c.f. im B ped.
<i>Psalmus sub Communione Jesus Christus, unser Heiland</i> SSWV 156	d						
1. V. à 4 Voc.	CC						à 4
2. V. Bicinium	CC						2c)–d), à 2, c.f. im S und B
3. V. à 4 Voc. Choralis in Cantu	CC					29	2f), à 4 ped., c.f. im S
4. V. à 4 Voc. Choralis in Alto	CC					28	à 4, à 4, c.f. im A ped.
5. V. à 3 Voc. Choralis in Tenore	CC					20	2g), à 3, c.f. im T ped.
6. V. à 4 Voc. Choralis in Basso	CC					24	2e), à 4, c.f. im B ped.
						39	

<i>Modus ludendi pleno Organo pedaliter. A VI. Voc.</i> SSWV 157	d	CC	33	à 6, Doppelpedal
<i>Modus pleno Organo pedal. Benedicamus à 6 Voc.</i> SSWV 158	F	CC	23	à 6, Doppelpedal
<b>Heinrich Scheidemann</b>				
<i>Hymnus A solis ortus cardine</i> SmWV 1	d		8 V. (d), Messe/Vesper Weihnachten	
[1. V.]		C		67 à 4, c.f. im B ped.
2. V. <i>Chorabl in discant</i>		C		2f), à 4 ped., c.f. im S
<i>Aus tiefer Not schrei ich zu dir</i> SmWV 2	F		5 V. (F), Messe/Vesper	
[1. V.] <i>Pedaliter</i>		C		49 à 4, c.f. im B ped.
2. V. a 3. <i>Manualiter</i>		C		39 à 3, c.f. im S
<i>Christ lag in Todesbanden</i> SmWV 3	d		7 V. (d), Messe/Vesper Ostern	
[1. V.] <i>Pedaliter</i>		C		56 à 4, c.f. im B ped.
2. V. <i>auff 2. clavier. Pedaliter</i>		C		59 2f), à 4 ped., c.f. im S
3. V.		C		40 2c), à 2, c.f. im S
<i>Erbarm dich mein, o Herre Gott</i> SmWV 4	e		5 V. (e), Vesper	
[1. V.]		C		49 à 4, c.f. im B ped.
2. V. <i>auff 2 Cl.</i>		C		62 à 4 ped., c.f. im S
<i>Es spricht der Unweisen Mund wohl</i> SmWV 5	C		6 V. (C)	
[1. V.]		C		36 2f), à 4, c.f. im S
2. V.		C		37 2c), à 2, c.f. im S
3. V. a 3		C		36 2g), à 3, c.f. im T ped.
4. V. a 3. <i>Choral im Baß</i>		C		35 2e), à 3, c.f. im B ped.
<i>Gott sei gelobet und gebenedeiet</i> SmWV 6	G	C	3 V. (G), Messe/Kommunion	77 à 4, c.f. im B ped.
<i>Herr Christ, der einig Gotts Sohn</i> SmWV 7	F		5 V. (Eler 1588: C, M.G. 1604: F), Messe	
[1.–2. V.]		C		78 1. 2c), à 2, c.f. im S
3. <i>Variatio–4. Variatio</i>		C		82 2. 2e), à 3, c.f. im B ped.
				3. 2g), à 3, c.f. im T ped.
				4. 2f), à 4, c.f. im S
<i>In dich hab ich gehoffet, Herr</i> SmWV 8	d	C	—	130 2h) à 3 man., c.f. im S
<i>Auff 2 Clavier. Manualiter</i>				
<i>Jesus Christus, unser Heiland auff 2 Cl. Ped.</i> SmWV 10	d	C	10 V. (d), Messe/Kommunion	237 2h), à 4 ped.
<i>Jesu, wollst uns weisen</i> SmWV 78	G	C	—	27 kolorierter Choralsatz à 3–4 man.
<i>Komm, Heiliger Geist 2 clavier pedaliter</i> SmWV 80	F	C	3 V. (Eler 1588: C, M.G. 1604: F), Messe/Vesper u. Pfingsten	80 2f), à 4 ped., c.f. im S
<i>Kyrie Dominicale</i> SmWV 11	a		Kyrie–Christe–Kyrie (g), Messe	

[1. V.: Kyrie 1] <i>pedaliter</i>	C		20		1b), à 4, c.f. im B ped.
2. V. [= Kyrie 1!] <i>auf 2. Clav.</i>	C		27		à 4 ped., c.f. im S
3. V. [Christe]	C		21		à 3, c.f. im B ped.
<i>Kyrie summum</i> SmWV 12	e	Kyrie–Christe–Kyrie (c), Messe			
[Kyrie]	C		47		1b), à 4, c.f. ped.
<i>Christe</i>	C		51		à 4 ped., c.f. im S
<i>Kyrie ultimum</i>	C		45		à 4 ped., c.f. im S und T
<i>Lobet den Herren. Ad duplex manuale</i> SmWV 13	d			67	2h), à 4 ped.
[1. V. – 2. V.]	C	—			
<i>Mensch willst du leben seliglich (1648)</i> SmWV 21	e	5 V. (e)			
[1. V.] <i>Choral im Tenor – 2. V. Choral im Bass</i>	C, C		58		2i) à 4 ped., c.f. im T – 2e) à 3, c.f. im B ped
					2f), à 4 ped., c.f. im S – 2f) à 3 man., c.f. im S
3. V. <i>auff 2 Clavier – 4. V.</i>	C, C		59		2f) à 4 ped., c.f. im S
<i>Nun bitten wir den heiligen Geist. 2 clavier pedal</i> SmWV 81	F C	4 V. (Eler 1588: C, M.G. 1604: F), Messe/Vesper u. Pfingsten	35		
<i>O Gott, wir danken deiner Güte</i> SmWV 22	g	3 V. (g)			
[1. V.]	3, C		38		kolorierter Choralsatz à 4 man.
2. V.	3, C		39		kolorierter Choralsatz à 4 man.
<i>O Lux beata trinitas</i> SmWV 24	G	3 V. (G), Vesper			
[1. V.]	C		50		à 4, c.f. im B ped.
2. V.	C		55		2f), à 4, c.f. im S ped.
<i>Vater unser im Himmelreich</i> SmWV 26	d	9 V. (d), Messe u. Vesper			
[1. V.]	C		44		à 4, c.f. im B ped.
2. V. <i>auf zwei Clavier und Pedahl</i>	C		50		2f), à 4 ped., c.f. im S
3. V.	C		31		2c), à 2, c.f. im S
<i>Vater unser im Himmelreich 2 clav.</i> SmWV 27	d C	9 V. (d), Messe u. Vesper		154	2h), à 3 man.
<i>Vater unser im Himmelreich 2 clavier pedal</i> SmWV 28	d C	9 V. (d), Messe u. Vesper	48		2f), à 4 ped., c.f. im S
<i>Wir glauben all an einen Gott</i> SmWV 29	d	3 V. (d), Messe u. Vesper			
[1. V.] <i>pedaliter</i>	C		72		2e), à 3, c.f. im B ped.
2. V. <i>auff 2 Clav.</i>	C		82		2f) à 4 ped., c.f. im S
<b>Franz Tunder</b>					
<i>Auf meinen lieben Gott Auff 2 Clavier Manualiter</i>	g C	—	145		2h), à 3–4 man.
<i>Christ lag in Todesbanden</i>	d C,3,C	7 V. (d), Messe/Vesper Ostern	239		2h), à 4 ped.
<i>Herr Gott, dich loben wir Auff 2 Clavier e Pedat.</i>	G C	4 Z. (G), Messe u. Vesper	153		2h), à 4 ped.
<i>In dich hab ich gehoffet, Herr Auff 2. Clavier</i>	g C	—	94		2h), à 4 ped.
<i>Jesus Christus war Gottes Sohn</i>	g C	3 V. (d), Messe	129		2f), à 4 ped., c.f. im S



<i>Komm, Heiliger Geist Auff 2 Clavier Ped:</i>	G C	3 V. (Eler 1588: C, M.G. 1604: F), Messe/Vesper u. Pfingsten	140	2h), à 4 ped.
<i>Was kann uns kommen an für Not 2 Clav. Ped:</i>	C C	6 V. (C), Messe	195	2h), à 4 ped.
<i>Was kann uns kommen an für Not Auff 2 Clavier Ped:</i>	F C	6 V. (C), Messe	257	2h), à 4 ped.
<b>Matthias Weckmann</b>				
<i>Ach wir armen Sünder</i>	D	6 V. (G), Messe		
1. V. Choral in Ten:	C		29	2g), à 4, c.f. im T ped.
2. V. à 2 Clav. è Ped:	C		38	2f), à 4 ped., c.f. im S
3. V. 3 à 2 Clav.	C		42	2d), à 3, c.f. im B man.
<i>Es ist das Heil uns kommen her</i>	C	14 V. (C), Messe		
1. V. a 5 Voc. Im vollen Werck	C		57	à 5, c.f. im B ped.
2. V. Manualiter. Canon in hyperdiapente post minimam	C		46	2f), à 3 man., c.f. im S
3. V. Vff 2 Clavir	C		70	à 4, c.f. im T ped.
4. V. a 3. Pedaliter. Canon in subdiapason post semiminimam	C		43	2e), à 3, c.f. im B ped.
5. V. a 3. Pedal. Canon in di diapente post semiminimam	C		55	2g), à 3, c.f. im T ped.
6. V. Vff 2 Clavier	C		238	2h), à 4–6 (Doppelped.)
7. et ultimus V. Im vollen Werck Choral im Tenor. Manualiter et pedal[iter]	C		72	à 6, c.f. im T ped. (Doppelpedal)
<i>Gelobet seist du, Jesu Christ à 4.</i>	G	7 V. (G), Messe/Vesper, Weihnachten		
1. V. a 4	C		25	2g), à 4 ped., c.f. im T
2. V. Auff 2 Clavir	C,3,C		123	2h), à 4 ped.
3. V. Auff 2 Clavir à 4	C		28	2g), à 4 ped., c.f. im T
4. V. à 3	C		23	2e), à 3, c.f. im B ped.
<i>Gelobet seist du, Jesu Christ</i>	G	7 V. (G), Messe/Vesper, Weihnachten		
1. V. à 4	C		22	2g), à 4, c.f. im T ped.
2. V. Auff 2 Clavir	C		18	2f), à 4 ped., c.f. im S
3. V. A 3 voc.	C		13	2e), à 3, c.f. im B ped.
<i>Gott sei gelobet und gebenedeiet</i>	G	4 V. (G), Messe/Kommunion		
1. V. a 4	C,3,C		46	2g), à 4 ped., c.f. im T
2. V. Auff 2 Clavir	C		71	2f), à 4 ped., c.f. im S
3. V. a 3 [Fragment]	C		[15 erh.]	2e), à 3, c.f. im B ped.
<i>Komm, Heiliger Geist</i>	G	3 V. (Eler 1588: C, M.G. 1604: F), Messe/Vesper u. Pfingsten	49	à 5 ped., kolorierter Choralsatz
[1. V.]	C,3,C		67	2f), à 4 ped., c.f. im S
2. V. auff 2 Clavir.	C		68	2e), à 3, c.f. im B ped.
3. V. à 3.	C			

<i>Nun freut euch, lieben Christen gmein</i>	G	10 V. (Eler 1588: C, M.G. 1604: F), Messe			
[1. V.]	C		46		à 4, c.f. im B ped.
2. V. <i>Auff zwey Clavier</i>	C		45		2f), à 4 ped., c.f. im S
3. V.	C		46		2e), à 3, c.f. im B ped.
<i>O lux beata trinitas</i>	G	3 V. (G), Vesper			
1. V. <i>a 5 Im vollen Werck</i>	C		60		à 5 ped., c.f. im T (Doppelpedal möglich)
2. V. <i>à 4. Choral in Cantu manualiter vel si placet pedaliter</i>	C		59		2h), à 4, c.f. im T ped.
3. V. <i>à 4 Voc.</i>	C		51		2h), à 4, c.f. im T ped.
4. V. <i>Manualiter C (1.–4. Variatio = 4 V.)</i>	C			182	2c)–d), 2f), à 2, à 3, c.f. im S u. B
5. V. <i>Auff 2 Clavier</i>	C			89	2f)–g), à 4 ped., c.f. im S u. T
6. V. <i>à 5 Im vollen Werck</i>	C		48		à 5, c.f. im B ped.
<b>Dieterich Buxtehude</b>					
<i>Ach Gott und Herr</i> BuxWV 177	d C	Vesper	20		1d), à 3, c.f. im B ped.
<i>Ach Herr, mich armen Sünder</i> BuxWV 178	e C	—	44		à 4 ped., c.f. im S
<i>Christ unser Herr zum Jordan kam</i> BuxWV 180	d C	7 V. [d], Taufe	55		2f), à 4 ped., c.f. im S
<i>Danket dem Herrn</i> BuxWV 181	g	—			
[I]	C		16		à 3, c.f. im S
[II]	C		16		2e), à 3, c.f. im B ped.
[III]	C		16		2e), à 3, c.f. im B ped.
<i>Der Tag, der ist so freudenreich</i> BuxWV 182	G C	—		61	2f), à 4 ped., c.f. im S
<i>Durch Adams Fall ist ganz verderbt</i> BuxWV 183	a C	9 V. [a], Messe	49		à 4 ped., c.f. im S
<i>Ein feste Burg ist unser Gott</i> BuxWV 184	C C	5 V. [C], Messe u. Reformation	59		2f), à 4 ped., c.f. im S
<i>Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort</i> BuxWV 185	g C	5 V. [a], Messe	24		2f), à 4 ped., c.f. im S
<i>Es ist das Heil uns kommen her</i> BuxWV 186	C C	14 V. [C], Messe	44		2f), à 4 ped., c.f. im S
<i>Es spricht der Unweisen Mund wohl</i> BuxWV 187	G C	6 V. [C], Messe	42		2f), à 4 ped., c.f. im S
<i>Gelobet seist du, Jesu Christ</i> BuxWV 188	G C	7 V. [G], Messe/Vesper, Weihnachten		154	2h), à 4 ped.
<i>Gelobet seist du, Jesu Christ</i> BuxWV 189	G C	7 V. [G], Messe/Vesper, Weihnachten	27		2f), à 4 ped., c.f. im S
<i>Gott der Vater wohn uns bei</i> BuxWV 190	C C	1 V. [C], Messe/Kommunion	52		2f), à 4 ped., c.f. im S
<i>Herr Christ, der einig Gottes Sohn</i> BuxWV 191	G C	3 V. [C], Messe	41		2f), à 4 ped., c.f. im S
<i>Herr Christ, der einige Gottes Sohn</i> BuxWV 192	G C	3 V. [C], Messe	38		2f), à 4 ped., c.f. im S
<i>Herr Jesu Christ, ich weiss gar wohl</i> BuxWV 193	a C	—	42		2f), à 4 ped., c.f. im S
<i>Ich dank dir, lieber Herr</i> BuxWV 194	F C,3,C	9 V. [C]	101		2h) (?), à 4 ped.
<i>Ich dank dir schon durch deinen Sohn</i> BuxWV 195	F C,3,C	—		154	2h) (?), à 4 ped.
<i>Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ</i> BuxWV 196	d C	5 V. [a], Vesper	57		à 4 ped., c.f. im S

<i>In dulci jubilo</i> BuxWV 197	G	3	4 V. [C], Messe/Vesper, Weihnachten	42	2f), à 4 ped., c.f. im S
<i>Jesus Christus, unser Heiland</i> BuxWV 198	g	C	3 V. [d], Messe/Kommunion	25	à 3, c.f. im S
<i>Komm, heiliger Geist</i> BuxWV 199	F	C	3 V. [F], Messe/Vesper u. Pfingsten	60	2f), à 4 ped., c.f. im S
<i>Komm, heiliger Geist</i> BuxWV 200	F	C	3 V. [F], Messe/Vesper u. Pfingsten	55	2f), à 4 ped., c. f. im S
<i>Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn</i> BuxWV 201	g	C	16 V. [a], Messe	45	2f), à 4 ped., c.f. im S
<i>Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich</i> BuxWV 202	G	C	Messe	22	2f), à 4 ped., c.f. im S
<i>Magnificat noni toni</i> BuxWV 205	d		12 V. [a]		
[1. V.]	C			28	2e), à 4, c.f. im B ped.
[2. V.] <i>alla duodecima.</i>	C			25	à 4, c.f. im S
<i>Mensch, willst du leben seliglich</i> BuxWV 206	e	C	5 V. [e], Vesper	29	2f), à 4 ped., c.f. im S
<i>Nimm von uns, Herr</i> BuxWV 207	d		9 V. [a; Vater unser], Vesper		
[I]	C			31	à 3, c.f. im S
[II]	C			30	2c), à 2, c. f. im S
[III]	C			36	2f), à 4, c. f. im S
[IV]	C			31	2c), à 2, c.f. im S
<i>Nun bitten wir den heiligen Geist</i> BuxWV 208	G	C	4 V. [C], Messe/Vesper u. Pfingsten	33	2f), à 4 ped., c.f. im S
<i>Nun bitten wir den heiligen Geist</i> BuxWV 209	G	C	4 V. [C], Messe/Vesper u. Pfingsten	35	2f), à 4 ped., c.f. im S
<i>Nun freut euch lieben Christen gmein</i> BuxWV 210	G	C	10 V. [F], Messe	229	2h), à 4 ped.
<i>Nun komm, der Heiden Heiland</i> BuxWV 211	g	C	8 V. [d], Messe	21	2f), à 4 ped., c. f. im S
<i>Nun lob mein Seel den Herren</i> BuxWV 212	C	3	4 V. [C], Messe/Kommunion	87	2h), à 3
<i>Nun lob mein Seel den Herren</i> BuxWV 213	G		4 V. [C], Messe/Kommunion		
[I] – [II] – [III]	3, 3, 3			54,56,57	2c), à 2, c.f. im S – à 3, c.f. im S – 2e), à 3, c.f. im B ped.
<i>Nun lob mein Seel den Herren</i> BuxWV 214 f.	G		4 V. [C], Messe/Kommunion		
[I]	3			81	à 4, c.f. im B ped.
[II]	3			52	à 3, c.f. im S
[III]	3			55	à 3, c.f. im S
[IV]	3			56	2e), à 3, c.f. im B ped.
<i>Puer natus in Bethlehem</i> BuxWV 217	a	3	19 V. [d]	22	2f), à 4 ped., c.f. im S
<i>Vater unser im Himmelreich</i> BuxWV 219	d	C	9 V. [a], Messe/Vesper	36	2f), à 4 ped., c.f. im S
<i>Von Gott will ich nicht lassen</i> BuxWV 220	a	C	9 V. [g], Messe	29	2f), à 4 ped., c.f. im S
<i>Von Gott will ich nicht lassen</i> BuxWV 221	a	C	9 V. [g]	31	à 4 ped., in allen Stimmen kolor. Choralsatz
<i>Wäre Gott nicht mit uns dieser Zeit</i> BuxWV 222	a	C	3 V. [a]	42	2f), à 4 ped., c.f. im S

II. *Sanctus Summum* (s. o. S. 188)

Sanctus & Agnus ad Kyrie Summum

SAn ctus. San ctus. San ctus

Do mi nus De us Ze ba oth. Ple ni sunt cœ li &

ter ra glo ri - a tu a. O san na in

ex cel sis. Be ne dic tus qui ve nit in no mi ne

Do mi - ni. O

san na in ex cel sis.

Detailed description: This block contains a vocal score for the Sanctus and Agnus sections. It consists of six staves of music in a single system. The first staff begins with the lyrics 'SAn ctus. San ctus. San ctus'. The subsequent staves contain the Latin text: 'Do mi nus De us Ze ba oth. Ple ni sunt cœ li & ter ra glo ri - a tu a. O san na in ex cel sis. Be ne dic tus qui ve nit in no mi ne Do mi - ni. O san na in ex cel sis.' The music is written in a single melodic line on a treble clef staff.

Sanctus Summum

5

Detailed description: This block contains the piano accompaniment for the Sanctus Summum section. It consists of two staves of music in a single system, with a measure rest at the beginning of the first staff. The music is written in a grand staff (treble and bass clefs). The first staff has a measure rest, and the second staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes. A measure number '5' is written above the first staff.

## .2. Versus

First system of the second versus, measures 1-3. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and quarter notes, while the left hand provides a bass line with quarter and eighth notes.

Second system of the second versus, measures 4-6. Measure 4 is marked with a '4'. The right hand continues the melodic line, and the left hand has a more active bass line with eighth notes. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

## 3. Versus

First system of the third versus, measures 1-3. The music is in G major. The right hand has a melodic line with some chromaticism, and the left hand has a steady bass line.

Second system of the third versus, measures 4-6. Measure 6 is marked with a '6'. The right hand continues the melodic line, and the left hand has a more active bass line with eighth notes. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

Third system of the third versus, measures 7-9. Measure 10 is marked with a '10'. The right hand continues the melodic line, and the left hand has a steady bass line. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

## .4. Versus

First system of the fourth versus, measures 1-3. The music is in G major. The right hand has a melodic line with some chromaticism, and the left hand has a steady bass line.

Second system of the fourth versus, measures 4-6. Measure 4 is marked with a '4'. The right hand continues the melodic line, and the left hand has a more active bass line with eighth notes. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

# Die Tabulatur (1602–1614) des Erasmus Hofer aus Ried im Innkreis

REINALD ZIEGLER

Die Tabulatur des Erasmus Hofer aus Ried im Innkreis (Österreich) ist zu Beginn des 17. Jahrhunderts entstanden. Zwischen dem in der Quelle vermerkten spätesten Datum 1614 und ihrem Wiederauftreten in Sammlungen der Musikgelehrten des 19. Jahrhunderts liegen über 200 Jahre. Das Buch war nachweislich im Besitz von Franz Commer, dessen Bücher-Nachlass im Jahre 1888 von der Firma Liepmannssohn in Berlin zur Versteigerung gebracht worden war<sup>1</sup>. Dabei muss der englische Tenor und spätere Professor an der Royal Academy of Music in London, William Hayman Cummings, das Buch erworben haben<sup>2</sup>. Sein Monogramm W H C innerhalb eines rechteckigen Stempels zierte die Innenseite des ersten, wahrscheinlich am Deckel verleimten Blattes<sup>3</sup>. Bei der Versteigerung wiederum seines Nachlasses<sup>4</sup> konnte die Tabulatur im Mai des Jahres 1917 von der Library of Congress in Washington erworben werden, in deren Besitz sie sich seitdem befindet<sup>5</sup>.

- 1 Auf dem Titelblatt des ersten Teiles finden sich unten zwei ovale Stempel (Exlibris). Der obere dürfte der ältere sein. Er enthält ein Motiv, das ein Haus oder einen dicken Turm darstellt, in dessen Mitte vermutlich zwei Initialbuchstaben stehen; es könnte sich dabei um die Initialen des Schreibers handeln. Die Unterschrift ist ebenfalls sehr undeutlich, doch könnte es sich um den Ortsnamen RIED handeln. Der untere Stempel ist der ovale Namensstempel „F. Commer“. Der Nachlass Commers wurde im Katalog Nr. 65 des Auktionshauses Liepmannssohn 1888 in Berlin veröffentlicht; vgl. Albi Rosenthal, *Die Lagerkataloge des Musikantiquariats Leo Liepmannssohn (1866–1935)*, in: Rudolf Elvers u. E. Vögel (Hrsg.), *Festschrift Hans Schneider zum 60. Geburtstag*, München 1981, S. 193–216, hier S. 200. Der Band wird dort mit Titelblatt und Inhalt beschrieben und kommentiert: „Wichtiges Original-Manuscript von bester Erhaltung. Der Name des Verfassers findet sich in keiner musikalischen Bibliographie [orig. Kursive]“. Commer hat einiges aus dem Nachlass Carl von Winterfelds erworben; der Versteigerungskatalog aus dem Jahre 1857 enthält allerdings keine hs. Tabulaturen. Vgl. zuletzt Markus Rathey, Art. *Commer, Franz*, in: MGG2, Personenteil 4 (2000), Sp. 1437 f.; Bernhard Stockmann, *Carl von Winterfeld, ein Beitrag zur Geschichte der Musikhistoriographie im neunzehnten Jahrhundert*, Diss. phil. Kiel 1957; im Anhang ist eine Fotokopie des Versteigerungskataloges enthalten.
- 2 Vgl. Hugh J. McLean, Art. *Cummings, William Hayman*, in: New GroveD2, Bd. 6, S. 778 f.
- 3 Von Cummings könnte die Anmerkung „unfinished“ am Ende von Nr. 43 eingetragen worden sein, vielleicht stammen von ihm auch die unzusammenhängenden Buchstaben auf der Innenseite des mit Papier beklebten rückseitigen Deckels und die Anmerkungen bei Nr. [62], die sich auf die Druckkonkordanz RISM 1600<sup>2</sup> beziehen. – Johannes Wolf druckt in seinem *Handbuch der Notationskunde, 2, Tonschriften der Neuzeit*, Leipzig 1919 (Einlage zwischen S. 32 und 33) ein verkleinertes Faks. der Nr. 22 aus dem ersten Teil der Tabulatur ab. Wolfs Liste der Tabulaturen enthält auch die Hofer-Tabulatur, allerdings geht aus seiner Aufstellung (S. 33) nicht hervor, dass die Hs., der das Faks. entnommen wurde, mit der Tabulatur des Erasmus Hofer identisch ist.
- 4 Robin Rausch (Music Specialist der Library of Congress) bestätigte die Vermutungen Cummings' Nachlass betreffend und machte mir in Kopie den Katalog der Auktion vom 17./18. und 21.–24. Mai 1917 zugänglich. Die Tabulatur wird auf S. 85 mit der laufenden Nummer 891 verzeichnet. Der Katalog gibt neben dem Titel folgende Beschreibung der Tabulatur: „COMPILED BY ERASMUS HOFER, Organist of Ried, a very curious and unique MANUSCRIPT, written in black and red, with a quaint notation and initials, old boards covered with vellum leaves of a fifteenth century manuscript [...] folio. 1602.“
- 5 Der runde Stempel der Library of Congress befindet sich oberhalb des Stempels von Cummings. – Cleveland Johnson (*Vocal compositions in German organ tabulatures 1550–1650*, New York u. London 1989) hat noch keine Kenntnis von unserer Quelle.

## 1. Zum äußeren Befund der Handschrift

Die Tabulatur im üblichen Kanzlei-Format (ca. 30,5 x 20,5 cm) ist in ein beschriebenes Pergamentblatt eingebunden und offenbar in einem ihrem Alter entsprechenden guten Zustand<sup>6</sup>. Das aufwändig gestaltete Titelblatt<sup>7</sup> (vollständiger Text im Anhang s. u.) kündigt „Ausserlöbne Vnnd fürtröffliche muttetten mit vier, fünff, sechs, siben vnnd Acht stimmen. Etlicher Fürnemer vnnd beriembten Componisten Auf alle Fürnemeste Fesst vnnd Anndere Christliche Feüertäg, durch das ganze Jar auffs besst Componiert“ an.

Der zweite Teil der Tabulatur beginnt mit einem Titelblatt, dessen Form an die des ersten anknüpft. Die Tabulatur ist insgesamt in drei Teilen angelegt, wobei Teil I und II zudem jeweils ein Inhaltsverzeichnis vorangestellt ist (das letztere umfasst die Stücke von Teil II und III), das die Stücke nach aufsteigenden Nummern verzeichnet. Der umfangreichste erste Teil enthält 55 Niederschriften zum Weihnachtsfestkreis, der zweite 33 Stücke zum Osterfestkreis, und der dritte Teil, mit seinen 13 Stücken der am wenigsten umfängliche, beginnt mit einer Motette zu Pfingsten. Die Quelle enthält Datierungen, die von 1602 (Titelblatt von Teil I und Nr. 20 im zweiten Teil) bis zum Jahr 1614 (Nr. 13 im dritten Teil) reichen.

Erasmus Hofer, der sich in der Widmungsschrift selbst als Organist von Ried bezeichnet, intavoliert insgesamt 101 unkolorierte Motetten und Liedsätze, die fortlaufend über beide Seiten eingetragen sind. Wenn auch nur wenige Nachrichten zu seiner Biografie zusammenzutragen sind, aus denen immerhin hervorgeht, dass er schon um 1595 das Organistenamt versehen hat<sup>8</sup>, so lassen sich doch über das von ihm sorgfältig aufgezeichnete und teilweise bearbeitete Repertoire (vgl. den Katalog im Anhang s. u.) einige Rückschlüsse auf die damalige Musikpraxis ziehen. So deutet die sekundtransponierte Abschrift (Nr. 28) der schon zu-

- 6 Grundlage der Untersuchung ist ein Mikrofilm (Signatur: Music 4069) der Library of Congress, der mir zusammen mit den anhängenden Materialien zur Verfügung gestellt wurde. In diesem Zusammenhang bedanke ich mich bei Robin Rausch für seine bereitwilligen Auskünfte, ohne die die präzisen Angaben zum äußeren Erscheinungsbild der Quelle und die Faks.-Abbildungen nicht möglich gewesen wären. – Rausch übermittelte das Wasserzeichen, das in keiner der gängigen Karteien in dieser Weise verzeichnet ist: Es handelt sich um ein Wappen (ca. 3,5 x 3 cm) mit einer herzförmigen Einbuchtung nach innen an der Oberseite und zwei ausgeprägten Wölbungen nach innen auf den Längsseiten. Diagonal von rechts oben nach links unten (im heraldischen Sinne) verläuft ein Balken, rechts unten befindet sich ein Stern. Das Wasserzeichen weist vermutlich auf eine der Papiermühlen von Kaufbeuren, dessen Wappen üblicherweise zwei Sterne enthält. Nach Friedrich v. Hössle (*Bayerische Papiergeschichte*, in: *Der Papier-Fabrikant* 16 [1926], S. 238) war jedoch auch die Führung nur eines Sterns im Wappen gebräuchlich.
- 7 Die ersten zehn Buchstaben sind sehr verschnörkelt und etwa achtmal so groß wie die der Zeilen 3–9, der erste Buchstabe ist mit roter Tinte ausgeführt (rote Titelinitalen finden sich nach Auskunft von Robin Rausch auch im Notenteil). Die restlichen Buchstaben der ersten Zeile und die ganze zweite Zeile bestehen aus Buchstaben, die nahezu halb so groß sind, während die restlichen Zeilen mit Ausnahme des Namens, der Worte „Juny“ und der letzten Zeile in der nochmals kleineren Kursive notiert sind. Das für die Datierung der beiden Titelblätter benützte Formular entspricht dem einer Urkunde.
- 8 Er wird ohne weitere Angabe von Belegen genannt bei Franz Berger, *Ried im Innkreis. Geschichte des Marktes und der Stadt*, Ried im Innkreis 1948, S. 384. Weitere Nachforschungen im Stadtarchiv und im Musikalienarchiv blieben ohne Ergebnis, doch ließen sich in dem ab 1593 geführten Taufbuch der Pfarre Ried Kindstaufen am 22. Januar 1594 und am 26. August 1597 und im Totenbuch ein Todesfall, betreffend einen weiteren Sohn, am 27. November 1599 nachweisen; bei allen Einträgen ist Erasmus Hofer mit seiner Berufsbezeichnung genannt. Nachforschungen zu seinem Tod wurden bis zum Jahr 1634 durchgeführt, blieben aber erfolglos. Berger (ebd., S. 384 f.) nennt einen Amtsnachfolger anlässlich dessen Heirat 1607 (für Nachforschungen vor Ort danke ich Frau Dr. Sieglinde Baumgartner vom Museum Innviertler Volkshaus, Ried).

vor als Nummer 9 abgeschriebenen Motette Hans Leo Hasslers, *Verbum caro factum est*, auf ein Mitwirken von Instrumenten hin.

Die Handschrift muss innerhalb ihrer Teile fortlaufend erstellt worden sein. Anders als viele seiner Berufskollegen legt Hofer schon ab dem vierten Stück wenig Wert darauf, einen Satz übersehen zu können, ohne blättern zu müssen: Er intavoliert weitestgehend, ohne den Platzbedarf des Stückes von vornherein abzuschätzen. Die Tabulatur enthält daher nur wenige der kurzen Liedsätze, die in anderen derartigen Niederschriften später an den verbliebenen leeren Stellen eingetragen worden sind. An Hand der wenigen Datierungen lässt sich nicht ohne weiteres erkennen, inwieweit die drei Teile der Handschrift nacheinander oder gleichzeitig entstanden sind, doch lassen paläografische Befunde einige Schlüsse zu. So werden die Oktavlagen zunächst uneinheitlich verzeichnet: Die große und die kleine Oktave trennt Hofer bei den als Nummer 1–37 abgeschriebenen Stücken zwischen *H* und *c*; ab Nr. 38 übernimmt er die für die anderen Stimmlagen von Anfang an zwischen *b* und *b* notierte Aufteilung der Oktavlagen. Zudem vermittelt schon der Schreibstil des ersten Drittels der Handschrift mit seinen zunächst rot (bis Nr. 29), dann mit dunkler Tinte (bis Nr. 37) ausgeführten Initialen den Eindruck größtmöglicher Sorgfalt bei der Gestaltung. Dieser erste Teil wurde weiter aufgefüllt, wobei das aufwändige Gestaltungskonzept aufgegeben worden ist. Als Schluss des ersten Teiles war die einseitige Intavolierung des Stückes Nr. 54 vorgesehen, doch wurde dann noch eine weitere Motette von Blasius Ammon eingetragen, die ebenfalls einseitig intavoliert worden ist.

Dieselben Verhältnisse, die Änderung der Bezeichnung der Tonlagen betreffend, lassen sich im zweiten und im dritten Teil der Tabulatur noch einmal beobachten: Nach einer Übergangsphase bei Nr. [72] ist ab Nr. [73] – unterbrochen von einer kurzen Wiederaufnahme der alten Buchstabenform im zweiten Teil der Motette<sup>9</sup> – wie im dritten Teil ab Nr. [95] die an die Oktavtrennung der anderen Lagen angeglichene Schreibweise zu finden. Dort wechseln die Schriftzüge und die Tinte schon im vorhergehenden Stück, das den Tonbuchstaben *b* nicht enthält.

## 2. Notationssystem

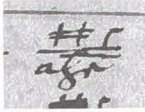
Die von Hofer verwendeten Großbuchstaben gehören teils der Versalienform an (*A*, *G*), teils der Kursive (*H*, *B*, *F*, *E*, *D*, *C*), und die Schreibgewohnheiten sind dabei recht festgelegt<sup>10</sup>. Der Wechsel in der Schreibweise der relativ seltenen tiefen Bassnote *E* zur Versalienform hat wie der Wechsel bei der Trennung der großen von der kleinen Oktave zum Jahresende 1607

9 Erste Zeile rechts, vierte Semibrevisgruppe, und zweite Zeile rechts, siebte Gruppe, sowie die letzte Note vor Beginn der Wiederholung.

10 Eine Form des *A* mit einem gerundeten Anstrich wie bei einem Kleinbuchstaben kommt ubiquitär nur bei Nr. 1 vor, sie tritt schon bei Nr. 2 gegenüber derselben Form ohne Anstrich zahlenmäßig stark zurück und verliert sich ab Nr. 8. Wie ein Zitat wirkt die dieser immerhin noch ähnliche Form bei Nr. [95] (vierte Seite, erste Zeile, letzte Gruppe). – *G* in seiner kursiven Form steht isoliert bei Nr. 4 (erste Zeile rechts, letzte Gruppe) und tritt erst wieder am Anfang von Nr. [72] auf, dann allerdings des öfteren (bis zur zweiten Doppelseite, erste Zeile; noch einmal ebd. in der fünften Zeile links, fünfte Gruppe). – Ein *H* in der erstgebrauchten Form steht isoliert in Nr. [79] (erster Teil, zweite Seite, erste Zeile, fünftletzte Gruppe, im Bass).

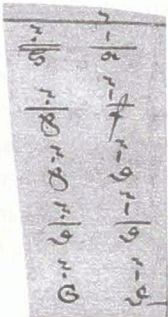


stattgefunden, wie die Befunde nahe legen<sup>11</sup>. Schon etwas früher, frühestens ab der zweiten Hälfte des Jahres 1604<sup>12</sup>, kommt eine weitere Form des Kleinbuchstaben *b*<sup>13</sup> hinzu, der im Zusammenhang mehrerer Notenbuchstaben dann ligiert in der Form der Kursive mit zwei Schleifen geschrieben wird (Abbildung 1).



Für *g* wird allgemein die Gamma-Form gewählt; nur ausnahmsweise (wohl meist versehentlich) steht ebenfalls zu diesem späteren Zeitpunkt die sonst nur für *gis* gebrauchte Form des kursiven Kleinbuchstaben *g*<sup>14</sup>. Dagegen bleiben die Schreibgewohnheiten für die rhythmischen Zeichen relativ konstant.

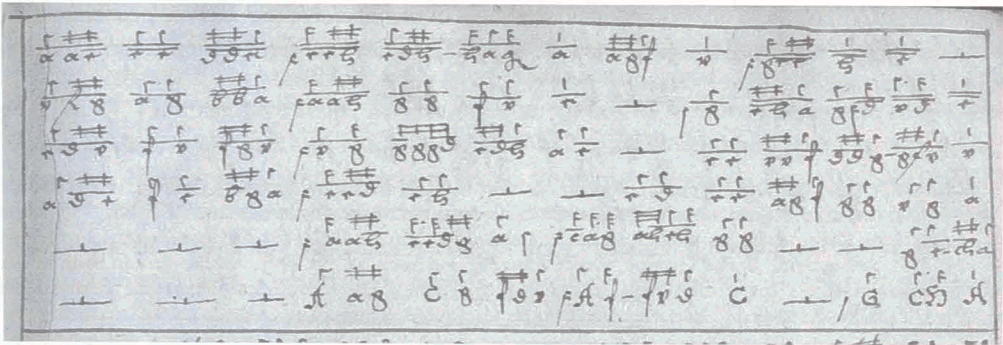
Längster notierter Wert und damit Basis für die Gruppierung im Schriftbild ist in gerader Mensur die Semibrevis, in der ungeraden die Brevis. Die Brevis in gerader Mensur wird im Satz in zwei Semibreven zerlegt, die nicht gebunden werden. Treten Breven in allen Stimmen gleichzeitig auf, werden sie als Semibrevis mit dem Zusatz „2“ durch alle Stimmen versehen<sup>15</sup> (Abbildung 2).



- 11 Die Versalienform des *E* findet sich im ersten Teil ab Nr. 37, vierte Zeile links, erste Gruppe. Zwar ist diese Abschrift undatiert, doch hat Hofer den Zeitpunkt der Abschrift des folgenden Stückes genau fixiert: Es handelt sich um den 31. Dezember 1607. Nr. 39 kommt erst ein Jahr später hinzu. Die Versalienform löst die Kursive im zweiten Teil bei Nr. [75] ab und ist erneut bei Nr. [77], [84] und [85] wieder zu sehen. Bis zum Schluss des zweiten Teils kommt der Tonbuchstabe ebenso wenig wie vorher zwischen Nr. [77] (datiert 1607) und [84] vor. Im dritten Teil ist die der Kursive angehörende frühe Form noch bei Nr. [93] anzutreffen; die nachfolgend abgeschriebenen Stücke enthalten das tiefe *E* nicht mehr.
- 12 Das Datum lässt sich aus dem dritten Teil der Tabulatur ableiten, in dem diese Form erstmals bei Nr. [94] verwendet wird. Im Teil I begegnet diese Form erst ab Nr. 38; daraus kann erschlossen werden, dass die vorhergehenden Stücke bis Mitte des Jahres 1604 intavoliert worden sind. Im Teil II erscheint diese Form ab Nr. [61] (im zweiten Teil der Motette).
- 13 Im ersten Teil des öfteren, beginnend bei Nr. 38 ab der vierten Zeile. Im zweiten Teil der Tabulatur zuerst bei Nr. [62], vierte Seite, dritte Zeile, vorletzte Gruppe, in der dritten Stimme. Im dritten Teil der Tabulatur ab Nr. [93], erste Seite, fünfte Zeile, vierte Gruppe, zweite Stimme.
- 14 Zum ersten Mal bei Nr. 38 (sechste Zeile links, in der drittletzten Gruppe der vierten Stimme), im zweiten Teil der Tabulatur bei Nr. [61] (im zweiten Teil der Motette zu Beginn in der vierten Zeile, zweite Gruppe der vierten Stimme), und im dritten Teil der Tabulatur bei Nr. [94] (vierte Zeile links, siebte Gruppe in der dritten Stimme).
- 15 Im ersten Teil bei den Abschriften Nr. 2, 4, 5, 10, 17, 27, im zweiten Teil bei Nr. [64] und [70], im dritten Teil nur bei Nr. [90].

Minimen sind durchgehend einzeln notiert. Verschiedene rhythmische Werte werden erst dann ligiert, wenn zwei Fusen innerhalb eines Gitternotates<sup>16</sup> erscheinen; punktierte Noten werden nie ligiert (vgl. Abbildung 3, fünfte Stimme, siebte Schreibgruppe und fünf Gruppen später im Bass). Balkungen sind erst ab dem Wert der Semiminima gebräuchlich. Beginnt eine Schreibgruppe mit einer Pause im Wert einer Semiminima, so wird der erste Wert immer als Einzelzeichen notiert, während die beiden nachfolgenden gitternotiert sind (vgl. Abbildung 3, Einsatz der fünften Stimme)<sup>17</sup>. Ketten von Fusen werden in Viererblöcken zusammengefasst; beginnen sie auftaktig oder enden sie abtaktig, kommt es zu Gitternotaten von jeweils zwei Noten.

Abbildung 3: Faks. des Tabulatursatzes (Nr. 13) der Motette *Salve puella gratiae* von Jacobus Regnart, entsprechend Takt 1–7 der Notenbeispiele 1–4 in Abschnitt 4, Bearbeitungen



Spezielle Gegebenheiten bei der Aufzeichnung des Dreiers sind in der Tabulaturnotation allgemein recht häufig. Für die Rieder Tabulatur kann folgendes festgehalten werden: Als ein- bis dreizeitige Pause wird fast nur die ansonsten für die Semibrevis-Pause übliche Form notiert<sup>18</sup> – ausgenommen die sehr kurze Pause von der Hälfte einer Schlagzeit, die als Semimi-

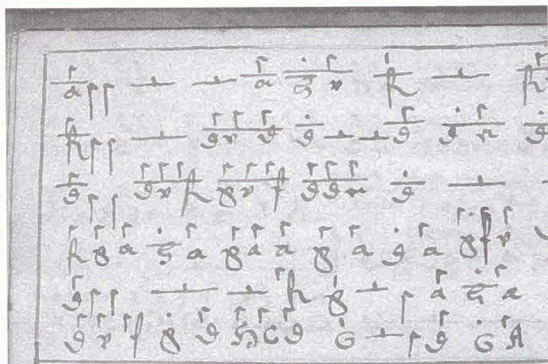
- 16 Überstände nach allen Seiten kommen bei Semiminimen vor, sie finden sich vorwiegend bei Gruppen von zwei Noten. Ansonsten stehen die senkrechten Teile nur nach unten über.
- 17 Bei Fusen kann es sich auch anders verhalten: vgl. Nr. 24, erster Teil (dritte Seite, erste Zeile, sechste Gruppe in der dritten Stimme). Hier sind drei Fusen in einem Gitternotat zusammengefasst.
- 18 Eine (fälschliche) Brevis-Pause nur für eine Schlagzeit: Nr. 14, dritte Seite, vierte Zeile, in der zehnten Gruppe. Dort findet sich auch die Mischung alter und neuer Werte bei Noten. Diese werden großflächig vermischt, wenn für die erste Zeit eine punktierte Minima mit nachfolgender Semiminima (lange Werte) gesetzt wird, wohingegen die beiden anderen Zeiten mit zwei Minimen dargestellt sind. In der ersten Zeile der Nr. 19 sind dreizeitige Breven mit Punkt oder (Semiminimen-)Strich bezeichnet, ebenso bei Nr. 26 (dritte Seite, dritte Gruppe). Bei Nr. 2 (zweite Zeile rechts, zweite Gruppe) finden sich in der dritten Stimme fälschlicherweise zwei Minimen anstatt einer Brevis mit nachfolgender Minima. – Der synkopische Rhythmus lang-kurz-lang-kurz wird in Nr. 43 (erste Seite, sechste Zeile, sechste Gruppe, vierte Stimme) in langen Werten dargestellt, während die anderen Stimmen unangepasst bleiben. Für die drei Zeiten steht bei Nr. 48 kurz vor Schluss das Zeichen einer Semibrevis. Zwei Minima-Pausen für die beiden ersten leeren Zeiten einer Dreier-Gruppe finden sich bei Nr. 50 (vierte Zeile rechts, vierte

nima abgebildet wird<sup>19</sup>. Dagegen sind die mit Tonbuchstaben versehenen Anteile verschieden gekennzeichnet: Bei drei gleichschnellen Noten oder einer Punktierung werden drei Minimen in Einzelzeichen notiert; erhält dagegen ein Wert zwei Zeiten, wird er fast immer als Brevis dargestellt. Abweichungen kommen recht selten vor, sie bleiben vorübergehend und sind eher als Ungeschicklichkeiten anzusehen.

Punktierungen werden mit den üblichen Einzelzeichen dargestellt<sup>20</sup>: Punktierter Minimen, die eine Notationsgruppe überschreiten, umfassen zwei Buchstaben; sie sind zumeist mit einem Strich (Haltebogen) verbunden (vgl. Abbildung 3, 12./13. Notationsgruppe in der fünften Stimme). Synkopen werden nur innerhalb einer Gruppe mit einem Einzelzeichen dargestellt. Der längste hierfür notierte Wert ist daher die Minima (vgl. Abbildung 3, Basseinsatz in der siebten Notationsgruppe). Für Synkopen im Wert einer Semibrevis wird in der folgenden Notations-Gruppe der Buchstabe wiederholt und in aller Regel durch einen Strich (Haltebogen) dem ersten Wert zugeordnet (vgl. Abbildung 3, 7./8. Notationsgruppe im Bass)<sup>21</sup>.

Die Buchstaben der Finalnoten sind nicht speziell ausgeformt; eine Ausnahme in dieser Hinsicht macht Nr. 8. Tonhöhenstriche werden für die Dauer einer Brevis, gegebenenfalls auch über Pausen hinweg eingezeichnet. Es handelt sich um eine sehr saubere Schrift mit wenigen Ligaturen.

Gruppe, vierte und fünfte Stimme), ähnlich auch bei Nr. [77] (vierte Seite, zweite Gruppe, vierte Stimme und auf der dritten Seite innerhalb der zweiten Gruppe der vierten Stimme) sowie bei Nr. [99] (vierte Seite, dritte Zeile, erste Gruppe der dritten Stimme). Eine Minima-Pause für die erste Zeit findet sich bei Nr. [77] (vierte Seite, fünfte Gruppe, fünfte Stimme) und auch bei Nr. [99] (auf der dritten Seite in der vorletzten Gruppe der dritten Zeile in der ersten Stimme). Die allergrößte Verwirrung herrscht bei Nr. [62], dritte Seite, erste Zeile, vierte und fünfte Gruppe (Abbildung 4):



Dazu kommen auf der vierten Seite in der drittletzten Gruppe gleichzeitig zwei Aufzeichnungsarten für eine lange in der Folge einer kurzen Note: Einmal wird die erste Note als Brevis, einmal als Semibrevis dargestellt. Ebd. in der zweiten Zeile (fünfte Gruppe) steht dann eine Semibrevis allein für drei Zeiten.

- 19 Vgl. Nr. [101], erste Stimme in der siebten Zeile, die letzte Gruppe der vierten Stimme und in der nächsten Gruppe in den beiden untersten Stimmen.
- 20 Die Ligierung von Werten erfolgt nur versehentlich: Nr. 8, fünfte Zeile links, in der achten Gruppe der ersten Stimme; Nr. 16, erster Teil, dritte Seite, zweite Zeile in der letzten Gruppe der zweiten Stimme, oder bei der etwas diffusen Stelle Nr. [64] auf der vierten Seite, zweite Zeile, bei der dritten Gruppe der vierten bzw. fünften Stimme (bei letzterer wohl noch nachträglich korrigierend?).
- 21 Bindebögen in Form von Strichen werden immer wieder unregelmäßig gesetzt. Sie bezeichnen nur die oben angegebenen Fälle bei Punktierungen bzw. Synkopen. Eine Verbindung zweier Semibreven kommt also nicht vor.

Die gewählten Buchstabenformen eignen sich relativ schlecht zur nachträglichen Korrektur: So hebt sich die nachträgliche Verbesserung von *g* in *gis*<sup>22</sup> wegen der verschiedenen Grundformen deutlich ab. Verbesserungen von *b* in *β* sind relativ selten<sup>23</sup>. Einige Male sind die Bassnoten besonders schön ausgeformt und auch etwas größer geschrieben; in diesem Zusammenhang kommt es (nur im Bass) zum frakturierten Kleinbuchstaben *d*<sup>24</sup>.

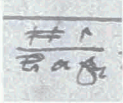
Wiederholungen sind zumeist verkürzend unter Rückgriff auf bereits Notiertes dargestellt und mit einem Hinweis erklärt. Ein eventuell komponierter Stimmtausch (z. B. bei Nr. 44) wird also meist nicht realisiert<sup>25</sup>.

### 3. Repertoire

Die Tabulatur enthält mehrheitlich fünfstimmige Sätze (62) gegenüber 33 sechsstimmigen, vier vierstimmigen Gesängen und je einem sieben- und achttimmigen Stück (Nr. [78] bzw. [83]). Es handelt sich durchweg um geistliches Chor-Repertoire. 87 der insgesamt 101 Sätze konnten durch Konkordanzen belegt werden, wobei ein Satz anonym geblieben ist (Nr. [68]).

Auf Orlando di Lasso entfallen elf Stücke, die bis auf die zweiteilige Motette *Nuntium vobis fero* (Nr. 24, 1571) sämtlich schon aus den 60er Jahren des 16. Jahrhunderts stammen. Jacobus Gallus ist der meistangeführte Komponist: 18 Sätze sind aus dessen in vier Teilen zwischen 1586 und 1590 erschienenen *Opus musicum* übernommen worden. Zwei Weihnachtslieder (Nr. 17 und 32) sind ebenfalls unter seinem Namen verzeichnet, doch kann die Namenszuschreibung auf Grund der insgesamt auffällig vielen Fehlzuschreibungen nicht von vornherein als wahrscheinlich angesehen werden<sup>26</sup>, zumal sich zwei weitere unter seinem Namen aufgeführte Sätze, *Joseph, lieber Joseph mein* (Johann Walter, Nr. 19)<sup>27</sup> und *Exultanti tempus est* (Franz Sales, Nr. 33) als Fehlzuschreibungen herausgestellt haben. Überhaupt liegt deren Zahl – es handelt sich um insgesamt sieben Stücke<sup>28</sup> – relativ hoch. Gallus legt die ersten drei

22 Ein Beispiel möge genügen: Nr. 13, dritte Zeile rechts, zehnte Gruppe der ersten Stimme (Abbildung 5):



23 Nr. 24, vierte Seite, erste Zeile rechts, letzte Gruppe in der ersten Stimme; Nr. [88], dritter Teil, dritte Zeile links, neunte Gruppe in der dritten Stimme zweimal; Nr. [96], vierte Seite, in der zweiten Stimme ab der zehnten Gruppe bis Zeilenende.

24 Bei Nr. 8, erste Seite, in der zweiten Gruppe der vierten Zeile links; Nr. 16, erster Teil, zweite Seite, fünfte Zeile rechts in der vorletzten Gruppe und in der vorletzten Gruppe des zweiten Teils. Weitere Stellen finden sich bei Nr. [57], Nr. [62], Nr. [89], Nr. [93].

25 Ausnotiert ist die Schlusswiederholung („Alleluia“) bei Nr. [72].

26 Die hs. überlieferten Stücke sind von Adam Adrio in seinem Art. *Gallus, Jacob*, in: MGG 4 (1955), Sp. 1332 zusammengestellt. Weihnachtslieder sind bislang nicht darunter.

27 Der Satz ist als einziger Johann Walters anonym in einige süddeutsche Tabulatur-Hss. aufgenommen worden; vgl. Johnson (wie Anm. 5), Tl. 2, S. 308 (dort als fragliche Komposition Lassos aufgeführt). Allein Christoph Leibfried übernimmt in seine Tabulatur (CH-Bu F IX 44, s. u.) noch zwei weitere Sätze; auch in der Rieder Tabulatur findet sich ein weiteres Stück (zur Komponistenangabe in Ried s. u.).

28 Nr. 12: Blasius Ammon statt Jacob Reiner; Nr. 13: Jacob Reiner statt Jacobus Regnart; Nr. 23: Palestrina statt Gregor Aichinger; Nr. 52 und 73: Michael des Buissons statt Michael Deiss, dazu die beiden oben genannten Sätze.

Bände seines *Opus musicum* in der Reihenfolge des Kirchenjahres an, ein Ordnungsprinzip, das auch Hofer übernommen hat; damit lassen sich seine Niederschriften in (nur einmal durchbrochener) aufsteigender Folge den Drucken zuordnen. Unmittelbar hintereinander gesetzt sind auch die beiden Sätze verschiedener Autoren (Nr. 39<sup>29</sup> und 40) aus dem dritten Band der venezianischen Motettensammlung *Thesaurus musicus* von 1568 und die Folge von zunächst fünf (Nr. 41–45) und dann drei Sätzen (Nr. 51–53) aus dem ersten Band derselben Publikationsfolge (weitere zwei sind als Nr. [73]<sup>30</sup> und [85] abgeschrieben), so dass auch hier ein planmäßiges Verfahren erkennbar wird.

Die süddeutschen Komponisten sind mit einem knappen Viertel der Stücke repräsentativ vertreten. Zur älteren Generation zählen Michael Deiss (Nr. 52 und [73]) und Christophorus Clavius (Nr. 2? und [65])<sup>31</sup>. Jeweils ein Stück stammt von Georg Prenner (Nr. 42) und von Bartholomäus Temnitz (= Damiz<sup>32</sup>; Nr. [71]), ein weiteres wird in einer süddeutschen Tabulaturhandschrift Georg Flori zugewiesen (Nr. [89]), jeweils zwei Stücke sind von Gregor Aichinger (Nr. 23 und 30), Blasius Ammon (Nr. 55 und [82]), Jacob Reiner (Nr. 12 und 15), Michael Tonsor (Nr. [69] und [80]) und August Zapler (Nr. [60] und evtl. Nr. 2<sup>33</sup>) übernommen worden. Dazu kommen jeweils fünf Sätze von Christian Erbach (Nr. 29, 38, [75], [76], [81]) und Hans Leo Hassler (Nr. 9, 28, [66], [83] ist anonym verzeichnet, [101]). Mit zwei Weihnachtsliedersätzen von Johann Walter (Nr. 19 ist Jacobus Gallus zugeschrieben, Nr. 22 anonym), einer Motette von Melchior Franck und einer weiteren von Valentin Judex<sup>34</sup> (Nr. 11) treten die mitteldeutschen Komponisten nur wenig in Erscheinung.

29 Vgl. die Anmerkung von Hofer bei der Abschrift.

30 Vgl. die Anmerkung von Hofer bei der Abschrift, die sich auf die Seitenzahl der Original-Vorlage bezieht.

31 Nr. 2 wird verschiedenen Komponisten zugeschrieben, Nr. [65] ist anonym aufgezeichnet.

32 Temnitz war 1579 Bassist in München und 1580–1587 in Freising. Vgl. Horst Leuchtmann (Bearb.), *Namenlisten zur bayerischen Musikgeschichte. Musik in München 1550–1600*, in: *Musik in Bayern* 11 (1975), S. 97.

33 Die Komposition wird mit wechselnden Autorennamen verzeichnet. Der im Titelverzeichnis als Konkordanz angegebene Druck verzeichnet Clavius als Komponisten, doch lässt sich eine um vier Jahre ältere Hs. in Kamenz angeben, die den dortigen Kantor Schlegel als Komponisten angibt. Vgl. Reinald Ziegler, *Die Musikaliensammlung der Stadtkirche St. Nikolai in Schmölln/Thüringen. Repertoiregeschichtliche Studien und Katalog. Ein Beitrag zur Musiküberlieferung in Mitteldeutschland im 16. und 17. Jahrhundert*, Tutzing 2003 (= *Tübinger Studien zur Musikwissenschaft* 23), Bd. 1, S. 196, Tabulatur 1, Zitier-Nr. 18. Hofer verzeichnet Augustin Zapler, der auch als Komponist eines Stückes innerhalb der Tabulatur aus Au am Inn benannt ist (Mbs Mus. Ms. 1640, Nr. 111). Der Satz ist nach einem unmittelbar voranstehenden Vermerk des Schreibers 1605 intavoliert worden. Vgl. Marie Louise Göllner, *Bayerische Staatsbibliothek. Katalog der Musikhandschriften, 2, Tabulaturen und Stimmbücher bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, München 1979 (= KBM 5/2, S. 134).

34 Marie Louise Göllner nimmt an, dass dessen Werke nur in süddeutschen Quellen Aufnahme gefunden hätten, und hält ihn daher für einen süddeutschen Komponisten (KBM 5/2, S. 191). Entgegen ihrer Annahme lassen sich aber weitere Werke im Breslauer Bestand, in zwei Löbauer Handschriften vom Ende des 16. Jahrhunderts, in Helmstedt, Schmölln und in der Tabulatur von Torun (Polen) nachweisen, so dass als Komponist eher der bei Reinhard Vollhardt (*Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen*, Berlin 1899, Reprint Leipzig 1978, S. 36) genannte Valentin Richter aus Chemnitz in Frage kommen wird, der dort an der Kirche zu St. Jacobi 1561–1572 Kantor war, „nach Liefland befördert, dann aber Pfarrer zu Topfseifersdorf und endlich Diac[on] zu Mittweida“ geworden ist. Er ist nach Vollhardts Angaben 1601 verstorben. Nachweise im Einzelnen bei Emil Bohn, *Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik im XVI. und XVII. Jahrhundert*, Breslau 1890, S. 346; Wolfram Steude, *Die Musiksammlunghandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden [...]*, Wilhelmshaven 1974 (= *Quellenkataloge zur Musikgeschichte* 6), S. 112, Nr. 12 mit Konkordanz S. 134, Nr. 34; Daniela Garbe, *Das Musikalienrepertoire von St. Stephani zu Helmstedt. Ein Bestand an Drucken und Handschriften des 17. Jahrhunderts*, Wies-

Auch der Anteil der italienischen Komponisten ist nicht allzu hoch: Von den insgesamt neun Kompositionen des Agostino Agazzari (Nr. [99] und [100]), Giovanni Bassano (Nr. [62]), Luca Marenzio (s. u.), Tiburtio Massaino (Nr. [78]) und Orazio Vecchi (Nr. 35 und [64]) sind zwei anonym (Nr. 21 und zunächst auch [78]) verzeichnet, zudem sind bis zu drei Kontrafakturen von Madrigalen Marenzios (Nr. 16, 21 und [90]). Auf Grund der Namenszuschreibung „M. Hörrer“ im Inhaltsverzeichnis bei Nr. 16 könnte sich die Motette *Dic mihi sancte puer* (Nr. 8; im Inhaltsverzeichnis mit „M. Hör“<sup>35</sup> bezeichnet), die bislang nur in der Tabulatur L 9 aus Kremsmünster anonym aufzufinden war, ebenso als Kontrafaktur erweisen. Ebenfalls in der Tabulatur aus Kremsmünster findet sich die Namenszuschreibung „Victorini“ für das als Nr. 36 anonym abgeschriebene vierstimmige Gloria, ein Stück, das sich in den von Georg Victorinus herausgegebenen drei Sammlungen *Thesaurus Litaniarum* (RISM 1596<sup>2</sup>), *Siren coelestis* (1616<sup>2</sup>) und *Philomela coelestis* (1624<sup>1</sup>) nicht nachweisen ließ<sup>36</sup>. Insgesamt drei Sätze des spanischen Komponisten Thomas Luis de Victoria, der nachweislich lange in Italien war, hat Hofer notiert (Nr. 10, [63], [79]).

Von Komponisten franko-flämischer oder flämischer Herkunft, fast sämtlich der Lasso-Generation angehörend, sind (neben Lasso) weitere zehn Stücke übernommen worden. Von Jacob Regnart stammen allein sechs Sätze (Nr. 13, 14, 41, 44, 45, [74]), von Christian Hollander, Lambert de Sayve, Alexander Utendal und Jaches de Wert wurde jeweils ein Stück abgeschrieben (Nr. 43, 20, 51 und [57]). Französischer Herkunft ist Jean de Castro, der mit einer Motette vertreten ist (Nr. [61]); er gehört derselben Generation an. Von Michel du Buisson, dessen Personalien bislang nicht abschließend zu klären waren<sup>37</sup>, wurden drei Stücke übernommen (Nr. 40, 53 und [85]).

In Süddeutschland und Prag hat Franz Sales gewirkt, dessen fünfstimmige Motette *Exultanti tempus est* (s. o.) Erasmus Hofer allerdings unter dem Namen des Jacobus Gallus verzeichnet (Nr. 33); einer genauen Zuordnung entziehen sich Thomas Sartorius<sup>38</sup> (Nr. 3 und

baden 1998 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 33), Bd. 2, S. 52, Nr. 130; Ziegler (wie Anm. 33), Bd. 1, S. 418, mit den entsprechenden Querverweisen; Cleveland Johnson (wie Anm. 5), Tl. 2, S. 222, Nr. [110] – die Tabulatur befindet sich allerdings nicht in der Universitätsbibliothek (wie in Tl. 1, S. 11 u. 150 und Tl. 2, S. III u. V angegeben), sondern im dortigen Staatsarchiv.

35 Es ist naheliegend, in ihm Michael Herrerus (= Herrer) zu vermuten, in dessen *Hortus musicalis* (Passau 1606, RISM 1606<sup>6</sup>) der in der Tabulatur als Nr. 35 abgeschriebene Satz enthalten ist. Vgl. den Artikel von Horst Leuchtman in MGG 16 (1979), Sp. 669 f. Man wird auf Grund der paläografischen Untersuchungen (vgl. Anm. 12) auf eine hs. Vorlage schließen müssen. Festzuhalten bleibt, dass Herrer bereits 1602 eine erste Sammlung von Kontrafakturen herausgeben wollte (vgl. Horst Leuchtman, *Zur Biographie Michael Herrers*, in: Mitteilungsblatt d. Ges. für Bayerische Musikgeschichte 6 [1973], S. 117–126, hier S. 120). Herrer amtierte seit 1591 in Suben am Inn, acht Jahre später in Passau und ab 1603 in Straßburg an der Gurk in Kärnten; die räumliche Nähe macht eine derartige Annahme wahrscheinlich.

36 Vgl. Robert Machold, Art. *Victorinus, Georg*, in: MGG 13 (1966), Sp. 1597–1599, und Robert Eitner, *Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Berlin 1877, Reprint Hildesheim 1977, S. 908 f.

37 Vgl. die Art. *Michel du Buisson* bzw. *Jacques du Buysson*, in: MGG2, Personenteil 5 (2001), Sp. 1483 ff.

38 Thomas Sartorius stammt nach einem Vermerk in einer der Grimmaer Handschriften vom Ende des 16. Jahrhunderts aus Haynau in Schlesien (Dl Mus. Gri 10; Steude, wie Anm. 34, S. 69, Nr. 13), doch widerspricht dem die Angabe innerhalb der Tabulatur des Gmundener Organisten Andre Pleninger, die dieser zwischen 1590 und 1593 angelegt hat: Er wird dort als „Mysnius“, aus Meissen stammend, angegeben (Rp C 199, Nr. 154); vgl. Gertraut Haberkamp, *Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog der Musikhandschriften: Sammlung Proske. Manuskripte des 16. und 17. Jahrhunderts aus den Signaturen A.R., B, C, AN*, München 1989 (= KBM 14/1, Taf. 13 und S. 310). Nachforschungen in Meissen brachten allerdings keinen Erfolg (freundliche Auskunft von Frau Kotte, Ev.-Luth. Kirchengemeinde Meissen). Auch eine

[59]<sup>39)</sup> und David Thusius<sup>40)</sup> (Nr. 4 und 54). Zu den damals erst seit kurzen greifbaren Stücken zählen die Kompositionen Erbachs (gedruckt ab 1600), Bassanis (1600), Massainos (1600), Hasslers (1591), Johann de Castros (1591), Reiners (1591), Amons (1590), aber auch das *Opus musicum* des Jacobus Gallus und zwei der Sätze Victorias (Nr. 10 und [63]). Aktuell sind auch die Kontrafakturen. Dagegen gehören die Weihnachtsliedersätze Johann Walters zur nachweislich ältesten Schicht.

Die Auswahl der Komponisten entspricht den Gegebenheiten, wie sie in den süddeutschen Tabulaturen dieser Zeit bekannt sind, die zum Bestand der Bayerischen Staatsbibliothek<sup>41)</sup> gehören. Das Repertoire ist gegenüber den bislang einzig bekannten erhaltenen Partituren in Buchstabennotation aus Sachsen/Thüringen<sup>42)</sup> weitaus weniger traditionsbewusst angelegt<sup>43)</sup> und bezieht sich mit seinem großen Anteil von Komponisten aus dem süddeutschen

mögliche Schülerschaft in der Fürstenschule St. Afra zu Meißen ist nicht belegt. Innerhalb einer aus Au am Inn stammenden Tabulatur wird er als „Sacerdote“ bezeichnet, doch fehlen Hinweise auf den Dienst oder Herkunftsort (KBM 5/2, S. 135, Nr. 9). Die Überlieferung seiner Werke ging offenbar nicht über den bayerischen, sächsischen bzw. mitteldeutschen und schlesischen Raum hinaus (vgl. KBM 5/2, S. 140, Nr. 94 und S. 149, Nr. 72; KBM 14/1, Taf. 7 und S. 310, dazu A.R. 942–946, Nr. 29 mit den entsprechenden Konkordanzen; Steude, wie Anm. 34, S. 77, Nr. 20, eine Hs. aus der Fürstenschule St. Afra zu Meißen; Bohn, wie Anm. 34, Hs. 98 aus dem Jahr 1597). Zu den sehr frühen Quellen zählt eine heute als Depositum in der Bayerischen Staatsbibliothek verwahrte Hs. aus dem Jahre 1591 aus Winhöring, innerhalb derer sich das vierstimmige Orgelstück *Quaerite primum regnum Dei* befindet; vgl. Gertraut Haberkamp, *Die Musikhandschriften Herzog Wilhelms in Bayern, der Grafen zu Toerringen-Jettenbach und der Fürsten Fugger von Babenhausen. Thematischer Katalog*, München 1988 (= KBM 13), S. 51.

39 Nr. 3 ist nicht identisch mit Nr. [59].

40 David Thusius ist in EitnerQ 9 (1903), S. 404, genannt und wird darüber hinaus in MGG 5 (1956), Sp. 1315 namentlich erwähnt. Ein Hinweis auf seine Herkunft „aus dem Mansfeldischen“ ergibt sich aus dem einzigen erhaltenen Druck aus dem Jahr 1609; vgl. Aleksandra Patalas (Hrsg.), *Catalogue of Early Music Prints from the Collections of the Former Preußische Staatsbibliothek in Berlin, Kept in the Jagiellonian Library in Cracow*, Kraków 1999, S. 359, Nr. 2053. Genaue Nachforschungen zu seiner Herkunft sind nicht mehr möglich, da die Kirchenbücher erst ab 1678 erhalten sind (freundliche Nachricht von Frau I. Reggelin, Evang. Kirchengemeinde Quersfurt). Thusius war nach seinen Angaben in bischöflichen Diensten in Preußen gewesen und hat dem Rat von Pfarrkirchen 1619 einige Stücke gewidmet. Vgl. Fritz Markmiller, *Ain schöner gotsdienst mit vocal und instrument et music*, in: Stephan Hörner u. B. Schmid (Hrsg.), *Festschrift für Horst Leuchtmann zum 65. Geburtstag*, Tutzing 1993, S. 273–302, hier S. 301 (diesen Hinweis verdanke ich Herrn Georg Zauner, Tutzing). Markmiller (ebd.) nimmt daher an, er sei damals stellungslos gewesen. – Seine Werke sind bis auf zwei in Sammelbänden enthaltene Stücke (RISM 1597<sup>8</sup> und 1616<sup>24</sup>) ausschließlich hs. überliefert und finden sich in den Bartfelder, Breslauer, Berliner, Regensburger, Zittauer und Zörbiger Beständen. Darüber hinaus ist der Anfang der zweiteiligen Sequenz *Grates nunc omnes* auf dem Altarblatt der katholischen Pfarrkirche in Kipfenberg/Bayern zitiert worden (nach Zauner, s. o.).

41 Es handelt sich um drei Hss., die vermutlich aus dem Benediktinerkloster Irsee stammen: D-Mbs Mus. Ms. 263 (vgl. KBM 5/2, S. 8–13), nach Katalogangabe um 1600–1605; Mus. Ms. 264 (vgl. ebd., S. 14–17), nach Katalog 1596–1598; und Mus. Ms. 265 (vgl. ebd., S. 17–24), nach Katalog ca. 1607–1610. Zwei weitere Tabulaturen wurden nach der Katalogangabe im Augustiner-Chorherrenstift Au am Inn geschrieben: Mus. Ms. 1640 (ebd., S. 134–145), nach Katalog 1596–1610; und Mus. Ms. 1641 (ebd., S. 145–155), um 1600.

42 Vgl. Ziegler (wie Anm. 33), passim, sowie die Tabulatur D-Mbs Mus. Ms. 4748 aus Franken, die nach ihrer Repertoirestruktur ebenfalls zu den mitteldeutschen Hss. gezählt werden kann.

43 Innerhalb der Hs. D-Mbs Mus. Ms. 264 findet sich unter den identifizierten Stücken nur eines aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts: Josquins *Benedicta es Regina coelorum*, das hier koloriert ist (ebd. Nr. 29). In D-Mbs Mus. Ms. 265, dessen Repertoire in den KBM (s. o.) nahezu vollständig nachgewiesen werden konnte, finden sich fast nur noch neue Stücke, deren Druckdaten zwischen 1590 und 1609 liegen. D-Mbs Mus. Ms. 263 enthält Kompositionen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, wobei der Akzent eindeutig auf der letzten Dekade liegt. Etwas traditionsbewusster ist das Repertoire in D-Mbs Mus. Ms. 1640, dessen Vorlagen bis in die 1560er Jahre zurückreichen. Das in D-Mbs Mus. Ms. 1641 abge-

Raum deutlich auf ein anderes geografisches Umfeld. Die Abschrift zumeist geringstimmiger Werke (mehrheitlich bis höchstens sechs Stimmen), die sich auch in den Tabulaturen aus Au am Inn (vgl. Anm. 41) beobachten lässt, signalisiert in diesem Zusammenhang eine relativ späte Aufnahme von mehrhörigen Kompositionen; dies wiederum erlaubt Rückschlüsse auf die Personalstärke der Kantoreien.

Eine ganz ähnliche Tendenz bei der Auswahl der Stücke kennzeichnet auch die Tabulatur des Andre Pleninger aus dem von Ried nicht allzu weit entfernten Gmunden am Traunsee. In der mit 212 Stücken mehr als doppelt so starken Quelle, die in den Jahren 1590 bis 1593 niedergeschrieben wurde, sind mehr als drei Viertel der Sätze fünf- bis sechsstimmig<sup>44</sup>. Trotz der räumlichen und zeitlichen Nähe zur Tabulatur Hofers ergeben sich zwischen beiden nur wenige Konkordanzen (vgl. das Inhaltsverzeichnis im Anhang, vorletzte Spalte, „Re“).

Mit etwas mehr als einem Viertel unterscheidet sich der Anteil des von Pleninger aus Druckvorlagen zwischen 1550 und 1580 abgeschriebenen Repertoires – verglichen mit der Rieder Tabulatur – nur geringfügig. Auch der Anteil der in den 1580er Jahren vorliegenden Kompositionen entspricht mit etwas mehr als einem Viertel den in Ried angetroffenen Verhältnissen. Dagegen ergeben sich aus der Zeitdifferenz von etwa zehn Jahren insofern weitreichende Unterschiede, als diese letzte Gruppe in Ried ein Viertel der Stücke umfasst. Der Zeitbezug zeichnet sich auch dadurch ab, dass Pleninger immerhin noch sechs Stücke aus dem Zeitraum vor 1550 mit übernimmt<sup>45</sup>.

Handschriftliche Vorlagen sind für Pleningers Intavolierungen von großer Bedeutung: Allein drei der in dem Münchner Druck *Suavissimorum modularum selectissimae cantiones sacrae* (RISM 1590<sup>6</sup>) nur anonym enthaltenen Stücke sind hier mit Autorennamen versehen<sup>46</sup>. Nach dem derzeitigen Forschungsstand fehlen Duckkonkordanzen für einige weitere Stücke: Nr. 40, *Non est bonum*, hier unter dem Namen Mathias Gastritz verzeichnet<sup>47</sup>, die bis zu neun Motetten des Abraham Schlusslingus, eine Motette von Christian Hollander oder Michael Vogler (Nr. 26<sup>48</sup>), die sonst nicht mehr belegten sieben Motetten des Albinus Fabritius, dazu 18 wei-

schriebene Repertoire liegt zeitlich in der Mitte der zweiten Jahrhunderthälfte; die identifizierten Konkordanzen und den Namenszuschreibungen lassen vermuten, dass kein Rückgriff auf Publikationen der ersten Jahrhunderthälfte stattgefunden haben wird.

44 Das Repertoire ist im Rahmen der KBM katalogisiert worden, davon unabhängig hat Cleveland Johnson seine Nachforschungen durchgeführt. Schon mehr als 20 Jahre zuvor hatte August Scharnagl Nachforschungen vorgelegt, die Wesentliches zur Herkunft der Tabulatur erbrachten: *Die Orgeltabulatur C 119 der Proske-Musikbibliothek Regensburg*, in: Martin Ruhnke (Hrsg.), *Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag*, Kassel u. a. 1967, S. 206–216. Scharnagl kann einige lokale Bezüge belegen, nimmt aber keine systematische Bewertung des Inhalts vor. – Die genannte Anzahl der Titel bezieht sich auf die Aufstellung in KBM 14/1, S. 305–312; die (nachträgliche) Nummerierung unterscheidet sich von der Johnsons (wie Anm. 5), Tl. 2, S. 203–212, der 209 Stücke zählt und die Nachweise im Einzelfall noch verbessern kann.

45 Nr. 23, anonym (1544), Nr. 118 und 137 von D. Phinot (1543 bzw. 1547), Nr. 144 und 202 sind Abschriften von Sätzen des Clemens non papa, die 1546 bzw. 1547 vorlagen. Der früheste Nachweis gelingt Haberkamp in KBM für Nr. 166, eine Motette, die 1533 Richafort und in der Folge anderen Autoren zugewiesen ist.

46 Porta (Nr. 78), Schusslingus (Nr. 180) und Tonsor (Nr. 205).

47 Helmut Schwämmlein (*Mathias Gastritz, ein Komponist der „Oberen Pfalz“ im 16. Jahrhundert – Leben und Werk*, Regensburg 1985, S. 75) hält die Autorschaft für gesichert. In der Zwischenzeit haben sich weitere Nachweise beibringen lassen, darunter einer mit einer anderen Zuschreibung (vgl. Ziegler, wie Anm. 33, Bd. 1, S. 245, Nachweise bei Tab. 2, Zitier-Nr. 64).

48 Vgl. den Nachweis bei Johnson (wie Anm. 5), Tl. 2, S. 204, der sich auf den Satz Nr. 35 in der Tabulatur Mbs Mus. Ms. 1640 bezieht.



tere anderweitig nicht mehr nachzuweisende Kompositionen<sup>49</sup>. Nimmt man den Großteil der nicht identifizierten anonym gebliebenen 18 Sätze und die vier Stücke hinzu, für die erst ein wesentlich späterer Druck festzustellen ist<sup>50</sup>, so dürfte mehr als ein Viertel des hier abgeschriebenen Repertoires allein auf der Grundlage handschriftlicher Vorlagen beruhen<sup>51</sup>, ein gegenüber Hofers Tabulatur weitaus höherer Anteil.

Auch Pleninger stand ein Sammelband zur Verfügung: Allein aus der *Continuatio cantionum sacrarum* des Nürnberger Kantors Friedrich Lindner (RISM 1588<sup>2</sup>) sind 22 Stücke fast ausschließlich italienischer Komponisten übernommen worden<sup>52</sup>. Zu den damals neuesten Stücken gehören weitere vier Motetten des Andrea Gabrieli<sup>53</sup>, eine Komposition seines Neffen Giovanni Gabrieli<sup>54</sup>, eine anonym verzeichnete achtstimmige Motette von Jacobus Gallus (Nr. 5, gedruckt 1590) und die neun dem Motettenband (H 2228) des Sebastian Hasenknopf aus dem Jahre 1588 entnommen Stücke<sup>55</sup>.

Qualifiziert man die Komponisten nach ihrer Herkunft, so lassen sich im Vergleich zu dem von Hofer abgeschriebenen Repertoire Verschiebungen feststellen. Wesentlich höher liegt der Anteil italienischer Komponisten mit knapp 40 Stücken, auch die Menge der Stücke von Komponisten niederländischer Herkunft ist größer: Mit ca. 55 Sätzen handelt es sich etwa um ein Viertel. Prozentual nahezu gleich ist der Anteil des Münchner Hofkapellmeisters Lasso, auf den allein 19 Stücke entfallen. Bis zu 36 der Kompositionen – und damit ein prozentual gegenüber den Verhältnissen in Ried wesentlich geringerer Anteil der namentlich überlieferten Stücke – stammen von süddeutschen Komponisten, zu denen seinem Tätigkeitsfeld nach auch Albinus Fabritius zählt, der hier mit acht Kompositionen vertreten ist, von denen allein eine (Nr. 80) nachgewiesen werden konnte. Die mitteldeutschen Komponisten spielen gleichfalls eine untergeordnete Rolle: Jeweils eine Motette von Nicolaus Rost, Valentin Haussmann und Johann Steuerlein sind aufgenommen worden; dem Magdeburger

49 Die Kompositionen sind von Wolfgang Rauch (11, 62), Peter Fröber (58), Thomas Sartorius (79, 154), David Thusius (109, 149), Christian Hollander (111), Andreas Trüttinger (119), Johann Knöfel (134), Valentin Haussmann (164), Thomas Siber (165), Nicolaus Rost (206) und Sebastian Hasenknopf (186). Dazu kommen die von Paul Homberger stammende und von ihm selbst intaviolierte erste Motette und drei Kompositionen des Joachim Friedrich Fritz (133, 184, 185).

50 Es sind dies die Abschriften Nr. 212 (1622), Nr. 21 (1627), Nr. 116 (1646), Nr. 120 (1648). Die Druckdaten sind in Klammern nachgesetzt.

51 Aus den Nachweisen für den Schmöllner Bestand lassen sich noch einige Ergebnisse übertragen. Der weit verbreitete Satz *Zion spricht* (Nr. 212) konnte als Kontrafaktur nachgewiesen werden (Ziegler, wie Anm. 33, S. 324 f., Stimmbuch-Hs., Zitier-Nr. 71). Zudem handelt es sich bei der in den beiden genannten Verzeichnissen noch nicht identifizierten Motette *Quae scelus primi patris expiare* von Lasso um eine andere Textunterlegung der in dem Druck L 939, 1582e, Nr. [7] enthaltenen Motette *O decus scelsi*, die schon im Schmöllner Bestand fremdtexiert worden ist (vgl. ebd., Bd. 1, Tab. 2, Zitier-Nr. 6).

52 Nr. 25 (Ruffo), 30 (Parma), 32, 52 (Gabutius), 39, 43 (Porta), 44 (Ruffo), 53, 54, 150, 151 (A. Gabrieli), 73 (Parma), 84, 117, 173 (Porta), 122, 171 (Cardilli), 148, 153, 161 (Mel), 170 (Sala), 196 (Marenzio). Mel ist niederländischer Abkunft, über Sala liegen keine gesicherten Nachweise vor. – Im Titel der *Continuatio* wird ausdrücklich darauf hingewiesen, dass es sich um Werke italienischer Komponisten handelt.

53 Nr. 3, 29, 71 und 72.

54 Nr. 2.

55 Die Abschriften sind nicht im Zusammenhang notiert sondern über das ganze Buch verstreut: Nr. 17, 95, 96, 106, 107, 159, 208, 209, 210; für 186 können KBM und Johnson (wie Anm. 5) keine Konkordanz anführen.

Kantor David Palladius werden drei Stücke zugeschrieben, die alle drei ausschließlich handschriftlich überliefert sind<sup>56</sup>.

Auffällig ist das Fehlen von Kompositionen des Clemens non papa in Ried. Dagegen sind immerhin sieben seiner Kompositionen, die zu den ältesten zählen, in Gmunden noch übernommen worden. Die Möglichkeiten in Gmunden müssen reicher gewesen sein: Allein ein Dutzend achtmittiger Motetten, davon mehrheitlich doppelchörige Sätze, hat Pleninger notiert, wohingegen Hofer für Ried auf dieses Repertoiresegment fast völlig verzichtet. Zudem steht Pleninger eine neuere Sammelpublikation mit Musik hauptsächlich italienischer Komponisten zur Verfügung, während in Ried eine ältere Sammlung mit Musik niederländischer Autoren offenbar mit dem Ankauf des *Opus musicum* des Jacobus Gallus ergänzt wird und auf diese Weise der Anteil italienischer Komponisten geringer ausfällt. Die unterschiedlichen Gegebenheiten bei der Repertoirezusammenstellung deuten demnach auf verschieden strukturierte lokal vorhandene Notenbestände; neben den ausführungspraktisch unterschiedlichen Realitäten lässt sich so auf eine andere Einstellung bei der Auswahl der liturgisch notwendigen Ausstattung der Kirchenmusik schließen.

#### 4. Bearbeitungen

Darüber hinaus könnte aber einem weiteren Gesichtspunkt eine gewisse Bedeutung zukommen: Lässt schon die minutiöse Gestaltung des ersten Titelblattes auf eine besondere Sorgfalt bei der Anlage des Buches schließen, so stellt sich bei der genaueren Durchsicht des Notentextes heraus, dass die Abschriften von hervorragender Qualität und nahezu fehlerfrei sind. Der Vergleich des Tabulaturnotats derjenigen Stücke, die an Hand neuzeitlicher Ausgaben mit allen Stimmen überprüft werden können, und einiger anderer vollständig eingesehener Stücke erbrachte, dass bei einigen Stücken Eingriffe in den linearen Stimmverlauf vorgenommen wurden. Dabei lassen sich Stellen, an denen einzelne oder mehrere Noten grifftechnisch ihrer Tonhöhe nach umgeordnet sind von solchen Stellen unterscheiden, bei denen ganze Stimmzüge für einen längeren Abschnitt vertauscht worden sind.

Im Extremfall lösen sich die komponierten melodischen Zusammenhänge wie im folgenden Beispiel kurzzeitig völlig auf. Es handelt sich um den Beginn der sechsstimmigen Motette *Salve puella gratiae* von Jacob Regnart<sup>57</sup> aus dessen 1588 gedruckten *Mariale* (vgl. oben Abbildung 3 und die nachfolgenden beiden Notenbeispiele).

56 Nr. 27, *Dixit Adam*, ist später mit einigen Korrekturen gedruckt worden. Die hs. Form der Motette wurde zahlreich weitergegeben (vgl. Ziegler, wie Anm. 33, Tl. 1, S. 248). Für die Motette Nr. 63, *Vespera nunc venit*, vgl. die Nachweise ebd., S. 347; für das *Pater noster* (Nr. 68) erscheint die Autorschaft bislang noch am wenigsten gesichert (vgl. ebd., S. 345).

57 Eine getreue Abschrift der Stimmen findet sich innerhalb der Tabulatur D-AÖhk 716a, Nr. 115; vgl. Nicole Schwindt-Gross, *Die Musikhandschriften der Stiftskirche Altötting, des Kollegiatstifts Landsbut und der Pfarrkirchen Beuerberg, Schnaitsee und St. Mang in Füssen*, München 1993 (= KBM 18), S. 82. Eine Studie zu dieser damals erst kurz vor Drucklegung des Katalogs bekanntgewordenen Tabulatur (vgl. ebd., S. 72) bereite ich gegenwärtig vor. – Als Vorlage für Notenbeispiel 2 dient der Druck RISM R 733, Nr. 44 aus der Bischöflichen Zentralbibliothek in Regensburg. Die dort fehlende Tenorstimme konnte aus dem Besitz der British Library ergänzt werden. Die Übertragung in Partitur folgt den Grundsätzen meiner Publikation zu den Schmöllner Musikalien (vgl. Ziegler, wie Anm. 33, Tl. 2, S. VII–XIII). Die in der Rieder Tabulatur enthaltenen Haltebögen wurden mit „o.“ (= original) bezeichnet.

## Notenbeispiel 1: Originalsatz in Stimmbüchern, in Partitur zusammengeführt

Original score for six voices (C, Q, A, T, S, B) showing a vocal exercise with numbered measures 2 through 8. The score is written in a single system with six staves. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with some notes marked with a 'g' (grace note) and a '2' (second).

## Notenbeispiel 2: Tabulatur des Erasmus Hofer, Nr. 13

Tablature score for six voices (C, Q, A, T, S, B) showing a lute tablature exercise with numbered measures 2 through 8. The score is written in a single system with six staves. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with some notes marked with a 'g' (grace note) and a '2' (second). Arrows indicate fingerings in the melody.

Bei Hofers Intavolierung sind die Tonhöhen weitgehend ihrer Lage nach angeordnet. Die Pfeile verdeutlichen die Eingriffe in den Melodieverlauf, die bei größerer Stimmzahl häufig zu Satzfehlern führen müssen: Oktavparallelen entstehen in T. 3.2/3 zwischen zweiter Stimme und Bass ( $g-f$ ), dazu findet sich an derselben Stelle in der dritten Stimme eine Quintpar-

alle. Weitere Oktavparallelen finden sich in T. 4/5 zwischen der vierten und der Bass-Stimme ( $d-c$ ). Die Oktavparallelen zur ersten Stimme in T. 2/3 entstehen durch das Verlesen der Töne der fünften Stimme (ein weiteres Mal  $c$  statt  $e$  findet sich in der dritten Stimme T. 5.2), dazu notiert Hofer in den beiden Oberstimmen zweimal  $b'$  und unterdrückt das  $d''$ . Die Eingriffe in den primären Melodieverlauf der Stimmen führen zur Veränderung einzelner Noten, die nicht als Versehen zu charakterisieren sind: Neben der schon bemerkten Änderung in der zweiten Stimme in T. 2.4+ ist die Oberstimme in T. 3.2/3 und die vierte Stimme in T. 5.2 rhythmisch geglättet. Bei dem Oktavsprung in der dritten Stimme in T. 3.2 wurde eine Note gegenüber der Vorlage um eine Oktave höher notiert, die kurzzeitige Überschneidung mit der vierten Stimme wird in Kauf genommen. Trotz der weitreichenden Eingriffe sind die Stimmverläufe nicht vollständig ihrer Lage nach geordnet worden: Überschneidungen sind zwischen den beiden Oberstimmen in T. 5.2/3 und ab T. 6.2 bis T. 7 festzustellen. Während die dritte Stimme in T. 3.2 die Lage der beiden tieferen Stimmen nur kurzzeitig unterschreitet, wird die fünfte Stimme in T. 6ff. in der originalen Stimmlage belassen, was zu längeren Unkorrektheiten im Sinne der Bearbeitung nach Tonhöhen führt. Auch in der dritten Stimme kommt es zu weiteren kurzen Überlagerungen: In T. 4.1 beginnt die fünfte Stimme mit ihrem Auftakt  $c'$  höher als die dritte Stimme, die mit der Finalis der Kadenz nach  $a$  kurzzeitig die tiefste Note des Satzes berührt. Der Auftakt in der ersten Stimme (T.4.2) wird nicht eigens artikuliert: Die Minima  $a$  geht beim Stimmtausch unter.

Zum Vergleich kann eine davon unabhängige Intavolierung aus dem persönlichen Tabulaturbuch<sup>58</sup> des Komponisten Frater Carolus Andreae, nachmaliger Abt des Benediktinerklosters Irsee<sup>59</sup>, herangezogen werden, die nach denselben Prinzipien durchgeführt worden ist<sup>60</sup> (Notenbeispiel 3 auf der nächsten Seite). Die von Hofer vermiedenen Oktavparallelen in T. 2/3 zwischen erster und vierter Stimme finden sich hier; dazu kommen Quintparallelen in T. 5.3/4 und T. 7/8 (letztere verbunden mit einer Oktavparallele zum Bass) zwischen der ersten und dritten Stimme. Abgesehen von der Umverteilung sind alle Noten des ursprünglichen Satzes vorhanden. Die Auftakte werden als separate Noten auch bei gleicher Tonhöhe neu angeschlagen (vgl. z. B. T. 4, erste und zweite Stimme, und einen Takt später in der zweiten Stimme, T. 6.3 vierte Stimme) und geben dem Satz eine stärker rhythmisch geprägte Struktur. In T. 4 beginnt die vierte Stimme direkt mit einer Minima anstatt nach einer Pause von einer Semiminima mit einem um die Hälfte kürzeren Wert. Auch der Auftakt zu T. 8 – in der Vorlage ursprünglich eine Semiminima  $b$  – wird entsprechend verlängert. Einzelnoten oder kurze

58 In Ergänzung zu den Repertoireuntersuchungen Johnsons (wie Anm. 5), Tl. 2, S. 128–132, kann mitgeteilt werden, dass für das Buch Papier mit Kaufbeurer Wasserzeichen ähnlich Briquet 915 verwendet wurde (vgl. Charles Moise Briquet, *Les Filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600. A Facsimile of the 1907 edition with supplementary material contributed by a number of scholars*, hrsg. v. Alan Stevenson, Amsterdam 1968).

59 Frater Andreae wurde 1612 Abt und verstarb 1627 (vgl. KBM 5/2, S. 8). Die Zuweisung trifft schon Johnson (wie Anm. 5), Tl. 1, S. 86. Die von ihm angeregte Untersuchung der Handschriftenspezifika führt im Zusammenhang mit D-Mbs Mus. Ms. 264 und 265 zu wenigen signifikanten Übereinstimmungen, die hier aus Platzgründen nicht wiedergegeben werden können. – Mehrere Stücke sind unter Andreaes Namen verzeichnet: D-Mbs Mus. Ms. 263, Nr. 83, Mus. Ms. 264, Nr. 32 und 34, Mus. Ms. 265, Nr. 65, fol. 64<sup>v</sup> und ein alternativer Satz bei Nr. 90.

60 Die Motette findet sich in der Rieder Tabulatur als Nr. 13 und in der Passauer Hs. als Nr. [28] (in der Nummerierung Johnsons, wie Anm. 5, Tl. 2, S. 129; die von ihm gegebenen Folio-Zahlen sind gegenüber den dort vorgefundenen, hs. ergänzten, ab Nr. [21] um eins, ab Nr. [25] bis zum Schluss um zwei zu korrigieren).

Notengruppen, die wie in T. 5 in der fünften Stimme gewissermaßen als „Reste“ verbleiben, werden im allgemeinen eher vermieden<sup>61</sup>.

Unterschiede zwischen den beiden Intavolierungen ergeben sich nicht nur im Hinblick auf die punktuelle Genauigkeit der Tonhöhenordnung, sondern auch hinsichtlich der Fortführung von Stimmen in derselben Stimmlage und dem Fehlen von auftaktigen Noten, wenn diese in dem vorherigen Klang schon enthalten waren (vgl. z. B. erste und vierte Stimme in T. 4). Dazu differieren die Auffassungen bei der Akzidentiensetzung (vgl. T. 4, T. 7.4 und 8.3).

Notenbeispiel 3: D-Ps Ms. 115, Nr. 29<sup>62</sup>

Gegenüber einer weiteren zeitgenössischen Aufzeichnungsweise des Stückes in „französischer Orgeltabulatur“<sup>63</sup> (Notenbeispiel 4 auf der nächsten Seite) wird deutlich, dass der Vorzug der linearen Darstellung im Tabulturnotat sich bei grifftechnischen Bearbeitungen eher zum Nachteil verkehrt. Anders als das Tabulturnotat sorgt diese Notationsweise für größtmögliche Ordnung im vertikalen grifftechnischen Ablauf: Vertauschungen von Tonhöhen sind bei dieser Form der zweigeteilten Partitur einer im Original auf zwei Systeme verteilten Scala decemlinealis (C1-Schlüssel für die rechte Hand, Bass-Schlüssel für die linke) – hier der besseren Lesbarkeit wegen in die heute gebräuchliche Klaviernotation übertragen – nicht mehr notwendig. Dennoch wird auch bei dieser Notationsweise weiterhin an der Darstellung des ursprünglich polyphonen Stimmgewebes festgehalten: So werden lange Notenwerte dann

61 Sie finden sich in der Passauer Hs. z. B. bei der umtextierten Chanson Nr. 9 (*Alleluia vox laeta*) von Lasso, im zweiten Teil, T. 15/16, außerdem bei Nr. 29 (*Congratulamini mihi omnes à 6v.*) von Lasso, im ersten Teil T. 59.4 im Altus und im zweiten Teil T. 54.1, die Tenöre betreffend. Im letzteren Fall handelt es sich um eine nachträgliche Korrektur: Die Quinte zum Bass ist ursprünglich übersehen worden, zunächst stand eine Pause.

62 Die Signatur der Hs. lautet „Manuscripta 115“ und nicht, wie von Johnson im Nachweisteil angegeben (s. Anm. 60), „Mus. ms. 115“.

63 Vgl. Marie Louise Göllner in KBM 5/2, S. 8.

## Notenbeispiel 4: Mbs Mus. Ms. 263, Nr. 49

zerteilt, wenn eine andere Stimme noch währenddessen denselben Ton erreicht oder ihn, neu einsetzend, wieder aufnimmt (T. 4a, *a'*, *c'*, T. 5a, *e'*, T. 7a, *a*, T. 8b, *b*). Kurze Auftakte (Semiminimen) werden dagegen ebenfalls unterdrückt (T. 3b, *e* und T. 4a, *c'*) außer bei der Stimmkreuzung der beiden Oberstimmen in T. 6a (*b'* wird deshalb aufgespalten). Die rhythmische Angleichung des *e'* in T. 2b fällt klanglich kaum ins Gewicht. Unschärfen ergeben sich an derselben Stelle wie bei den anderen Intavolierungen in T. 3a, bei *g'* und *d'*; zudem sind die Noten gegenüber der Stimmbuchvorlage in T. 4b reduziert (*c'* betreffend), doch erklingen alle notierten Tonhöhen. Allein in T. 5b weicht die letzte Note der Oberstimme von der Vorlage ab. Pausennotate der einzelnen Stimmen bleiben auf den Wert der Semiminima beschränkt. Abweichend von der Druckvorlage wird in T. 2b die Erhöhung des *c* auch in der eingestrichenen Lage verzeichnet (bei Tonrepetitionen bleibt die Vorzeichnung erhalten), damit wird wie auch in T. 4a beim *ais'* T. 7b bzw. 8b beim *gis'* anders als bei Erasmus Hofer entschieden.

Eine weitreichende Bearbeitung hat Erasmus Hofer auch bei Nr. [61], einer Motette von Johann de Castro, unternommen. Zwei gleich geschlüsselte Stimmen werden immer wieder miteinander verschnitten wie z. B. die beiden Tenorstimmen bei Nr. 2, 5, 6, 34, [64], [66], [72]<sup>64</sup> und [91] (vgl. den im Anhang mitgeteilten Katalog).

Sehr restriktiv wird bei Nr. 1 verfahren, wo nur im viertletzten Takt die beiden Tenorstimmen für zwei Minimen vertauscht sind; in gleicher Weise bleibt bei Nr. 25 die Vertauschung der Tenores auf Takt 1/2<sup>65</sup> und auf die Finalnote beschränkt<sup>66</sup>. Nur zwei Überschneidungen<sup>67</sup> der beiden Altstimmen (Alt und Quintus) finden sich bei dem Kontrafakt Nr. 21. Merkwürdig ist der Stimmtausch bei Nr. [67]: Die Stimmkreuzung in Takt 10 wird zum Anlass genommen, die beiden Oberstimmen zu vertauschen – doch in der Folge hält Hofer an dieser Reihenfolge fest, obwohl sich das Tonhöhenverhalten der beiden Stimmen häufig ändert und die geänderte Reihenfolge keine Vorteile verspricht. Dagegen werden bei Nr. 46 die Stimmzüge der beiden Altstimmen nicht vertauscht, obwohl dies die Tonhöhenverhältnisse nahe legen würden. Eher selten sind Überschneidungen verschieden geschlüsselter Stimmen korrigiert wie bei der Kontrafaktur Nr. 16 (Alt und Tenor) und nur an einer Stelle (zweite Zeile rechts) bei Nr. 12, als die erste Note des Basseinsatzes (*f*) als Fortsetzung des Tenors

64 In T. 52.2 und 3 wird der Alt (zweite notierte Stimme) verlesen: Anstatt *e'* wie im Cantus steht *c'*.

65 Die Tenorstimmen werden gegenüber der Gesamtausgabe in der Reihenfolge vertauscht. Die vierte Stimme in der Quelle liegt für die Dauer einer Semibrevis unter der dritten.

66 Die einzige Manipulation bei Nr. [82] besteht darin, dass bei der Kadenz mit nachfolgenden Pausen in T. 41 die vierte und die fünfte Stimme vertauscht sind, so dass die Bassnote *d* in der nächsthöheren Stimme verdoppelt ist.

67 T. 22 und die Finalnoten von Alt und Tenor.

notiert ist (entspräche T. 25) und der Bass – ausgehend vom Schriftbild – verspätet eintritt. Dasselbe Verfahren kommt in größeren Zusammenhängen bei Nr. 91 zweimal vor: Hier wird (T. 35, zweite Hälfte) für die gesamte Dauer von drei Breven die Stimme des Tenor II in die Ebene des ersten Tenors hochgesetzt<sup>68</sup>.

Ebenfalls blockartig zusammengezogen werden die Stimmen am Anfang von Nr. [57] (T.1 f.): Die Noten der Bassstimme werden für die Dauer von fünf Minim in die Tenorstimme transferiert. Da der Satz in Takt 2.2 für die Dauer einer Minima fünfstimmig wird, ist die tiefste Note, die schon auf der ersten Zählzeit beginnt, in zwei Minim aufgespalten; diese auch vorher im Tabulaturbuch des Frater Carolus Andreae aufgefundene Darstellungsform (vgl. Anm. 61 und 68) bleibt hier auf den Anfang beschränkt. Auch in der Folge sind Einzelnoten der Tenorstimmen vertauscht: Der Schlussakkord des ersten Teils wird so eingerichtet, dass in der rechten Hand ein Dreiklang *a'-e'-cis'* gegriffen werden kann und den beiden Unterstimmen die Quinte *A-e* verbleibt (die beiden Tenorstimmen sind bereits ab dem dritten Takt vertauscht und bleiben in dieser Ordnung). Punktuelle Änderungen betreffen nur noch wenige Noten. So sind zu Beginn des drittletzten Taktes für eine Semibrevis die Stimmen vertauscht, wobei einer der seltenen Fehler passiert: Statt *a* steht (über den beiden Minim *d* im Bass) versehentlich *g*<sup>69</sup>. Im zweiten Teil der Motette wird in T. 26.3 eine Note der zweiten Tenorstimme entlehnt, um die jeweils tiefste Note in der untersten Ebene vorzufinden, eine auch von Andreae eher selten angewandte Technik<sup>70</sup>.

Recht umfangreiche Verfahren mit Vertauschungen der drei Mittelstimmen lassen sich gegen Ende der Abschrift Nr. 24 beobachten<sup>71</sup>, isoliert bei Nr. 9, der Motette Hans Leo Hasslers, *Verbum caro factum est*; innerhalb dieser Abschrift werden die Tonhöhen recht genau organisiert<sup>72</sup>. Etwas weniger gewechselt wird in der sekundtransponierten Abschrift Nr. 28, bei der auch die Wiederholung des Anfangs (Takt 1 bis 16.1) nicht mehr ausnotiert wird. Hier interessiert auch eine durch die Transposition ausgelöste Vorzeichenänderung mit klanglichen

- 68 Während der um eine Ebene versetzten Schlussnote des ersten Tenors (nachfolgend Pause) setzt der zweite Tenor ein, und so findet sich für die Dauer einer Semibrevis die fünfte Zeile mit einem Ton alleine belegt. Der Vorgang wiederholt sich in den Takten 45–47, allerdings wird dieses Mal die erste Note (*b*) des neu einsetzenden Tenor II in die zweitunterste Zeile platziert. – Auch bei Nr. [101], in Takt 19.3 und 4 springt die als zweitunterste Stimme fungierende Sexta vox kurzzeitig eine Ebene höher; ob dieses Versetzen planmäßig oder nur zufällig ist, steht dahin.
- 69 Auch im zweiten Teil der Motette lässt sich ein punktueller Eingriff feststellen, der aber möglicherweise schon auf die zur Abschrift benützte Vorlage zurückzuführen ist: T. 13.3 wird durch Akzidenz im Tenor I der Gesamtausgabe zur Kadenz auf die unbetonte Zeit verändert, wobei die vierte Minima entsprechend dieser Idee zur Zielnote einer diskantisierenden Klausel verändert wird – der Terzsprung abwärts wird also nicht nachvollzogen.
- 70 Innerhalb der geprüften Stücke von Lasso werden im zweiten Teil der Nr. 43, *Surge propra amica mea*, im achtletzten Takt, auf der dritten Zählzeit Noten aus dem Tenor für den Bass ergänzt.
- 71 Ab dem achten Takt vor dem Schluss des ersten Teils und in T. 16 des zweiten Teils, wo der Tenor für die Dauer einer Minima (!) eigenartigerweise um zwei Ebenen nach oben versetzt wird.
- 72 Die Vertauschungen im einzelnen: in T. 3.1 und 2 sind die beiden Tenorstimmen ungünstigerweise vertauscht, sicher ein Versehen, denn diese Vertauschung findet sich nicht in der sekundtransponierten Abschrift, s. o.; T. 6 Alt II und die beiden Tenorstimmen, T. 37, zweite Hälfte die beiden Tenorstimmen, ebenso T. 40, zweite Hälfte und T. 41.1, wieder in T. 47 ab der zweiten Hälfte; bei der Wiederholung ab T. 55, zweite Hälfte stehen ab T. 60 die beiden Tenorstimmen wieder in der Lage, wie sie innerhalb der Transkription von Hermann Gehrmann, *Hans Leo Hasslers Werke, Bd. 1. Cantiones sacrae für 4 bis 12 Stimmen*, Leipzig 1894 (= DDT 2), S. 77–79, verzeichnet sind (vgl. den Titelkatalog zur Tabulatur Hofers im Anhang).

Folgen: Mehrfach tritt *a* an die Stelle des eigentlich zu erwartenden *as* (notiert als *gis*)<sup>73</sup>. Dagegen werden die Tonlagen der beiden Cantus- bzw. Altusstimmen bei den Lasso-Motetten Nr. [70] bzw. [84] nicht bearbeitet, obwohl ein Anlass dazu gegeben wäre. Auch bei dem Liedsatz Nr. 31, dessen Vorlage nicht ermittelt werden konnte, wird in die Tonhöhenstruktur offenbar nicht eingegriffen.

Im allgemeinen legt Hofer großen Wert darauf, dass die tiefsten Noten in der zuunterst notierten Stimme stehen. Besonders deutlich wird dieser Zusammenhang bei Nr. [61], wo die Bassstimme häufig in Wechselwirkung mit den beiden Tenorstimmen tritt und als *Basso sequente* fungiert. Nur in Ausnahmefällen kommt es dazu, dass die als unterste notierte Stimme nicht zugleich die tiefste Note hat: so bei Nr. 37 in T. 30, wo sich die beiden Tenorstimmen für nur zwei Semiminimen kreuzen (der Bass pausiert). Ein derartiges Versehen passiert auch im zweiten Teil von Nr. 574.

Die Eingriffe im Bereich der Tonlagen können nur so interpretiert werden, dass ein grifftechnisch schnelleres Erfassen der Noten intendiert ist. Die Inkonsequenz dieses von Hofer gebrauchten Verfahrens lässt allerdings verschiedene Rückschlüsse zu. So sind die am Wechsel der Tinte und des Schreibgestus erkennbaren späteren Abschriften offensichtlich nur in geringem Maß und eher selten bearbeitet worden<sup>75</sup>. Demnach hat Hofer zunehmend weniger Zeit für die Abschriften investiert und auf den technischen notwendigen Aufwand einer vorhergehenden (wahrscheinlich ebenfalls in Tabulaturschrift ausgeführten) Partiturnotation verzichtet. Dennoch war schon anfangs die Bearbeitung nach Tonhöhen nicht sein generelles Ziel, denn nur ausnahmsweise erreichen die Eingriffe ein Stadium wie bei den relativ genauen Bearbeitungen von Hasslers *Verbum caro factum est* (Nr. 9) und der Abschrift von Regnarts *Salve puella* (Nr. 13). Die Abneigung dagegen, die Stimmzusammenhänge preiszugeben, führt ihn zu einer Entscheidung, die grundsätzlich eher zu Gunsten der nur leicht redigierten Partitur als zu Gunsten des Klavierauszuges tendiert.

Die verschiedenen Techniken der auszugswweisen Bearbeitung, die auch Grundlage der Kolorierungen sind, müssen sehr verbreitet gewesen sein. Schon Johann Rühling weist im Titelblatt seiner 1583 in Leipzig gedruckten Tabulatur ausdrücklich darauf hin, dass die Stücke nicht koloriert und keinen weiteren Bearbeitungsverfahren unterzogen worden seien:

*Tabulaturbuch [...] Darinne [...] Moteten [...] verfasst/ vnd also geordnet/ wie dieselben von den Autoribus im Gesang ohne Coloraturen gesetzt worden/ damit ein jeglicher Organist solche Tabulatur auff seine Application bringen/ vnd füglich brauchen kan.*

- 73 T. 32.3 (zweite Stimme), T. 32.4 (Tenor II), T. 33.2 (zweite Stimme); in der Folge steht in T. 34.2 in der dritten Stimme ein Ganztonschritt anstatt der zur Diskantklausel notwendigerweise erhöhten Note. – In der Tabulatur des Frater Carolus Andreae (fol. 100<sup>v</sup>, vor Nr. 63) findet sich eine Zeile vom Anfang eines Stückes ohne Titel, in dem die Noten mit Akzidentien gehäuft auftreten; die Aufnahme des Gedankens einer entlegenen Transposition kann durch den 1606 erschienenen Druck des Giovanni Paolo Cima angeregt worden sein, vgl. Clare G. Rayner (Hrsg.), *Giovanni Paolo Cima, Partito de ricercari & Canzoni alla francese (1606)*, American Institute of Musicology 1969 (= CEKM 20), S. 62–90; Cima transponiert dort u. a. ein kurzes Stück auf alle zwölf Töne.
- 74 In T. 15 hat der jetzt als dritte Stimme notierte Tenor für die Dauer einer Minima die tiefste Stimme mit der Note *c*.
- 75 Alle Stimmen der folgenden Stücke wurden auf ihre Übereinstimmungen mit der Stimmbuch-Vorlage überprüft. Definitiv unbearbeitet sind demnach die Abschriften Nr. 19, 22, 26, 38, (46)–50, 55, [70], [79], [82]–[84], [86]–[88] und [94]–[98]. Häufige Eingriffe finden sich bei Nr. [72] und [90], geringe bei Nr. 2, 5, 21, 27, 34, [57], [64] und [91], überaus gering sind die Veränderungen bei Nr. 1, 6, 7, 10, 21, 25, 33, 37, [56], [63], [66], [67] und [101]. – Die Bassstimme von Nr. [65] weist wenige Änderungen auf.



Wendet er sich noch ausdrücklich an seine Berufskollegen<sup>76</sup>, so haben Bernhard Schmid Vater und Sohn einen weniger professionellen Kundenkreis im Auge: Nach ihren Erklärungen im Vorwort der 1577 und 1609 in Straßburg zum Druck gebrachten Tabulaturen haben sie die tonhöhenmäßigen Ordnungen und Kolorierungen zum Nutzen der in diesen Dingen Ungeübten<sup>77</sup> vorgenommen. Charakteristisch ist das in diesen Drucken verzeichnete gemischt geistliche und weltliche Repertoire, das den Bedürfnissen der interessierten Laien nach einem Kompendium entgegenkommt.

Unterschiedliche persönliche Zielsetzungen nehmen nicht nur auf die äußere Gestaltung Einfluss, sondern bestimmen auch die Notationsweisen. Bei der handschriftlichen Tabulatur L 9 (Standort A-KR) handelt es sich um eine zu privaten Zwecken angelegte Handschrift mit kalligraphischem Charakter und nur wenigen Kolorierungen<sup>78</sup>; auch Christoph Leibfrieds schon in der Zeit um 1589 als Tonhöhen-Bearbeitung angelegte handschriftliche Tabulatur (CH-Bu F IX 44) diene privaten Zwecken<sup>79</sup>. Leibfried hat mit einiger Gewissheit auf den Heilbronner Organisten Johann Woltz eingewirkt, um ihn in seiner *Nova musices organicas tabulatura Das ist: Ein neue Art teutscher Tabulatur*, Basel 1617<sup>80</sup>, zu einem noch konsequenteren Verfahren zu veranlassen, indem er Stücke mit bis zu 16 Stimmen auf einen nur vierstimmigen Satz zurückführt<sup>81</sup>. Woltz lässt die vierstimmigen

- 76 In seiner Vorrede „Ad Organistam“ erklärt Rühling, dass es ihm keineswegs darum gegangen sei, „faule Organisten damit [zu] machen“, sondern dass er ein gutes Beispiel geben wolle; überdies könne man sich aus der Verlegenheit helfen, einmal kein passendes Stück zur Hand zu haben.
- 77 Der Titel der 1577 von Bernhard Schmid (Vater) veröffentlichten Tabulatur beginnt: *Einer Neüen Künstlichen Tabulatur auff Orgel und Instrument [...] Alles inn ein richtige bequeme vnd artliche ordnung/ deren dergleichen vormals nie im Truck außgangen/ Allen Organisten vnd angehenden Instrumentisten zu nutz/ vnd der Hochloblichen Kunst zu Ehren/ auffs Neue zusamen gebracht/ colloriret vnd vbersehen [...]*. Der Titel des von seinem Sohn veröffentlichten Buches enthält u. a. die folgenden Informationen: *Tabulatur Buch [...] Allen Liebhabern Instrumentalischer Music/ auch dieser Lieblichen vnd Rühmlichen Kunst zu sonderer Zierd/ Ehr vnd Befürderung auffs New zusamen getragen/ Colorirt/ in die Hand accommodirt/ zugericht vnd außgesetzt/ [...]*.
- 78 Johnson (wie Anm. 5), Teil 1, S. 120 nennt noch weitere Beispiele für hs. Tabulaturen, in denen Stimmkreuzungen fehlen. Zur Technik der Versetzung von Stimmen in andere Ebenen innerhalb der Tabulatur von Kremsmünster vgl. ebd..
- 79 Vgl. John Kmetz, *Die Handschriften der Universitätsbibliothek Basel. Katalog der Musikhandschriften des 16. Jahrhunderts. Quellenkritische und historische Untersuchung*, Basel 1988, S. 161. – Die Abschriften sind fast sämtlich so zurechtgelegt, dass die erste Zeile möglichst durchgehend mit Notenbuchstaben beschrieben ist; längere Pausen sind dadurch vermieden, dass die Noten ungeachtet ihrer Stimmzugehörigkeit entsprechend ihrer Lage von oben nach unten angeordnet sind. Die jeweils wechselnde Satzdicke spiegelt sich so in der nach unten abnehmenden Anzahl der Zeilen wider.
- 80 Faks.-Druck Bologna 1970 (= Biblioteca musica Bononiensis, Sezione IV, N. 53). Eine sehr gründliche Untersuchung von Woltz' Tabulatur findet sich bei Manfred Hug, *Johann Woltz und seine Orgeltabulatur*, Diss. phil. Tübingen 1960 (mschr.). Was die möglichen Vorlagen der Stücke angeht, so ist für die achtstimmige Motette *Zion spricht* (vgl. Hug, S. 59), die Woltz nur im Inhaltsverzeichnis Melchior Franck zuspricht (der Satz findet sich im zweiten Teil als Nr. 43 und bleibt ohne Namensangabe), lediglich nachzutragen, dass es sich um den im *Florilegium Portense* RISM 1621<sup>2</sup>, Nr. 64 unter dem Namen von Seth Calvisius veröffentlichten Satz handelt. Vgl. dazu auch Werner Braun, *Samuel Scheidts Bearbeitung alter Motetten*, in: AfMw 19/20 (1962/63), S. 56–74, hier S. 62; Braun weist darauf hin, dass der Satz im Cantus des *Florilegium* mit „Incerti“ gekennzeichnet ist. Dasselbe Stück ist in D-Rp. A.R. 1011–1017 (Nr. 89) Georgius Grossius und in einer Hs. vom Anfang des 17. Jahrhunderts, B Mus. ms. 40039 (Nr. 130), Bartholomäus Gesius zugewiesen (für die Überprüfung der Regensburger Hs. danke ich Herrn Dr. Raymond Dittrich, Bischöfliche Zentralbibliothek). Die ursprüngliche Modellkomposition des zugrunde liegenden fünfstimmigen Satzes mit demselben Text hat sich als Kontrafaktur eines Madrigals von Alessandro Romano erwiesen; vgl. Ziegler (wie Anm. 33), Bd. 1, S. 324 f. Der Satz ist von Albrecht Tunger im Hänssler-Verlag Stuttgart-Hohenheim in einer transponierten Fassung im Rahmen der Reihe *Die Motette* (Nr. 194, S. 2–8) unter Calvisius' Namen neu herausgegeben worden.
- 81 Drei Stücke sind mit fünf Stimmen dargestellt: Teil I, Nr. 29, die im Original siebenstimmige Motette Christian Erbachs *Dominus illuminatio mea* mit dem separat notierten „Bassus im Pedal“ (ebd.), und

Sätze Hasslers unbearbeitet und begründet sein Vorgehen in diesem Zusammenhang mit dem didaktischen Ziel, Einblick in die Kunstfertigkeit der Komposition gewinnen zu können. Er erinnert daran, dass die jeweils tiefsten und höchsten Noten zum besseren Lesen unterstrichen werden können (ebd. *Der ander Theil*, bei Nr. 1), ein der Abschrift nachgeordnetes Bearbeitungsverfahren, wie es z. B. in den Pelpliner Tabulaturen beobachtet werden kann<sup>82</sup>. Verschiedene Zielsetzungen lassen sich auch bei den Intavolierungen des Frater Carolus Andree feststellen, die sich ganz auf geistliches Repertoire beschränken: So finden sich unbearbeitete und bearbeitete Partituren neben kolorierten oder teilkolorierten und nur wenigen stimmreduzierten Sätzen<sup>83</sup>.

Erasmus Hofer hat sich über den langen Zeitraum von zwölf Jahren ein privates Kompendium ausgewählter geistlicher Stücke zusammengestellt. Spätestens 1607 aber muss er von dem ursprünglichen Vorsatz abgegangen sein, sowohl was die äußere Gestaltung als auch die Bearbeitungspraxis angeht. Ob dieses Ereignis mit der Beschädigung der Orgel in Folge eines Unwetters im Jahr 1596 in Zusammenhang steht oder ob persönliche Umstände maßgebend waren, bleibt ungeklärt<sup>84</sup>.

## 5. Schluss

Vor kurzem hat Arno Forchert auf die komplexen Faktoren aufmerksam gemacht, die bereits um 1600 zu verschiedenen Entwicklungen der Kirchenmusik im protestantisch oder katho-

Nr. 85, *Buccinate in neomenia tuba* zu 19 Stimmen von G. Gabrieli; Teil II, Nr. 18, *Wer in dem Schutz des Höchsten ist* zu fünf Stimmen von Christoph Thomas Walliser.

82 Vgl. Adam Sutkowski und Alina Osostowicz-Sutkowska, *The Pelplin Tablature. Facsimile*, Teil 1, Warschau 1964 (= *Antiquitates Musicae in Polonia* 2). Bei den Stücken mit der Nummer 29 (S. 72 f.), 58 (S. 130 f.), 59 (S. 132 f.), 74 (S. 160 f.), 77 (S. 166 f.), 80 (S. 178 f.), 87 (S. 192 f.), 88 (S. 194 f.), 93 (S. 204 f.) sind immer wieder die tiefsten Bassnoten unterstrichen. In den anderen Bänden ist dieses nachgeordnete Verfahren wesentlich seltener anzutreffen.

83 Geprüft wurden neben der obengenannten Motette Regnarts die Stücke, die Johnson (wie Anm. 5), Tl. 2, S. 128–132 für Lasso nachweisen konnte. Die Kolorierungen unterschiedlichen Ausmaßes enthaltenden Sätze Nr. 1, 2, 5 (Anfang beider Teile), 6, 9, 23 (hauptsächlich anfangs), 24, 43 (zu Beginn des zweiten Teils), 75 sind sämtlich auch in ihren nicht kolorierten Teilen sehr genau durchorganisiert. Bei einigen der Stücke ist die Kolorierung formbildend eingesetzt. Dadurch ergibt sich eine klangliche Oberfläche, wie sie auch bei den Toccaten Claudio Merulos oder bei Sperindio Bertoldos Bearbeitungen von Annibale Padovanos Ricercaren vorkommt; vgl. Klaus Speer (Hrsg.), *Annibale Padovano (c. 1527–1575), Sperindio Bertoldo (c. 1530–1570), „D'Incerto“ („Uncertain Composer“). Compositions for Keyboard*, American Institute of Musicology 1969 (= CEKM 34). Nicht eingegriffen ist bei dem sehr einfachen syllabischen Satz Nr. 12 (*Domine quid multiplicati sunt* à 6v.), bei Nr. 56 (*In convertendo Dominus* à 8v.) und der abgebrochenen zweiten Abschrift der sechsstimmigen Motette *Domine quid multiplicati sunt* (Nr. 57), wohingegen bei den nicht kolorierten Sätzen Nr. 17 (*Stabant iusti* à 5v.) die dritte, vierte und fünfte Stimme nach einem eher nachlässigen Anfang immer konsequenter bearbeitet ist. Eine recht genaue Bearbeitung ist auch Nr. 18 (*Ego sum panis vivus* à 5v.), in der nur kurz von dem sonst beibehaltenen Prinzip abgewichen wird (T. 34–38, T I/II), ebenso Nr. 29 (*Congratulamini mihi omnes* à 6v.). Fast perfekt ist der einfache Satz Nr. 30 bearbeitet (*Domine dominus noster* à 6v.), und, sieht man von den nicht immer korrigierten Diskantstimmen ab, ebenso Nr. 38 (*Quam pulchra es amica mea* à 6v.). Ansätze zu einer Bearbeitung zeigt nur der erste Teil der mit allen vier Teilen abgeschriebenen Motette *Lauda Jerusalem* à 6v. (Nr. 42). Auf eine Bearbeitung bei dem vierstimmigen Satz Nr. 61 (*Quia vidisti me*) verzichtet werden, bei dem keine Stimmkreuzungen komponiert sind. – Nur zwei Abschriften sind stimmreduziert: Nr. 65 und 74; in der ersten Abschrift signalisieren Kreuze über den Bassnoten Akkordgriffe nach Art des Generalbasses. Solche Kreuze finden sich auch in der auf sechs Stimmen reduzierten Abschrift Nr. 26 in der Tabulatur Mbs Mus. Ms. 265, Nr. 26, bei der vermutlich die jeweils dritte Stimme (also auch der Tenor!) einer doppelchörigen Motette nicht übernommen worden ist. Ähnliche Verfahren lassen sich bei Nr. 24 und 27 (ebd.) feststellen, während im zweiten Teil der Hs. die Außenstimmen der Chöre mit den entsprechenden Erhöhungszeichen oder zeitweisen Zusatznoten notiert worden sind.

84 Vgl. Franz Berger, *Geschichte der Stadt Ried im Innkreis*, in: *Rieder Heimatkunde* 12 (1925), S. 22.

lich geprägten Umfeld geführt haben<sup>85</sup>. Außerhalb einer noch weithin gemeinsamen Traditionspflege, die sich auf die Musizierpraxis der unmittelbar zurückliegenden Vergangenheit bezieht, deren herausragende Exponenten Lasso und Gallus sind, liegt das Spezifikum der Repertoirezusammenstellungen in der oft zeitnahen Übernahme von verschiedenen Werken regional bekannter Komponisten. Die Untersuchung des Repertoires in den bayerischen Tabulatur-Handschriften ließ zudem erkennen, dass der kulturelle Austausch zwischen Mittel- und Süddeutschland innerhalb dieses für praktische Zwecke zusammengetragenen Repertoirebestandes auf wenige einzelne Werke verschiedener Komponisten beschränkt blieb. Dabei fehlt dem in Süddeutschland gebräuchlichen Repertoire (die Neresheimer Tabulturen eingeschlossen) offensichtlich der in Mitteldeutschland bis weit ins 17. Jahrhundert reichende ausgeprägte starke Traditionsbezug zu Werken aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Daneben macht der Blick auf die verschiedenen Systeme des Zurechtlegens nach Tonhöhen die Nähe des so gewonnenen instrumentalen Klangderivates zum Generalbass-Satz augenscheinlich. Das Klangbild der mit sechs Stimmen konzipierten Motette Regnarts, die wegen der Stimmkreuzungen, Pausen und mehrfach in derselben Lage von anderen Stimmen übernommenen Töne real oft zu geringstimmigeren Klängen führt, ähnelt in allen hier vorgestellten Fällen ungeachtet ihrer Notationsweise dem des beispielsweise von Agazzari vorgeschlagenen Generalbass-Satzes<sup>86</sup>, der alles andere als ein bloßes Akkordschlagen ist. Beim Improvisieren über eine gegebene Melodie ging man selbstverständlich von anderen Notationsformen aus<sup>87</sup>. Insofern wird der zähe und anhaltende Widerstand insbesondere der mittel- und norddeutschen Organisten verständlich, die ihr „zunftmäßiges“ Können mit einer gedanklichen Durchdringung des ursprünglich in der Art einer Tabula compositoria niedergelegten komponierten Stimmensatzes leisteten<sup>88</sup>: ein Können, von dem auch noch Heinrich Schütz in der Vorrede zur Generalbass-Stimme der *Geistlichen Chormusik* (1648) und im Nachwort des Becker-Psalters (2. Ausgabe 1661) ausgeht<sup>89</sup>.

85 Arno Forchert, *Überlegungen zum Einfluß Italiens auf die deutsche Musik um 1600: Voraussetzungen und Bedingungen*, in: Wolfram Steude (Hrsg.), *Aneignung durch Verwandlung. Aufsätze zur deutschen Musik und Architektur des 16. und 17. Jahrhunderts*, Laaber 1998 (= Dresdener Studien zur Musikwissenschaft 1), S. 135–147.

86 Vgl. Fritz Oberdörffer, Art. *Generalbaß*, in: MGG 4 (1955), Sp. 1725.

87 Vgl. z. B. die choralgebundenen Improvisationsübungen bei Samuel Scheidt in Halle, die im ersten Teil des Tabulaturbuches aus dem Besitz der Brüder Plotze PL-Kj Mus. ms. 40 056 (olim D-B) festgehalten sind. Als Grundlage des Unterrichts dienten die einstimmig in Diskantlage aufgezeichneten Choralnoten aus dem Gesangbuch, die auch für die Schule benützt wurden.

88 Die Verhältnisse sind im Einzelnen noch wenig bekannt. Die Veränderung einmal komponierter Sätze verläuft dabei in gewissen festgelegten Bahnen, wie ich vor kurzem am Beispiel einiger Motetten von Melchior Vulpinus darlegen konnte; vgl. R. Ziegler, *Überarbeitung und Neukomposition am Beispiel dreier Motetten von Melchior Vulpinus*, in: Wolfgang Budday (Hrsg.), *Musiktheorie. Festschrift für Heinrich Deppert zum 65. Geburtstag*, Tutzing 2000, S. 9–74.

89 SchützGBr, S. 192–196 bzw. 273f.

## Anhang

## Inhaltsverzeichnis der Tabulatur Erasmus Hofers

Die Angaben in runden Klammern in den Spalten 1, 3 und 5 sind Ergänzungen nach dem Inhaltsverzeichnis.

Die Quelle enthält keine fol.-Zahlen. Die Blattzahlen mit zusätzlichen Zeilenangaben wurden hier dennoch mit angeführt, um einen Anhaltspunkt für den Umfang der Niederschrift zu geben. Die Nummerierung ist in Fettdruck aufgeführt, wenn mindestens eine Konkordanz gefunden werden konnte.

Die vorletzte Spalte bezieht sich auf die von Cleveland Johnson verwendeten Siglen der Tabulaturen: Kb = A-KR L 9, D: Ma = Mbs Mus. Ms. 264, Mb = Mbs Mus. Ms. 265, Mc = Mbs Mus. Ms. 1640, Md = Mbs Mus. Ms. 1641, Mf = Mbs Mus. Ms. 263, Pa = Ps Ms. 115, Ra = Rtt F.K. Musik Nr. 21, Rb = Rtt F.K. Musik Nr. 22, Rd = Rtt F.K. Musik Nr. 24, Re = Rp C 119, Td = I-Tn Giordano 4, Pc = PL-PE Ms. 305. Verzeichnet wurden bis auf einen Fall (Nr. [89]) nur süddeutsche Konkordanzen. Johnsons Angaben liegt häufig eine andere Zählweise zu Grunde; sie sind daher nicht kompatibel mit Nummerierungen anderer Kataloge.

In der letzten Spalte ist bei Druckkonkordanzen zuerst das Jahr, dann das RISM-Sigel und die entsprechende Nummer des Stückes innerhalb des Druckes verzeichnet. Neuausgaben sind in Klammern nachgesetzt. Eventuelle Buchstaben-Zusätze spezifizieren einige Siglen nach New GroveD, wenn mehrere Ausgaben zur Verfügung stehen, z. B. Nr. 1, *Angelus ad pastores* zu fünf Stimmen von O. di Lasso, Erstdruck 1562 innerhalb des Druckes RISM L 768 als achttes Stück. Der Satz ist in dem von Adolf Sandberger herausgegebenen Teil der Gesamtausgabe im dritten Band auf Seite 139 zu finden. Bei handschriftlichen Konkordanzen wird nach dem RISM-Sigel, den Standort betreffend, die Signatur der Handschrift aufgeführt. Beispiel: Nr. [65], eine in der Tabulatur anonym verzeichnete Motette mit dem Text „Haec dies“ zu sechs Stimmen; Standort der Konkordanz ist die Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv. Es handelt sich um das sechsende Stück der Handschrift 15 aus dem ehemaligen Bestand der Stadtbibliothek Breslau (Sammlung Bohn); der Satz ist hier namentlich verzeichnet. Weitere notwendige Erläuterungen zur Vorlage des Satzes sind gegebenenfalls in derselben Spalte verbalisiert.

Die Textangaben folgen der Orthographie der Quelle so getreu wie möglich; Ergänzungen stehen in eckiger Klammer, Kürzel wurden kursiv aufgelöst. Die Ankündigung eines zweiten Teiles einer Motette wird nicht vereinheitlicht; falls nach der Ankündigung die Textmarke im Original ohne Satzzeichen folgt, ist immer ein Doppelpunkt ergänzt. Die Transpositionsangabe ist in den Textblock übernommen und daher immer als ergänzt gekennzeichnet; die eventuell in der Quelle vorhandene Angabe steht neben anderen in der drittletzten Spalte. Weitere Hinweise sind meinem Aufsatz zu entnehmen.

## Tabulatur Buech

In welchem gutte Ausserlöbne

Vnnd fürtröffliche muttetten mit vier, fünff, sechs, siben,  
vnnnd Acht

stimmen. Etlicher Fürnemer vnnnd beriembten Componisten

Auf alle

Fürnemeste Fesst vnnnd Anndere Christliche Feüertäg. durch  
das ganze

Jar auffß besst Componiert erfunden werden. Dieselben sein  
mit Hohe<sup>m</sup>

fleiß in ainen Schlechten form vnnnd geringferige Ordnung  
gebracht,

vnnnd zusamen geschriben. Welche nit allain Zierlich Zu  
singen, sonder, auch auff alleläy Instrumenten Zu  
gebrauchen.

Gott dem Allmechtigen, vnnnd allen denn iehnigen Zu eheren, die  
Zur freÿen, Zierlichen vnnnd Adelichen Khunst, so mererthlichem  
Lusst unnd Lieb tragen, durch mich Erasmusen Hofer  
der Zeit Organist Zu Riedt, Auffß fleissigist zu Sa:  
men gebracht worden, geschehen denn 19.

Junÿ im aintausend Sechshundert  
vnnnd Zwäÿ Jarr.

Nr.	Fol.	Titel	Stimmen	Komponist	Titelzusätze	Siglen nach Johnson	Konkordanzen
	2-2v	Index					
	3	rastriert für Index; leergeblieben					
	3v-4	leer					
1	4v	Angelus Ad Pastores ait: etc.	5	Orlando di lasso	de natiuitate Domini	Kb 15; Mc 113	1562; L 768, Nr. 8 (GA S III,139)
2	5v	Congratulamini nunc omnes in deo Salutari nostro [trsp. p. 4]	5	Augustin: Zapler [oder Christophorus Clavius oder Joseph Schlegel ?]		Kb 115; Mc 114 mit Namen; Ra 97; b 33	L 2426, Nr. 1, 1598
3	6v	Congratulamini nunc omnes in deo salutari nostro	5	Thom: sartorius	.2. Discant		
4	7v	In natali domini clamant mortali singuli	5	(Dauid Thusius)			
5	7v,4	Ecce maria genuit nobis saluatorem Secunda Pars sequitur: Ecce Angus [sic] dei Qui tollis peccata mundi. <i>Alleluia</i>	5	Orlando di lasso		Kb 117; Mc 115; Pa 1	1568b L 816, Nr. 38 (GA S V,15)
6	8v,1	Sidus ex claro venient [sic] olimpo virgo quod nobis peperit sacrata Secunda parssequitur. Qui maris terræ hominum ac deorum	5	orlando di lasso	cum .2.pars	Kb 3; Mc 119; Mf 35; Re 162	1569a L 820, Nr. 15 (GA S III,153)
	9v,1	hominum ac deorum					
7	9v,4	Quem vidistis pastores dicite [trsp. p. 4]	5	Orlando di Lasso		Mc 118	1569a; L 820, Nr. 8 (GA S V,1)
8	10v,3	Dic mihi sancte puer superas cur deseris oras	5	(M. Hör)		Kb 106	1590 <sup>6</sup> , Nr. 8, anonym
9	11v,1	Verbum caro factum est.et habitauit in nobis	6	Johan: Haslero, Organista in Strassburg		Ma 39; Mb 7; Mc 25; Mf 55;Rb 158	1591 H 2323, Nr. 23 (DDT 2,77)
10	12,4	Quem vidistis pastores dicite annunciate nobis in terris etc.	6	Ludouici de victoria	Cum secunda pars	Mc 127	1589 V 1424, S. 41 (GA P I,90)
	13,4	Secunda pars sequitur. Dicite Quidnam vidistis et annunciate nobis					
11	13v,3	Congratulamini nunc omnes in deo Salutari nostro	6	Valentin: Judex			
12	15,3	Jubilemus singuli Carmina promentes festa tanti paruuli etc.	6	Blasÿ Amon composuit. [J. Reiner !]		Mc 129	1591 R 1084, Nr. 12
13	15v,1	Sallue Puella gratiæ Æquando nullis mater et virgo supra omnes decora	6	Jacobo Reinerio [J. Regnart !]	160.2. den 14. Decembris	Mc 55; Mf 49 Pa 28; Rb 65	1588 R 733, Nr. 44

14	16,4	Hodie nobis de cælo pax vera descendit, Hodie per totum mundum.etc.	6	Jacobi Regnarto		Kb 7	1575 R 731, Nr. 2
15	17,4	Facta est cum angelo multitudo:etc:	6	Jacobo Reinero		Mb 6; Mc 128	1591; R 1084, Nr. 9
16	18,4	Cantate domino qui nos in Rigita nocte peccati	5	(M. Hörrer) Lucas. Marentius			Kontrafakt d. Madrigals <i>La pastorella mia</i> (2. pars „Echo rimbomba“), 3. Madrigalbuch 1582, Nr. 5 (vgl. KBM 5/1); (GA S 2,30 <sup>90</sup> und Päm 4 I,103)
	18v,3	Secunda Pars: Huc properate cito pedenablia pulsantes					
17	19v	In dulci Jubilo: Nun singet vnnd seitt fro, unser:	5	Jacobus Gallus			nicht DTÖ
	20,3	Secunda Pars. O Jesu paruule Nach dir Ist mir so wehe					
18	20v,1	Resonet Jn laudibus cum Jocundis plausibus	5		A. 3 Taill		
	20v,3	Secunda pars. sunt impletæ quem predixit Gabriel			proportion		
	21,3	Tertia pars sequitur. virgo deum genuit <i>quem</i> diuina voluit: clementia					
19	21v,3	Joseph Lieber Joseph mein hilf mir wiegen mein Kindelein	5	Jacobus Haindl est author [J. Walter !]			1544; W 171, Nr. 47 (GA I,81)
20	22v	Quis nous Hic plausis	6	Erasmi de Saÿue			
21	23,5	Eÿa O Jesu paruule nate marie [trsp. p. 4]	5	[Satz: Luca Marenzio]			Kontrafakt (KBM 5/1) des Madrigals <i>Strider faceva le zampogne</i> aus 1581, M 500, Nr. 11; in 1606 <sup>6</sup> , Nr. 15 (GA S 1,169 und Päm 4 I,71)
22	23v,4	Gelobet seÿst du Jesu Christ das du mensch geboren bist	4	[J. Walter]		Kb 21 <sup>91</sup>	1524; W 167, Nr. 22 (GA I,19)
23	24v	Maria virgo Regia etc. [trsp. p. 4]	5	Johanni Petri Aloÿsi [sic!] prænestini [G. Aichinger!]	2.Discant	Ma 10 Rb 84	1595 A 518, Nr. 18

90 John Steele (Hrsg.), *Luca Marenzio. The complete five voice Madrigals for mixed voices*, New York 1996, Bd. 1–6.

91 Bei Johnson (wie Anm. 5), 1. Tl., S. 54, nicht zugewiesen.

24	24v,5 26,3	Nuncium vobis fero de <i>superis</i> Secunda pars: Thus deo <i>mýrram troclitem</i> Humando	5	orlandus di Lassus		Kb 118 Mc 122	1571b L 843, Nr. 72 (GA S V,9)
25	27,1	Omnes de saba veniunt [trsp. p. 4]	5	Jacobi Hayndl <i>composuit</i>			1586; H 1980, Nr. 55 (DTÖ 12,163 und MAMS 6,238)
26	26v,5	Orietur Stella ex Jacob [trsp. p. 4]	5	eiusdem Authoris [Handl]			1586; H 1980, Nr. 14 (DTÖ 12,40 und MAMS 5,89)
27	28,3 29,1	Videntes stellam magi gauisi <i>sunt</i> gaudio magno Secunda pars: Et Apertis thesauris suis [trsp. p. 4]	5	Orlando di Lasso	2.discant	Kb 122 Md 19 Pa 2 Rd 95	1562 L 768, Nr. 4 (GA S V,22)
28	28v,4	Verbum caro factum <i>est</i> et habitauit in nobis [trsp. p. 2]	5	Joan: Leo Haslero	in ein secund niederer gesetzt	vgl. Nr. 9	1591 H 2323, Nr. 23 (DDT 2,77)
29	29v,3	Nesciens mater viro virgum [sic] peperit sine dolore	5	(Christ: Erbach)			1600; E 725, Nr. 11 1603 <sup>1</sup> , Nr. 51
30	31,2	Gloriose vi: virginis [sic] Mariæ ortum dignissimum [trsp. p. 4]	5	[G. Aichinger]	in ein quart	Ma 34 Rb 85	1595 A 518, Nr. 17
31	31v,2	Hodie Christus Natus est Noee	5		De Natiuitate Domini		
32	32,6	Hodie Christus Natus est	4	Jacob: Hayndl			nicht DTÖ
33	32v,4	Exultandi Tempus est	5	Jacobus Gallus [Franz Sales] <sup>92</sup>			1598 S 398, Bl. Aiii v
34	33,5	Intuens in cælum Beatus stephanus	5	Jacobus Gallus			1590a; H 1980, Nr. 89 (DTÖ 51/52,114 und MAMS 16,92)
35	33v,3	Audi quid Loqueris [trsp. p. 4]	5	Horatio Vecchi	De Nautate [sic]		1606 <sup>6</sup> , Nr. 30
36	34v,2	Gloria in exelsis Deo	4	[Victorini]		Kb 4	

92 Es handelt sich bei der gedruckten Konkordanz um eine Quelle in Chorbuch-Notation. Die Wiederholung des Schlussabschnittes mit dem Text „Gaudeamus & psallemus & psallemus Domino“ entfällt in der Tabulatur. Eine interessante Abweichung betrifft den diesem Text unmittelbar vorangehenden Schluss des vorhergehenden vierstimmigen Abschnittes, der in der Tabulatur mit einem fünfstimmig gesetzten Akkord schließt.

37	35v	Speremus meliora, speremus	5	Joaches Wertl	Kb 120; Mc 91 Md 125	1566; W 849, S. 27 (GA 11,77)
38	36v	O magnum misterium	5	Christian: Erbacher	160.7. 31 Decemb:	1600; E 725, Nr. 10 ( <i>Das Chorwerk</i> 117, Nr. 1) <sup>93</sup>
39	37,6 38v,2	Intuens in Cælum, Beatus Stephanus Secunda Pars. Positis autem gentibus beatus Stephanus [trsp. p. 4]	5	Franciscus de Nouo portu	aus dem veneti- schen Tesaurum ausgesetzt, in ein quart Niderer. Im 160.8. den 10 December.	1568 <sup>4</sup> , S. 239
40	40,2 41,2	[„Valte hon“ gestr.] orandus est Sequitur Secunda Pars. Mulier Ecce filius tuus [trsp. p. 4]	5	Mich des Buis[s]ons [gestrichen: Joannes Chainee]	De S.Joanne Apostulo et Eua in ein quart [tiefer]	1568 <sup>4</sup> , S. 243
41	40v,6	Hodie de virgine saluator mundi natus est Secunda Pars. Hodie canunt in terra angeli	5	Jacobus Regnart	De Natiuitate Domini	1568 <sup>2</sup> , S. 12
42	42v 43,4	Hodie christus natus est [trsp. p. 4]	6	Georgius Prenner	De Natiuitate Domini [unvollendet]	1568 <sup>2</sup> , S. 18
43	44,4	Postquam consumati essent dies octo [trsp. p. 4]	6	Christianus Hollander	De Circuncisione	1568 <sup>2</sup> , S. 24
44	45v,2	Puer natus est natus nobis [Secunda pars: Postquam consumati sunt dies Octo] [trsp. p. 4]	6	Jacob Regnart	Aliud cantus 6 voc: De Circun- cisione Domini [2.p. unvollst.; rechte Seite fehlt]	1568 <sup>2</sup> , S. 26
(45)	47,2	ein Blatt fehlt (Stella) [quam viderant Magi] Secunda Pars: Et introeuntes puerum [trsp. p. 4]	5	(Jacob) Regnart	De Epiphania Domini) [unvollst. erh.; nur 1 Seite]	1568 <sup>2</sup> , S. 28

93 *Das Chorwerk* 117, Christian Erbach, *Acht Motetten zu 3–5 Stimmen zum Teil mit Generalbaß*, hrsg. v. William K. Haldeman, Wolfenbüttel o. J. [1973].



(46)	47,6	(Facta e[st] cum Angelo)	6	(Jacob Hantl)	[unvollst.; die ersten 5 „Takte“ fehlen]	1586; H 1980, Nr. 43 (DTÖ 12,136 und MAMS 6,172)
47	47v,3	Vox de coelo sonuit	6	Eiusdem auctoris [Handl]	[unvollständig]	1586; H 1980, Nr. 47 (DTÖ 12,146 und MAMS 6,200)
48	47v,6 49,2	Stella quam Viderant magi in oriente Secunda Pars. Et intrantes	6	Eiusdem Auctoris [Handl]	[unvollständig]	1586; H 1980, Nr. 48 (DTÖ 12,148 und MAMS 6,204)
49	48v,5	Nesciens mater virgo virum peperit sine dolore etc:	5	eiusdem Auctoris [Handl]		1586; H 1980, Nr. 50 (DTÖ 12,152 und MAMS 6,217)
50	50,2	Venit lumen tuum Hierusalem	5	Eiusdem Auctoris [Handl]	2 Alt	1586; H 1980, Nr. 52 (DTÖ 12,156 und MAMS 6,224)
51	50v 50v,6	[Postquam completi sunt] Secunda Pars. Nunc dimittis servum tuum <i>Domine</i>	6	Alexander vttendaller	De purificatione Beatae Marie virginis	1568 <sup>2</sup> , S. 39
52	51v,5	[Responsum accepit Simeon] [trsp. p. 4]	5	Michael des Buissons [Michael Deiss !]	Aliud cantus De purificatione B.M. virginis	1568 <sup>2</sup> , S. 36
53	53,4 54v,1	Aue Maria gratia plena Dominus tecum Secunda Pars. Quomodo fiet istud [trsp. p. 4]	5	Michael Des buissons	De Annuntiatione Beatae Mariae virginis: 160.9.2 Alt	1568 <sup>2</sup> , S. 54
54	55,3	In gressus [sic !] ad Mariam ait	6	David Thusi	De Annuntiationis. B.M.V.	
(55)	55v,2 56,3 57	In Charitate perpetua dilexi te Secunda Pars sequitur. Quiescet vox eorum	5	Blasius Amon	in festo Annuntiationis B.M.V.	1590; A 943, Nr. 9 (DTÖ 73,71)
<p>Volgen Hernach          Anndere schöne vnnnd guette Mutettnen mit .5.6.          vnnnd .8. stimmen auf. Die Heillige Ossterliche Zeit,          vnnnd andern Heiligen Fesstäng, so in disem Buch          Erfunden. Vnnnd mit sonndern vleis zusammen          Colligirt vnnnd Geschriben Worden. Be-          sesehen Den 3. Martÿ Ao 1603</p>						
	57v	leer				
	58	Index				
	58v-60	leer				

[56]	1	60v	Alleluia <i>Ardens est Cor meum</i>	5	Jacob: Gall[us]		1587a; H 1981, Nr. 52 (DTÖ 30,116 und MAMS 10,177)
[57]	2	61,4 61v,2	Alleluia vox laeta personat vox iubilat Secunda pars sequitur: Alleluia prægaudio resultant [trsp. p. 4]	5	orlando di Lasso	Mc 32 Pa 9	1568b L 816, Nr. 33 (GA S 3,141)
[58]	3	62,4	Tullerunt: Dominum meum [trsp. p. 4]	5	Gregorius Lang[e]	De Resurrectione <i>Domini</i>	1580 L 583, Nr. 8
[59]	4	63,3	Congratulamini mihi omnes : qui diligitis Dominum	5	Thomas Sartorius		
[60]	5	64,4	Surrexit Christus Hodie Alleluia	5	Augustin Zapler <i>composuit</i>		
[61]	6	65v,4 66v,3	Dum transisset Sabbathum Maria Magdalena Secunda [pars]: <i>Qui</i> dixit: Nolite ex [sic!] expauescere Jesum quem queritis Nazarenum Crucifixum [trsp. p. 4]	5	Johann de Castro	[Im Druck: <b>Cum</b> transissent...]	1591a C 1480, Nr. 12 (DRM 16,58 <sup>94</sup> )
[62]	7	68,2	Dic nobis maria Quid vidisti in via [trsp. p. 4]	6	Iohan: Bassani		1600 <sup>2</sup> , Nr. 44
[63]	8	68v,4	Ardens est cor meum desidero videre dominum meum [trsp. p. 4]	6	Ludouici de victoria	Mc 31	1589 ; V 1424, S. 44 (GA P I,133, und A XXXI,78)
[64]	9	70,4	Stetit Jesus in medio Discipulorum suorum et Dixit [trsp. p. 4]	6	Horätius Vechÿ		1600 <sup>2</sup> , Nr. 38
[65]	10	70v,3	Hæc dies Quam fecit Dominus exultemus et lætetur in ea. <i>alleluia</i>	6	[Christ. Clavius]		B (olim Breslau) - Ms. mus. 15, Nr. 66
[66]	11	71,5	Expurgate vetus fermentum [trsp. p. 4]	5	Joan: Leo Haslerus. Organi- sta in Strasburg	Mc 109 Rb 82	1591; H 2323, Nr. 14 (DDT 2,53)
[67]	12	71v,5	Surrexit pastor bonus qui animam suam posuit <i>pro ouibus suis</i> [trsp. p. 4]	5	Orland[o]	.2. discant Mc 93 ; Pa 24 Rd 14 Re 114	1562a L 768, Nr. 19 (GA S V,57)
[68]	13	72v,5	Sur[re]xit christus Hodie Alleluia [trsp. p. 4]	4	[anonym]	Rd 70	Mbs - Mus. Ms. 1640, Nr. 107, anonym

94 DRM = *Denkmäler Rheinischer Musik*; Bd. 16, Jean de Castro, *Cantiones sacrae 1591*, hrsg. v. Harald Kümmerling, Düsseldorf 1972.

[69] 14	73v 74,5	Dum transisset Sabbathum Maria Magdalena Secunda Pars sequitur. Et valde mane vna Sabbathorum	5	Michael Tonsor		Mc 95 Rd 16	1570 T 963, Nr. 16
[70] 15	75,4	Surgens Jesus Dominus noster [trsp. p. 4]	5	Orlandus		Mc 94 ; Pa 23 Rb 77; Rd 103	1562; L 937, Nr. 55 (GA S V,60)
[71] 16	76v	Christus Resurgens a mortuis	5	Bartholomeus Damiz	2. discant in ein quard		
[72] 17	76v,5	Angelus domini descendit de cælo [trsp. p. 4]	5	Jacob : Haindl			1587b; H 1981, Nr. 53 (DTÖ 13,43 und MAMS 10,181)
[73] 18	78,5 79v,1	Angelus domini locutus est Angelus mulieribus dicens Secunda pars. Ecce precedet vos in Galileam [trsp. p. 4]	5	Michael Des Buissons [Michael Deiss!]	den 93 ist. 160.7. Jar		1568 <sup>2</sup> , S. 93
[74] 19	79v,4	Angelus autem domini [trsp. p. 4]	5	Jacobus Regnart	de Resurrectione Domini in ein .4.	Pa 15	1568 <sup>2</sup> , S. 87
[75] 20	81,5	Tullerunt dominum meum vbi posuerunt eum [trsp. p. 4]	6	Christiano ERBACH	160.7.	Mb 4 Mf7	1600 E 725, Nr. 18
[76] 21	81v,5	Surr[e]xit Christus Hodie Alleluia	5	Eiusdem Authoris [Erbach]		Ma 37; Mf 17 Rb 38	1600; E 725, Nr. 12
[77] 22	82v,4	Ascendo ad Patrem meum [trsp. p. 4]	6	Melchiore Franco zittano Silesio	De Ascensione Domini in ein .4.		1601 F 1641, Nr. 14
[78] 23	84,4 85,3	Non turbetur cor vestrum Secunda Pars: Ego Rogabo patrem [trsp. p. 4]	7	Tiburtio Massaino <sup>95</sup>			1592a M 1275, S. 8 1600 <sup>2</sup> , Nr. 50/51
[79] 24	85v 86v,2	Dum complerentur dies Pentecostes Secunda [pars]: Dum Ergo essent in vnum discipuli congregati etc. [trsp. p. 4]	5	Ludouico De uictoria	in ein Quart	Mc 38	1572 V 1424, S. 22 (GA P I,59 und A XXVI,54)
[80] 25	86v,5 88,3	Dum complerentur dies Pentecostes Secunda [pars: repleti sunt homines spiritu sancto] <sup>96</sup>	5	Michael Tonsor		Rd 18 <sup>97</sup>	1566 T 962, Nr. 10

95 Die Namensangabe steht, wie auch die Bemerkung „fol“ unter dem mit Tinte eingetragenen Textincipit, vermutlich mit Bleistift eingetragen.

96 Der Text ist wegen eines Tintenkleckses sehr schlecht lesbar.

[81]	26	88v	Veni sancte spiritus	6	C. ErBacher		Mb 18	1600; E 725, Nr. 20
[82]	27	88v,6	Canite tuba filiae syon	6	Blasio Ammon			1590; A 943, Nr. 18; (DTÖ 73,86)
[83]	28	90v	Dum completerentur dies pentecostes	8	[H. L. Hassler]		Mf 6	1591; H 2323, Nr. 34; (DDT 2,127)
[84]	29	92,2 91v,5	Credidi propter quod locutus sum Secunda Pars: Coram omni populo eius <sup>98</sup>	5	orlan[dus]		Mc 69 Ra 99	1569a ; L 820, Nr. 8 (GA S IX,21)
[85]	30	93,3 94,3	Surgens Jesus Dominus noster Secunda Pars: surrexit Dominus de Sepulchro [trsp. p. 4]	6	Michael des Buissons	In Resurrectione Domini		1568 <sup>2</sup> , S. 95
[86]	31	95,1 94v,3	Angelus Domini descendit de caelo et super eum sedit et dixit mulieribus Secunda Pars: Nolite timere	6	Orlando Di Lasso	003 . 36sten blat	Mc 36	1585b L 956, Nr. [4] (GA S XIII,1)
[87]	32	95v 95v,6	Maria stabat ad monumentum foris plorans dixit Secunda Pars. Congratulamini [trsp. p. 4]	6	Jacob: Haindl	in ein Quart		1587a H 1981, Nr. 38 (DTÖ 30,100 und MAMS 10,135)
[88]	33	96v,3 96v,5 98,1	Christus surrexit mala nostra texit Secunda pars: Et si non surrexisset Tertia Pars: Alleluia. laudemus te hodie	6 4 6	Eiusdem authoris [Handl]			1587a; H 1981, Nr. 39 (DTÖ 30,105 und MAMS 10,149)
[89]	1	98v	Veni sancte SPiritus Reple tuorum cordafidelium [sic!]	5	[anonym oder Georg Florio oder Johannes Eccard ?]		Kb 109; Mc 1 Georgio Florio; Pa 16; c 32 Eccardi	1590 <sup>6</sup> , Nr. 6
[90]	2	98v,4	Veni Consolator fideles tuos. Charisma tuum dona tuis	5	Lucas Marentius			Kontrafakt des 4.Teils d. Madrigals <i>Giunto a la tomba</i> : „Et amando morro“ aus 1584, M 549, Nr. 1 (GA S 2,30 und PäM 6,5)

97 Johnson (wie Anm. 5), 2. Tl., S. 196 verzeichnet für Rd Nr. 18 „no source“; die Angabe ist zu berichtigen. Eckart Tschuschner, *Die Neresheimer Orgeltabulaturen der Fürstlich Thurn und Taxisschen Hofbibliothek zu Regensburg*, Phil. Diss., Erlangen-Nürnberg 1963, hatte den Druck noch nicht zur Verfügung (vgl. ebd. S. 188).

98 Der Text des zweiten Teiles heißt nach dem in DTÖ mitgeteilten Druck: „Vota mea Domino reddam“. Der Satz stimmt mit den Noten überein.

[91]	3	100,2	Jam non dicam vos seruos sed amicos meos	6	Jacob: Gall[us]		1587a; H 1981, Nr. 40 (DTÖ 30,156 und MAMS 11,30)
[92]	4	101v	O sancte Spiritus tuis subueni	6		in ein quart niderer gesetzt geschehen den 28. Maj 160.4. 4.Jarr.	
[93]	5	101,4	Hodie completi sunt Dies pendecostes etc.	5		2. Tenor in ein Quart niderer gesetzt 16.0.4.Jarr. den 6. Juny	
[94]	6	103v,2	Emitte spiritum tuum et creabuntur. <i>alleluia</i>	5	Jacob Händl	de.S.spiritu	1587a; H 1981, Nr. 62 (DTÖ 30,162 und MAMS 11,45)
[95]	7	104,4	Factus est repente de cælo sonus [trsp. p. 4]	5	Eiusdem authoris [Handl]		1587a; H 1981, Nr. 63 (DTÖ 30,163 und MAMS 11,47)
[96]	8	105,4	Sedit Angelus ad sepulchrum Domini etc.	6	Jacobus Haindl		1587a; H 1981, Nr. 37 (DTÖ 30,97 und MAMS 10,128)
[97]	9	105v,5 106v,4	Crucifixum in Carne laudate Secunda Pars. Recordamini [trsp. p. 4]	5	Eiusdem aut[ore] [Handl]	Aliud	1587a; H 1981, Nr. 45 (DTÖ 30,123 und MAMS 10,189)
[98]	10	107v,1	Domus mea orationis vocabitur	6	Jacobus Haindl	In dedicatione temPli	1587b ; H 1982, Nr. 36 (DTÖ 40,116 und MAMS 13,93)
[99]	11	107v,4	Expurgate vetus fermentum. etc:	5	Augustini AGazzarii	de Resurrectione Domini außgesetzt den 24 Marty Anno 160.ii.	1602 ; A 330, S. 5 1607 ; A 356, Nr. 10
[100]	12	108v,4	Tullerunt Dominum meum [trsp. p. 4]	5	Eiusdem Authoris [Agazzari]	Sequitur aliud de Resurrectone [sic ] Domini in ein quart	1603; A 337, S. 8 1607; A 356, Nr. 17
[101]	13	109v,3 - 110v,1	Surrexit Christus [sic.] pastor bonus - [trsp. p. 4]	6	Joan: Leo Hasl[er]	1614 aus gesetzt	1601; H 2328, Nr. 23 DDT 24/25,63

## Die Verfasser der Beiträge

MARY E. FRANSDEN. Geboren 1957 in Ithaca, New York (USA); studierte Musikwissenschaft in Rochester, New York (Eastman School of Music), wo sie 1997 mit einer Arbeit über das geistliche Konzert in Dresden (ca. 1660–1680) promoviert wurde. Sommer 1997 Stipendiatin der National Endowment for the Humanities, 2001–2002 Stipendiat des American Council of Learned Societies. Seit 1997 Assistant Professor of Music an der University of Notre Dame, South Bend, Indiana; 2004 Promotion zur Associate Professor. Seit 2000 Leiterin der Amerikanischen Sektion der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft und Mitglied des Vorstands der Society for Seventeenth-Century Music (SSCM). Eine Monographie zur geistlichen Musik in Dresden nach Schütz mit dem Titel *Crossing Confessional Boundaries: The Patronage of Italian Sacred Music in Seventeenth-Century Dresden* wird von Oxford University Press veröffentlicht werden.

MARTIN JUST. Geboren 1930, studierte an der Musikhochschule Stuttgart Klavier und Dirigieren (u. a. bei Arno Erfurth, Hermann Keller und Johann Nepomuk David) sowie an der Universität Tübingen Musikwissenschaft (bei Walter Gerstenberg und Georg Reichert), Anglistik und Romanistik. Promotion Tübingen 1960. Habilitation Würzburg 1972. 1978 dort ao. Professor.

KONRAD KÜSTER. Geboren 1959 in Stuttgart; studierte Musikwissenschaft sowie Mittelalterliche und Neuere Geschichte an der Universität Tübingen; 1987 Magister artium, 1989 Promotion. 1990 bis 1992 Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft. 1990 bis 1993 Lehrbeauftragter an der Universität Freiburg i. Br.; dort 1993 Habilitation. Vertretung der Lehrstühle für Musikwissenschaft an den Universitäten Regensburg (1993) und Freiburg (1993 bis 1995). Seit 1995 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Freiburg.

SILKE LEOPOLD. Geboren 1948 in Hamburg; studierte Musikwissenschaft, Romanistik, Germanistik und Theaterwissenschaft in Hamburg und Rom. 1975 Promotion in Hamburg, 1987 Habilitation an der TU Berlin. 1991–1996 Professorin am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn, seit 1996 Direktorin des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Heidelberg. Gastprofessuren an der Harvard University und der Universität Regensburg. Trägerin der Dent Medal und Corresponding Member der American Musicological Society. Schwerpunkte ihrer Veröffentlichungen sind die italienische Musik des 17. Jahrhunderts sowie die Oper des 17. und 18. Jahrhunderts.

SIEGBERT RAMPE. Geboren 1964 in Pforzheim; studierte in Stuttgart, Amsterdam und Salzburg Cembalo, Hammerklavier, Orgel und Komposition, u. a. bei Kenneth Gilbert, Ton Koopman, Ludger Lohmann und Helmut Lachenmann. Konzerttätigkeit als Solist und Kammermusiker mit Cembalo, Hammerklavier und Orgel und seit einiger Zeit vor allem als Dirigent in ganz Europa, in Japan, Russland, Kanada und in den USA. Seit 1988 Leiter des Barockorchesters *Nova Stravaganza*, 1998–2002 künstlerischer Leiter des Festivals *Köthener Herbst* der Bach-Gedenkstätte im Schloß Köthen/Anhalt. Über 45 CD-Einspielungen (EMI, Virgin Veritas, MDG) vor allem mit Werken Bachs, Mozarts und des 17. Jahrhunderts. Zahlreiche

Publikationen überwiegend im Bärenreiter-Verlag, darunter eine neue Generation von Gesamtausgaben älterer Tastenmusik (Weckmann 1991, Froberger 1993ff., Krieger 1999, Lübeck 2003, Muffat 2003, Ebner 2003, Sweelinck 2003, Rameau 2003) und mehrere Bücher zur Musik W. A. Mozarts und J. S. Bachs. Seit 1996 als Professor für historische Tasteninstrumente und Aufführungspraxis in den USA und an der Folkwang-Hochschule Essen sowie seit 2000 an der Universität *Mozarteum* Salzburg tätig.

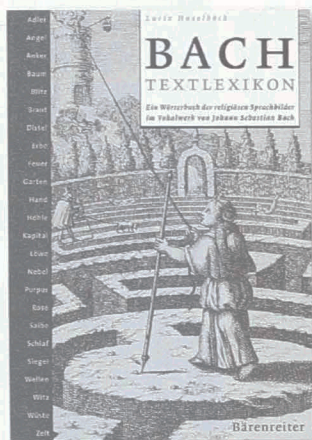
THOMAS SCHMIDT-BESTE. Geboren 1968 in Konstanz; studierte Musikwissenschaft, Geschichte und Italianistik in Heidelberg und Chapel Hill (USA); 1995 Promotion in Heidelberg mit einer Arbeit zu Felix Mendelssohns Musikästhetik. 1995–2002 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Forschungsprojekt *Cappella Sistina* der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, 1998–1999 Stipendiat der Humboldt-Stiftung in Urbana (USA). Habilitation in Heidelberg 2001 (*Textdeklamation in der Motette des 15. Jahrhunderts*, publiziert: Turnhout 2003). Seit 2002 Heisenberg-Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft, 2004–2005 Vertretung einer Professur an der Universität Frankfurt (Main). Forschungsschwerpunkte: Musik und Musiktheorie des 14. bis 16. Jahrhunderts, Musik und Musikästhetik des 19. Jahrhunderts, Gattungsgeschichte.

JOACHIM STEINHEUER. Geboren 1956 in Eschweiler bei Aachen; studierte zunächst Philosophie und Kunstgeschichte in Heidelberg und an der Sorbonne in Paris, dort Maitrise de Philosophie 1980. Später Studium der Musikwissenschaft an der TU Berlin mit Abschluß Magister artium 1990. 1991–1996 Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn; dort auch Promotion 1998. Seit 1996 Lehrtätigkeit am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Heidelberg, derzeit als Akademischer Oberrat. Arbeitsschwerpunkte liegen in der italienischen Musikgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts, der französischen Musik des 17. und 18. Jahrhunderts, dem deutschen Lied des 18. und 19. Jahrhunderts sowie bei Aspekten der europäischen und amerikanischen Musikkultur im 20. Jahrhundert.

WALTER WERBECK. Geboren 1952 in Bochum; studierte Schulmusik, Kirchenmusik und Klavier an der Hochschule für Musik Detmold, Geschichte an der Universität Bielefeld sowie Musikwissenschaft an der Universität-Gesamthochschule-Paderborn. 1987 Promotion, 1995 Habilitation im Fach Musikwissenschaft. 1982–1995 Lehrtätigkeit am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn; seit 1999 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Greifswald. Werbeck ist Herausgeber des Schütz-Jahrbuchs und Editionsleiter der Neuen Schütz-Ausgabe, außerdem seit 2003 Präsident der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft.

REINALD ZIEGLER. Geboren 1956 in Stuttgart; studierte in Stuttgart Schulmusik an der Musikhochschule und Romanistik an der Universität, 1. und 2. Staatsexamen 1982/1984. Anschließend Studium der Musikwissenschaften und Historischen Hilfswissenschaften in Tübingen. Magisterexamen 1988, Promotion 1999. 1992–1997 Lehrauftrag für Tonsatz an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg, seit 1984 Lehrauftrag für Musiktheorie an der Musikhochschule Stuttgart; im Wintersemester 2003 Lehrauftrag für Musikwissenschaft an der Universität Tübingen.

## Was Bachs Texte bedeuten



### Lucia Haselböck *Bach-Textlexikon*

Ein Wörterbuch der religiösen Sprachbilder im Vokalwerk von Johann Sebastian Bach (2004). 225 Seiten mit 57 Abbildungen; kart. ISBN 3-7618-1679-0

Die Popularität der Musik Bachs ist ungebrochen. Schwerer zugänglich sind dagegen die Texte in ihrer blumigen barocken Diktion, deren Verständnis aber für die Interpretation der Bachschen Werke eine wichtige Rolle spielt. – In über 300 Stichworten erschließt Lucia Haselböck heute unbekannte Begriffe, metaphorische Formulierungen und theologische Zusammenhänge. Zahlreiche Zitate zeigen, auf welche Weise diese Sprachbilder in den Texten bei Bach verwendet werden. Ein ausführliches Register ermöglicht die Recherche zu einzelnen Vokalwerken. Über 50 emblematische Kupferstiche machen das bildhafte Denken der Zeit anschaulich. – *Ein nützliches Nachschlagewerk, das auch für andere geistliche Texte des 17. und 18. Jahrhunderts herangezogen werden kann.*



## Geistliche Musik besser verstehen



### Paul-Gerhard Nohl *Geistliche Oratorientexte*

Entstehung · Kommentar · Interpretation  
Der Messias · Die Schöpfung · Elias · Ein deutsches Requiem (2001). 496 Seiten; Taschenbuch ISBN 3-7618-1505-0

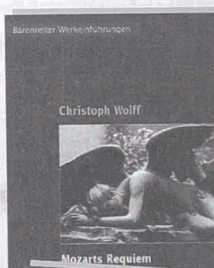
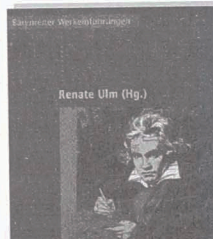
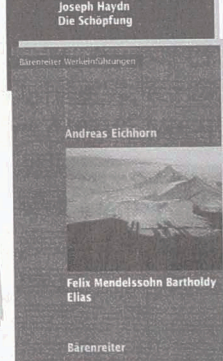
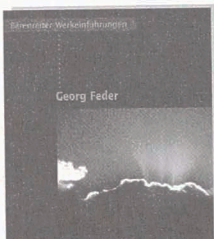
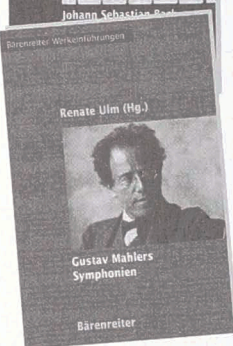
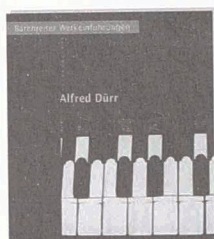
Die vier großen Oratorien – vom Text her verstanden, mit neuen Perspektiven auf die Musik. In allgemeinverständlicher Sprache und übersichtlicher Darstellung behandelt Paul-Gerhard Nohl jedes Werk nach folgenden Aspekten:

- Entstehung des Textbuches mit Erläuterung seiner Intention und »Botschaft«
- Abdruck des kompletten Textes in seinem biblischen Kontext
- Kommentar des biblischen Ausgangstextes im Sinne der modernen historisch-kritischen Schriftauslegung
- Kommentar des Librettos
- Aktuelle Bedeutung des Textes

**Bärenreiter**  
www.baerenreiter.com



# Bärenreiter Werkeinführungen



Alfred Dürr  
**J. S. Bach, Das Wohltemperierte Klavier**  
 ISBN 3-7618-1229-9

Alfred Dürr  
**J. S. Bach, Die Johannes-Passion**  
 ISBN 3-7618-1473-9

Alfred Dürr  
**J. S. Bach Die Kantaten**  
 Mit ihren Texten  
 ISBN 3-7618-1476-3

Klaus Hofmann  
**J. S. Bach Die Motetten**  
 ISBN 3-7618-1499-2

Weitere Titel  
 in Vorbereitung

Emil Platen  
**J. S. Bach, Die Matthäus-Passion**  
 ISBN 3-7618-1190-X

Peter Schleuning  
**J. S. Bach Die Brandenburgischen Konzerte**  
 ISBN 3-7618-1491-7

Sven Hiemke  
**L. v. Beethoven Missa solemnis**  
 ISBN 3-7618-1516-6

Renate Ulm (Hrsg.)  
**Die 9 Symphonien Beethovens**  
 ISBN 3-7618-1241-8

Renate Ulm (Hrsg.)  
**Die Symphonien Bruckners**  
 ISBN 3-7618-1590-5

Georg Feder  
**Joseph Haydn Die Schöpfung**  
 ISBN 3-7618-1253-1

Renate Ulm (Hrsg.)  
**Gustav Mahlers Symphonien**  
 ISBN 3-7618-1820-3

Andreas Eichhorn  
**Felix Mendelssohn Bartholdy · Elias**  
 ISBN 3-7618-1254-X

Christoph Wolff  
**Mozarts Requiem**  
 Geschichte, Musik,  
 Dokumente  
 ISBN 3-7618-1242-6

Mathias Hansen  
**Richard Strauss, Die Sinfonischen Dichtungen**  
 ISBN 3-7618-1468-2



## Bärenreiter



Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft e.V.

## Einladung zur Mitgliedschaft

Die Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft verbindet Freunde der Musik von Heinrich Schütz (1585–1672), dem bedeutendsten deutschen Komponisten des 17. Jahrhunderts.

Das gemeinsame Ziel, die Musik von Heinrich Schütz in ihrer ganzen Vielfalt zu pflegen, sie praktisch aufzuführen und wissenschaftlich zu durchdringen, verbindet musikalische Laien sowie Berufsmusiker und Sänger, Musikforscher und Theologen, Publizisten und Studierende, musikwissenschaftliche und kirchenmusikalische Institute, Bibliotheken, Behörden und Unternehmen.

Die Mitglieder treffen sich bei Internationalen Heinrich-Schütz-Festen oder Heinrich-Schütz-Arbeitstagen, die regelmäßig in Deutschland, aber auch im Ausland stattfinden.

Das Mitteilungsblatt „Acta Sagittariana“ und das „Schütz-Jahrbuch“ als wissenschaftliches Publikationsforum erhalten die Mitglieder der Gesellschaft kostenfrei.

Darüber hinaus erscheinen im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft wissenschaftliche Ausgaben der Gesamtwerte von Heinrich Schütz und zwei weiteren Komponisten seiner Zeit: Leonhard Lechner (1553–1606) und Johann Hermann Schein (1586–1630). Aus diesen Editionen werden Einzelausgaben für die Praxis veröffentlicht.

Die Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft lädt alle an der Musik von Heinrich Schütz und seiner Zeit Interessierten zur Mitgliedschaft ein. Nähere Informationen finden Sie unter [www.schuetzgesellschaft.de](http://www.schuetzgesellschaft.de)

Sie können sich auch direkt an die Geschäftsstelle in Kassel wenden:

Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft e.V.  
Heinrich-Schütz-Allee 35 · D-34131 Kassel  
Telefon 0561/3105-0 · Telefax 0561/3105-240  
[info@schuetzgesellschaft.de](mailto:info@schuetzgesellschaft.de)

# Wie alles begann – die Musik des Mittelalters

Bernhard Morbach  
**Die Musikwelt des Mittelalters**

**Neu erlebt in Texten, Klängen und Bildern**

Mit über 50 Werken auf Audio+Daten-CD (2004). 225 Seiten mit Abbildungen; kartoniert  
ISBN 3-7618-1529-8

Die Geburtsstunde der europäischen Musikkultur, die ersten Gehversuche auf dem Feld der mehrstimmigen Musik liegen im Mittelalter.

Bernhard Morbach spannt in 20 Kapiteln einen Bogen über 500 Jahre Musikgeschichte: vom Beginn der Notenschrift, der Musikphilosophie und den verschiedenen Formen der Kirchenmusik über Hildegard von Bingen, Troubadours und Minnesänger bis hin zu Kompositionen aus Spanien und England. Er beschreibt das Musikleben, stellt die verschiedenen Instrumente vor und lässt auch immer wieder Autoren der Zeit zu Wort kommen.

Die kombinierte Audio+Daten-CD für Computer und Stereoanlage enthält die besprochenen Kompositionen im Pdf-Format, so dass sich der Leser – auch ohne Notenprogramm – selbst ein vollständiges Bild machen kann. Zusätzliche Hörbeispiele ermöglichen einen ersten Zugang zu den musikalischen Strukt



## Aus dem Inhalt

- Musikphilosophie
- Gattungen und Formen des Gregorianischen Choralis
- Hildegard von Bingen
- Troubadours, Trouvères und Minnesänger
- Musik an Notre Dame de Paris um 1200
- Musikinstrumente
- Ars subtilior – Avantgarde im Herbst des Mittelalters
- Englische Musik
- Auswahl-Diskographie: das Repertoire aus anderer Perspektive

SLUB DRESDEN



3 1384723

**reiter**  
reiter.com