

# Schütz-Jahrbuch 1991



13  
1991

Sächsische

MZ 8°

414

Landesbibl

## Bärenreiter

Säbi	3.7.
BGT	32
Biogr.	32

# Schütz-Jahrbuch

Im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft

herausgegeben von

WERNER BREIG

in Verbindung mit

FRIEDHELM KRUMMACHER, STEFAN KUNZE,  
WOLFRAM STEUDE

Schriftleitung:

WALTER WERBECK



13. JAHRGANG 1991



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK 1992

Die Drucklegung wurde durch eine Spende des Magistrats der Stadt Kassel – Kulturamt – gefördert.



T

Gedruckt mit Unterstützung der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft

© 1992 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Alle Rechte vorbehalten / Printed in Germany

ISBN 3-7618-1062-8

ISSN 0174-2345



BÄRENREITER VERLAG - KASSEL - FONDATION - NEW YORK 1992

## Inhalt

Abkürzungen .....	4
Kurt Gudewill (Kiel): Zum Verhältnis von Sprache und Musik im Werk von Heinrich Schütz .....	5
Manfred Hermann Schmid (Tübingen): Trompeterchor und Sprachvertonung bei Heinrich Schütz .....	28
Eberhard Möller (Zwickau): Schütziana in Chemnitz, Freiberg und Schneeberg .....	56
Pieter Dirksen (Utrecht): Der Umfang des handschriftlich überlieferten Clavierwerkes von Samuel Scheidt .....	91
Konrad Küster (Grafenhausen): Wer war Giovanni Gabrieli »letzter Schüler«? Zu Christoph Klemsee und Gallus Guggumos .....	124
Zusammenfassungen der Beiträge (englisch, französisch, italienisch, schwedisch) .....	131

## Abkürzungen

AfMw	Archiv für Musikwissenschaft
Bd., Bde.	Band, Bände
C.f.	Cantus firmus
Diss.	Dissertation
EitnerQ	Robert Eitner, Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten, 10 Bde., Leipzig 1900-1914
Faks.	Faksimile
GA	Gesamtausgabe
hrsg., Hrsg.	herausgegeben, Herausgeber
HS-WdF	Heinrich Schütz in seiner Zeit, hrsg. von Walter Blankenburg, Darmstadt 1985 (= Wege der Forschung, Bd. 614)
JbP	Jahrbuch Peters
MD	Musica Disciplina
Mf	Die Musikforschung
MfM	Monatshefte für Musikgeschichte
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart
MMN	Monumenta Musica Neerlandica
MuK	Musik und Kirche
NSA	Heinrich Schütz, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, hrsg. im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft (Neue Schütz-Ausgabe), Kassel 1955ff.
New GroveD	The New Grove Dictionary of Music and Musicians
RD	Das Erbe deutscher Musik, Erste Reihe: Reichsdenkmale
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, Bd. 45; Reprint Hildesheim 1976)
SGA	Heinrich Schütz, Sämtliche Werke, Bd. 1-16, hrsg. von Philipp Spitta; Supplement 1, 2, hrsg. von Arnold Schering bzw. Heinrich Spitta, Leipzig 1885-1894, 1909, 1927, Reprint Wiesbaden 1968-1974
Sjb	Schütz-Jahrbuch
SSA	Stuttgarter Schütz-Ausgabe, Neuhausen-Stuttgart 1967ff. (Band-Ausgaben 1971ff.)
SWV	Schütz-Werke-Verzeichnis – Kleine Ausgabe, im Auftrage der Neuen Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner Bittinger, Kassel 1960; Supplement von Werner Breig in Sjb 1 (1979), S. 63ff.
TVNM	Tijdschrift der Vereeniging vor Nederlandse Muziekgeschiedenis
VfMw	Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft

## Zum Verhältnis von Sprache und Musik im Werk von Heinrich Schütz<sup>1</sup>

von

KURT GUDEWILL

Zwischen dem Schaffen von Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach besteht ein fundamentaler Stilgegensatz<sup>2</sup>. Allerdings kann ein Vergleich, der diesen Gegensatz verdeutlicht, sich nur auf die geistliche Vokalmusik der beiden Komponisten beziehen, weil Schützens Gesamtwerk weitgehend mit geistlicher Vokalmusik identisch ist. Vergleichbar sind also nur die Kantaten, Passionen und Motetten Bachs sowie andere seiner geistlichen Werke mit Schützens Motetten, Passionen, anderen biblischen Historien und geistlichen Konzerten, weil die Gattung Kantate in seinem Schaffen noch nicht vertreten war. Der Stilgegensatz steht aber in engem Zusammenhang mit dem Wandel der geistigen Haltung, der sich in der Verschiedenartigkeit der textlichen Grundlagen manifestiert<sup>3</sup>. Heinrich Schütz hat seinen Kompositionen in der überwiegenden Mehrzahl biblische Texte zugrunde gelegt, und zwar vornehmlich deutsche, aber nur zu einem kleinen Teil lateinische Texte. Zum andern hat Schütz im Gegensatz zu seinem Zeitgenossen Michael Praetorius<sup>4</sup>, von dem eine große Zahl von Kompositionen auf der Basis evangelischer Kirchenlieder stammt, gegenüber dem Kirchenlied eine gewisse Reserve walten lassen, weil er, dessen höchstes Ziel es war, sich so eng wie möglich an die ungebundene Rhythmik der Bibelprosa anzuschließen, das feste Metrum des Kirchenliedes als Fessel empfinden mußte. Sofern Schütz sich nicht darauf beschränkte, einzelne melodische Motive zu übernehmen, hat er einige Kirchenliedtexte sogar völlig frei vertont. Die vollständigen Melodien hat Schütz dagegen nur in wenigen Fällen seinen Kompositionen zugrundegelegt.

Nichtbiblische geistliche Dichtungen finden sich nur unter den lateinischen Andachtstexten der *Cantiones sacrae* von 1625<sup>5</sup>. Sie lassen sich aber nicht mit den geistlichen Dichtungen vergleichen, die Bach für seine Kantaten und Passionen verwendete.

- 1 Dieser Beitrag ist, bis auf einige Änderungen und Erweiterungen, identisch mit dem Manuskript eines Vortrages, der im Rahmen der von der Società Italiana del Flauto dolce veranstalteten »Settimana internazionale Heinrich Schütz« im Juli 1985 in Urbino gehalten wurde. Eine italienische Fassung ist in der Publikation *Il Flauto Dolce – Rivista semestrale per lo studio e la pratica della musica antica*, vol. 14/15, ed. Marco di Pasquale, Roma 1986, unter dem Titel *Il rapporto tra testo e musica nell'opera di Heinrich Schütz* erschienen. – Die bei den Untersuchungen angewandte Methode basiert im wesentlichen auf denselben Grundsätzen, welche für die 1935 abgeschlossene Dissertation des Verfassers *Das sprachliche Urbild bei Heinrich Schütz* gegolten haben. Die Methode wurde jedoch in der Folgezeit erweitert und auf ein größeres Untersuchungsmaterial angewandt. Siehe besonders die in Anm. 7 genannten Schriften.
- 2 Hans Hoffmann, *Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach – Zwei Tonsprachen und ihre Bedeutung für die Aufführungspraxis*, Kassel 1941.
- 3 Kurt Gudewill, *Die textlichen Grundlagen der geistlichen Vokalmusik bei Heinrich Schütz*, in: *Sagittarius* 1 (1966), S. 53-65; auch in: *HS-WdF*, S. 153-172.
- 4 Vgl. Arno Forchert, *Heinrich Schütz als Komponist evangelischer Kirchenlieder*, in: *SJb* 4/5 (1982/83), S. 57-67; Kurt Gudewill, *Heinrich Schütz und Michael Praetorius – Gegensatz und Ergänzung*, in: *MuK* 24 (1964), S. 253-264.
- 5 Anna Amalie Abert, *Die stilistischen Voraussetzungen der Cantiones sacrae von Heinrich Schütz*, Wolfenbüttel und Berlin 1935; Reprint Kassel [etc.] 1986 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 29).

Nichts kann so sehr den Wandel der geistigen Haltung, der sich in der Wahl der textlichen Grundlagen äußert, verdeutlichen wie das Faktum, daß Bach nur eine einzige reine Bibelkantate geschrieben hat. Allerdings erscheinen Bibeltexte in Bachs Kantaten vornehmlich in der Kombination mit geistlichen Dichtungen und Kirchenliedern. Auf dieser textlichen Kombination beruhen bekanntlich auch Bachs Passionen. Weniger groß ist indes jeweils die Zahl der Kombinationen aus zweien der drei Elemente: Kirchenlied und Dichtung, Bibeltext und Dichtung sowie Bibeltext und Kirchenlied. Daneben gibt es bei Bach Kantaten, deren Texte nur aus Dichtungen oder Kirchenliedstrophen bestehen<sup>6</sup>.

Für Schützens Verhältnis zur Sprache der Lutherbibel ist es in hohem Maße kennzeichnend, daß er in den Titel seiner Auferstehungshistorie von 1623 die Worte »In die Music übersetzt« aufgenommen hat. Das will besagen, daß die Musikalisierung der freien Rhythmik der biblischen Prosa das Wesen der musikalischen Sprache Schützens ausmacht. Dem »Sprachlichen Urbild«<sup>7</sup>, das Schütz in Musik übersetzt hat, kommt das Rezitativ seiner Passionen und anderer biblischer Historien am nächsten. Darum ist auch das Rezitativ der geeignete Vergleichsmaßstab zur Beurteilung der sprachlich-musikalischen Gestalten oder »Deklamationsformen«, die sich als musikalische Abwandlungen des sprachlichen Urbilds in geringerem oder größerem Maße von ihm unterscheiden.

Die Rezitative der Kantaten und Passionen Bachs sind den Schützenschen zwar ähnlich, dennoch bestehen beträchtliche Unterschiede. Sie sind aber nicht vergleichbar mit den Unterschieden, die zwischen der Gestaltung der Arien und der meisten Chöre der Kantaten Bachs einerseits und den solistischen Partien in den *Kleinen geistlichen Konzerten* und den *Symphoniae sacrae* sowie in den Chören der Motetten und Psalmen von Heinrich Schütz andererseits bestehen. Eine Ausnahme bilden hier und dort lediglich die Turbae der Passionen, die auch Bach vorwiegend deklamatorisch behandelt. Bachs Arien, Motetten und die meisten seiner übrigen Chöre bieten jedoch ein grundlegend anderes Bild. Typisch sind längere melismatische Bildungen, d. h. weit ausladende Koloraturen, die gleichbedeutend sind mit einer extremen Abweichung vom Rhythmus der Sprache. Man könnte den Stilgegensatz auf eine – wenngleich etwas simple – Formel bringen, wenn man sagt: Bei Schütz verbindet sich viel Text mit relativ wenig Musik, während Bach relativ wenig Text für viel Musik verwendet. Aber bei aller Verschiedenheit haben beide Komponisten – wir wissen es – jeder auf seine Art Unvergängliches geleistet.

6 Kurt Gudewill, *Über Formen und Texte der Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs*, in: Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag, hrsg. von Anna Amalie Abert und Wilhelm Pfannkuch, Kassel [etc.] 1963, S. 162-175.

7 Kurt Gudewill, *Das sprachliche Urbild bei Heinrich Schütz und seine Abwandlung nach textbestimmten und musikalischen Gestaltungsgrundsätzen in den Werken bis 1650*, Kassel 1936; ders., *Zum Verhältnis von Sprache und Vertonung in der Geistlichen Chormusik von Heinrich Schütz*, in: Festschrift für Bruno Grusnick zum 80. Geburtstag, hrsg. von Rolf Saltzwedel und Klaus D. Koch, Neuhausen-Stuttgart 1981, S. 87-107. Zum Verhältnis von Sprache und Musik bei Heinrich Schütz siehe außerdem: Rudolf Gerber, *Wort und Ton in den Cantiones sacrae von Heinrich Schütz*, in: Gedenkschrift für Hermann Abert, Halle 1928, S. 57-71; Thrasylulos Georgiades, *Musik und Sprache – Das Werden der abendländischen Musik, dargestellt an der Vertonung der Messe*, Berlin [etc.] 1954, (= *Verständliche Wissenschaft*, Bd.50), besonders S. 62-70; Hans Heinrich Eggebrecht, *Heinrich Schütz – Musicus Poeticus*, Göttingen 1959, Wilhelmshaven<sup>2</sup> 1984; ders., *Ordnung und Ausdruck im Werk von Heinrich Schütz*, Kassel etc. 1961, auch in: HS-WdF, S. 99-125; Stefan Kunze, *Instrumentalität und Sprachvertonung in der Musik von Heinrich Schütz (Erster Teil)*, in: Sjb 1 (1979), S. 9-43.



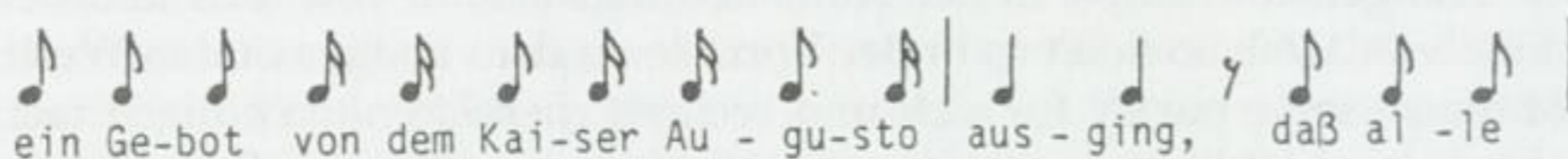
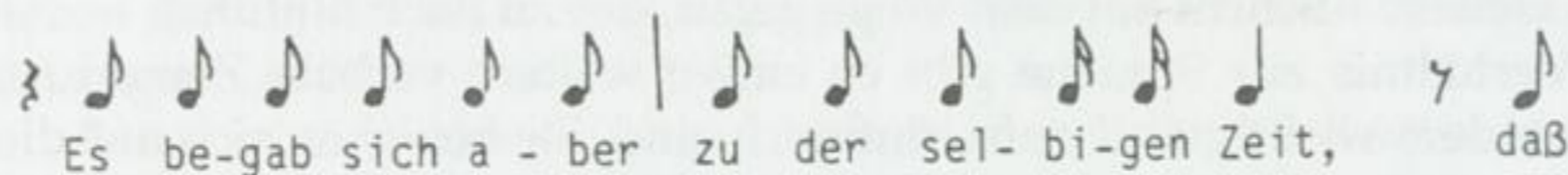
Aus den musikalischen Abwandlungen des sprachlichen Urbildes bei Schütz resultiert eine kaum übersehbar große Zahl von sprachlich-musikalischen Einheiten, die im Spannungsfeld zwischen dem Rezitativ und den extremsten Abweichungen davon angesiedelt sind. Denn lange Koloraturen in der Art Bachs gibt es auch bei Schütz, obwohl bei weitem nicht in gleichem Ausmaß. Derartige Koloraturen stehen aber bei Schütz als abbildende oder symbolisierende Figuren<sup>8</sup> vorwiegend im Dienst der Textausdeutung einzelner Worte, was bei Bach zu den Ausnahmen gehört. Schütz hat also einen – wenngleich kleinen – Schritt auf dem Wege getan, der zu Bach hinführt.

Für Schützens Verhältnis zur Sprache gibt es einige weitere verbale Zeugnisse, von denen zwei besonders wichtig und aufschlußreich sind. Sie beziehen sich auf die Behandlung des Evangelienrezitativs in der Auferstehungshistorie von 1623 und der Weihnachtshistorie von 1660. So heißt es in der Vorrede zu dem erstgenannten Werk: »Der Evangelist nimpt seine party für sich und recitiret dieselbe ohne einigen tact, wie es ihm bequem deuchtet hinweg / helt auch nicht lenger auff seiner Sylben / als man sonst in gemeinen, langsamen und verstendlichen Reden zu thun pfleget«. Wenn der Passus in der Vorrede zur Weihnachtshistorie dem Sinn nach ungefähr dasselbe aussagt, so ist dazu folgendes zu bemerken: Das Rezitativ der Auferstehungshistorie ist bis auf die Schlüsse einiger längerer Abschnitte in Choralnotation aufgezeichnet, also nicht rhythmisch fixiert, so daß der Sänger dem natürlichen Sprachrhythmus folgen kann. Langsames und verständliches Reden bedeutet zum anderen, daß kein ausdruckshaftes, erregtes Sprechen gemeint sein kann. Im Rezitativ der Weihnachtshistorie ist der Rhythmus dagegen mittels der mensuralen Notierung festgelegt, und zwar mit Einfügung von Pausen, die sich beim natürlichen Sprechen ergeben. Dennoch soll der Evangelist nach dem Willen Schützens auch hier nicht streng im Takt singen. Darum empfiehlt er denjenigen, die mit dem modernen Rezitativ noch nicht vertraut sind, sich an die alte chorale Notierung zu halten, und dafür gibt er ein Beispiel, in dem er den Anfang des Rezitativs in dieser Notierung mitteilt. Der Vergleich mit der modernen Notierungsart ist darum so aufschlußreich, weil daraus hervorgeht, wie Schütz sich die Ausführung der choraliter notierten Partie in der modernen Art vorgestellt hat. Die rhythmisch fixierte Fassung kann uns aber, wie schon erwähnt, als Vergleichsmaßstab bei der Beurteilung aller Abwandlungen des sprachlichen Urbildes dienen. Liest man nämlich diese und alle anderen musikalisierten Textstellen so, wie man sie auf natürliche Weise, d. h. mit genauer Beachtung der Hebungen und Senkungen sowie der Sprechpausen lesen würde, dann hat man das vor sich, was Heinrich Schütz mit großer Wahrscheinlichkeit als das »Sprachliche Urbild« gedient hat. Denn es ist durchaus möglich, daß Schütz anders betont hat, als wir es gewohnt sind. In einigen Fällen, z.B. bei »antwortete« und »Landpfléger«, ist es sogar erwiesen.

So aufschlußreich es wäre, wenn bei den folgenden Beispielen die rhythmischen Strukturen zugleich mit ihren melodischen Korrelaten verbunden worden wären: es wurde davon abgesehen, weil der informative Wert größer sein dürfte, wenn man von der Melodik abstrahiert.

8 Georg Toussaint, *Die Anwendung der musikalisch-rhetorischen Figuren in den Werken von Heinrich Schütz*, Diss. Mainz 1949 (mschr.); Walter Simon Huber, *Motivsymbolik bei Heinrich Schütz*, Kassel und Basel 1961. Zum Thema »Figuren« siehe auch die beiden in Anm. 7 genannten Schriften von Hans Heinrich Eggebrecht.

### 1. Weihnachts-Historie, Anfang des Evangelistenrezitativs in mensuraler und zum Teil choraler Notierung



Wie die moderne Fassung des Rezitativs erkennen läßt, entsprechen Achtelnoten und Viertelnoten als Hauptsilbenträger am meisten den »gemeinen, langsamen und verständlichen Reden«. Das Beispiel enthält aber auch ein punktiertes Viertel mit nachfolgendem Achtel sowie drei Paare von Sechzehnteln und ein Sechzehntel nach Achtel sowie drei Paare von Sechzehnteln und ein Sechzehntel nach einem punktierten Achtel. Da die Sechzehntelnote nicht zu den Hauptsilbenträgern gerechnet werden kann, sind auch kürzere Folgen von derartigen kleinen Notenwerten oder Kombinationen mit ihnen mit einer gewissen Tempobeschleunigung, vor allem aber mit stärkerer rhythmischer Prägnanz im Dienst des Ausdrucks verbunden. Zum anderen ist das Beispiel von besonderem informativen Wert, wenn man es nicht nur im Zusammenhang mit dem weiteren Verlauf des einleitenden Rezitativs betrachtet. Denn Achtelpunktierungen und Sechzehntelpaare kommen auch in der Evangelistenpartie insgesamt relativ häufig vor. Dies gilt ebenso für das Auftreten von halben und ganzen Noten an den Enden von längeren textlichen Einheiten. Zur Betonung einzelner Worte dienen zumeist zweitönige Melismen; aber Wiederholungen von ganzen Sätzen oder Satzteilen gibt es weder hier noch in den Rezitativen anderer biblischer Historien von Heinrich Schütz. Das liegt, wie bekannt ist, im Wesen des Rezitativs, und damit ist im Rezitativ der Weihnachtshistorie der sprachliche Sinnzusammenhang vom Anfang bis zum Ende gewahrt, ein Faktum, das bei Werken anderer Gattungen im Schaffen Schützens zu den Ausnahmerecheinungen gehört, weil Wiederholungen zumal auch längerer Textteile ein wichtiges Element formaler Gestaltung bilden. Aus dem Beispiel lassen sich aber noch weitere wichtige Schlüsse im Hinblick auf die folgenden Betrachtungen ziehen: Die Pausensetzung deckt sich, wie schon erwähnt, mit der Folge von natürlichen Sprechpausen. Schließlich hat Schütz die in der Sprache latent vorhandenen Versfüße, in diesem Falle Daktylen, übernommen.

Die wichtigsten Kriterien für die musikalischen Abwandlungen des Sprachlichen Urbildes, dem das Rezitativ der Weihnachtshistorie am nächsten kommt, sind die folgenden:

1. Wenn an die Stelle von Achteln ganze Noten treten, dann bedeutet dies eine Entfernung vom natürlichen Sprechen, weil ein sehr langsames Sprechen dazu im Widerspruch steht. Die musikalisierte Sprache wird dann gleichsam zum »Gesang«, und zwar zum deklamierenden »Gesang«, sofern das Verhältnis von Hebungen und Senkungen zueinander gewahrt bleibt. Liedhafte Gestaltung auf der Basis von Vierteln und Halben ist jedoch gleichbedeutend mit einer gewissen rhythmischen Stilisierung, weil Liedhaftigkeit mit der Unterordnung unter ein festes Taktmaß verbunden ist.

2. Werden über die Liedhaftigkeit hinaus Senkungen im Sprachlichen Urbild zu musikalischen Hebungen – dies gilt sowohl für kurze wie auch lange Notenwerte –, dann ist auch dies gleichbedeutend mit einer Entfernung vom natürlichen Sprechen. Durch derartige Stilisierung entstehen wiederum neuartige und reizvolle rhythmische Bildungen, die im Werk von Heinrich Schütz in großer Zahl vorhanden sind. Zum anderen widersetzt sich Schütz oft dem durch entsprechende Mensurzeichen angegebenen Taktmaß, in dem er sich der älteren, dem natürlichen Sprechen folgenden Schweb- oder Wechselrhythmik bedient. Eines der Mittel, mit dem eine derartige Wirkung erreicht wird, ist die latente Triolierung, da sie das Gewicht eines Takt-schwerpunktes abschwächt. Rhythmische Stilisierung liegt auch dann vor, wenn musikalisierte Versfüße auftreten, die in der Textvorlage nicht vorhanden sind.

3. Die schärfste Ausprägung der rhythmischen Stilisierung ergibt sich, wenn alle Notenwerte einer längeren Tonfolge im Sinne der »Rhythmischen Angleichung« von der gleichen Dauer sind. Dies gilt weit mehr für Folgen von Vierteln und Halben, als für die Folgen von Achteln, weil die Achtelnote beim natürlichen Sprechen der Hauptsilbenträger ist. Um so mehr verleiht die Rhythmische Angleichung in Vierteln den Eindruck von Bestimmtheit und Entschiedenheit. Rhythmische Angleichung in Sechzehnteln auf längere Dauer kommt bei Heinrich Schütz so gut wie gar nicht vor. Was jedoch im Zusammenhang mit dem Rezitativ der Weihnachtshistorie über die Deklamation in Sechzehnteln und die Kombination mit diesen Notenwerten gesagt wurde, gilt ebenso für die Einstimmigkeit im allgemeinen wie für den mehrstimmigen Satz bei Heinrich Schütz.

4. Häufig bedient sich der Komponist sukzessiver oder simultanter Kontraste, die dadurch entstehen, daß größere mit kleineren Notenwerten entweder nacheinander oder gleichzeitig in Gegensatz treten. Wie gezeigt wurde, sind kleine Notenwerte in der Sprache vorgebildet, große aber nicht; insofern gehören derartige Kontraste auch zu den Abwandlungen des Sprachlichen Urbildes.

5. Wiederholungen von einzelnen Worten, Wortfolgen oder längeren Sätzen bedeuten in anderer Hinsicht eine gravierende Abweichung von der Textvorlage. Werden einzelne Worte wiederholt, so kann dies aufgrund des Textinhaltes geschehen sein. Geht die Wiederholung einzelner Worte aber über ein gewisses Maß hinaus, dann wird zumal bei Achteldeklamation in Verbindung mit Rhythmischer Angleichung (Beispiel 24) das Einzelwort zum Artikulationsfaktor in einem zumeist durch ein strenges Taktmaß bestimmten primär musikalischen Vorgang. Auch die Wiederholung von Wortfolgen und längeren Sätzen kann im Dienst der Textausdeutung stehen; im allgemeinen aber bilden derartige Wiederholungen, wie bereits erwähnt, vor allem ein wichtiges Element formaler Gestaltung. Mit Vorliebe bringt Schütz derartige Wiederholungen am Ende einer Komposition an, weil damit die Schlußwirkung bekräftigt wird.

6. Vom Sprachlichen Urbild entfernt Heinrich Schütz sich am meisten, wenn er, um es noch einmal zu betonen, melismatische Figuren abbildender oder symbolisierender Art in den Verlauf einer Komposition einfügt, und dies um so mehr, je länger diese Figuren sind. Alle bereits getroffenen und weitere auf die Abweichungen vom Sprachlichen Urbild bezogenen Feststellungen sollen im folgenden an Beispielen aus Werken verschiedener im Schaffen von Schütz vertretenen Gattungen belegt werden.

Bei Betrachtung der Beispiele ist zu bedenken, daß für die Ausbildung besonderer Deklamationsformen in einstimmigen Vokalpartien andere Voraussetzungen bestehen als im mehrstimmigen Satz. Noch wichtiger ist indes die Berücksichtigung der gattungsbedingten Unterschiede in Schützens großen Werksammlungen, denen die Beispiele entnommen sind. Bei den in die Untersuchungen einbezogenen Einzelwerken handelt es sich um den 116. Psalm aus Burckhard Großmanns 1623 erschienener Sammlung *Angst der Hellen* und den grandiosen 119. Psalm, den Hauptteil von Schützens »Schwanengesang« aus dem Jahre 1671. Dieser Psalm ist, zusammen mit dem gleichfalls in dem »Opus ultimum« enthaltenen 100. Psalm, erst vor kurzem wiederentdeckt und veröffentlicht worden<sup>9</sup>. Die *Musikalischen Exequien* von 1636 und die mehrstimmigen Partien der biblischen Historien waren jedoch nicht Bestandteile des Untersuchungsmaterials.

Die reichste Fundgrube für fast alle möglichen Wort-Ton-Verbindungen stellt die 1648 erschienenen *Geistliche Chormusik* dar<sup>10</sup>. Wenn die 5- bis 7stimmigen Motetten dieser hochbedeutenden Sammlung als »monodische Motetten« bezeichnet werden, so besagt dies, daß das syllabische Prinzip, vorwiegend auf der Basis kleinerer Notenwerte, hier dominiert. Zwar enthält die *Geistliche Chormusik* auch längere melismatische Figuren; deren Zahl ist aber nicht so groß wie in den *Cantiones sacrae* von 1625, Schützens erster Motettensammlung, oder in den Italienischen Madrigalen<sup>11</sup> von 1611 (*Il primo libro de Madrigali*). Dieses Erstlingsopus wurde als einziges weltliches Werk berücksichtigt, weil es auf die madrigalischen Motetten der *Cantiones sacrae* vorausweist und außerdem für die weitere Entwicklung des Komponisten von grundlegender Bedeutung war. Was für die *Cantiones sacrae* gilt, das gilt auch für die nur vom Generalbaß begleiteten Kompositionen in den *Kleinen geistlichen Konzerten*, die in zwei Teilen in den Jahren 1636 und 1639 erschienen. Denn alle drei Sammlungen enthalten Kompositionen aus verschiedenen Stilschichten: Motetten älterer Provenienz bzw. Konzerte mit motettischem Einschlag, Stücke mit den Merkmalen des jüngeren konzertierenden Stils und der Monodie sowie reine Monodien, in denen sich der Sprachrhythmus am freiesten entfalten kann. Ein ähnliches Bild der Zusammensetzung bieten auch die drei Teile der *Symphoniae sacrae* von 1629, 1647 und 1650, in denen sich die Singstimmen mit obligaten Instrumenten verbinden. Dabei ist aber zu berücksichtigen, daß zwischen den drei Teilen gleichfalls zeitstilistische Unterschiede bestehen.

9 Wolfram Steude, *Das wiedergefundene Opus ultimum von Heinrich Schütz – Bemerkungen zur Quelle und zum Werk*, in: SJB 4/5 (1982/83), S. 9-18; Heinrich Schütz, *Der Schwanengesang [...] SWV 482-494*, ergänzt und hrsg. von Wolfram Steude (= NSA 39), Kassel [etc.] 1984.

10 Johannes Heinrich, *Stilkritische Untersuchungen zur Geistlichen Chormusik von Heinrich Schütz*, Diss. Göttingen 1956 (mschr.). Siehe auch die in Anm. 7 genannte Schrift des Verf.

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

Basieren die Konzerte des I. Teils der *Symphoniae sacrae* vorwiegend auf einem festen Taktmaß, so gilt dies auch für die mehrchörigen *Psalmen Davids* von 1619. Typisch ist ihre homophon-akkordische Faktur, die im Gegensatz zu den meisten Werken der anderen Gattungen das Entstehen von ganz spezifischen Deklamationsformen begünstigt. Wegen der Länge der Texte ist auch der sprachliche Sinnzusammenhang weitgehend gewahrt, so daß die Zahl der Wiederholungen, sieht man von den durch das Alternieren der Chöre entstandenen Wiederholungen ab, relativ gering ist. Das Evangelistenrezitativ ist hier, wenngleich in stilisierter Form, auf den akkordischen Satz projiziert worden. Insofern besteht auch eine gewisse Gemeinsamkeit zwischen der zweiten Vorrede zu den *Psalmen Davids* und den Vorreden zu den beiden Historien, wenn Schütz schreibt: »[...] wie sich dann zur composition der Psalmen/ meines erachtens fast keine bessere art schicket/ dann daß man wegen der menge der Wort ohne vielfältige repetitiones immer fort recitare [...]«. So enthält auch das Werk mehrere choraliter notierte Abschnitte in chorischer Rezitation.

Zur Melodik Schützens insgesamt sei nur so viel gesagt, daß er sich vielfach nach dem Vorbild der Psalmodie, gelegentlich aber auch im Sinne des *Stile concitato*<sup>12</sup> der mehrfachen Tonwiederholung bedient und dort, wo es eine aufgelockerte Faktur des Satzes ermöglicht, die Tonhöhenbewegung der Sprache auf die Musik überträgt. Noch mehr aber bedient Schütz sich dieser Möglichkeit bei einstimmigen Kompositionen im monodischen Stil. In diesem Zusammenhang und im Hinblick auf die folgenden Beispiele ist es wichtig zu bemerken, daß die lateinische<sup>13</sup> ebenso wie die italienische Sprache anderen Betonungsgesetzen unterliegt als die deutsche. Wenn die Beispiele im folgenden unter systematischen Aspekten angeordnet sind, so lassen sich einige Überschneidungen doch nicht vermeiden. D. h. es werden immer wieder Aspekte auftreten, die bereits besprochen worden sind, oder es werden Betrachtungen vorweggenommen, die unter dem betreffenden Aspekt in ausführlicherer Form wiederholt werden.

Von allen Wort-Ton-Verbindungen im Werk von Heinrich Schütz kommt keine dem Rezitativ der Weihnachtshistorie und damit dem Sprachlichen Urbild so nahe wie die Vertonung des Psalm-Textes »Eile, mich, Gott, zu erretten«. Sie ist die wohl vollkommenste Monodie, die Schütz geschaffen hat<sup>14</sup>. Die rhythmische Gestalt des Anfangs sei hier wiedergegeben:

12 Walter Kreidler, *Heinrich Schütz und der Stile concitato von Claudio Monteverdi* (Diss. Bern 1933), Kassel 1934.

13 Georgiades, a. a. O., S. 53 ff. und 63 ff.

14 Vgl. Friedrich Blume, *Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik*, Leipzig 1925, S. 88 ff. Zum Terminus »Monodie« vgl. die einschränkenden Bemerkungen bei Kunze (Anm. 7), S. 9 f.

2. *Kleine geistliche Konzerte I, Nr. 1*

Eile, mich, Gott, zu er - ret - ten, Herr <sup>3</sup> mir zu hel - fen, es müssen sich  
 schämen und zu Schanden wer - den, die nach mei - ner See - len ste - hen.

Der musikalische Rhythmus folgt genau den Hebungen und Senkungen der Sprache, wobei die Musikalisierung der Worte »Herr, mir zu« eine latente Triolierung ergibt. Der weitere Verlauf läßt erkennen, daß der sprachliche Sinnzusammenhang, abgesehen von einigen emphatischen Wortwiederholungen, bis kurz vor dem Ende des Stückes gewahrt bleibt; denn hier wiederholt Schütz die letzten Zeilen des langen Textes zweimal. Mit Ausnahme dieser Monodie und einiger Abschnitte in den *Psalmen Davids* gibt es im Werk von Heinrich Schütz nur eine einzige Passage, welche die Musikalisierung eines längeren sprachlichen Sinnzusammenhanges ohne Wiederholungen im Inneren darstellt. Sie findet sich in der Motette *Das ist je gewißlich wahr*, aus der *Geistlichen Chormusik*, wo ihr eine vollständige Wiederholung folgt:

3. *Geistliche Chormusik, Nr. 20*

A - ber dar - um ist mir Barm - her - zigkeit wi - der - fah - ren,  
 auf daß an mir für - nehmlich Je - sus Christus er - zeig - te al - le Ge -  
 duld zum Ex - em - pel de - nen, die an ihn glauben sol - len zum e - wi - gen Le - ben

Die Hebungen und Senkungen, die bei natürlichem Sprechen entstehen, dürften auch Schütz als Vorbilder gedient haben. Da er aber nur zwei Pausen anbringt, ergeben sich einige Stilisierungen des Sprachrhythmus von andersartiger Wirkung. Der Akzent auf »ist« mag beabsichtigt gewesen sein, um damit die Gewißheit der Barmherzigkeit auszudrücken. Während die Betonung »fürnehmlich« zu den Spracheigentümlichkeiten der Schützzeit gehört, bedeutet »zum Exempel« eine sprachfremde Stilisierung. Von den acht Daktylen (– v v) sind sechs in der Sprache vorgegeben,

wohingegen man erwarten könnte, daß der Akzent nicht auf »sollen«, sondern auf »gläuben« liegen müßte. Der dreifache Achtel-Auftakt bei »auf daß an (mir)«, der auch am Anfang des Rezitativs der Weihnachtshistorie vorkommt, hat sich als eine der wichtigsten belebenden rhythmischen Gestalten bei Heinrich Schütz erwiesen.

Ein Beispiel für gesangliche Wirkung auf der Basis größerer Notenwerte und des natürlichen Verhältnisses von Hebungen und Senkungen ist der Anfang dieser Motette. Dem entsprechen vier latente Triolierungen, zweimal auf der Grundlage Halbe-Viertel und zweimal im Verhältnis Ganze-Halbe:

4. *Geistliche Chormusik*, Nr. 20 (Sopran 1)

Das — ist je — ge-wiß - - lich wahr und ein teu-er wer - tes Wort

Ähnliche Gestaltungen auf der Basis größerer Notenwerte stehen auch an den Anfängen anderer Motetten aus der *Geistlichen Chormusik*, wie an dem folgenden Beispiel ersichtlich ist. Hier bedient sich Schütz auch des Sukzessivkontrastes in Verbindung mit Rhythmischer Angleichung:

5. *Geistliche Chormusik*, Nr. 17: Anfang (Sopran I)

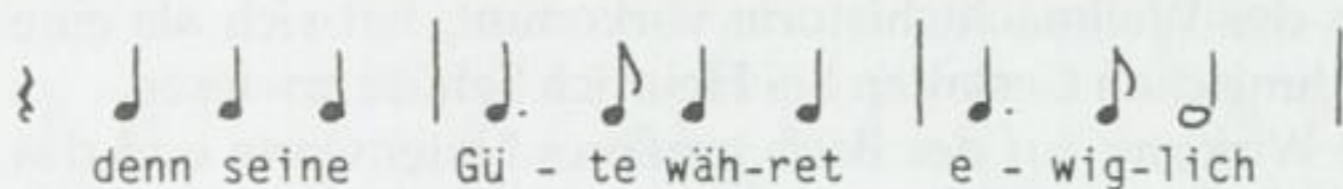
Das — Wort — ward Fleisch und wohnt unter uns

Welche eindringlichen Wirkungen durch Pausensetzungen und Punktierungen erzielt werden können, zeigt sich am Schluß der Motette Nr. 20. Hier zwingen die vier Pausen die Sänger angesichts der Größe der Aussage gleichsam zum Atemholen:

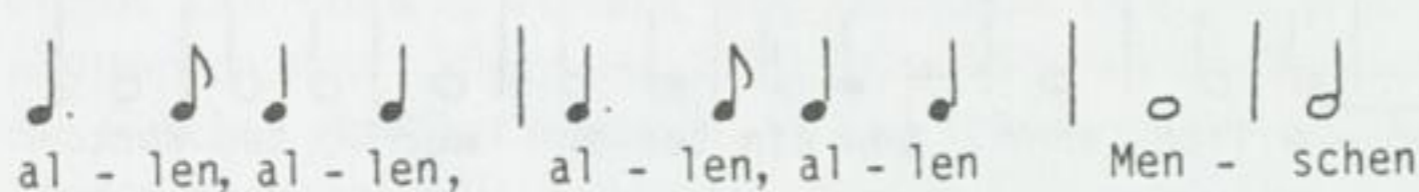
6. *Geistliche Chormusik*, Nr. 20: Schluß (Tenor II)

Gott, dem e - wigen Kö - nige, dem Un- ver- gäng-lichen  
und Un- sicht-baren und al-lein Wei - sen

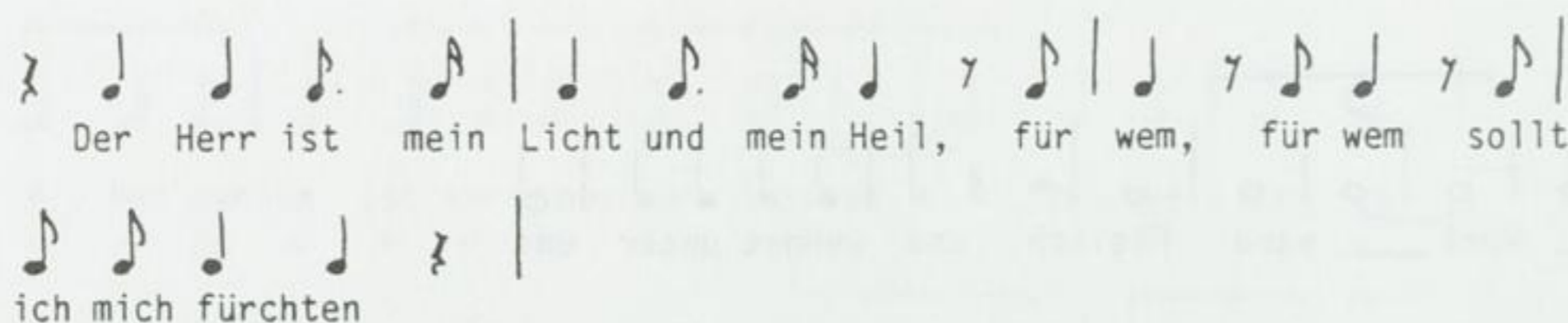
Unter dem Aspekt der Punktierungen sind auch die Beispiele 7 bis 10 zu sehen. Das erste stammt aus dem Ritornell des vierchörigen Psalms 136 (*Danket dem Herrn, denn er ist freundlich*) aus den *Psalmen Davids*:

7. *Psalmen Davids*, Nr. 11: Ritornell

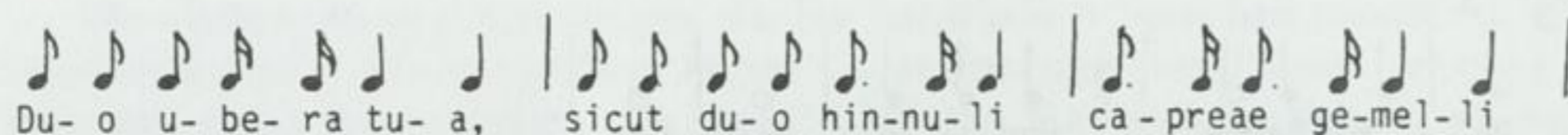
Der Wechsel von punktierten und nichtpunktierten Viertelnoten findet sich außerdem in der Motette *Es ist erschienen die heilsame Gnade Gottes*. Das Zitat ist zugleich ein Beispiel für mehrfache Wiederholung einzelner Worte:

8. *Geistliche Chormusik*, Nr. 3

Das folgende Beispiel läßt erkennen, wie durch Verwendung von punktierten Achteln in Verbindung mit der Pausensetzung eine rhythmische Prägnanz besonderer Art zustande kommt:

9. *Symphoniae sacrae* II, Nr. 19, Anfang des Vokalteils

Unter diesem Aspekt steht die folgende Stelle aus der *Symphonia sacra O quam tu pulchra es* dem vorangegangenen Beispiel nur wenig nach, da punktierte Achtel hier dreimal vorkommen. Eine Stilisierung des Sprachrhythmus liegt nicht vor, da der Trochäus (- v) am Anfang und der darauf folgende Daktylus bereits der Textvorlage immanent sind:

10. *Symphoniae sacrae* I, Nr. 9

Von allen Versfüßen fommt der Daktylus bei Heinrich Schütz weitaus am häufigsten vor. Ein Beispiel dafür ist folgende Stelle aus dem Konzert *Jubilate Deo omnis terra*. Besondere Beachtung verdienen der Dreiviertel-Auftakt und die Folge von drei Dak-



tylen, die dem natürlichen Sprachrhythmus folgen und darum keine Stilisierung bewirken:

11. *Symphoniae sacrae* I, Nr. 6



Drei derartige Daktylen, zudem in mehrfacher Wiederholung, finden sich sogar im 150. Psalm aus den *Psalmen Davids*. Davor steht ein Anapäst (v v –) mit nachfolgender Pause:

12. *Psalmen Davids*, Nr. 17 (Psalm 150)



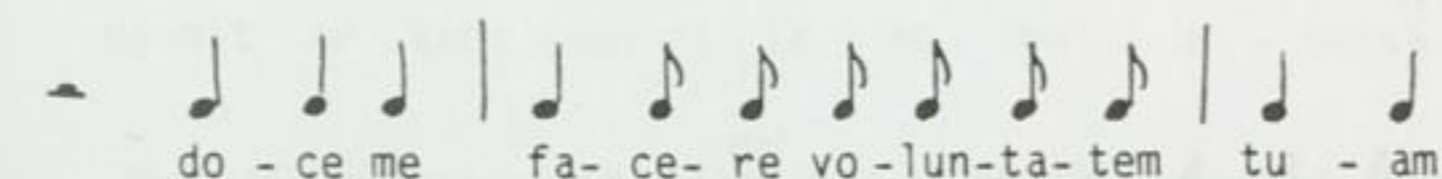
Aus Psalm 111 aus derselben Sammlung stammt der folgende Satz, bei dessen Umsetzung in die Musik sich eine Stilisierung ergibt, weil fünf Senkungen ohne Pausen aufeinander folgen und Schütz mit dem Iktus auf »seine« die Betonung von »gewaltigen« abgeschwächt hat. Nach dem Auftreten von wiederum drei Daktylen kommt es am Ende des Satzes zu einer latenten Triolierung:

13. *Psalmen Davids*, Nr. 13 (Psalm 111)



Umwandlungen von Senkungen in Hebungen ergeben sich auch in dem Konzert *Bone Jesu, verbum Patris*, weil hier bei daktylischer Deklamation die Betonung nicht auf der Silbe »ta-« sondern auf »vo-« in dem Wort »voluntatem« liegt. Mit diesem Wort verbinden sich vier Achtel:

14. *Kleine geistliche Konzerte* II, Nr. 8

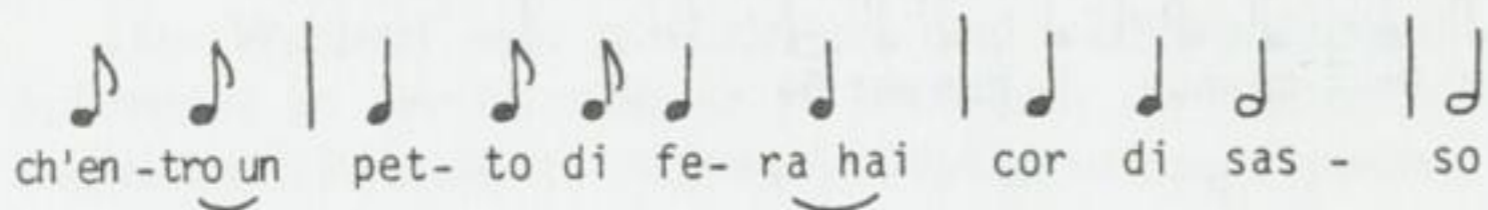


Der Anapäst kommt in der deutschen Sprache nicht so häufig vor wie sein Spiegelbild, der Daktylus. Um so mehr dürfte dieser Versfuß der italienischen Sprache

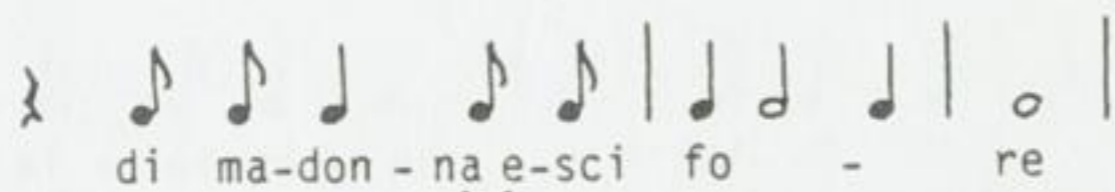
eigen sein, da er in den Italienischen Madrigalen von 1611 mehrfach auftritt. Dafür sind die nachstehenden fünf Beispiele besonders typisch:

15. *Il primo libro de Madrigali*

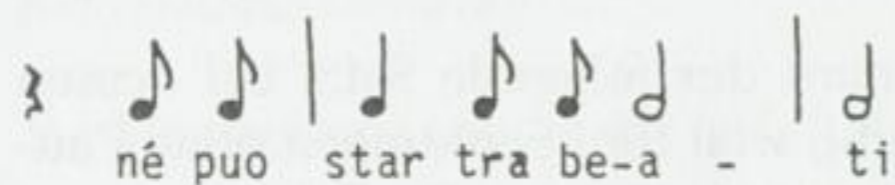
a) Nr. 6: *D'orrida selce alpine*



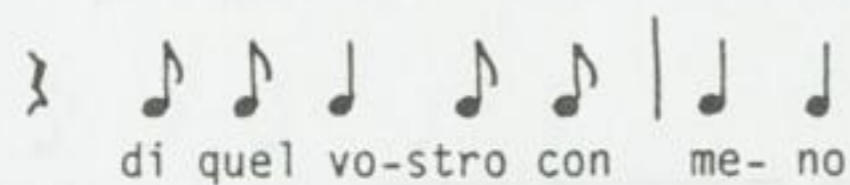
b) Nr. 14: *Sospir che del bel petto*



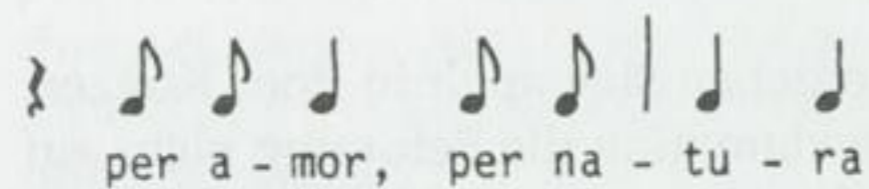
c) Nr. 15: *Dunque addio*



d) Nr. 16: *Tornate o cari baci*

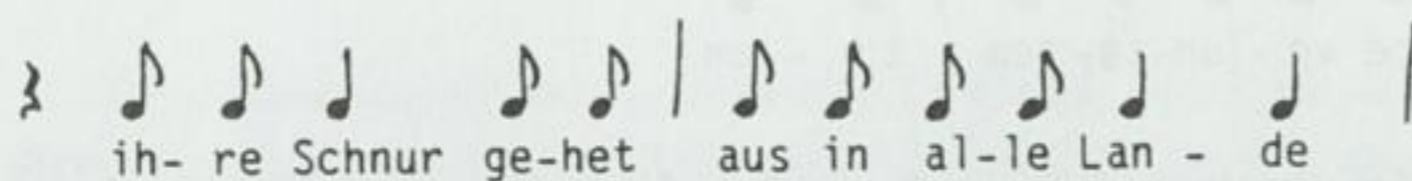


e) Nr. 17: *Di marmo siete voi*



Auch in der *Geistlichen Chormusik* finden sich anapästische Bildungen, darunter die folgende aus der Motette *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes*:

16. *Geistliche Chormusik*, Nr. 18



Ungemein ausdrucksvoll wirkt der nichtstilisierte Anapäst mit seinem zweifachen Auftreten zu den Worten »Alle Menschen sind Lügner« im 116. Psalm:

17. Der 116. Psalm

Al - le Men - schen sind Lüg - ner

Der Jambus (v -) erscheint in allen Sprachen als Auftakt-Versfuß schlechthin. So steht er bei Schütz auch fast immer am Beginn einer auftaktigen Dreiachtel-Gruppe sowohl in Kompositionen über deutsche wie über lateinische und italienische Texte, und zwar jeweils in großer Zahl. Wegen der vorausgehenden Achtelpause, die als Atempause empfunden wird, erzielt Schütz mit dieser rhythmischen Bildung eine ungemein belebende Wirkung:

18. a) Der 116. Psalm

In dir, Je - ru - sa - lem, Hal - le - lu - ja, Hallelu - ja, Hallelu - ja (6mal)

18. b) *Kleine geistliche Konzerte II, Nr. 19*

Wer an mich glau - bet, der wird le - ben

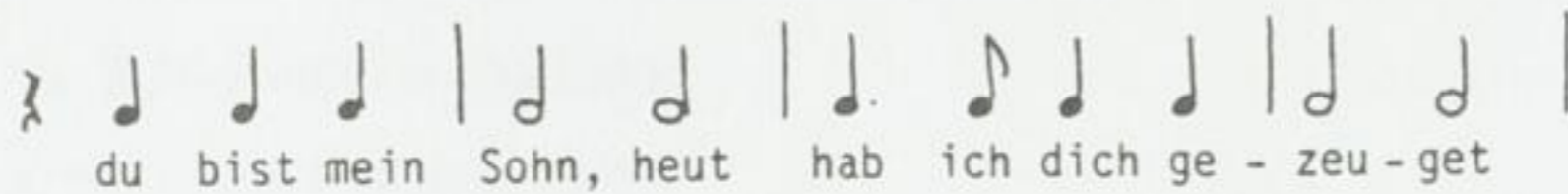
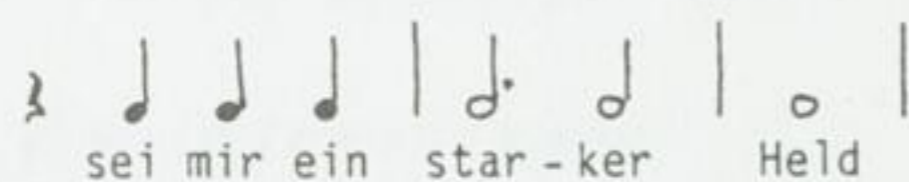
18. c) *Geistliche Chormusik, Nr. 3*

auf daß er uns er - lö - se - te

18. d) *Geistliche Chormusik, Nr. 22*

da - mit er kann auch al - le Ding ihm un - tertä - nig ma - chen

Bei Verdoppelung der Werte hat der Drei-Achtel-Auftakt ein Analogon im Drei-Viertel-Auftakt, wobei die bekräftigende Wirkung aufgrund der Rhythmischen Angleichung in Vierteln sich verstärkt. Dies läßt sich u. a. an den nachstehenden fünf Beispielen erkennen:

19. a) *Psalmen Davids*, Nr. 2 (Psalm 2)19. b) *Psalmen Davids*, Nr. 15 (Psalm 100)19. c) *Cantiones sacrae*, Nr. 819. d) *Cantiones sacrae*, Nr. 1519. e) *Geistliche Chormusik*, Nr. 9

Im Wesen liedhafter Gestaltung ist es begründet, daß der Sprachrhythmus, wie erwähnt, bis zu einem gewissen Grade stilisiert werden muß, da er sich dem Taktmaß unterordnet. Beispiele aus den Kirchenliedkompositionen von Heinrich Schütz wurden nicht gegeben, da liedhafte Gestaltung sich hier von selbst versteht. Um so mehr heben sich liedhaft geprägte Abschnitte aus ihrer Umgebung heraus wie in dem 116. Psalm, wo auf einen derartigen, dreimal wiederholten Abschnitt ein kürzerer Ausklang in großen Notenwerten folgt. Daran schließt sich eine Passage in erregter Deklamation an. Im Gegensatz zu dem in großen Notenwerten gehaltenen Anfang des 116. Psalms hat die Motette *Viel werden kommen* einen liedhaften Anfang. Ein Sukzessivkontrast entsteht hier dadurch, daß unmittelbar danach ein Abschnitt mit Punktierungen auf der Basis kleinerer Notenwerte folgt:

20. a) *Der 116. Psalm*

sei nun wieder zu-frieden, zu-frie-den, zu-frie-den, mei - ne See - - - le

20. b) *Geistliche Chormusik, Nr. 7*

Viel wer-den kom-men von Mor-gen und von A - - - bend  
und mit A - bra-ham, mit A - bra-ham und I - saac

Am Beginn des Konzertes *Schaffe in mir, Gott* verbindet sich Rhythmische Angleichung zuerst mit Halben und dann mit Vierteln. Dieser Sukzessivkontrast hat allerdings nicht die gleich starke gegensätzliche Wirkung wie die Mehrzahl der anderen. Vielmehr zeigt sich, daß zumal Rhythmische Angleichung in Vierteln ein wichtiges Merkmal liedhafter Gestaltung ist:

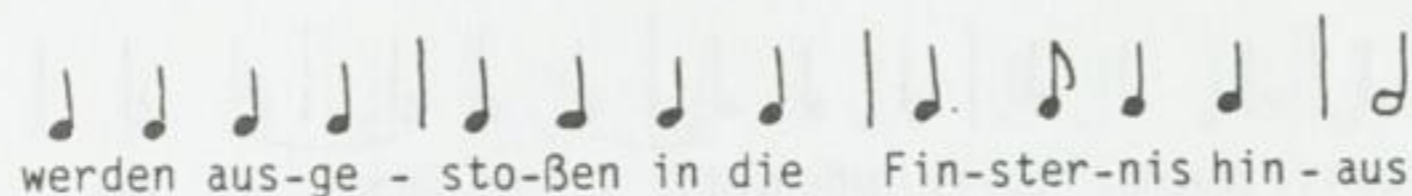
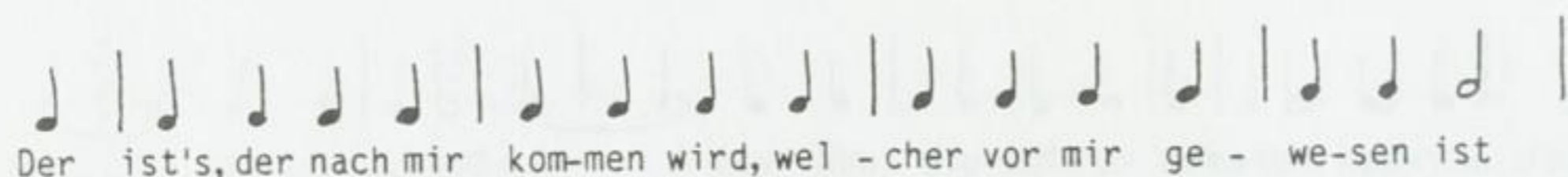
21. *Kleine geistliche Konzerte I, Nr. 10*

Schaf-fe in mir, Gott, ein rei-nes Herz und gib mir einen neu-en ge-wis-sen Geist

Wenn nunmehr die Rhythmische Angleichung in Vierteln behandelt wird, scheiden aufgrund der soeben getroffenen Feststellung wiederum die Kirchenlied-Bearbeitungen aus. Daß die Rhythmische Angleichung in Vierteln Gewißheit und Bestimmtheit ausdrückt, erweist sich an den folgenden drei Stellen:

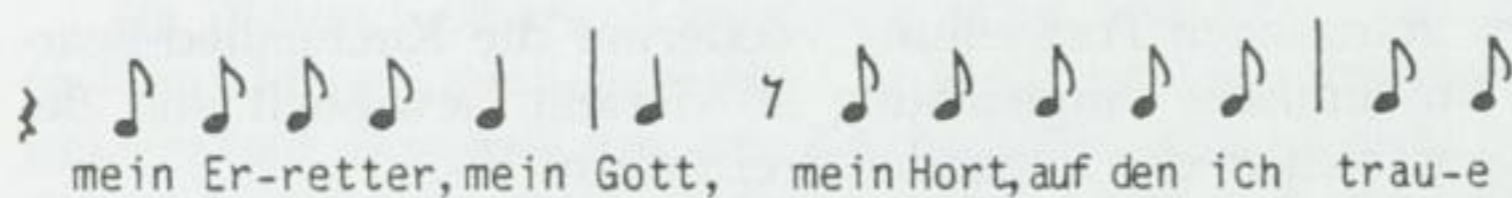
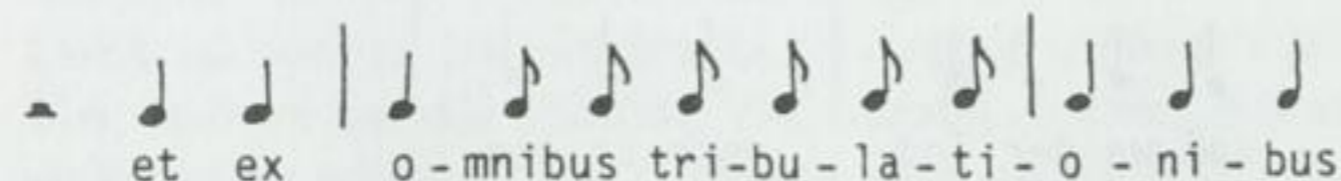
22. a) *Kleine geistliche Konzerte II, Nr. 25*

denn ich bin ge-wiß, daß we-der Tod noch Le-ben

22. b) *Geistliche Chormusik*, Nr. 722. c) *Geistliche Chormusik*, Nr. 15

Im ersten Beispiel hat die Pausensetzung eine besonders starke Wirkung, im zweiten folgen acht Viertel aufeinander, und im dritten sind es sogar 15. Diese lange Folge findet sich zwar nur im ersten Tenor, der damit gleichsam die Funktion einer Cantus-firmus-Stimme erhält. Dennoch konnte zu dieser eindrucksvollen Passage bisher kein Analogon im Gesamtwerk von Heinrich Schütz gefunden werden. Zur selten vorkommenden Rhythmischen Angleichung in Halben sei auf das vorangegangene Beispiel 21 verwiesen.

Wie bereits gesagt, hat die Rhythmische Angleichung in Achteln nicht den gleichen Ausdrucksgehalt im Sinne von Gewißheit und Bestimmtheit wie die Rhythmische Angleichung in Vierteln. Um so mehr belebt die erstgenannte Art die musikalische Deklamation, wenngleich der Sprachrhythmus dabei mehrfach stilisiert wird. Die erste Stufe dieser Art von Rhythmischer Angleichung wird erreicht, wenn vier Achtel aufeinander folgen, und das kommt bei Schütz ebenso auf der Grundlage deutscher wie lateinischer oder italienischer Texte sehr häufig vor, so daß man diese Deklamationsform geradezu als Typus ansehen kann. Dies sei an den folgenden vier Zitaten belegt. Eine Stilisierung des Sprachrhythmus findet sich hier allerdings nur bei dem Wort »tribulationibus« in der *Symphonia sacra Exquisivi Dominum*:

23. a) *Symphoniae sacrae* II, Nr. 823. b) *Symphoniae sacrae* I, Nr. 12

23. c) *Geistliche Chormusik, Nr. 3*

und rei-ni-get ihm selbst ein Volk

23. d) *Geistliche Chormusik, Nr. 6*

so le-ben wir dem Her-ren

Zwischen der Reihung von vier Achteln und dem Maximum, das mit 26 Achteln, wenngleich auf der Grundlage zahlreicher Wortwiederholungen, erreicht wird, liegt eine kaum übersehbare Zahl von Zwischenstufen in Werken der verschiedensten Gattungen. Zunächst sollen Beispiele von Achtelketten ohne Wiederholungen gegeben werden (a, b, c):

24. a) *Kleine geistliche Konzerte I, Nr. 23*

Sie-he, mein Für-sprecher ist im Him-mel

24. b) *Il primo libro de Madrigali, Nr. 2*

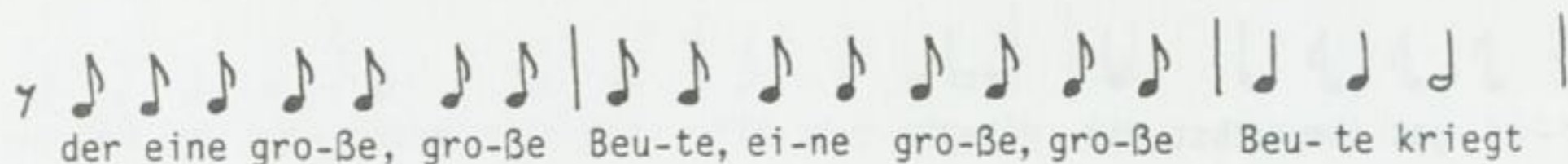
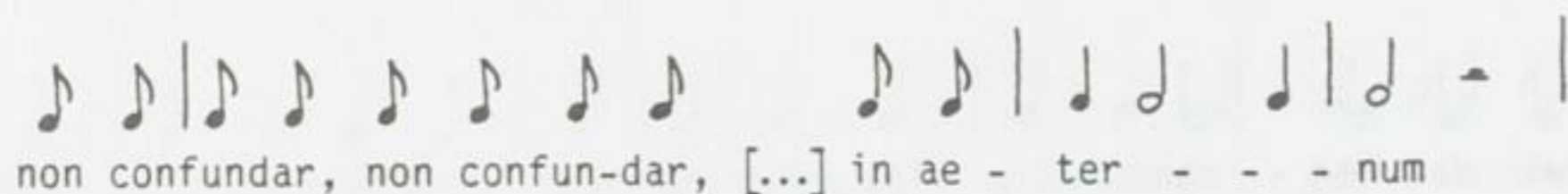
se'l giã go-du-to ben non si per-des-se

24. c) *Kleine geistliche Konzerte II, Nr. 5*

Denn du schlägest al-le mei-ne Fein-de auf den Bak-ken

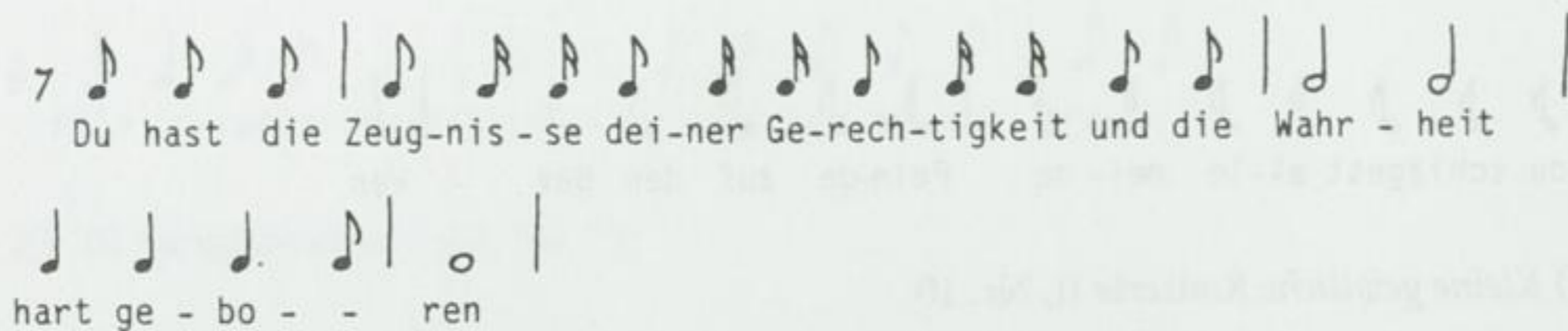
24. d) *Kleine geistliche Konzerte II, Nr. 10*

Glo-ri-a in excelsis, in excelsis, in ex-celsis De-o

24. e) *Psalm 119, Nr. 1*24. f) *Symphoniae sacrae I, Nr. 3*

Wie an den Beispielen ersichtlich ist, liegt die Zahl der Achtel ohne Wiederholungen zwischen sechs und zwölf, während die Zahl der Achtel mit Wiederholungen 15 bis 26 beträgt (d, e, f). Die Folge von 26 Achteln ist mit einem Höchstmaß an Stilisierung des Sprachrhythmus verbunden und stellt im Schaffen von Heinrich Schütz ein ungemein bemerkenswertes Unicum dar (siehe Beispiel f).

Es wurde schon vermerkt, daß längere Folgen von Sechzehnteln in Rhythmischer Angleichung nur selten vorkommen, während Sechzehntelpaare sehr häufig auftreten. Je drei aus einem Achtel und zwei Sechzehnteln bestehende Daktylen finden sich in dem Konzert *Der Herr ist mein Hirte* aus dem III. Teil der *Symphoniae sacrae* sowie im 119. Psalm. Allerdings bildet dieses Beispiel eine Ausnahme in dem umfangreichen »Opus ultimum«:

25. a) *Symphoniae sacrae III, Nr. 1*25. b) *Psalm 119, Nr. 1*

Singulär bei Heinrich Schütz ist die folgende Stelle aus dem Konzert *Hütet euch, daß eure Herzen nicht beschweret werden* im II. Teil der *Symphoniae sacrae*, weil hier acht Sechzehntel in Rhythmischer Angleichung auftreten. Dies ist typisch für die Parlando-Deklamation nach dem Vorbild des von Claudio Monteverdi inaugurierten *Stile concitato*, der vornehmlich der Darstellung kriegerischer Affekte dient. Unter diesem



Aspekt ist eine Stelle aus dem Konzert *Der Herr ist mein Licht und mein Heil* in derselben Sammlung besonders kennzeichnend, zumal sich lebhaftere Deklamation unter Einbeziehung von drei Sechzehntelpaaren der genannten Art mit der für den Stile concitato typischen Dreiklangsmelodik verbindet:

26. a) *Symphoniae sacrae* II, Nr. 11

Nah - rung, und kom-me dieser Tag schnell ü - ber euch

26. b) *Symphoniae sacrae* II, Nr. 19

Wenn sich Krieg wider mich er - he-bet, Krieg wi-der mich, Krieg wi-der  
mich er - he - bet

Ein wichtiges kompositionstechnisches Mittel, das Schütz ebenso als Mittel zur Textausdeutung im Sinne von Freude und Zuversicht wie als formbildendes Element benutzt, ist die in Werken aller Gattungen zu findende Einfügung von Proportio-tripla-Abschnitten, sofern sie nicht wie in der Motette Nr. 16 der *Geistlichen Chormusik* am Anfang stehen:

27. *Geistliche Chormusik*, Nr. 16

Ein Kind ist uns ge - bo - ren

Im allgemeinen fallen bei Schütz die sprachlichen Hebungen, wie auch in diesem Beispiel, mit den Taktschwerpunkten zusammen. Gelegentlich besteht eine derartige Übereinstimmung allerdings nicht, so daß sich vermeintlich falsche Betonungen ergeben, wenn die Sänger streng im Takt singen. Dies läßt sich jedoch vermeiden, wenn sie dem natürlichen Sprachrhythmus folgen. Wie das geschehen kann, möge an dem im 3/2-Takt stehenden Abschnitt erläutert werden, der in der Motette Nr. 20 aus der *Geistlichen Chormusik* auf die eingangs besprochene gradtaktige Passage (NB 4) folgt:

28. *Geistliche Chormusik*, Nr. 20

daß Chri-stus, Je - sus, daß Chri-stus, Je - sus kom-men ist in die Welt

Wird nämlich das Wort »daß« als Auftakt einer Folge von latenten Geradtakten empfunden, dann ergibt sich zwanglos eine dem Sprachlichen Urbild folgende Deklamationsweise.

Ausgesprochen tänzerischen Charakter hat der im 6/4-Takt notierte und in Rhythmischer Angleichung gehaltene Anfang des Vokalparts in der *Symphonia sacra Frohlocket mit Händen*. Besteht in den ersten drei Takten eine Übereinstimmung zwischen sprachlichem und orchestrischem Rhythmus, so stellt sich bei den Worten »Schalle« und »alle« erst dann sinngemäße Deklamation ein, wenn die jeweils zu ihnen gehörenden Viertelnoten paarweise zusammengefaßt werden:

29. *Symphoniae sacrae* II, Nr. 9

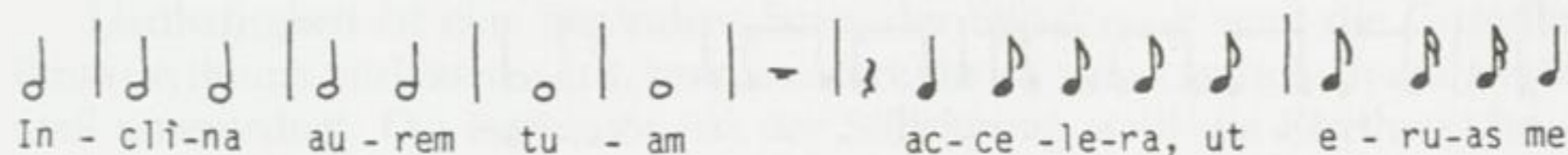
Frohlocket mit Hän-den und jauchzet dem Herren mit fröh-li-chem  
Schalle al - le Völ - ker

Sukzessivkontraste kommen bei Heinrich Schütz in Werken aller Gattungen sehr häufig vor. Wie schon gezeigt wurde, sind sie zugleich ein Mittel der Textausdeutung und der formalen Gestaltung. Der 116. Psalm ist eines der expressivsten Schütz-Werke, und dementsprechend groß ist in ihm auch die Zahl derartiger Kontraste:

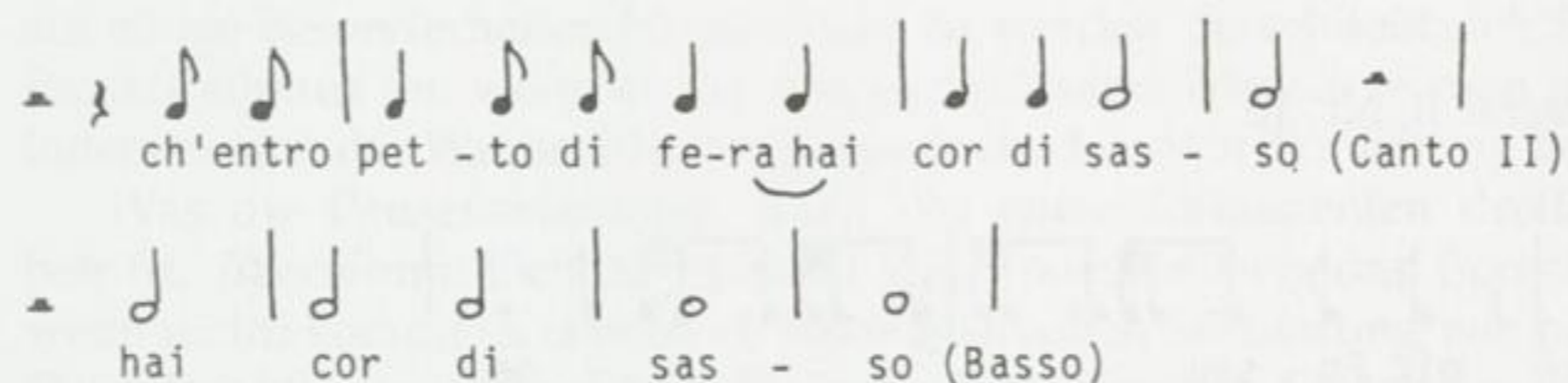
30. *Der 116. Psalm*

Ich — kam in Jam-mer und Not a-ber ich rief an den Na-men des  
Her- ren

Aus der expressiven Geisteshaltung, die auch in den *Cantiones sacrae* vorherrscht, erklärt es sich, daß die Zahl der Kontraste in diesem Werk gleichfalls beträchtlich ist. Ein Sukzessivkontrast ist in der Motette *In te, Domine, speravi* zu finden:

31. *Cantiones sacrae*, Nr. 14

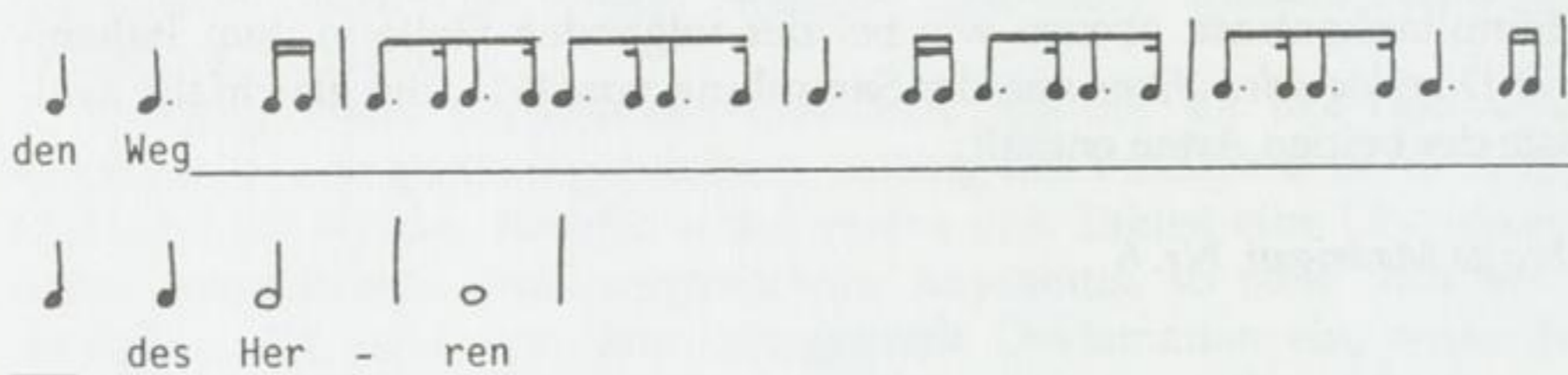
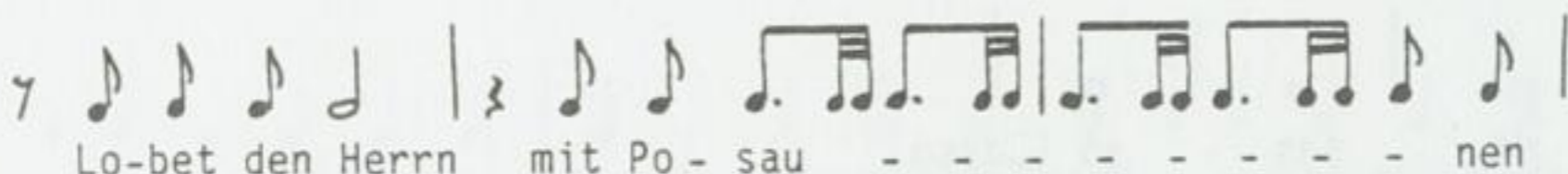
Da die zweite Hälfte der Passage außerdem als Kontrapunkt zu der durch Rhythmische Angleichung in Halben notierten ersten Hälfte auftritt, ergibt sich damit zugleich ein Simultankontrast, ebenso wie bei der folgenden Stelle in dem Italienischen Madrigal *D'orrida selce alpine* aus der Sammlung von 1611, die gleichfalls zahlreiche Kontraste der beiden Arten enthält:

32. *Il primo libro de Madrigali*, Nr. 6

In der *Geistlichen Chormusik* ist die Zahl der Simultankontraste im Gegensatz zu der Zahl der Sukzessivkontraste relativ klein, und das entspricht dem Wandel der geistigen Haltung vom Expressiven in den *Cantiones sacrae* zum Objektiven in dem späteren Motettenwerk<sup>15</sup>. Abgenommen hat auch die Zahl der abbildenden und symbolisierenden melismatischen Figuren<sup>16</sup> in Verbindung mit Worten wie Laufen, Fallen oder Wasser bzw. Gott, Ewigkeit und Freude. Weit zahlreicher kommen Figuren beider Arten, wie schon erwähnt, in den *Cantiones sacrae* und den *Italienischen Madrigalen* vor. Außerdem enthalten die *Symphoniae sacrae* und die *Kleinen geistlichen Konzerte* nicht wenige dieser melismatischen Bildungen. Je länger sie sind, desto mehr unterscheiden sie sich von den einfachen Betonungs- und Kadenzmelismen. Es gibt aber auch unter den abbildenden und symbolisierenden Figuren viele von sehr einfacher Gestalt, die hier unberücksichtigt bleiben sollen. Um so mehr Beachtung verdienen dagegen unter den längeren Figuren die kompliziertesten, eben jene, die das Sprachliche Urbild am weitesten hinter sich lassen. Sie enthalten als wichtigste Bauelemente Punktierungen von Achteln mit nachfolgenden Paaren von Sechzehnteln oder gar Zweiunddreißigsteln, wie an den letzten zwei der folgenden vier Beispiele zu ersehen ist:

15 Friedrich Blume, *Heinrich Schütz in den geistigen Strömungen seiner Zeit*, in: *MuK* 2 (1930), S. 245-254; auch in *HS-WdF*, S. 49-60.

16 Siehe die in Anm. 8 genannten Schriften.

33. a) *Kleine geistliche Konzerte II*, Nr. 1733. b) *Geistliche Chormusik*, Nr. 1533. c) *Symphoniae sacrae II*, Nr. 1033. d) *Symphoniae sacrae II*, Nr. 17 (Anfang)

Da die kompliziertesten melismatischen Figuren den Gegenpol zu dem sich dem Sprachlichen Urbild am engsten anschließenden Rezitativ der Weihnachtshistorie bilden, seien die zwischen den beiden Polen stehenden Abwandlungen im Rückblick noch einmal, und zwar unter den Aspekten der Sprachferne und Sprachnähe, zusammenfassend betrachtet. Sprachferne, wie sie sich in der auf Bach vorausweisenden quasi absolut-musikalischen Melismatik verkörpert, gehört bei Schütz bekanntlich zu den Ausnahmerecheinungen. Daher soll der Aspekt der Sprachferne als erster behandelt werden. Ausgangspunkt dabei sind die sprachnächsten Gestaltungen. So ist der sprachliche Sinnzusammenhang im Rezitativ der Weihnachtshistorie völlig gewahrt. Er besteht aber nicht mehr, wenn einzelne Worte oder kleinere Wortgruppen wiederholt werden, was sich häufig aus dem Textinhalt erklärt. Werden aber längere Textteile wiederholt, geschieht dies vornehmlich aus formalen Gründen.

Es hat sich gezeigt, daß Stilisierungen des Sprachrhythmus zu den wichtigsten Abwandlungen des Sprachlichen Urbildes gehören. So liegt Stilisierung immer dann vor, wenn Senkungen zu Hebungen werden oder musikalische Versfüße erscheinen, die in den Textvorlagen nicht vorkommen. Da kleinere Notenwerte wie Viertel und Achtel, in mehreren Fällen auch Sechzehntel, das Analogon zu »gemeinen langsamen

und verständlichen Reden« bilden, ist das Vorkommen von halben und ganzen Noten gleichbedeutend mit Abwandlungen des Sprachlichen Urbildes zum »Gesang«.

Liedhaftigkeit ist eine besondere Form der Stilisierung, weil die Grundlage des Prosarhythmus verlassen wird, insbesondere dann, wenn er sich einem festen Taktmaß unterordnet. Die extremste Art der Stilisierung stellt die Rhythmische Angleichung dar, vor allem in Anwendung auf eine größere Zahl gleicher Notenwerte. Sind Viertelnoten die Silbenträger, verbindet sich damit, im Gegensatz zu Folgen von großen Notenwerten, oft der Eindruck von Gewißheit und Entschiedenheit. Rhythmische Angleichung bei längeren Folgen von Achteln, aber seltener von Sechzehnteln, bedeutet Tempobeschleunigung und damit vermehrte Ausdruckskraft. Sukzessiv- und Simultankontraste sind nur insofern unter dem Aspekt der Sprachferne zu betrachten, als ein Gegensatzverhältnis von Deklamation und »Gesang« besteht, weil kleinere mit größeren Notenwerten kombiniert werden.

Da Sprachnähe, d. h. im Sinne einer engen Bindung an das Sprachliche Urbild, für Schützens Stil in höchstem Maße charakteristisch ist, braucht unter diesem Aspekt nur auf einige Besonderheiten hingewiesen zu werden. So schließt sich Schütz eng an den Prosarhythmus an, wenn er die vorgeschriebenen Mensurzeichen gleichsam negiert, indem er sich der Wechselrhythmik sowie der latenten Triolierung bedient.

Was die Pausensetzungen, auch vor sprachimmanenten dreifachen Auftakten, betrifft, übernimmt Schütz zumeist die Sprechpausen des Sprachlichen Urbildes; wenn nicht, kommt es ebenso zu einer maßvollen Stilisierung wie bei Punktierungen. Denn Punktierungen von Vierteln mit nachfolgenden Achteln, mehr aber noch Achtelpunktierungen mit Sechzehnteln, können, zumindest ihrer rhythmischen Prägnanz wegen, nicht unmittelbar im Sprachlichen Urbild vorgegeben sein. Daraus folgt, daß sowohl bei Pausensetzungen wie bei Punktierungen eine gewisse Gleichgewichtslage von Sprachnähe und Sprachferne entstehen kann.

Um die Summe zu ziehen: Die Zahl der verschiedenen sprachlich-musikalischen Gestalten im Schaffen von Heinrich Schütz ist so groß, daß nur ein annähernder Eindruck von deren Vielfältigkeit gegeben werden konnte. Diese Vielfältigkeit ist ein Analogon zu der außergewöhnlichen Aussage- und Ausdruckskraft seiner Musik. Sie ist ein Spiegelbild von Heinrich Schützens Größe, die von anderer Art ist als die Größe des hundert Jahre nach ihm geborenen Johann Sebastian Bach.

# Trompeterchor und Sprachvertonung bei Heinrich Schütz

von

MANFRED HERMANN SCHMID

Schütz benutzt mehrfach Trompeten in seinem Werk. In der solistischen Musik der *Symphoniae sacrae* und der *Weihnachtshistorie* treten sie zweifach auf und bilden ein Diskantpaar ähnlich den Geigen und Zinken, mit denen sie bei Bedarf auch ausgetauscht werden können<sup>1</sup>. »Cum duobus Clarinis vel Cornettis« lautet die Anweisung für das Weihnachtsintermedium Nr. 6. Die Trompeten sind aus ihrem zunftmäßigen Verband gelöst und erfüllen moderne Satzfunktionen, wenn auch mit unverkennbar idiomatischen Formeln. In stark besetzten chorischen Werken übernimmt Schütz mit Hinweis auf »Trommeten und Heerpaucken« jedoch auch die vollständige Trompetergruppe des höfischen und militärischen Zeremoniells in sein Werk – und mit ihr eine Musik, die völlig eigenen Regeln folgt. Das bedeutet einen Zusammenstoß archaischer Mehrstimmigkeitstechniken mit artifizieller Komposition, der entscheidende Auswirkungen auf Formbildung und Sprachrealisierung hat.

Aus der Werkgruppe mit dem vollen Trompetenchor ist nur eine einzige Komposition erhalten. Sie steht in den *Psalmen Davids* Opus 2 von 1619<sup>2</sup>. Schütz bietet dort den 136. Psalm in zwei Versionen: zunächst als Nummer 11 in Großbesetzung mit doppelter Capella, dann im Anhang als Nummer 24 in einer noch erweiterten Fassung mit *Trommeten*. Hans Joachim Moser war der Meinung, die zwei Versionen würden sich kaum unterscheiden. Sie ähnelten sich so sehr, »als es nur zwei Kompositionen gleichen Textes, gleichen Meisters und gleichen Druckjahres können, ohne geradezu identisch zu sein«<sup>3</sup>. Dem schloß sich Albrecht Roeseler mit der Behauptung an, die Trompeten würden die Gesamtstruktur weiter nicht berühren und »nur dem dynamischen Kontrast dienen«<sup>4</sup>. Detlef Altenburg hielt die zweite Fassung für »reine Gebrauchsmusik«, durch die zahllosen Wiederholungen der immer gleichen Trompetenmotive sei die Psalmvertonung »ausgesprochen anspruchslos«<sup>5</sup>. Im ganzen Psalmwerk von 1619 bedeutet Steigerung der Besetzung aber immer auch Steigerung des Kompositionsanspruchs. Alfred Einstein hatte schon 1928 betont, daß gerade die

1 SWV 275, 276, 344 und 435/435a.

2 SWV 45. Textkritische Neuausgaben: SGA 3, S. 182-216; NSA 26 (Breig, 1992 [im Druck]), S. 27-84. Für andere Werke dieser Besetzung gibt es nur fragmentarische Quellen (wie den Text zur Geburtstagsmusik für Kurfürst Georg I. 1621, faksimiliert Kassel 1929 für die Teilnehmer des 2. Deutschen Heinrich Schütz-Festes in Celle) oder dokumentarische Belege (wie für die Musik zum Reformationstag 1617, vgl. dazu Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz*, Kassel<sup>2</sup>/1954, S. 88 f.); zu späteren Berichten aus der Regierungszeit Johann Georg II. s. Eberhard Schmidt, *Der Gottesdienst am kurfürstlichen Hofe zu Dresden*, Berlin 1961, S. 33-35, und Christhard Mahrenholz, *Heinrich Schütz und das erste Reformationstagesjubiläum 1617*, in: *MuK* 3 (1931), S. 197 und 205. – Außer Betracht bleibt in der vorliegenden Arbeit das postum unter Schütz' Namen überlieferte Deutsche Tedeum SWV 472 (SGA 18, S. 140-165; NSA 32, S. 58-100), das wohl kaum als echt angesehen werden darf.

3 Moser, S. 279.

4 Albrecht Roeseler, *Studien zum Instrumentarium in den Vokalwerken von Heinrich Schütz*, Berlin 1958, S. 60.

5 Detlef Altenburg, *Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst (1500-1800)*, 3 Bände, Regensburg 1973 (= *Kölner Studien zur Musikforschung* 75), Bd. 1, S. 126.

Stücke mit »reichem und schwerstem Instrumentalapparat von einer biblischen Größe« seien, die »kaum ein Händel mehr erreicht hat«<sup>6</sup>.

Die Komposition von Schütz erschließt sich allerdings ihrem instrumentalen Anteil nach nicht mehr ohne weiteres. Gerade von den Trompeten ist nämlich nur eine einzige Stimme notiert. Das hat zunächst zu dem Mißverständnis geführt, Schütz hätte nur eine Trompete verlangt oder der eine Part wäre von einer Gruppe von Trompetern zu spielen<sup>7</sup>. Der Ensemblecharakter wurde erst von Wilhelm Ehmman erkannt. Sein Ergänzungsversuch von 1954 beruht aber auf falschen Voraussetzungen. Ehmman hielt die notierte Stimme für die erste und oberste<sup>8</sup>. Die irrige Neubenennung mit »Trombetta I« fand auch in Bittingers Schütz-Werke-Verzeichnis Eingang<sup>9</sup>. Notiertes Trompetenrepertoire bezieht sich aber grundsätzlich auf eine Mittelstimme im Chor<sup>10</sup>.

### I. Quellen zum Trompetenensemble um 1600

Für die Rekonstruktion des vollen Trompeterchores auf der Basis der notierten Einzelstimme gibt es unterschiedliche Zeugnisse, die jeweils einem Teilaspekt gelten, zusammen aber ein geschlossenes Bild ermöglichen.

- 1582 Hans Schlottheim, Trompeterautomat, Augsburg 1582. Mechanisches Orgelregal mit zehn Zungenpfeifen und einem Trommelwerk, erbaut im Auftrag des bayerischen Herzogs Wilhelm V. Heute befindet sich das Werk im Kunsthistorischen Museum Wien<sup>11</sup>
- 1588 Gioseffo Zarlino, *Sopplimenti musicali*, Venedig 1588<sup>12</sup>
- 1600 Hendrik Lübeck und Magnus Thomsen, Trompetenbücher, zwei Handschriften, Kopenhagen um 1600, Königliche Bibliothek Kopenhagen<sup>13</sup>
- 1609 Claudio Monteverdi, *L'Orfeo*, Venedig 1609<sup>14</sup>
- 1614 Cesare Bendinelli, *Tutta l'arte della Trombetta*, Handschrift Verona, 1614, Accademia Filarmonica Verona, Nr. 238<sup>15</sup>
- 1619 Michael Praetorius, *In dulci jubilo* aus *Polyhymnia Caduceatrix et Panegyrica*, mit Anmerkungen im Vorwort<sup>16</sup>

6 Alfred Einstein, *Heinrich Schütz*, Kassel 1928, S. 29.

7 André Pirro, *Heinrich Schütz*, Paris 1913, S. 175; Moser, S. 279; Alfred Berner, *Die Musikinstrumente zur Zeit Heinrich Schützens*, in: *Sagittarius I*, Kassel 1966, S. 40.

8 Heinrich Schütz, *Der 136. Psalm – Partiturausgabe mit Vorwort*, hrsg. von Wilhelm Ehmman, Kassel 1954 (Bärenreiter-Ausgabe 1710).

9 SWV, S. 12 und 13. Vgl. auch Don L. Smithers, *The Music and History of the Baroque Trumpet*, London 1973, S. 141.

10 D. Altenburg, Bd. 1, S. 356 f.; Edward H. Tarr, *Die Trompete*, Bern und Stuttgart 1977, S. 49 f.

11 Abbildungen bei Julius Schlosser, *Die Sammlung alter Musikinstrumente*, Wien 1920, Tafel XXXI-XXXII; Klaus Maurice, *Die deutsche Räderuhr*, 2 Bände, München 1976, Bd. 2, Nr. 388; John Henry van der Meer, *Musikinstrumente*, München 1983, S. 231.

12 Faks.-Ausgabe New Jersey 1966, S. 283 f.

13 Neuausgabe in: *Trompeterfanfaren, Sonaten und Feldstücke*, hrsg. von Georg Schünemann, Kassel 1936 (= RD 79).

14 Faks., hrsg. von Adolf Sandberger, Augsburg 1927.

15 Faks., hrsg. von Edward H. Tarr, Kassel 1975 (=Documenta musicologica II/5).

16 Neuausgabe: Michael Praetorius, *GA der musikalischen Werke*, Bd. 17, hrsg. von Friedrich Blume, Wolfenbüttel und Berlin 1933, S. 566-598.

- 1619 Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Bd. 2: *De Organographia*, Wolfenbüttel 1619<sup>17</sup>, S. 20 und 32-33; Bd. 3: *Termini Musici*, Wolfenbüttel 1619<sup>18</sup>, S. 169-172  
 1638 Girolamo Fantini, *Modo per imparare a sonare di Tromba*, Frankfurt 1638<sup>19</sup>

Wichtige neue Erkenntnisse bot vor allem die erst 1975 von Edward Tarr entdeckte Handschrift von Bendinelli, des Veronesers am bayerischen Hof in München. In der Diskussion blieben bisher die Angaben von Zarlino und vor allem der Augsburger Trompeterautomat unberücksichtigt. Die Aussagen der Quellen sind im folgenden katalogartig nach Einzelgesichtspunkten geordnet.

1. Ein Trompeterchor bestand aus fünf Spielern. Wirklich vollständig ist das Ensemble aber erst bei der doppelten Zahl, weil dann zwei Fünfergruppen alternieren können.

Bendinelli zählt alle fünf Spieler numerierend mit ihren Namen auf (1. »il grosso, 2. Vulgano, 3. Alto e Basso, 4. quel che posteggia, 5. il Clarino«) und beschreibt das Zusammenwirken von zehn Spielern in zwei Gruppen (»volendo sonare à due poste non ponno esser manco di .10. cioè .5. per posta«, f. 8<sup>r</sup>). Genau dieses Bild geben die Figuren auf der Plattform des Trompeterautomaten von Schlottheim; getrennt sind die beiden Fünfergruppen durch einen einzelnen, erhöht stehenden Pauker. Die Fünzfzahl des Trompetenchors bestätigt Monteverdis Orfeo-Toccata. Das Alternieren der Chöre zeigte der Schlottheimsche Automat, gekoppelt ans musikalische Programm, auch optisch an<sup>20</sup>. Über Steuerungsscheiben wurden Figuren bewegt und hoben bzw. senkten ihre Instrumente. Eine exakte Rekonstruktion ist wegen zahlreicher Reparaturen nicht mehr möglich<sup>21</sup>. An den Steuerungsscheiben wird aber erkennbar, daß die Chöre sich nicht nur ablösten, sondern auch zusammen spielten.

2. Für den Chor zu Fünfen gibt es im 17. Jahrhundert zwei Erweiterungsmöglichkeiten. Ein sechster Spieler kann das oberste Register verdoppeln und ein siebter den Baßton oktavierern.

Praetorius spricht von »füfff, sechs oder sieben Trommeter[n] neben oder ohne einem Heerpauker« und nennt die zusätzlichen Parte »das ander Clarin« wie das »Fladdergrob« (*Syntagma* III, S. 170 f.; der Ton C der Baßoktav erscheint als schwarz gekennzeichnete Zusatzton auch in der *Tabula universalis* von *Syntagma* II, S. 20).

17 Faks.-Nachdruck, hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel 1958 (= Documenta Musicologica I/14).

18 Faks.-Nachdruck, hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel 1958 (= Documenta Musicologica I/15).

19 Faks. Mailand 1934.

20 Ähnlich beschrieb Philipp Hainhofer ein Dresdener Uhrwerk: »[...] etlich trommäter wechselweise blasen, ain heerpauker auf den Kesselbaucken schlegt« (Maurice, Bd. 1, S. 120).

21 Eine erste Reparatur ist bereits 1637 verbürgt (zu den Dokumenten s. Maurice, Bd. 1, S. 120 f.). Noch 1920 muß das Werk aber einigermaßen funktioniert haben, denn Julius Schlosser spricht von den Figurenbewegungen und der dazu erklingenden »possierlich schnurrenden Symphonie« (Schlosser, S. 76). 1980 war der Automat als Leihgabe im Bayerischen Nationalmuseum (vgl. den Ausstellungskatalog *Die Welt als Uhr*, München 1980, S. 288-290). Die dort vorgesehene Restaurierung erwies sich als kaum mehr realisierbar, da die Koppelung der unterschiedlichen und unabhängigen Steuerungsmechanismen nicht mehr zu leisten ist. Dennoch lassen die Mechanikteile eine Reihe von klaren Aussagen zu. Für Auskünfte, Zeichnungen und Fotos danke ich Herrn Peter Frieß, München. Unser gemeinsames Vorhaben, in Wien das Programm des Automaten unter technischen und musikalischen Gesichtspunkten möglichst genau zu dokumentieren, scheiterte am Kunsthistorischen Museum. Es ließ entsprechende Anfragen unbeantwortet.



Den Sechserchor mit zwei Clarinpartien notiert Monteverdi in der geänderten Toccafassung der Marienvesper, desgleichen Praetorius, der in seiner Vorbemerkung zur *Polyhymnia* aber zudem erklärt, wie zu verfahren ist, wenn man nur einen Clarinspieler einsetzen kann, also im Fünferchor musiziert.

3. Den Trompetern standen zehn Töne zu Verfügung, fünf Dreiklangstöne und fünf Skalentöne (= 2. bis 12. Partialton ohne den 7.).

Alle Spieler benutzten ähnliche, in der Rohrlänge identische Instrumente, bei denen sich nur die Mundstücke unterschieden<sup>22</sup>. Die möglichen Töne verzeichnet Bendinelli mit seinem ersten Notenschema (»Li nomi et voci«, f. 1<sup>r</sup>). Im Repertoire selbst kommt bei Beispielen der Clarinlage noch als oberster Nebenton das *a*'' hinzu (f.54<sup>v</sup>-58<sup>v</sup>); den Zusatzton verlangen auch Monteverdi (Toccata T. 5), Fantini (S. 7) und Praetorius (*Polyhymnia*), der aber gleichzeitig das *g*'' Bendinellis als Normalgrenze bestätigt (*Syntagma* II, S. 20). Die gewöhnlichen zehn Töne von *c* bis *g*'' haben mit hoher Wahrscheinlichkeit auch die zehn Zungenpfeifen des Regals im Schlottheimschen Trompeterautomaten produziert.

4. Die Töne wurden auf die Spieler bindend verteilt. Für das Zusammenwirken galt ein festes Modell.

#### Beispiel 1

The musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of notes: a half note on G4, a quarter note on A4, a quarter note on B4, a quarter note on C5, a quarter note on D5, a quarter note on E5, and a quarter note on F5. Brackets above the staff group these notes: a bracket from G4 to B4 is labeled '3.', a bracket from C5 to F5 is labeled '5. (+ 6.)', and a bracket from G4 to C5 is labeled '4. = Prinzipal'. The lower staff is in bass clef and contains notes: a half note on G3, a quarter note on F3, and a quarter note on E3. A bracket below the staff groups these notes and is labeled '(7.) 1. 2.'

Die Namen in der eigenen Zunftsprache der Trompeter – Termini, »wie sie bey den Trommetern gebruechlich sind«, schreibt Praetorius (*Syntagma* III, S. 171) – stimmen mit kleinen Varianten in den unterschiedlichen Quellen überein<sup>23</sup>.

22 Daniel Speer (*Grundrichtiger kurtz leicht und nöthiger Unterricht der musicalischen Kunst*, Ulm 1687, <sup>2</sup>1697, S. 209) empfahl für den Flattergrob ein »Quart Posaunen Mundstuck«.

23 Bekannt sind die Namen noch 1697 bei Daniel Speer und 1732 bei Johann Gottfried Walther (*Musicalisches Lexikon*). Auf die eigene Sprache der Trompeter könnte auch Mozarts Erwähnung der »Trompeter mit ihren Handwercks Possen« anspielen (13. 10. 1781, in: Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Bd. 3, Kassel 1962/63, S. 168).

Nr.	Bendinelli	Monteverdi	Fantini	Praetorius
1.	Grosso	Basso	Basso	Grob, rechter Baß
2.	Vulgano	Vulgano	Vulgano	Volgan
3.	Alto e Basso	Alto e Basso	—	Alter-Baß
4.	La Sonada	Quinta	—	Sonata, Quinta, Prinzipal
5.	Clarino, Clareto	Clarino	—	Clarino
6.	—	—	—	das ander Clarino
7.	—	—	Sotto basso	Fladdergrub

Das pausenlose Erklängen der unteren Quint ist aus Monteverdis Orfeo-Toccata bekannt. Daß die Noten nicht angestoßen, sondern zusammengebunden werden, belegt der Schlottheimsche Trompeterautomat. An der hölzernen Programmscheibe ist das absatzlose Durchhalten der beiden tiefsten Töne direkt abzulesen. Praetorius notiert in seiner *Polyhymnia* die unteren Trompeten-Stimmen wegen ihrer festliegenden Töne überhaupt nicht und stellt nur fest, daß sie »von ein jeden darzu gebraucht und gefunden werden« können. Ferner präzisiert er, daß die Stimmen allzeit in einem Ton bleiben, »nemblich im g« und im »c, auff vier Fueß Thon« bzw. »FladderGrob« im "C, auff 8. FueßThon« (*Syntagma* III, S. 172). Die archaische Bordunwirkung nach Art einer Drehleier oder eines Dudelsacks erwähnt im Zusammenhang der »Trombe militari« Zarlino, wenn er jene einfache Form der Mehrstimmigkeit darlegen will, die man sich seiner Meinung nach für die Antike vorzustellen habe<sup>24</sup>. In den italienischen Quellen heißen die beiden Unterstimmen »Basso« und »Vulgano«; die zweite Bezeichnung dürfte sinngemäß mit dem gewöhnlichen »Schlechtblasen oder dem langen Aushalten in einem Tone« zusammenhängen, das Altenburg noch 1795 erwähnt<sup>25</sup>.

Der Raum zwischen den Randbereichen von Basisquint und oberen Skalentönen, die allein der höchsten fünften Stimme gehören, wie Bendinellis Beispiele (f. 54<sup>v</sup>-58<sup>v</sup>) und Monteverdis Toccata zeigen, ist von zwei Stimmen besetzt, die sich ausnahmsweise überschneiden, weil die untere der oberen wie ein Schatten im Abstand eines Naturtons folgt. Für diese Technik gibt es nur einen einzigen Beleg, nämlich Bendinellis Sonate Nr. 245 (f. 37<sup>v</sup>), wo ausnahmsweise beide Mittelstimmen hintereinander notiert sind. Das dichte Folgen beschreibt indirekt aber auch Praetorius, wenn er von der dritten Stimme sagt, daß sie mit der vierten »allezeit mit Tertien, Quartan [...] einstimmet vnd fortgehet« – die Töne *c'-c''* haben immer Terz oder Quart unter sich –, dagegen nur »selten mit Quinten« (*Syntagma* III, S. 172); sie kommt alternativ für die Terz nur beim *g'* in Frage. In Monteverdis Toccata bewegt sich die dritte Stimme freier, allerdings in den gleichen festgelegten Grenzen. Mit der »Schatten-Technik« könnte auch der seltsame Name zusammenhängen. »Alto e Basso« bei Bendinelli und Monteverdi besagt nur, daß die Stimme springen muß. Beim »Alter-Baß« nach

24 Gioseffo Zarlino, *Sopplimenti musicali*, 1588, S. 283 f.: »[...] che gli Antichi cantavano e sonavano in consonanza alcune sorti d'Istrumenti antichissimi; com'è la Sinfonia ò Cornamusa, le Trombe militari, nelle quali non si può sonare altro Tuono che questo che segue« (damit ist das Notenbeispiel mit den durchklingenden Basistönen *c-g-c'* angesprochen); vgl. dazu David Pickering Walker, *Der musikalische Humanismus*, Kassel und Basel 1949, S. 60-62.

25 Johann Ernst Altenburg, *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst*, Halle 1795 (Faks. Dresden 1911), S. 23. David Speer nennt die obere Aushaltestimme auf *g* wegen ihrer Unbeweglichkeit »Faulstimme« (<sup>2</sup>/1697, S. 209).

Praetorius könnte hingegen präziser eine »zweite tiefe Stimme« gemeint sein, eine »voce altera più bassa«.

5. Wichtigste Stimme ist die vierte (»Prinzival«). Wenn ausnahmsweise etwas aufgeschrieben wurde, dann stellvertretend für das Ganze diese obere Mittelstimme. Ihr Spieler ist zudem der Dirigent des Trompetenchors.

Das musikalische Repertoire der Trompeter ist hermetisch in sich abgeschlossen und bewahrt archaische Merkmale. Dazu gehört, daß es nur mündlich weitergegeben wird. Der bayerische Herzog Wilhelm V. antwortete 1584 auf die Anfrage seiner Schwester in Graz nach Trompetenmusik lakonisch: »Die music wie es meine trummeter brauchen, [...] das selbig ist nit geschribn, vnnd machens nur aus dem Synn.«<sup>26</sup> Sein Oberhoftrompeter, eben Cesare Bendinelli, wird erst 1614, lange nach Beendigung seiner Dienstzeit, einen Teil des Repertoires aufzeichnen: unter der Beschränkung auf die Hauptstimme. An ihrem Tonraum sind auch die älteren Niederschriften der sächsischen Trompeter Lübeck und Thomson in Kopenhagen orientiert.

Die notierte Stimme heißt bei Bendinelli »la sonada«, was zeigt, daß mit ihr das ganze Stück identifiziert wird. Auch Praetorius kennt diesen Namen, neben dem er zur Kennzeichnung der besonderen Wichtigkeit aber noch einen zweiten benutzt, nämlich »Principal«, und hinzufügt, daß an ihm »am meisten gelegen« sei. Als weitere Bezeichnung erwähnt er in Übereinstimmung mit Monteverdi die »Quint« oder »Quinta«, was sich vermutlich weniger von der quinta vox der Figuralmusik als dem Quintton  $g'$  im Oktavraum  $c'-c''$  herleitet, mit dem die meisten Stücke beginnen und der als Einzelton bei Bendinelli wie Fantini eben »quinta« heißt<sup>27</sup>. Damit keine Mißverständnisse entstehen, wiederholt Praetorius die verschiedenen Begriffe aneinandergereiht und hebt nochmals die zentrale Rolle der mit ihr bezeichneten Stimme hervor: »Der Principal, Quinta, oder wie es etliche nennen Sonata, ist der rechte Tenor/ der den ganzen Chor der Trommeter vnnd Heerpaucker regiert vnnd führet« (*Syntagma* III, S. 171).

6. Bei der Notierung im eigentlich fremden Schriftsystem der Vokalmusik gibt wahlweise F oder C den Tonartbezug.

Bendinelli stellt die Naturtöne auf F dar, Fantini auf C. In der Repertoireaufzeichnung benutzen sie übereinstimmend und auch in Gemeinschaft mit Monteverdi und Praetorius die C-Notierung. Aus den beiden Möglichkeiten auf zwei verschiedene Stimmungen im Quartabstand zu schließen<sup>28</sup>, mißversteht die Notierungsintention.

26 Wolfgang Boetticher, *Aus Orlando di Lassos Wirkungskreis – Neue archivalische Studien*, Kassel 1963, S. 24. Vgl. noch J. E. Altenburg, S. 45: »[...] die man ohnedies nicht gerne auf Noten setzt«.

27 Auch die anderen Töne der Prinzivaloktav haben jeder für sich einen Namen: »c' striano«, »e' toccata« bzw. »mezzoponto« und »c'' schil«. Die Bedeutung ist unklar. Aber individuelle Namen, die eine Qualität ausdrücken, sind charakteristisch für mündliche Tradition und ihre eigene Sprache.

28 Tarr 1975, Nachwort Sp. 2. Bendinellis erhaltenes eigenes Instrument mit dem bayerischen Wappen (vgl. John Henry van der Meer und Rainer Weber, *Catalogo degli Strumenti musicali dell'Academia filarmonica di Verona*, Verona 1988, S. 66-70) ist keinesfalls eine F-Trompete. Der Münchner Chorlon lag allen Indizien nach bei  $a'$  ca. 460/465 Hz (vgl. dazu Manfred Hermann Schmid, *Die Blockflöten des Musikinstrumentenmuseums München*, in: *Bericht über das VI. Symposium zu Fragen des Musikinstrumentenbaus*, hrsg. von Eitelfriedrich Thom, Blankenburg 1986, S. 18-39, speziell S. 30). Mit der kürzestmöglichen Rohrlänge – tiefere Stimmungen lassen sich durch Setzstifte und Krummbögen erreichen – müßte für

Ein und dasselbe Instrument kann auf verschiedene Weise ans Schriftsystem gekoppelt werden. Denn es geht nicht um Tonhöhe, sondern um Systemzuordnung und -einpassung. *F* und *C* sind verwandte Töne, auswechselbare Transpositionsformen des gleichen Lydischen bzw. Ionischen. Die *F*-Form hat den Vorzug, den Tonvorrat innerhalb der traditionellen *Scala decemlinealis* verfügbar zu machen<sup>29</sup>. Die *C*-Notierung erleichtert hingegen ein gemeinsames Schriftbild im Zusammenhang mit anderen Instrumenten. Zur Angleichung an die reale Tonhöhe dienten Aufsteckbögen, die von Praetorius ausführlich im *Syntagma* wie in der *Polyhymnia* beschrieben werden<sup>30</sup>.

7. Zu den Trompetern in einfachem oder doppeltem Chor zählt ein einzelner Pauker.

Die Sonderstellung des Trompeterchors, der sich keineswegs den Regeln einer ausgebildeten *ars musica* unterwirft, ist nicht nur hörbar, sondern wird am Pauker auch sichtbar. Die europäischen Fürsten schätzten hier fremdländische Schwarze. Einen solchen Mohren zeigt auch die Mittelfigur des Schlottheimschen Automaten. Ein Pauker genügt für den doppelten Trompeterchor. Zwei Pauker sind erst bei dreifachem Trompeterchor erforderlich. Die Dokumente zu den Reformationsfeierlichkeiten 1617 in Dresden nennen 18 Trompeter und zwei Pauker<sup>31</sup>. Über ihre Rolle schweigen die schriftlichen Quellen. Einziger Anhaltspunkt ist der genannte Automat. Für den Pauker hatte er ein eigenes Federwerk, das zwei Schlägel an einer Membran der Unterseite des Gehäuses betrieb. Durch feine Darmsaiten waren die Schlägel mit den beweglichen Armen der Figur verbunden. Eine separate Steuerscheibe löste die Aktion aus und bestimmte auch die Drehung der Figur von Instrument zu Instrument, so daß die beiden stummen Päu klein unterschieden waren, obwohl akustisch nur ein Ton erklang, der allerdings mittels einer Spannvorrichtung zu stimmen war<sup>32</sup>. Der Mechanik zufolge wirbelte der Pauker seine Schlägel. Mit dieser bevorzugten Technik stimmt auch eine Zeichnung Leonardo da Vincis überein, der eine mechanische Wirbelvorrichtung ersonnen hatte<sup>33</sup>. Die Steuerungsscheibe am Automaten läßt ferner erkennen, daß der Pauker in regelmäßigen Abständen spielt und pausiert. Diese gleichlangen Einheiten sind wesentlich kürzer als die Spieldauer eines einzelnen Chores. Die Spiel-einheiten fallen auch nicht mit den Drehbewegungen der Paukerfigur zusammen. Gewirbelt wird fast nur auf einem der beiden Instrumente, das auch die stärkeren Ab-nutzungserscheinungen aufweist. Ein Nachklang solch ungleicher Verteilung könnte im *Aufzug* erhalten sein, den Daniel Speer 1687 mitteilt und bei dem das zweite Instrument nur interpunktierend an den Kadenzstellen Verwendung findet<sup>34</sup>.

---

*F*-Stimmung die Bordinelli-Trompete bei  $a' = 440$  Hz einen Grundton *Fis* ergeben; sie steht aber einen Ganzton niedriger (Tarr, Fußnote 14; van der Meer und Weber geben S. 67 als Rohrlänge 203 cm an).

29 Tarr sah in der tiefen Oktavlage Bordinellis »einen offensichtlichen Fehler« (1975, Nachwort, Sp. 2). Der Vorrang traditioneller Ambitusgrenzen ist aber sehr wohl beispielsweise auch aus der Querflöten-Grifftabelle bei Martin Agricola bekannt (*Musica instrumentalis deudsch*, Wittenberg 1529, Faks. Hildesheim 1989, f. 13 f.).

30 Aus der Textstelle »an der Mensur erlangert« in *Syntagma* II (S. 33) geht entgegen Tarr nicht der Wandel von einer *F*- zu einer *C*-Trompete hervor. Zur Diskussion steht der wechselnde Bezug zwischen Chor- und Kammerton.

31 Moser, S. 89.

32 Abbildung der Unterseite bei Schlosser, Tafel XXXII.

33 Herbert Tobischek, *Die Pauke – Ihre spiel- und bautechnische Entwicklung in der Neuzeit*, Tutzing 1977 (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 1), S. 22 und 28.

34 Hrsg. von Georg Schünemann in RD 7, 1936, S. 65f.

Über die Bauweise frühbarocker Pauken geben zwei erst 1982 entdeckte Instrumente aus dem Jahr 1619 Aufschluß. Sie gehören als Paar zu den Hofbeständen des Bayerischen Nationalmuseums und waren im Besitz eines Albrecht von Wartenberg, Neffen des bayerischen Herzogs Wilhelm V.<sup>35</sup>. Auffälligstes Ausstattungsmerkmal der Pauken sind lärmende Schnarrsaiten. Von der Größe der Kessel her ist außerdem zu vermuten, daß nicht die Töne *G-c*, sondern *c-g* erklangen<sup>36</sup>. Die Pauken wären somit an der Bordunquint von Basso und Vulgano beteiligt<sup>37</sup>.

## II. Die Fanfare bei Schütz

Schütz kennt in seinem Werk die doppelte Zuordnungsmöglichkeit an die Tonarten *F* und *C*. Er notiert Trompetenstimmen zwar generell in *C*, also mit klingendem wie geschriebenem *c* für den 8. Partialton, setzt sie aber mit Soloaufgaben ausschließlich in Stücken mit der Finalis *F* ein. Auch wenn Trompetermusik ohne die Instrumente assoziiert werden soll, bevorzugt Schütz den *F*-Modus<sup>38</sup>.

Beim kompletten Trompeterchor im 136. Psalm aber decken sich System- und Klangnotierung. Die Trompeten in *C* setzen auch ihre Tonart durch. Notiert ist die eine Prinzipalstimme. Die Art der Aufzeichnung verrät, daß ihr Spieler den ganzen Trompeterchor leitet. Das Stimmheft enthält nämlich mehr als die Partie des Prinzipals. Anstelle der Pausen ist jeweils der Generalbaß eingesetzt. Das ist ein Merkmal von Direktionsstimmen. Schütz kennzeichnet mit Schlüsselwechsel und Zusatzvermerken »Continuus« bzw. »Trommeten« das Einsetzen wie Pausieren. Die Notierung setzt voraus, daß der Anführer die »Music verstehen und [...] auß den Noten zu wegen bringen« kann, was Praetorius vom Prinzipalspieler fordert (*Syntagma* III, S. 170).

Mit der Prinzipalstimme steht der größte Teil der Ensemblefanfare fest, weshalb Praetorius zurecht sagen kann, daß es weiter keiner Noten bedarf: »Die andern als der Volgan, Grob/ Fladdergrob und Heerpaucker richten sich allein/ nach dem der den Principal führet/ vnd können ihr Partey vor sich selbst wol finden/ also das sie gar keiner Noten von nöten haben« (*Syntagma* III, S. 171). Lediglich für die Clarinpartie bleibt ein freier Spielraum. Da ihr aber nur fünf Töne zur Verfügung stehen, sind die Möglichkeiten formelhaft eingegrenzt. Irgendwelche Satzregeln in Bezug auf Konso-

35 Manfred Hermann Schmid, *Pauken in den Münchner Museen*, in: Bericht über das 7. Symposium zu Fragen des Instrumentenbaus hrsg. von Eitelfriedrich Thom, Blankenburg 1987, S. 18-49, speziell S. 25-36 (mit Abbildungen).

36 Ebenda S. 30-32 und 35.

37 Für die Quint *c-g* gibt es einen Beleg auch bei Daniel Speer 1687, S. 219f. Ausnahmsweise tritt die Quint statt der Quart auch noch in italienischen Quellen des 18. Jahrhunderts auf, so in Florian Gassmanns *Issipile* (Pauken notiert in *d* und *a*, nicht *d* und *A*; vgl. die Edition von H. C. Robbins Landon, Wien und München 1966).

38 SWV 9, 35 und 343; im ersten Fall ruft das Wort »ferire« Waffen- und damit Trompetenvorstellung hervor, im zweiten die direkte Formulierung »mit Trommeten«, im dritten das Wort »Herrscher«. SWV 356 bedient sich hingegen der *G*-Ebene; Schütz folgt hier bekanntlich Monteverdis *Armato il cor*. Das *G* Monteverdis hat die Rolle eines chortönigen *F*, wie das 8. Madrigalbuch ständig im Wechsel eines kammertönigen *D/G* auf Worte wie »Marte«, »battaglia«, »guerra«, »armi«, »vittoria« zeigt, das chortönigen *C/F* entspricht. Eine Notierung auf *F* kommt bei Monteverdi nicht vor, hingegen die seinige auf *G* einmal ausnahmsweise bei Bendinelli (Nr. 330, f. 53<sup>v</sup>). Auf einem *G* läßt Schütz in SWV 359 die Fanfare zum Wort »Krieg« einsetzen, wechselt danach aber sofort ins *C*.

nanzen oder Dissonanzen gibt es nicht<sup>39</sup>. Es gilt lediglich eine Art negativer Orientierung an der Prinzipalstimme: Oktaven mit ihr sind zu vermeiden. »Il Clarino, il qual ha da schivar le ottave perche dissonano, et non si usano à che intende la Musicha«, lautet Bendinellis Anweisung für den Spieler des Clarinregisters (f. 8<sup>r</sup>). Die Begründung vermischt Fortschreitungs- mit Zusammenklangsverboten der Kontrapunktlehre. Aber die ist für Trompeter ohne Belang. Praetorius beklagt, daß sie nicht einmal das Parallelenverbot ernsthaft einhalten. Er hätte die Clarinstimme eigens in Noten gesetzt, »dieweil gar gebreuchlich/ daß die Quinta und Clarien [...] meistentheils in Octaven miteinander gehen/ welches dann einem erfahrenen Musico frembd vorkompt« (*Syntagma* III, S. 172)<sup>40</sup>.

Nach den Regeln ist um die Hauptstimme herum, die Schütz angibt, eine Rekonstruktion der ganzen Fanfare möglich.

### Beispiel 2

The musical score for Example 2 consists of four staves. The top staff is for Clarino, showing a melodic line in treble clef. The second staff is for Prinzipal Alter-Baß, showing a harmonic line in treble clef. The third staff is for Volgano Basso, showing a bass line in bass clef. The bottom staff is for Pauke, showing a drum line in bass clef with a trill (tr) and a wavy line. The score is in common time (C) and features various rhythmic values and accidentals.

Die Pauke dürfte im Normalfall das *c* durchhalten, bei Wiederholung des Abschnitts seltener auch einmal das *g*, gelegentlich ganz aussetzen oder in den *c*-Wirbel gegen Ende ein *g* einschalten, wie es im Notenbeispiel oben vorgeschlagen ist. Die alternative Fassung a 6 verlangt zwei Clarinstimmen. Sie sind völlig selbständig denkbar (Beispiel 3 a), aber auch in Anlehnung an die beiden Oberstimmen der Schütz'schen Capella, die sich mit Ausnahme des einen *h'* auffällig im Clarinregister bewegen (Beispiel 3 b). Mit der parallelen Führung würden die Trompeten allerdings etwas von ihrer charakteristischen Unabhängigkeit aufgeben. Das ist eher unwahrscheinlich.

39 Vgl. dazu auch Jiri Sehnal, *Hudba pro trompetu v 17. a 18. století na Morave* (Musik für Trompete im 17. und 18. Jahrhundert in Mähren), in: *Acta Musei Moraviae* 75 (1990), S. 173-203; dort sind Beispiele für großzügigen Umgang mit Satzregeln, vor allem im dissonanten Aufeinandertreffen bei *e'+f''* und *e'+d''*, noch in Aufzügen des späten 17. Jahrhunderts angeführt (S. 179 f., deutscher Kommentar S. 202).

40 Solche Oktaven zeigt die »Clausula finalis« des Trompetenchors im deutschen Te Deum SWV 472 (zur Frage der Autorschaft vgl. Anm. 2).

Beispiel 3 a

Musical score for Example 3a. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The top staff contains a melodic line with a dotted quarter note followed by eighth notes. The second staff contains a chordal accompaniment with eighth notes. The third staff shows a trumpet part with two measures of notes, each with a 'II' marking, and a slur connecting them. The fourth staff contains a vocal line with a 'tr' (trill) symbol and a wavy line indicating the trill's duration, followed by a quarter note and a half note.

Beispiel 3 b

Musical score for Example 3b. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The top staff contains a melodic line with eighth notes and a dotted quarter note. The second staff contains a chordal accompaniment with eighth notes. The third staff shows a trumpet part with two measures of notes, each with a 'II' marking, and a slur connecting them. The fourth staff contains a vocal line with a 'tr' (trill) symbol and a wavy line indicating the trill's duration, followed by a quarter note and a half note.

Capella:

Vocal line for the Capella, consisting of a single staff in treble clef. It contains a melodic line with eighth notes and a dotted quarter note.

Denn sei-ne GÜ - te wä-h-ret e - wig-lich

Schütz sagt nicht ausdrücklich, mit wieviel Trompetern er rechnet, mit fünf, sechs oder sieben. Indizien sprechen aber für einen Sechserchor. Die Komposition ist der Grundstruktur nach wie alle Werke in Opus 2 doppelchörig. Zu den acht Favoritstimmen tritt dann noch eine fünfstimmige Capella. Damit ist der Satz dreizehnstimmig: 4+4/5. Dem entspricht die Überschrift im Index wie den Stimmen der Favoritchöre und des Continuo: *Psalmus 136. à 13. Mit Trommeten*. Der letzte Zusatz verweist auf die nicht gezählten Stimmen des Sonderchors. Sein Prinzipal steht im Stimmheft IV der Capella und hat eine eigene Überschrift, nämlich *Parte per le Trombette. à 13. Mit Trommeten und Heerpaucken* (vgl. das Faksimile auf S. 40 f.<sup>41</sup>). Die italienische Pluralform läßt es zumindest als möglich erscheinen, die hinzugefügte Zahl 13 auf die Capella zu beziehen, zumal sämtliche Stimmangaben in den Capellaheften ausschließlich der Zahl ihrer Stimmen gelten. Das *à 13* für die Trompeter wäre dann ein Hinweis auf zwei Sechserchöre und einen Pauker (6+6+1). Im Generalindex lautet die Zusatzangabe *Capella secunda à 4*. Man wird hier zunächst eine Zeilenvertauschung erwägen müssen. Immerhin läßt sich aber auch diese Notiz sinnvoll im Trompeterkontext verstehen. Im Sechserchor haben vier Spieler echte Stimmen, eben jene, die Praetorius in der *Polyhymnia* ausschreibt, wo der Chor trotz der sechs Spieler in der Zählung als vierstimmig verstanden wird. Das errechnet sich indirekt aus der Gesamtangabe »à 20«, wenn die 16 Stimmen der vier anderen Chöre abgezogen werden.

Auf doppelte Clarinstimmen und damit den Sechserchor lassen auch archivalische und bildliche Quellen aus Dresden schließen. Ein Dresdner Spielwerk um 1590 zeigt figurlich sechs Trompeter mit einem Pauker<sup>42</sup>. Die Bilderfolge eines Festzugs zur Fasnacht 1574 schließt zweimal sechs Trompeter samt Pauker ein; ein Bericht zu den Hochzeitsfeierlichkeiten von 1614 schließlich erwähnt den »Kessel Paucker vnd 12 Trombter«<sup>43</sup>.

### III. Die Gattungen der Trompetermusik

Im militärischen Bereich waren die Trompeter für Signale der Kavallerie wie Satteln oder Aufsitzen verantwortlich<sup>44</sup>. Am Hof hatten sie jedoch repräsentative Aufgaben. Durch die Musik ihrer fahngeschmückten Instrumente traten sie als sichtbare wie hörbare Zeugen der Macht auf. Sie begleiteten den Fürsten bei allen wichtigen Auftritten und spielten, wenn er öffentlich speiste, zur Tafel<sup>45</sup>. Dazu dienten ihnen zwei unterschiedliche musikalische Formen, die *Intrada* und die *Sonata*.

41 Für die freundliche Genehmigung zur Reproduktion nach dem Exemplar der Gesamthochschul-Bibliothek Kassel (Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, Sign.: 2° Mus. 23) sei Herrn Bibliotheksdirektor Dr. Wiedemann verbindlichst gedankt.

42 Abbildungen bei Maurice, Bd. 2, Nr. 387.

43 Irmgard Becker-Glauch, *Die Bedeutung der Musik für die Dresdener Hoffeste* (Diss. Heidelberg 1941), Kassel 1951, S. 32 und 54.

44 Bendinelli teilt auf f.3 f. unter anderem die Töne für »Butasella« und »a cavallo« mit (vgl. auch die Verballhornungen »Pottesella« und »Monttacawalla« bei Hendrik Lübeck in RD 7, S. 58). Monteverdi zitiert solche Signale im achten Madrigalbuch zu den Worten »Butta la sella«, »Tutti a cavallo« und »Tutti al suo posto« (GA 8, S. 77, 79 und 81).

45 Ein Dresdner Dokument von 1665 belegt sowohl Eingangs- als auch Tafelmusik: »Beym Eingange der Churf. Herrschaft warteten in Churf. Vorgemach die Trompeter und Paucker auff und befanden sich bey der Taffel« (Schmidt, S. 34, Anm. 42; vgl. das Protokoll zu einem feierlichen Auszug ebenda



Die Intrada, auch Toccata genannt, ist kurz und ohne interne Gliederung. Sie will ähnlich den Feldstücken munter und gut markiert gespielt werden, doch ohne enge Bindung an den Takt, so daß es nicht schadet, wenn man einen Schlag voraus oder hinterher ist: »Le sonate di guerra et toccade vogliono esser fatte con allegria, ariose, et con puocchio obligo di battuta, ma ben pronontiate, [...] et restando inanzi o indietro meza battuta, non importa«, schreibt Bendinelli im Vorwort<sup>46</sup>. Noch Altenburg erwähnt Stücke, die zwar Lärm genug machen, in denen aber weder Kunst noch Ordnung sei<sup>47</sup>. Monteverdis Orfeo-Toccata gehört dieser Gattung an. Der Tusch hat zwar ein rationales Maß von insgesamt 16 Semibreven mit gelängtem Schlußton zum Aufhängen von Überhängen, aber keinerlei zählbare Gliederung in sich<sup>48</sup>. Intraden stehen laut Praetorius zu Beginn und am Ende: »Intrada, ist gleich wie ein praeambulam vnd final, dessen sie sich zum anfang/ ehe sie ihre Sonaden/ wann zu Tisch geblasen wird/ anfangen/ vnd auch zum außhalten vnd final gebrauchen« (*Syntagma* III, S. 171). Sie umrahmen also den eigentlichen musikalischen Vortrag, in dessen Mittelpunkt die Sonate steht.

Die Sonate ist sehr viel länger und verlangt taktfestes Spiel. »Si ha da sonare acio a tempo batti«, vermerkt Bendinelli zu Beginn der Notierung von Sonaten auf folio 8<sup>v</sup>. Sonaten nehmen in den Repertoireaufzeichnungen von Lübeck, Thomsen und Bendinelli den Hauptteil ein. Der Ablauf funktioniert in ständig gleicher Weise. Die Prinzipalstimme stellt ein Modell an den Anfang, das die Grundeinheit absteckt und immer ähnliche Tonfolgen ausbildet.

#### Beispiel 4

Alle Formeln sind gleich lang. Sie beanspruchen den Einheitswert von vier Semibreven mit einer zäsurbildenden Pause bei der letzten Minima. Gemeinsam ist die ste-

S. 35. Trompetenspiel zur Tafel erwähnt schon 1584 Wilhelm V. von Bayern (»Alls wie man Zu tisch Plast«, s. Anm. 25).

46 Vgl. die deutsche Übersetzung im Nachwort der Faks.-Ausgabe von Edward H. Tarr 1975.

47 J. E. Altenburg, S. 91.

48 Motivisch hat Monteverdis Quintastimme im Ansetzen auf  $c^{\#}$  und dem repetierten  $e'$  am Schluß Ähnlichkeit mit Bendinellis Intrada auf f. 8<sup>r</sup>, die allerdings im Dreiertakt steht.

Parte per le Trombette. à 13. Mit Trommeten  
und Heerpauken.

Andet / etc.

Cornu.

Trom.

Trom.

Trom.

Trom.

Trom.

Trom.

Trom.

Trom.

Trom.

Trom.

Trom.

Trom.

Trom.

Parte per le Trombette.

Cornu.

Trom.

Cornu.

Trom.

Cornu.

Trom.

Trom.

Cornu.

Trom.

Trom.

Trom.

Trom.

Trom.

Trom.

Trom.

Heinrich Schütz, *Psalmen Davids* (Dresden 1619), *Stimmbuch Capella, Quarta et ultima pars*:  
SWV 45, *Parte per le Trombette* (Anfang: fol. E II<sup>v</sup>-E III<sup>r</sup>)

*Parte per le Trombette.*

*Parte per le Trombette.*



Heinrich Schütz, *Psalmen Davids* (Dresden 1619), *Stimmbuch Capella, Quarta et ultima pars*:  
 SWV 45, *Parte per le Trombette* (Fortsetzung und Schluß: fol. E III<sup>v</sup>-E IV<sup>v</sup>)

reotype Schlußwendung mit dreimaligem *c'*; den Anfang macht überwiegend das *g'*. Der so geschaffene Quintraumen erfährt verschiedene figurative Ausgestaltungen. Nach diesen Merkmalen ist die Stimme, die Schütz für den 136. Psalm notiert hat, unverkennbarer Prinzipal einer Sonate. Er hat den gleichen Tonvorrat, die gleiche Länge, beginnt auf *g'* und schließt mit dem typischen repetierten *c'*. Doch auch die Gattung Intrada kommt bei Schütz zu ihrem Recht. Ganz am Ende des 136. Psalms läßt Schütz wie Praetorius beim *In dulci jubilo* in den Schlußtakt der Vokalchöre hinein die Trompeten ihre Auszugsmusik schmettern. Die Direktionsstimme für den Leiter des Trompeterensembles schreibt nach Beendigung des letzten Sonatenabschnitts vor: »Darauff wird stracks eine Intrada zum Final geblasen«<sup>49</sup>. Für die unregelmäßig beliebige Musik schien Schütz eine genauere schriftliche Festlegung nicht sinnvoll. Jedenfalls aber koppelt er die beiden zusammengehörigen Formen der Trompetermusik, die in der Folge Intrada-Sonata Eröffnungs- und der umgekehrten Anordnung Sonata-Intrada Beschlußcharakter haben. Beide Formen waren mit einiger Wahrscheinlichkeit auch auf dem Augsburger Trompeterautomaten vereinigt, der den Stoppstellen der Mechanik nach zwei Stücke gespielt haben muß, ein kurzes und ein langes. Die Kombination beider ist so selbstverständlich, daß Bendinelli trotz Trennung der Gattungen die Aufzeichnung seiner Sonaten auf folio 8 mit der Eröffnungsfolge Intrada-Sonata beginnt. Die umgekehrte Anordnung bei Schütz dürfte den Hinweis darauf geben, daß der 136. Psalm in der Trompetenvertonung als Schlußteil eines feierlichen Dankgottesdienstes vorgesehen ist.

#### IV. Der Aufbau von Trompetensonaten

Rhythmische Ordnung kommt in die Sonate durch Addieren gleichlanger Bausteine. Das Längenmaß legt die Eröffnungsformel der Prinzipalstimme fest. Es sind im geraden Takt fast ausnahmslos die erwähnten vier Semibreven. Im Verlauf der Sonate erfahren die Bausteine unter Beibehaltung der Länge variative Abwandlungen. Das folgende Beispiel Bendinellis stammt als Anfangsnummer aus einer Gruppe von kürzeren Sonaten (»le sonate alla curta«). Immer nach acht oder spätestens 16 Semibreven steht ein Wiederholungszeichen. (Beispiel 5 auf S. 43)

Der Ablauf hat die gleiche Tendenz, die aus bordunbezogenen Wiederholungsketten schriftloser Musizierpraxis verschiedenster Kulturen wohlbekannt ist: das steigende Auflösen der Ausgangsformel in zunehmend kleinere Werte<sup>50</sup>. Die Varianten dieser Formeleinheit sind im folgenden mit den Großbuchstaben A, A', A'' gekennzeichnet. Mit der Diminution verbindet sich auch eine Erweiterung des Tonraums, der bis an seine Grenzen erschlossen wird, falls die Grundformel ihn nicht schon ausgefüllt hatte. An der Diminution beteiligt sich den Beispielen von Bendinelli (f. 55<sup>r</sup>-57<sup>v</sup>) und der Beschreibung von Praetorius zufolge (»mit auff: vnd niederlaufenden Diminutionibus oder Coloraturen«, *Syntagma* III, S. 171) auch der Clarinspieler. Zur Ausschmückung kommt als zweites Veränderungselement das Fragmentieren hinzu. Die

49 Vgl. das mitgeteilte Faksimile. Die Edition von Philipp Spitta ergänzt am Schluß dagegen zwei Noten *c'*.

50 Manfred Hermann Schmid, *Fortschrittsdenken und Zeitbewußtsein in der Musik*, in: *Musicological Annual* 26 (1990), S. 5-16.

erste Hälfte der Formel wird abgespalten, wobei immer neue Varianten auftreten. Doch in keinem Fall steht das neue Teilstück allein. Es verdoppelt sich in immer gleicher Paarbildung, die in der rhythmischen Struktur begründet ist. Denn so entsteht mit  $a$ - $a$  oder  $a^1$ - $a^1$  das Grundmaß von vier Semibreven wieder.

## Beispiel 5

1. Posten

2. Posten

3. Posten

ein viertel Post

Für die Formbildung – und das gilt so gut wie für alle Sonaten – ist das Ersetzen der Einheit  $AA$  durch die gleichlange  $aaA$  ein typischer Vorgang. Dabei wird eine Pause überspielt, da im Übergang von  $a$  nach  $A$  die Teile zäsurlos zusammengefügt sind. So entsteht die größere Einheit von acht Semibreven, die sich schon in der Gruppe  $AA$  abzeichnet, wenn deren Schlüsse nach Art von *ouvert* und *clos* korrespondieren. Auch die Doppelteile können noch enger verbunden werden. Denn der

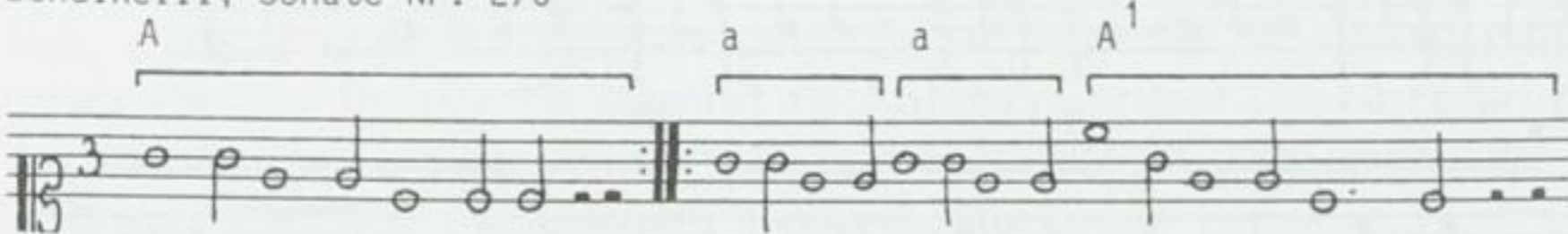
häufig bei a/A entstehende Auftakt läßt sich zur Verkürzung der Pause auch umgekehrt zwischen A und aa benutzen.

Die Stabilität der rhythmischen Gruppen mit ihrer abzählbaren Gliederung galt Praetorius als Charakteristikum von Trompetersonaten. Sie seien aus Abschnitten, nämlich »Posten« gebildet, die sich wiederum gleichmäßig unterteilen lassen: »Eine Post helt 16. Tact in sich: Ein halbe Post 8. Tact: Ein viertel Post 4. Tact«<sup>51</sup>. Wann abgebrochen wird und wieviele Posten gespielt würden, gäbe der Prinzipal an (*Syntagma* III, S. 171). Damit dürfte auch das von Bendinelli gebrauchte »posteggiare« zusammenhängen<sup>52</sup>, das den vierten Spieler als denjenigen charakterisiert, der die Einheiten bestimmt: »che posteggia«<sup>53</sup>. Notiert wird im *Tempus imperfectum diminutum*. Der »Tact« hat so den Wert einer Brevis (*Syntagma* III, S. 49). Der »viertel Post« als selbständigem Unterabschnitt entspricht die kleinste geschlossene musikalische Sinneinheit AA bzw. aaA, an der sich Wiederholungen orientieren. In diesem Abstand stehen die meisten Doppelstriche. Die mitgeteilte Sonate Bendinellis umfaßt danach zwei ganze Posten und einen angefangenen dritten, der sich durch mehrfache Wiederholungen des Schlußstücks oder durch die »Rotta«, wie Schlußpartien der Sonaten heißen<sup>54</sup>, komplettieren läßt.

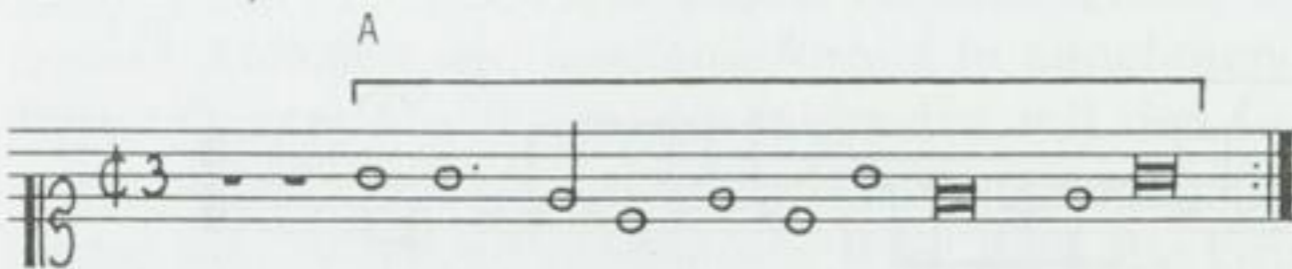
Praetorius erwähnt ferner, daß Sonaten nach Tanzvorbild gerne in Zweiergruppen gespielt würden, als »Sonaten ohne den Tripel« und »mit den Tripel« (*Syntagma* III, S. 171). In der Tat finden wir das Sonatenrepertoire auch im Dreiertakt notiert. Das Parallelstück zur zitierten geradtaktigen Nummer 29 bei Bendinelli ist die Sonate Nr. 270. Der Notierung nach bleibt die Brevis konstant. In anderen Fällen vergrößern sich auch die Notenwerte nach der Notierungspraxis der *proportio tripla*.

#### Beispiel 6

Bendinelli, Sonate Nr. 270



Bendinelli, Sonate Nr. 245



51 Praetorius bemängelt gleichzeitig, daß »etliche / eine Post auff 4 Tact [...] rechnen« (*Syntagma* III, S. 171), die dann statt 16 Breven nur 16 Semibreven enthält. In diesen Postenabständen notiert Hendrik Lübeck seine Signale (vgl. RD 7, S. 35).

52 Tarr übersetzte im Nachwort seiner Faksimileausgabe von 1975 mit »führen«, vgl. aber seine Anm. 21.

53 Vgl. oben Teil 1, Punkt 1.

54 Bendinellis Bezeichnung ist aus »rompere« (abbrechen) gebildet. Bei Hendrik Lübeck findet sich die deutsche Übersetzung »Abbrüche« (RD 7, S. 11: »Rotta Das seind die abbrüche Ihn di Sonada«).

Die Teilaspekte der Sonatengliederung lassen sich allesamt auch im 136. Psalm von Schütz nachweisen. Die Formeln wechseln genau nach dem beschriebenen Variationsmodell. Ohne die Wiederholungen und Pausen aneinandergesetzt ergeben sie eine reguläre Sonate mit dem Umschlag in den Dreiertakt bei korrekter proportio tripla-Notierung.

## Beispiel 7

Einen ersten Schritt bedeutet die Auflösung in kleinere Notenwerte bei Erweiterung des Tonraums (A'), den zweiten das Abspalten des Kopfmotivs, mit dem sich die typische Umgruppierung von AA auf aaA vollzieht.

## V. Der 136. Psalm und seine Gliederung

Die 26 Verse des 136. Psalms zeichnen sich durch ein Wiederholungsmuster aus. Ihre zweite Hälfte bleibt ständig gleich. Die Technik responsorialen Psalmvortrags ist hier gewissermaßen zum Text selbst geworden. Diese liturgische Vorgabe ist für Schütz bindend. Den jeweils wechselnden Text der ersten Vershälften läßt er ausschließlich eine kleine Gruppe vortragen, der mit dem »Denn seine Güte währet ewiglich« der zweiten Vershälfte unverrückbar eine große Gruppe antwortet.

In der Fassung ohne Trompeten verwirklicht Schütz dieses Gruppenprinzip durch Zuordnung der ersten Vershälfte an einen der beiden Favoritchöre (I oder II, vgl. das folgende Schema). Der Refrain der zweiten Vershälfte bleibt dem jeweils anderen Favoritchor, der zusätzlich von der Capella Verstärkung erfährt. Mit dem Führungswechsel der Favoritchöre gliedert Schütz den Text in fünf große Abschnitte. Ihr Abschluß wird durch herausgehobene Kadenzmarkierungen markiert. Jeweils im letzten Vers vereinigen sich beide Favoritchöre und schließen gemeinsam in rhythmischer Verbreiterung, die den Kadenzgang auf Semibrevissebene bringt, während alle vorausgehenden Verskadenzen, soweit sie überhaupt eine synkopsierte Diskantklausel mit Interpunktionskraft ausbilden, sich auf Minimaebene bewegen. Eine Sonderrolle kommt dem allerletzten Vers 26 zu, wenn sich alle Ausführenden schon zur ersten Vershälfte versammeln und auch noch die bisher ausgesparte Capella secunda hinzutritt.

ohne Trompeten  
SWV 32 (SGA 2, S. 143-170)

mit Trompeten  
SWV 45 (SGA 3, S. 182-216)

Erste Vershälfte	Refrain	Vers	Erste Vershälfte	Refrain	
I	II / Cap	1-5	II	Cap	I
II	I / Cap	6-9 / 6-12	I	II/Cap + Tr	
I	II / Cap	10-15 / 13-15	II + Cap	I	II
II	I / Cap	16-25	I	I/II/Cap + Tr	
I/II/Cap	I/II/Cap	26	I/II/Cap	I/II/Cap + Tr	III

Mit den musikalischen Großabschnitten stellt Schütz die fünf Sinneinheiten des Textes dar. Der erste Teil spricht von Gott in seinem Reich, der zweite vom Schöpfer, der dritte vom Besieger seiner Feinde, der vierte vom Beschützer des erwählten Volkes, der fünfte, rückkehrend zum Anfang, von Gott im Himmel.

Die Fassung mit Trompeten weist trotz ähnlicher Gliederungstechnik wesentliche Unterschiede auf. Im ersten Teil wird die Antwortgruppe allein durch die Capella gebildet. Die Komposition ist also nicht wie andere in Opus 2 auf eine doppelchörige Aufführung mit den Favoritstimmen allein reduzierbar. Wenn schon Trompeten verlangt sind, bedarf es generell eines großen Instrumental- und Vokalapparates. Die Trompeten haben wiederum nur die eine Rolle der Refrainverstärkung. Wenn sie erklingen, lautet der Text mit Gewißheit »Denn seine Güte währet ewiglich«.

Trotz dieser Einschränkung in der Beteiligung üben die Trompeten entscheidenden Einfluß auf die Gesamtform aus. Sie setzen in der Fünfergruppierung eine übergeordnete Dreiteilung durch. Die fünf Abschnitte werden zu 2+2+1 zusammengefaßt. Die Textdarstellung ist unter ein gemeinsames Motto gestellt, das den mehr episodischen Charakter der alten Fassung überwindet. Der erzählende dritte Teil ist allein auf das Beispiel vom Zug durch das Rote Meer – eine Szene, die auch zum Bildprogramm der Hofkapelle zählte<sup>55</sup> – konzentriert, das aber nur den Vorspann für den größeren Zusammenhang in der Anrufung Gottes als des Beschützers bildet. Die Einhalt gebietenden Schlußverse heben im Zeichen der Macht, das den Trompeten zukommt, geradezu theatralisch drei Aussagen über Gott den Herrn hervor: »Durch mächtige Hand und ausgereckten Arm«, »Der allem Fleische Speise gibt«, und »Danket dem Gott vom Himmel«.

Die dreiteilige Form, die den Text neu interpretiert, gewinnt ihren musikalischen Sinn aus dem Alternieren eines doppelchörigen Trompeterensembles. Erst spielt die eine Gruppe, dann die andere, schließlich beide gemeinsam. Eben diese einfache Folge bildet sich auch im Text der verlorenen Geburtstagsmusik für den Kurfürsten von 1621 ab<sup>56</sup>:

55 Walter Blankenburg, *Der Conradsche Stich von der Dresdner Hofkapelle*, in: W. Bl., *Kirche und Musik – Gesammelte Aufsätze zur Geschichte der gottesdienstlichen Musik*, Göttingen 1979, S. 138.

56 Text nach dem Faks. von 1929, vgl. Anm. 2.



Vivat! vivat! der mächtig Held von Sachsen [Trompeterchor I]  
 Sein Ehr vnd Ruhm sol nun vnd Ewig wachsen  
 Der Edlen Raut in ihren lustgen Garten  
 Mit ihren Zweiglein all so schöner arten  
 Wolln all die Götter selbstn stetig warten.

Vivat! vivat! der mächtig Held zu Sachsen [Trompeterchor II]  
 Sein Ehr vnd Ruhm sol nun vnd ewig wachsen  
 Sein Land sol Pietas zieren  
 Justicia regiren  
 Mars allzeit exuliren  
 Ein ewigr Fried floriren

Vivat! vivat! der mächtig Held zu Sachsen [Trompeterchor I+II]  
 Sein Ehr vnd Ruhm sol nun vnd ewig wachsen.

Die Worte »Held« und »Ruhm« zeigen, daß die im Titel des Textdrucks erwähnten »Trommeten« und »Heerpaucken« erst zum Schlußchor einsetzen, und zwar auf das Signal »Vivat!«, das ritornellartig die erforderlichen drei Male erscheint.

Die Beteiligung der Trompeten hat aber noch weitere Auswirkungen auf die Form. Sie diktieren zunehmend die rhythmische Struktur. Im ersten Großteil, zusammengesetzt aus den beiden Abschnitten von Vers 1-5 und 6-12 (T. 1-18 und 18-55), kann sich der Text nach Belieben entfalten. Wenn die Trompeten hinzutreten, ist zwar das Vier-Semibreven-Maß für den Refrain »Denn seine Güte währet ewiglich« festgelegt. Das zeigen die Buchstaben für die Fanfarenformeln im folgenden Schema an. Die wechselnden ersten Vershälften sind jedoch frei. Ihre Länge kann sich nach der Silbenzahl richten. Im Schema sind die Versanfänge mit Kästchen wiedergegeben; wieviele Semibreven sie erfordern, besagt die eingetragene Ziffer. Die Zahl wechselt zwischen drei und sechs. Im zweiten Großteil, der mit Vers 13-15 und 16-25 in sich abermals zweigegliedert ist (T. 56-70 und 71-100), beginnt sich der Ablauf jedoch vereinheitlichend zu regulieren. Mit dem ersten Trompeteneinsatz bei Vers 16 wird er auf eine geradzahlige Ordnung ausgerichtet. Die neuen Textteile müssen sich jetzt einer vorgegebenen Länge anpassen, der Länge, die genau der Fanfarenformel entspricht. An dieses Maß wird selbst das trompetenfreie Stück bei Vers 22 gebunden, wo die zweite Vershälfte wegen der tonartlichen Rückung nach *D* ohne Trompetenverstärkung bleibt. Die gleiche Unterbrechung mit Höherrückung nach *D* wiederholt sich im dritten Großteil T. 101-131, diesmal beim Text des Refrains (im Schema stehen die Ziffern deshalb ohne Kästchen). Auch hier bleibt die Zählung nach Vierer- und Zweier-Einheiten aufrechterhalten.

Teil I: T. 1-55

Vers 1-5    Vers 6-12

35		6	A	3	A	5	A	6	A	3	A	3	A	5	A'	A'	A'	A'	A'
----	--	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----	----	----	----

Teil II: T. 56-100

Vers 13-15    Vers 16-21

Vers 22

Vers 23-25

30		3	a	2	a	2	a	2	a	2	a	2	a	2	a	2+2+2+2	a	2	a	2	a	2	a	a	a	A	a	a	A
----	--	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---------	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

Teil III: T. 101-131

Vers 26

12		a	a	A	a	a	A	2+2+4,	2+2+4	a	a	A	a	a	A
----	--	---	---	---	---	---	---	--------	-------	---	---	---	---	---	---

Die Trompeten bringen aber nicht nur ihr Zählmaß in die Komposition, sondern auch ihre größeren Gliederungsabschnitte. Addiert man im zweiten Teil die Trompetenformeln, so ergibt sich mit achtmaligem a und zweimaligem aaA ein kompletter Posten. Exakt der gleiche Wert eines Postens liegt auch dem dritten Teil zugrunde. Nur sind hier die Abschnitte noch enger zusammengeschlossen. Die Trompeter spielen zweimal einen halben Posten am Stück. Genausolange dauert auch ihre Pause, in der die gleiche Musik um einen Ganzton nach oben versetzt erklingt. Auf diese Weise gelingt es, die Trompeter und ihre Musik unter Wahrung ihrer Eigenständigkeit in die Komposition einzubauen. In Teil I spielt die Gruppe mit dem Anführer, der aus den Noten die Einsätze geben kann. Teil II gehört der anderen Gruppe ohne den Anführer. Sie ist auswendigspielend auf ein verlässliches Zeitmaß angewiesen. Ihr Anteil war nur sicher einzustudieren, wenn sie mit dem Maß eines Postens rechnen konnten, der zwar unterbrochen wird, doch mit Pausen, die der Länge der eigenen Fanfarenformel entsprachen. Noch einfacher wird es in Teil III, wo alle zusammenwirken müssen. Sie spielen einen halben Posten, pausieren dann die gleiche Zeit und setzen schließlich mit dem nächsten halben Posten ihre Sonate fort.

Die Rücksicht auf solche Gesichtspunkte erklärt auch gegenüber der Fassung ohne Trompeten die Abweichungen in der Textgliederung. Während die erste große Formzäsur bei Vers 12 mit einem durchgehenden Fanfarenstück Wort-orientiert ist, nämlich am »mächtig«, wird die zweite nach Vers 15 vom Maß der Trompetensonate bestimmt. Der inhaltlichen Trennung von Vers 15 auf 16 kann die Musik entsprechen, wenn es gelingt, die Ritornelle der Verse 16-25 und die ersten Vershälften der Verse 17-25 der Zeitdauer eines halben Postens anzupassen. Eine erste Schwierigkeit stellt der überlange Vers 23 dar, der auf zwei Semibreven nicht unterzubringen ist, eine zweite die Neunzahl der Verse statt der passenden acht. Als mögliche Lösung wäre die Verschiebung der Binnengrenze auf Vers 16/17 mit den Gruppen 13-16 und 17-25 denkbar. Dem steht aber die inhaltliche Gliederung des Psalms entgegen, die Schütz anzutasten nicht bereit ist. Er löst das Problem durch eine Art tonartlicher Parenthese, mit der Vers 22 und der Anfang von Vers 23 bis zur Flexa aus dem halben Posten ausgegliedert werden.

## VI. Sprachvertonung im Zeichen der Trompeten

In der Fassung mit Trompeten ist der 136. Psalm über der vorgegebenen Form einer Trompetensonate vertont. Das hat Konsequenzen für die Einteilung des Textes, aber auch für Sprachgestaltung und Wortrhythmus, jene Satzelemente, bei denen Schütz für seine besondere und sinnstiftende Sensibilität bekannt ist<sup>57</sup>.

Solange Trompeten nicht beteiligt sind, ähneln sich die beiden Vertonungen des 136. Psalms im Gestus. Deklamationswert ist die Minima. Der spezifische Rhythmus entsteht durch zwei Betonungen: Güte, ewiglich. Hier dehnt Schütz mit einer Punktierung. Gleichzeitig sind die Akzentwechsel mit Klangwechsel versehen, der den Wortbeginn betont. Die Nebenworte werden dagegen klanglich untergeordnet. »Denn« ist regelmäßig in einem gemeinsamen Klang mit »seine«, »währet« zwar nicht immer, aber häufig mit »Güte« verbunden.

Beispiel 8 a: SWV 32 (nach SGA 2, S. 143)

Cantus. Danket dem Herren, denn er ist freundlich, dan.

Altus. Danket dem Herren, denn er ist freundlich, dan.

Tenor. Danket dem Herren, denn er ist freundlich, dan.

Bassus. Danket dem Herren, denn er ist freundlich, dan.

CHORUS I.

Cantus. denn sei-ne Gü-te währet e-wiglich,

Altus. denn sei-ne Gü-te währet e-wiglich,

Tenor. denn sei-ne Gü-te währet e-wiglich,

Bassus. denn sei-ne Gü-te währet e-wiglich,

CHORUS II.

Continuus.

57 Thrasybulos G. Georgiades, *Musik und Sprache*, Heidelberg 1954, S. 62-70; Hans Heinrich Eggebrecht, *Heinrich Schütz – Musicus poeticus*, Göttingen 1959; Theodor Göllner, 'Die Sieben Worte am Kreuz' bei Schütz und Haydn, München 1986.

## Beispiel 8 b: SWV 45 (nach SGA 3, S. 182)

The musical score is arranged in two main sections, CHORUS I and CHORUS II. CHORUS I consists of five staves: Trombette (c Timpani), Cantus, Altus, Tenor, and Vox inferior. CHORUS II consists of five staves: Voce (Cantus), three Trombone parts, and Continuus. The lyrics are: "Dan - ket dem Her - ren, denn er ist freund - lich, dan -". The score is in common time (C) and features a variety of rhythmic patterns and dynamics.

Die Tendenz im Ablauf ist immer zielgerichtet. Der Schluß kadenziert jeweils auf einer neuen Stufe. Geleitet wird der Refrain vorzugsweise von einem offenen oder latenten Baßgang; *e...d...c*, *e...d-c-b-a*, *a-g-f-e*, *a...b...c* und zuletzt wieder *e...d...c* sind die strukturierenden Töne im Trompeten-Psalms T. 1-18. Anfang und Schluß des Refrains sind nie identisch. Der Anfangsklang wird ausnahmslos vom vorausgehenden Halbvers diktiert. Der Schlußklang bestimmt dagegen ein neues Ziel. So wird der Raum geweitet und dem nächsten Verseinsatz Platz geschaffen. Die beiden Vershälften korrespondieren in stetem Ineinandergreifen. Dieses Prinzip wird in den Teilen ohne die Trompeten selbst beim Sondervers 13 nicht unterbrochen, obwohl hier die erste Hälfte mit Wechsel beider Chöre in sich geteilt und unter den Textworten »Der das Schilfmeer teilet / in zwei Teil« klanglich durch den Bruch C-Dur/E-Dur auseinandergehalten ist (T. 57-58).

SWV 45, T. 1-18 und 56-59

	Vers 1-5					Vers 13-14	
1. Vershälfte	C—E	C—E	A—C	E—A	F—E	C/E—E	
2. Vershälfte		E—C	E—A	C—E	A—F	E—C	E—A

Zur tonartlichen Differenzierung tritt eine rhythmische. Damit die Schlüsse nicht gleichförmig werden, wechselt Schütz die Zählpositionen. Die Psalm-Mediatio, also die Kadenz der ersten Vershälfte, ist so gelegt, daß sie gewöhnlich auf eine Semibrevis fällt. Die Terminations der immer gleichen zweiten Vershälfte dagegen treffen regelmäßig auf die nachgeordnete Minima. Das sorgt für einen rhythmischen Ausgleich und läßt der Sprache ihren Prosacharakter.

Die Beteiligung der Trompeten verändert Gestalt und Funktion des Vers-Refrains jedoch grundlegend und damit auch den größeren Bauplan (Beispiel 9). Eine Kadenzierung ist über den ausgeprägten Baßgang *c-d-e-g:c* zwar noch angedeutet. Der Zielpunkt liegt jedoch nicht mehr auf der letzten Silbe. Auch führt er keine neue Tonstufe herbei. Er bestätigt vielmehr den eigenen Einsatzpunkt. Dafür sind die Trompeten verantwortlich. Denn der ganze Ablauf wird von ihrem starren C-Dur Block so überlagert, daß der G-Kadenzklang des Vokalsatzes nur noch auf einer sekundären Ebene Gültigkeit hat. Satzmechanismen scheinen geradezu außer Kraft gesetzt. Die Töne *d'* und *d''* in den Vokalchören bei »währet« kollidieren auf Minima- und somit texttragender Ebene mit dem *e'* der Prinzipalstimme, und das *h* wie *h'* mit dem Trompeten-*c* in seinen verschiedenen Oktaven. Zur Herausarbeitung des autonom vokalen Anteils läßt Schütz die Oberstimmen von Favorit- und Capellchor sogar in Oktaven gehen, Lizenzen für sich in Anspruch nehmend, die Praetorius, wenn »Trommeter [...] nebenst dem Choro Musico einstimmen«, im gleichen Jahr auch verbal konzidiert: »Wiewol es doch allzeit ohne Dissonantien vnd anderen verbotenen Speciebus nicht wol kan gesetzt werden« (*Syntagma* III, S. 172)<sup>58</sup>.

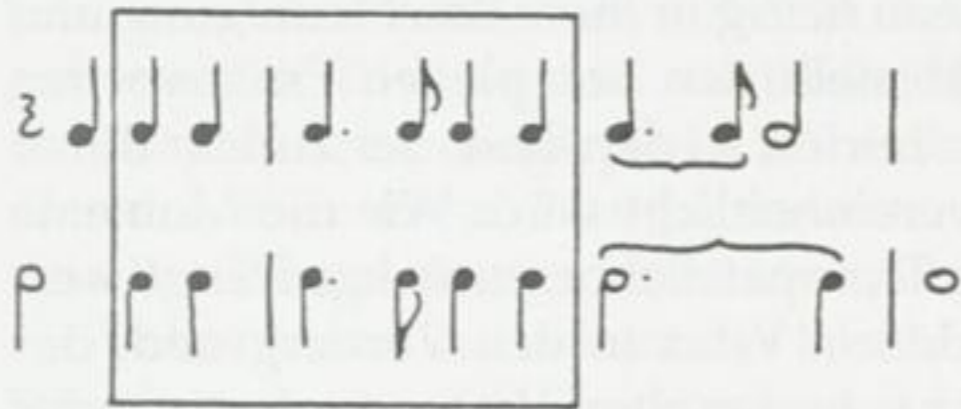
58 In Teil III ab T. 107 werden die Dissonanzen so dicht und zahlreich, daß Philipp Spitta von »verwegenster Rücksichtslosigkeit« sprach (SGA 3, S. XVI).

## Beispiel 9

The musical score for Example 9 is divided into three main sections: Trompeten und Pauken, Capella, and Favorit-Chor II. The Trompeten und Pauken section includes a trumpet part with a melodic line and a drum part with a wavy line labeled 'tr'. The Capella section features a vocal line with the lyrics 'Denn sei-ne GÜ - te wä-h-ret e - wig-lich' and a piano accompaniment. The Favorit-Chor II section also features a vocal line with the same lyrics and a piano accompaniment. The score is written in a single system with multiple staves for each section.

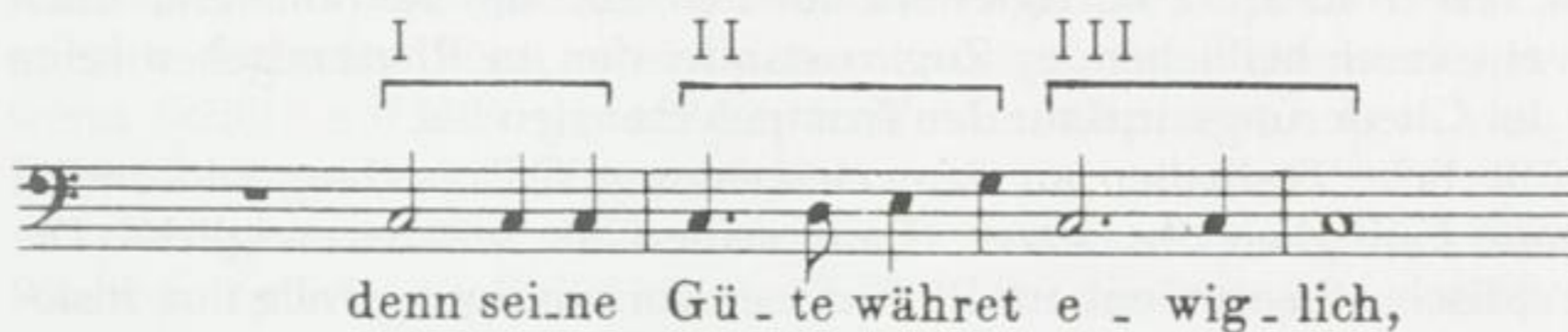
Der neue Baustein des Refrains macht sich im Kontext selbständig. Die Autonomie wird durch geänderte Wortgruppen und einen neuen Rhythmus gestärkt. Von der alten Formel ist ein ganzes Stück unverändert übernommen, so daß es zunächst den Anschein hat, als würde durch behelfsmäßige Adaptierung, zu der jeweils eine Verdopplung von Anfangston und Schlußfloskel gehört, in einem mechanischen Verfahren die nötige Länge von vier Semibreven erreicht.

## Beispiel 10



So läßt sich möglicherweise der Entstehungsanlaß für den neuen Refrain begreifen. Aber das Ergebnis des Verfahrens hat bei den Ansprüchen von Schütz an Sprachrealisierung nur Bestand, wenn die neue Form auch Besonderes leistet. Im Unterschied zum alten Halbvers hat der Trompetenrefrain nun drei Stichworte: »Denn«, »Güte«, »ewiglich«. Nach ihnen gruppieren sich drei rhythmische Partikel.

## Beispiel 11



Die Partikel I und II laufen rhythmisch nahezu parallel. Sie haben den gleichen Umfang, die gleiche Anfangslängung und Endgruppierung mit doppelter Minima. II ist steigernde Variante von I, steigernd zunächst wegen des treibenden Baßgangs, dann aber vor allem wegen des intensivierten Rhythmus mit der Punktierung. Eben diese Punktierung erscheint in III wieder, doch jetzt auf die doppelten Werte vergrößert. Das letzte Partikel hat aber noch in anderer Weise Schlußkraft. I und II sind mit ihrer Semibrevis nur einstellig. Sie fordern von sich aus Addition. III hat durch die doppelte Semibrevis zwei Stellen, dadurch eine Rückkehrqualität mit dem Gleichgewicht in sich. Der ganze Refrain folgt so dem elementaren Formprinzip Teilchen-Teilchen-Ganzes, das auch im aaA der Trompetensonate eine Rolle spielt. Die bestätigende und zusammenfassende Rückkehrkraft gewinnt Partikel III zuletzt noch aus dem Wiederaufgreifen der unbewegt starren Tonrepetitionen von Partikel I in allen Vokalstimmen.

Das Gefüge der drei Partikel trägt eine gänzlich neue Sinnggebung in sich. Weil eine klangliche Ausbalancierung und ein beschließender Kadenzschritt sich verboten, mußte die Formkraft ausschließlich auf einer anderen Ebene wirksam werden: der des puren Rhythmus. Dadurch entsteht ausgehend vom gleichen Kernstück eine neue Version, deren Signifikanz aber über den Rhythmus wieder hinausgeht. Partikel III brauchte für sein Zusammenfassen die Erweiterung. Der rhythmische Wert wird gegenüber I und II verdoppelt. Mit dieser Verdopplung verbindet sich aber nicht irgendein Wort, sondern die zentrale Textaussage: »ewiglich«. Es hat sich auf der

rhetorischen Ebene, bei der man üblicherweise nur an Vokales denkt, eine Wortausdeutung ereignet, die erst durch den Einfluß des Instrumentalen möglich war.

Die Formel wird im zweiten Großteil geradezu heftig in ihrer Beschleunigung und unabweisbar regelmäßigen Wiederkehr. Schütz stellt den kompletten Psalmvortrag unter die eine Botschaft des »ewiglich«. Er konzentriert so den Text, der zudem durch die von den Trompeten diktierte Dreiteilung vereinheitlicht wird. Wie die Momente des Episodischen in der Großform durch den Trompetenchor zurückgedrängt werden, so auch im Versfortgang. Im Refrain rückt ein Wort in den Vordergrund, das vorher gar keine Rolle gespielt hatte, das »Denn«. In der alten Vertonung war es das Verknüpfungswort für einen anzufügenden Nebensatz. Jetzt eröffnet es, geradezu explosiv, einen autonomen Hauptsatz. Mit »Denn« meldet sich der mächtige Fanfarenblock. Er ist vollkommen frei geworden von verbalem wie auch musikalischem Kontext. Das »Denn« der Trompeten bestimmt selbstherrlich seinen Auftritt. Beim allerersten Einsatz T. 21 schneidet es den Vorsängern, die sich melismatisch »ausbreiten« wollen, kurzerhand das Wort ab. Der nächste Vers kadenziert in T. 24 auf A-Dur mit *cis*. Ohne jede Vermittlung stellt der Refrain sein C-Dur entgegen. Welches Ziel die Favoritsänger auch immer ansteuern, ob A oder G, das »Denn« der Trompeten beharrt machtvoll auf seinem C. Schließlich beugt sich der lange widerstrebende Favoritchor und schwenkt in Teil II ab T. 72 korrigierend auf den Ton des Refrains ein. Auch dadurch kommt ein vereinheitlichender Zug zustande, der im Rhythmischen seine Entsprechung in der Gliederungsstruktur der Trompetersonaten hat.

Das unerschütterliche Festhalten an dem elementaren C-Dur-Klang verkündigt die immerwährende Gültigkeit des Satzes »Denn seine Güte währet ewiglich«. Die Trompete als heraldisches Instrument erfüllt in dieser Verkündigungsrolle ihre historisch älteste Aufgabe. Für den Textvortrag bedeutet die Hervorhebung, daß eine gegenseitige Versergänzung nach grammatikalisch eindimensionalem Muster aufgegeben wird. Die beiden Textteile werden in harter Fügung zwei verschiedenen Ebenen zugeordnet. Das stellt den ursprünglichen liturgischen Hintergrund, wonach die zweite Vershälfte einmal Responsum war, in neuer Weise wieder her. Nur ist die Rangordnung geradezu umgekehrt. Das Responsum hat den zentralen Text, dem gegenüber der eigentliche Psalm die Rolle eines kommentierenden Tropus einnimmt.

\*

Die Komposition von Schütz hat alle Züge des Monumentalen. Das Wort Einsteins von der »biblischen Größe« ist bei den Psalmen Opus 2 schlechthin treffend<sup>59</sup>. Was die Werke der frühen Dresdner Jahre von einer älteren Mehrchörigkeit unterscheidet, ist die Capella, der große, vokal und instrumental besetzte Zusatzchor, wie ihn schon Giovanni Gabrieli kennt. Sie dient der Vorrede von Schütz zufolge »zum starcken Gethön und zur Pracht«. Das bedeutet, daß hier auch eine vergleichsweise primitive Schicht wie Trompetenmusik eingehen konnte. Die Komposition wird dadurch aber nicht kunstloser. Im Gegenteil. Es kennzeichnet Schütz, daß er aus dem Elementaren seiner Kunst, sei es in der Sprache, sei es im Klang, etwas Unerhörtes im Sinne des bisher nicht Vernommenen hinzugewinnen kann. Die vokal bestimmte *ars musica*

59 Vgl. Anm. 6.



erreicht durch den Zusammenstoß mit dem Primitiven einer archaisch instrumentalen Tradition einen noch höheren und bewußteren Grad der Durchgestaltung. Denn Schütz ersetzt nicht Eines mit dem Anderen. Er nimmt Elemente des Instrumentalen auf, von der Tonart C bis zur Dreiteiligkeit des Baus. Aber er gibt deswegen vokale Bindungen keineswegs preis. Seine Psalmvertonung ist nicht *in* der Form, sondern *über* der Form einer Trompetensonate geschrieben. Das antiphonische Prinzip traditionellen Psalmvortrags bleibt unangetastet.

Vokales und Instrumentales berühren sich an dem für Schütz kritischen Punkt des Sprachrhythmus. Die Forschung hat bisher den instrumentalen Anteil vorrangig in Baßmodellen und ihrer konstruktiven Bedeutung für den musikalischen Bau gesehen<sup>60</sup>. Sprachrhythmus gilt als ein demgegenüber unabhängiges, eben durch die Generalbaßverankerung selbständig und frei gewordenes Gestaltungsmittel vokaler Prägung<sup>61</sup>. Mir scheint jedoch, daß die »Körperlichkeit« rhythmischer Bausteine und Wortglieder ihre Voraussetzung nicht nur im harmonischen Hintergrund, sondern im Kern der Erscheinung selbst hat. Die Verfestigung der flüssigen Sprache wird durch instrumentale Realisierung ermöglicht. Kennzeichen der Capella im Unterschied zu den Favoritchören, bei denen allerlei Zierrat einer *musica poetica* im Interesse inhaltlicher Wortausdeutung seinen Platz hat, ist im ganzen Opus 2, daß Figuren kaum eine Rolle spielen: Vorrang hat der bloße Rhythmus. Die Capella fördert so in Verbindung mit der deutschen Sprache ein Moment zutage, das nicht wieder verlorengelht, auch wenn Schütz auf den gewaltigen Instrumentalapparat wegen der kriegsbedingten Beschränkungen bald völlig verzichten muß.

»Denn seine Güte währet ewiglich«. Niemand kann auch nur annähernd die Worte so sprechen, wie Schütz sie im Zeichen der Trompeten vertont. Die Gestalt ist aus der Reaktion des Vokalen auf das Instrumentale hervorgegangen. Dadurch entsteht etwas Drittes: eine Monumentalisierung der Sprache. Das Wort erträgt keinen Sprecher mehr. Es befreit sich vom individuellen Augenblick und vom Persönlichen. Der Einfluß des Instrumentalen objektiviert es. Einen ähnlichen Qualitätswechsel erfährt Sprache beim Umschlag in Schrift. Die Musik von Schütz nun, im Verschmelzen des Vokalen mit dem Instrumentalen, erlaubt der Sprache, als Erklingendes das zu sein, was sie sonst nur als Stummes sein kann: Schrift. Oder genauer: Inschrift. Tönende Inschrift.

60 Stefan Kunze, *Sprachauslegung und Instrumentalität in der Musik von Schütz*, in: *SJb* 4/5 (1982/83), S. 39-49.

61 Georgiades 1954, S. 62-70; ders., *Heinrich Schütz zum 300. Todestag*, in: *Sagittarius* 4 (1973), S. 57-70; ders., *Nennen und Erklängen*, Göttingen 1985, S. 181-188.

## Schütziana in Chemnitz, Freiberg und Schneeberg

von

EBERHARD MÖLLER

o

Nachdem der Verfasser in früheren Jahrgängen des Schütz-Jahrbuches die für die Schützforschung wichtigen Fakten über die Städte Waldenburg und Zwickau vorlegen konnte<sup>1</sup>, sollen nachfolgend die Schütz betreffenden Quellen für drei weitere westsächsische Städte ausgewertet werden. Darüber hinaus bieten auch andere Orte dieses Gebietes – wenngleich mit wesentlich geringerem Umfang – Material zur Thematik. So sind die Kirchenbibliotheken von Annaberg und Augustusburg noch heute im Besitz je eines Exemplars des Schützschen Becker-Psalters in der Ausgabe von 1661. Nicht sicher ist die Zuweisung des Schütz-Werkes, das 1648 im Rechnungsbericht der Kantorei Augustusburg-Schellenberg genannt wird<sup>2</sup>:

Verzeichnis dererjenigen, welche vor dieses Jahr ihre milde handt auffgethan vnd bey gehaltenen Convivio Schützens Psalmen vnd Hammerschmidts 5 oder 6 darvor zu schaffen, folgendes verehrt haben.

Ähnlich verhält es sich mit einem Eintrag aus den Rechnungsberichten von Glauchau aus den Jahren 1658/59<sup>3</sup>:

3 fl. dem Organisten gezahlt uf Abschlag der 4 fl. 9 gr., welche er anno 1654 ausgeleget als Heinrich Schützens Psalmen und Andreae Hammerschmidts Stimmen auf das Chor sind geschafft worden.

Unsicher ist schließlich, welche *Psalmen Davids* von Schütz sich in Frankenberg<sup>4</sup> befanden.

Zu den Kriegsverlusten zählt leider eine Sammelhandschrift aus der Kantorei Augustusburg-Schellenberg, die seit 1892 als Depositum in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden<sup>5</sup> aufbewahrt wurde. Sie enthielt Werke von Sethus Calvisius, Casati, Cornetti, Giovanni Croce, Bartholomäus Falckenhagen, Giacomo Finetti, Giovanni Gabrieli, Heinrich Grimm, Andreas Hammerschmidt, Heinrich Hartmann, Hans Leo Haßler, Nikolaus Henneccius, Urban Loth, Michael Lohr, Isaac Posch, Julius Ernst Rautenstein, Giovanni Antonio Rigati, Orazio Scaletta, Daniel Selich, Johann Hermann Schein, Heinrich Schütz, Lodovico Viadana, Melchior Vulpius, Christoph Thomas Walliser und Urbanus Zifra.

1 SJB 6 (1984), S. 5-22; 9 (1987), S. 117 f.

2 Johannes Rautenstrauch, *Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen (14.-19. Jahrhundert)*, Leipzig 1907 (Reprint Hildesheim/New York 1970), S. 301.

3 Ebenda, S. 331.

4 Vermutlich handelt es sich bei allen drei Belegen (Augustusburg-Schellenberg, Glauchau, Frankenberg) um die *Psalmen Davids* von 1619.

5 Rautenstrauch, S. 300.

## I. Chemnitz

Die westsächsische Großstadt Chemnitz kann sich für den hier zu behandelnden Zeitraum keiner überregionalen Ausstrahlung auf dem Gebiet der Musik rühmen. Dem Musikhistoriker ist Chemnitz als Geburtsort des Motettenkomponisten Philipp Dulichius (1562-1631) bekannt. Dennoch gibt es in Chemnitz über Jahrhunderte hinweg durch Kantorei und Stadtpfeife eine intakte Musikpflege. Kantoren wie Georg Rupert (1621-1670) und Gottfried Vogel (ca. 1650-7611) sind bei lokalen Anlässen mit zum Teil groß angelegten, jedoch nur handschriftlich überlieferten Kompositionen in Erscheinung getreten<sup>6</sup>.

Noteninventare für die Chemnitzer Kantoreien haben sich bis jetzt nicht finden lassen. Es können jedoch kaum größere Bestände angenommen werden. Aus Mangel an Musikalien wird ab 1626 Geld gesammelt, um Noten von Johann Dillinger, Johann Donfri(e)d, Bartholomaeus Gesius, Samuel Michael, Tobias Michael, Hieronymus Praetorius, Samuel Scheidt, Johann Hermann Schein, Heinrich Schütz und Georg Vintzius zu kaufen<sup>7</sup>:

Magnificat Praetorii	1½ fl.	RISM P 5333
Missae Gesy	1 <sup>3</sup> / <sub>4</sub> fl.	RISM G 1706
Scheins geistl. Concerten	1½ fl.	RISM S 1377
Scheidts teutsche Concerten	2 fl. 10½ gr.	
Schützens Cantiones sacrae	16 gr.	RISM S 2279
Schützens Ich hab mein Sache	1½ fl.	RISM S 2280
Donfridi promptuarium <sup>8</sup>	8½ fl.	
Michaelis Seelenlust	16 gr.	RISM M 2633
Michaelis psalmodia Regia	8 gr.	RISM M 2631
Vincii Missae	18 gr.	RISM V 1690
Dilligeri invitatoria <sup>9</sup>	12 gr.	
Scheins Jubelgesang <sup>10</sup>	1½ fl.	RISM S 1409

Reinhard Vollhardt nennt noch drei weitere Musikalien, die jedoch schon 1899 nicht mehr auffindbar sind<sup>11</sup>.

Thomas Morley, Lieblich fröhliche Ballette, Nürnberg 1609.	RISM M 3700
Antonio Scandello, Neue teutsche Liedlein, Nürnberg 1568.	RISM S 1149
Antonio Scandello, Schöne weltliche und geistliche neue teutsche Lieder, Dresden 1579.	RISM S 1153

Man kann außerdem die Existenz von Werken des Dulichius annehmen, u. a. ein mehrfach veröffentlichtes *Novum opus musicum duarum partium*, das er dem Rat der Stadt Chemnitz widmet.

6 Hans-Hermann Schmidt, *Von der Schwierigkeit Musik zu erben*, in: *Beiträge zur Musikgeschichte des Bezirkes Karl-Marx-Stadt* 3, Karl-Marx-Stadt [1986], S. 16-25.

7 A. Lauckner, *Aus früheren Tagen der Chemnitzer »Kantorey«*, in: *Mitteilungen des Vereins für Chemnitzer Geschichte* 10 (1899), S. 40; s. auch Rautenstrauch, S. 301.

8 Johann Donfri(e)d, *Promptuarii musici concentus ecclesiasticos*, s. Albert Göhler, *Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien*, Zweiter Teil, Leipzig 1902, S. 20 f.

9 Johann Dilliger, *Musica invitatoria ad epulum coeleste*, Coburg 1633, s. Göhler, S. 20.

10 Vermutlich: Johann Hermann Schein, *Allegrezza spirituale (Singet dem Herrn ein neues Lied)*.

11 Reinhard Vollhardt, *Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen*, Leipzig 1899 (Reprint Leipzig 1978), S. 41.

Heinrich Schütz stammt aus einer auch in Chemnitz über Jahrhunderte hinweg begüterten Familie. So kommt es mehrfach zu Stiftungen für Familienangehörige bzw. Arme. Auch Schütz selbst vermacht im Jahr 1654 den beiden Hospitälern von Weißenfels 100 bzw. 60 fl. mit der Festlegung<sup>12</sup>,

daß dießen Hospitalisten zu St. Laurenty 2 fl. vndt denen zu St. Nicolaj 3 fl. zukommen [und] auf seinen Nahmenstagk jährlich außgezahlet [werden sollen].

Bereits im 16. Jahrhundert haben Angehörige des weitverzweigten Schützstammes in Chemnitz zwei Legate errichtet. Der Chemnitzer Bürgermeister Ulrich Schütz d.Ä. (gest. 1506) setzt ein Vermächtnis von 800 fl. zugunsten seiner »armen freunden« [Verwandten, E.M.] aus. Sein gleichnamiger kinderloser Enkel Ulrich d.J. stiftet 1569 eine Summe von 4000 fl. Die jährlichen Zinsen von 200 fl. (= 5%) sollten<sup>13</sup>

einer jeden seiner gefreundinnen [weibliche Verwandte, E.M.], so von seines Vaters Hieronymi Schützen oder von seiner Brudern Stamm herrührten, [...] zu hülffe und Steuer ihrer heirath

dienen.

Im Jahre 1619 lassen sich erstmalig Kontakte von Schütz zum Rat der Stadt Chemnitz nachweisen. Dieser erhält – ebenso wie der von anderen mitteldeutschen Städten – den mit Schützens Hochzeitsdatum versehenen Druck seiner *Psalmen Davids*. Ein Jahr zuvor hatte Schützens Schwiegervater Christian Wildeck dem Chemnitzer Rat für den Wiederaufbau des 1617 abgebrannten Rathauses ein Darlehen in Höhe von 4000 fl. zur Verfügung gestellt. Dieser Umstand sowie die Herkunft des jungen Hofkapellmeisters aus dem für die Stadt Chemnitz verdienstvollen Schützgeschlecht mögen die Großzügigkeit des Hochzeitsgeschenks bestimmt haben<sup>14</sup>:

8 Schock 40 gr. 6 pfg. Caspar Besen Jubilirn zu Leipzig vor 1 vergult Peraligen (?) damit der H Buchhalter zu Dresden Christian Wildeck seiner Tochter Wirtschaft verehrte d 27 Juni 1619.

Ein halbes Jahr später, am 30. Dezember 1619, erhält Schütz für seine *Psalmen Davids* ebenfalls ein Geldpräsent<sup>15</sup>:

7 Schock. – Den Capellmeister zu Dresten N. [sic!] Schützen vor seine dedicirte Cantiones den 30. Dec: 1619.

Auch Schützens Tochter Euphrosyne wird anlässlich ihrer Hochzeit mit Christoph Pincker vom Chemnitzer Rat trotz schwieriger finanzieller Verhältnisse mit einem Geldgeschenk bedacht<sup>16</sup>:

4 fl. 12 gr. – Des Churfl. S. Herrn Capellmeisters zur Dresden Heinrich Schützens tochter an dero wirtschafft zum praesent den 25. Januarij 1648.

12 A I – 3777, Jahresrechnungen des Hospitals St. Laurentius in Weißenfels 1648-1657 (Stadtarchiv Weißenfels); fol. 144<sup>v</sup>: »40 fl. - - - so Herr Heinrich Schüze Churfl. Sächß. Capellmeister zu Dreßden diesen vndt 60 fl. dem Hospital zu S. Nicolaj legiret, davon Jährlich 2 fl. Zinß an seinem Nahmenstagk bezahlet vndt vnter die Hospitalisten getheilet vndt mit der Zinßrechnung Heinricj 1655 der anfangk gemacht werden soll [...]«; fol. 142<sup>v</sup>: »2 fl. - - - so Herr Heinrich Schüze Churfl. Sächß. Cappelmeister zu Dreßden von 100 fl. Capitall den 30 Augusti 1654 dergestalt legiret, daß dießen Hospitalisten zu St. Laurenty 2 fl. vndt denen zu St. Nicolaj 3 fl. zukommen auf seinen Nahmenstagk außgezahlet vndt vnter die Hospitalisten getheilet werden soll, von 40 fl. Capitall«.

13 Zitiert nach Paul Uhle, *Zur Lebensgeschichte des Tonschöpfers Heinrich Schütz*, in: *Mitteilungen des Vereins für Chemnitzer Geschichte* 27 (1929/30), S. 13.

14 III II 78, ohne Bl. (Stadtarchiv Chemnitz).

15 Ebenda.

16 III II 98 i, ohne Bl. (Stadtarchiv Chemnitz).

Neben solchen Präsenten ist vor allem das erwähnte Legat Ulrich Schütz' d. J. Ursache zahlreicher Kontakte zwischen Heinrich Schütz und Chemnitz.

1625 bittet Schütz über den Dresdner Hof um Abschriften der Chemnitzer Legats- und Aussteuerlisten. In den Ratsrechnungen findet sich folgender Eintrag<sup>17</sup>:

1 fl. 11 gr. Copiales Von abschriften nacher Hoffe, wegen des Capellmeisters Heinrich Schützens den 18. Martij 1625. dem Stadtschreiber M. Ströer zaldt.

Zwölf Jahre später wird Schütz bezüglich des Legats erneut aktiv. In einem bisher noch nicht wieder aufgefundenen Schreiben wenden sich der Hofkapellmeister und sein Halbbruder Johann an den Kurfürsten. So kommt es zu folgender Anweisung an die Chemnitzer Kommissare<sup>18</sup>:

[...] Welcher gestalt Vnser CapellMeister Heinrich Schütz, sowohl Schößer zur Sachsenburgk Hans Schütze, sich wegen ihrer Töchter, Alß des zu Saragosa in Hispanien verstorbenen Vlrich Schützens Legatarien angeben, Auch daß solche ihre Töchtern in numerum et Catalogum der Schützsichen Expectanten mit eingezeichnet, Vnnd derer ihnen vermachten 200 fl. Wann sie die ordnung betreffen würdt, vermöge der disposition fehgig werden mögen, bitten, besagen die beylagen mit mehrern, Vnndt ihr werdet Euch darauff Ke-gen beyde supplicanten der gebühr bezeigen wißen, Darann geschieht vnser meinung.  
Datum Dresden den 26 Aprilis Ao 1637.

Lüttichau.

Zu diesem Schriftverkehr gehört ein Verzeichnis der legatsberechtigten verheirateten Schwestern und Nichten von Schütz<sup>19</sup>. Infolge der katastrophalen finanziellen Verhältnisse in Chemnitz (Geldbetrügereien 1622/1623, Brände 1631 und 1634, Pestepidemie 1634, Plünderung in Auswirkung des 30jährigen Krieges) hören die Auszahlungen des Schützsichen Legats 1637 ganz auf. Ein Jahr später stirbt Schützens älteste Tochter Anna Justina im Alter von 16 Jahren. Die jüngere Tochter Euphrosyne heiratet am 25. Januar 1648 den Leipziger Juristen Dr. Christoph Pincker. Schütz und Pincker versuchen gemeinsam, eine Auszahlung für Euphrosyne zu erwirken. In diesem Zusammenhang schreibt Schütz nach bisherigem Wissensstand fünf Briefe an den Kurfürsten und den Chemnitzer Stadtrat. Diese in den Jahren 1649 und 1650 entstandenen Schriftstücke wurden bereits 1931 von Erich H. Müller [von Asow] veröffentlicht<sup>20</sup>, so daß sich ein Wiederabdruck erübrigt. Auf Drängen sieht sich der Chemnitzer Rat endlich genötigt, die 108 Stiftungsberechtigten zur Verhandlung nach Chemnitz einzuladen. An erster Stelle dieser schriftlichen »Citation« steht »Herr Heinrich Schützen Churfl. Sächs. Capellmeister zu Dreßden«<sup>21</sup>. Der Chemnitzer Bote kann Schütz jedoch in Dresden nicht erreichen, deshalb notiert Christoph Pincker für den Chemnitzer Rat<sup>22</sup>:

Vorweiser dieses hat eine Citation von den Churfl. Sächs. zu erörterung des Schützsichen Legati bey dem Rath zu Chemnitz stehend, verordnetem Herrn Commißarien in meines Herrn Schwieger Vaters, des Churf. Sächs. Capellmeisters Heinrich Schützens zu recht insinuiert, weil aber derselbe aniezo nicht anwesend, sondern zu Weißenfels sich auffhält, mir endesbenandten von dieser sache auch nichts bewust, als habe ich solche citation zu unterzeichnen erhebliches bedenken getragen, dieses wenige aber interim den hochan-

17 IV 26 a 10, Vol. III., Bl. 43<sup>r</sup> (Stadtarchiv Chemnitz); s. auch Bl. 132<sup>v</sup>.

18 Ebenda, Bl. 194r.

19 In diesem Verzeichnis erscheinen die auf S. 60 unter 1.-4. genannten Personen (s. auch Anmerkung 26).

20 Schütz GBr, S. 366-380.

21 IV 26 a 10, Vol. III., Bl. 106<sup>r</sup> (Stadtarchiv Chemnitz).

22 Ebenda, Bl. 105<sup>r</sup>.

sehlichen H. Commissarien zur nachricht und dem bothen pro recognitione ertheilen wollen, Signatum Dresden den 4. Februarij Ao 1649. Christoph Pincker D Jur mpp.

Schließlich erhält auch Schütz in Weißenfels die Einladung und bestätigt<sup>23</sup>:

praesentiret in Weissenfels am 23 Februarii 1649. Soll gelibts gott, wegen meines inesambten geschwisters den angesagten Termin mit beyzuwohnen Jemandt abgeordnet werden. Henrich Schütz Churfl. Sächs. Capellmeister Mpp.

In den Chemnitzer Unterlagen werden die drei Brüder Heinrich, Johann und Benjamin Schütz meist gemeinsam genannt. Die *Registratura In Termino Commissionis den 9. Martii Ao. 49* enthält folgenden Eintrag<sup>24</sup>:

1. Johan Schütze Amtsschössern zu Sachsenburgk. 2. Heinrich Schütze, Churfl. S. Capellmeister vor sich, seinen ältesten Bruder vorgenannten Johan Schützen vndt Doctor Benjamin Schützen Syndicus zu Erffurt, alß jüngstem Bruder.

In einer Aufstellung, die vermutlich im Auftrag von Heinrich Schütz angefertigt wird, werden alle im Jahr 1649 legatsberechtigten Schwestern und Nichten des Hofkapellmeisters sowie seiner Tochter genannt<sup>25</sup>:

#### Verzeichnüß

Wie Herrn Christoff Schützens Sehl: weylant Burgermeisters zue Weißenfels Töchter und deßen Söhne Töchter nacheinander geheyrathet vnd daherö deß Schüzischen Cemnizschen Legati theilhaftig wordten sindt.

1. Frau Euphrosina Schüzin hat sich verheliget den 12. Novembr: Ao 1613. mit Herrn Wolffgang Tünzeln, Gräfl. Secretario zu Barby deß herrn Geheimbten Rathß D. Gabriel seel: leiblichen brudern.
2. Frau Justina Schüzin, hatt sich verheyrathet mit Herrn Antonio Dörmern Seel: der Heil: schrifft Doctore und Superatt. zur Weißenfelß den 19. 9br: im Jahr 1633.
3. Herrn Johann Schützens Churfl. S. AmtSchößers zur Sachsenburgk eltiste Tochter Frau Martha hatt sich verheyrathet mit Herr Daniel Siegfrieden damalß Amtschreibern zur Heldrungen, den 4. Decembr: 1624.
4. Eiusdem ander Tochter Frau Anna Maria Schüzin hat sich verheyrathet mit Herrn Christoff Schreibern, damalß Churfl. S. Amtschreibern zu Ziegenrück den 7. 9br: 1625.
5. Eiusdem Jüngste vnd vierdte Tochter Frau Euphrosina Schüzin hatt sich verheyrathet mit Jungker Heinrich von Görmern, auff Görßleben den tagk Aegidii Ao 1639.
6. Eiusdem Dritte Tochter, Frau Dorothea hatt sich verheyrathet mit herrn Zacharias Thrumen Amtschreibern zu Sachsenburgk, den 13. Febr: 1644.
7. Herrn Christoff Schützen deß Jüngern Seel: Tochter Frau Dorothea, hatt sich verheyrathet mit Herrn M. Simon Erfurtern Archidiacono zur Weißenfelß den 18. Augusti Ao 1633.
8. Herrn Görg Schützens J.D.V. vnd deß Churf. S. Oberhoffgerichtß Advocatij seel: Tochter Frau Anna Regina Schüzin, hatt sich verheyrathet mit Herrn Johann Reißken Reuß: Plausichen Stadt= vnd Landtrichter zu Gehra, den 13. Febr: 1644.
9. Herrn Heinrich Schützens, Churf. S. Capell Meisters zur Dreßden Tochter Frau Euphrosina Schüzin hatt sich verheyrathet mit Herrn Christoff Pinckerten, J. V. Doctore, den 25. Januarij 1648.

Am 7. März teilt Schütz den Chemnitzern mit, daß er bzw. seine Angehörigen an der Zusammenkunft nicht teilnehmen können. Er verspricht aber, im Falle eines neuen, rechtzeitig bekanntgegebenen Termins: »So wollen wir vnß alßdann mit er-scheinung vndt sonst andern gebührend [...] habilitiren«<sup>26</sup>. Die Verhandlungen am 9. März 1649 zerschlagen sich, da der Termin »bey der Frühlingszeit in daß Tauewetter

23 Ebenda, Bl. 106<sup>f</sup>.

24 Ebenda, Bl. 171<sup>f</sup>.

25 IV 26 a 10, Vol. III., Bl. 195<sup>r-v</sup> und Bl. 335<sup>r-v</sup> (Stadtarchiv Chemnitz).

26 Ebenda, Bl. 188<sup>v</sup>.

gefallen, allda die Wasser angelaufen und Niemand vber Land reißen können, daß also solcher termin, bey welchen auch der Ober-commissarius nicht erschienen, ohne einigen effect abgelauffen«<sup>27</sup>.

Da der Rat keinen neuen Termin festlegt, beschweren sich Schütz und weitere acht Legatsberechtigte in einem Schreiben vom 20. Oktober 1649<sup>28</sup>. Der Präsident des Dresdner Appellationsgerichts, Heinrich von Friesen, (ihm hatte Schütz 1636 den 1. Teil seiner *Kleinen geistlichen Konzerte* gewidmet) unterstützt das Anliegen in einem Brief vom 30. Januar 1650<sup>29</sup>. Darin erwähnt er einen *Bericht, wegen des Schüzischen Legati, damahls wieder den Rath zu Kemnitz beschehenes Clagen, am 11. Julij Anno 1648. [...] welcher gestalt vns Hans George Kiesewetter, Albrecht Schilling, Heinrich Schüze, Christoph Küttel, Georg Wiegner vnd Consorten [...] anlangen*. Die nächsten Verhandlungen werden angesetzt auf »Dienstagk nach Galli, wirdt sein der 22. Octobrio künfftigt zu gewöhnlicher früher tages Zeit«<sup>30</sup>. Erneut ergeht eine *Specification derer Interessenten, welche hiebevör seind citirt worden*. An 76. Stelle finden wir hier »Herrn Heinrich Schützen Churfl. Sächß. Capell Meister zu Dreßden«. Schütz bescheinigt den Empfang der Einladung<sup>31</sup>:

Will es den meinigen notificiren, das deswegen anordnung gelibts got, erfolgen soll. Henrich Schütz mpp Dresden am 5 7bris 1650.

Einen Tag später bestätigt der Erfurter Bruder Benjamin das Chemnitzer Schreiben mit folgenden Bemerkungen<sup>32</sup>:

Dieweil meine Tochter Anna Dorothea Schützin zue diesem legato sich so wohl beziehet, als obgedachter meiner beyden brüder Heinrich vnd Hansen Schützens, Churf. S. Capellmeisters vnd Ambts Schöbers zu Sachsenburg, Töchtters, auch deswegen mein itzgedachter mein bruder Hanß von der Sachsenburg dieses Verzeichnis vnd Citation bey mir insinuiren laßen, Alß habe Ich mich nicht vnbillich hierbey mit angeben vnd vnnterzeichnen wollen.

Erfurth, den 6. Septemb: 1650 Benjamin Schütz, D. Reip. Erfurt, Syndicus et p.t. Facult. juridicae Decanus.

Die Chemnitzer Verhandlungen dauern vom 23. bis zum 26. Oktober 1650 und verlaufen ergebnislos. Es konnte nicht festgestellt werden, ob Schütz bei diesen Gesprächen im Chemnitzer Rathaus zugegen war. In einer neuen Aufstellung, abgefaßt »in der Ersten Gerichtes Stuben dem 23. 24. 25. Vndt 26. Octobr. Ao 50.«<sup>33</sup>, werden wiederum alle Legatsberechtigten genannt. Über die Tochter von Schütz heißt es:

200. Fl. - - Euphrosinen Herrn Heinrich Schützenß Churfl. S. Capellmeisterß zu Dresden Tochter vereheligt mitt Herrn Christoff Pinckerten J. V. Doctore Vndt Assessore des Schöpffen Stuhlß zu Leipzig den 25. Februar [sic!] Ao. 48.

Am 11. Januar 1655 stirbt Euphrosyne. Der fast im achten Lebensjahrzehnt stehende Schütz überläßt nun alles weitere in dieser Angelegenheit Christoph Pincker, der bereits 1656 eine neue Ehe eingegangen war. Pincker bemüht sich für seine erbberechtigte Tochter Gertraude Euphrosyne weiterhin um das Chemnitzer Legat. Eine Auszahlung kann jedoch auch in späteren Jahren nicht erfolgen.

27 Ebenda, Bl. 229<sup>r</sup>.

28 Ebenda, Bl. 230<sup>r-v</sup>.

29 Ebenda, Bl. 228<sup>r</sup>.

30 Ebenda, Bl. 300<sup>v</sup>.

31 Ebenda, Bl. 311<sup>r</sup>.

32 Ebenda, Bl. 296<sup>r</sup>.

33 Ebenda, Bl. 361<sup>r</sup>.

Auch im Zusammenhang mit seinem Bemühen um die Wiedererlangung des Wildeckschen Darlehens besucht Schütz mehrfach Chemnitz, einige Male wird er von seinem Schwiegersohn Pincker begleitet. Für September 1647 finden wir folgenden Eintrag<sup>34</sup>:

2 fl. 4 gr. Allß der Herr Capellmeister von Dreßden hier gewest von der Rathsstube zur Purgieren den 11. 7br. 1647.

Noch vor Ostern 1648 belegen zwei weitere Zahlungen die Anwesenheit von Schütz in Chemnitz:

2 fl. 18 gr. – Zur auslösung des Cqur Fl. Capellmeisters Heinrich Schützens so wegen seiner bey dem Rath habenden forderung alhier gewesen eodem entrichtet.

2 fl. 18 gr. – Zehrungs Costen allß der Herr Capellmeister Heinrich Schütz in Schuldsachen von seinen schwier Vater Hn. Christian Wildecken Herrührende abermahß mit Herrn Doctor Pinckerten alhier gewest undt mit dem Rath tractiret 3 Tage lang, an Zehrung futter und mehl eodem zahlt.

1617 war das Chemnitzer Rathaus abgebrannt. Für dessen Wiederaufbau übergibt Schützens Schwiegervater, der Steuerbuchhalter Christian Wildeck, dem Chemnitzer Rat ein Darlehen in Höhe von 4000 Gulden<sup>35</sup>. Durch die schwierige wirtschaftliche Lage gerät der Rat nach 1631 in zunehmenden Zahlungsrückstand. 1647 beträgt die Zinsschuld bereits 3555 Gulden. Im Herbst 1647 kommt es zwischen Schütz, der die Rechte seines verstorbenen Schwiegervaters wahrnimmt, und dem Rat zu einem Vergleich, nach welchem sich letzterer verpflichtet, die Zinsen bis auf 1000 Gulden zurückzuzahlen. Das nochmals gestundete Kapital von 4000 Gulden wird erneut mit 4% verzinst. Die Einnahmen der einst im Besitz der Chemnitzer Schütze befindlichen, vor dem Klostertor am Anger gelegenen Mühle sollten ausschließlich für die Forderung des Hofkapellmeisters verwendet werden. Jedoch kann der Rat auch dieses Versprechen nicht einlösen. Für das Jahr 1648 findet sich zwar der Nachweis über eine Zahlung<sup>36</sup>, weitere Zinszahlungen konnten bisher nicht ermittelt werden.

76 fl. 4 gr. – Dem Herrn Capellmeister zur Dresten Heinrich Schützen wegen der Wildeckischen transigirten Zinßen zum Termin 1648. Ostern fellig voraus zahlt laut quittung von — — — 4000 fl.

Neun Jahre später lassen sich noch einmal zwei Dokumente nachweisen, die auf Schütz und seinen Anspruch Bezug nehmen<sup>37</sup>. Christoph Pincker wird Eigentümer der Mühle. Der Rat wahrt sich jedoch innerhalb der folgenden zwölf Jahre das Rückkaufsrecht, sieht sich aber 1669 außerstande, die Mühle zurückzuerwerben. So geht diese am 4. Juni 1670 in den Besitz von Christian Crusius über. 1675 kauft der Rat die Mühle für 2350 Gulden zurück, muß sich jedoch diese Summe erst borgen.

34 Dieser und die nachfolgend genannten Zahlungsbelege finden sich in dem Aktenstück III II 98i, ohne Bl. (Stadtarchiv Chemnitz).

35 Uhle, S. 25.

36 III II 98i, ohne Bl. (Stadtarchiv Chemnitz).

37 III Ia 34, ohne Bl. (Stadtarchiv Chemnitz). Beide Dokumente sind als Anhang Nr. 1 und 2 abgedruckt.



## II. Freiberg

Die »Churf. Sächs. BergkStadt Freybergk«<sup>38</sup>, nur 25 Kilometer westlich von Dresden, der Hauptwirkungsstätte von Schütz, gelegen, kann auf eine reiche musikhistorische Vergangenheit zurückblicken. Bedeutende Musiker wie Christoph Demantius und Andreas Hammerschmidt wirken als Kantoren oder Organisten in der Stadt. Bereits seit 1495 besteht – zunächst vorübergehend – eine Druckerei in Freiberg. Im gleichen Jahr erscheint in dieser Offizin das »Freiberger Missale«, eine bedeutende Inkunabel im Zweifarbendruck mit Noten im Typensatz.

Wir wissen nicht, mit welchen Personen aus Freiberg Schütz in engerem Kontakt stand. Bei seinen zahlreichen Reisen ist er jedoch mit Sicherheit mehrfach durch Freiberg gefahren. Vielleicht besuchte er hier auch Verwandte. Nach Chemnitzer Quellen<sup>39</sup> leben in Freiberg mehrere legatsberechtigte Angehörige der weitverzweigten Schützfamilie. Hier wären vor allem die Nachkommen des am 30. Oktober 1615 in Freiberg verstorbenen Andreas Schütz zu nennen. Vermutlich ist Schütz mit Christoph Demantius und dem Theologen Abraham Gensreff<sup>40</sup> bekannt. Denn in dem bekannten, durch Burckhard Großmann publizierten Jenaer Sammeldruck von 1623 *Angst der Hellen* wird der 116. Psalm außer von Schütz u. a. auch von den Freibergern Demantius und Gensreff vertont. Möglicherweise besichtigt Schütz – ähnlich wie sein Amtsvorgänger Rogier Michael und der Dresdner Oberhofprediger Matthias Hoe von Hoenegg – die 1593 fertiggestellte Freiberger Begräbniskapelle<sup>41</sup>. Dieses von Giovanni Maria Nosseni, einem Verwandten von Schützens Frau<sup>42</sup>, errichtete Bauwerk der Spätrenaissance erfreut sich bereits um 1600 im Kurfürstentum Sachsen großer Wertschätzung.

Jedenfalls arbeitet Schütz mit dem in Freiberg tätigen Drucker Georg Hoffmann zusammen. Zwischen 1618 und 1629 erscheinen bei ihm u. a. Werke von Christoph Demantius, Thomas Elsbeth, Johann Klemm, Michael Lohr, Johann Nauwach, Johann Hermann Schein und Heinrich Schütz. Von letzterem lassen sich fünf Notendrucke und ein Textdruck nachweisen, und zwar die *Cantiones sacrae* von 1625, die Erstfassung des Becker-Psalters (1628), die Einzelwerke SWV 52, 94, 96 sowie der Text der *Glückwünschung des Apollinis und der Neun Musen* (1621; Musik verschollen).

In den zeitgenössischen Meßkatalogen werden von diesen Schützschen Werken lediglich die *Cantiones sacrae* und der Becker-Psalter genannt<sup>43</sup>. Daß aber auch die Ein-

38 So auf dem Titelblatt von Heinrich Schütz' *Glückwünschung des Apollinis und der Neun Musen*.

39 Schützesche Legatakten, IV 26a 10 Vol. III (Stadtarchiv Chemnitz).

40 Abraham Gensreff gehört sechs Jahre der Dresdner Hofkapelle als Diskantist an und erhält Kompositionsunterricht von Schützens Amtsvorgänger Rogier Michael. Vor Aufnahme des Pfarramts ist er als Kantor in Radeburg tätig.

41 Matthias Hoe von Hoenegg besichtigt das Bauwerk »Dominica 11. post Trinitatis 1624«. Domkantor Christoph Demantius führt mindestens fünfmal Gäste zur Begräbniskapelle; s. Reinhard Kade, *Der Freiberger Domglöckner Johann Kröner und die Kurf. Sächs. Begräbniskapelle 1585-1625*, in: *Mitteilungen vom Freiberger Altertumsverein* 25 (1888), Freiberg 1889, S. 19-26.

42 Eberhard Stimmel, *Herkunft und Abstammung von Heinrich Schütz – Zum gegenwärtigen Stand der Schütz-Genealogie*, in: *Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts*, Bericht über die Internat. Wiss. Konferenz 1985 in Dresden, hrsg. von Wolfram Steude, 1. Teil (zugl. JbP 1985), Leipzig 1987, S. 111.

43 Der Becker-Psalter wurde in Freiberg gedruckt und in Leipzig verlegt. Er sollte bereits 1627 auf der Leipziger Herbstmesse angeboten werden, erschien aber erst zur Herbstmesse 1628. Vgl. auch Agatha

zelkompositionen Beachtung finden, zeigt ein Chemnitzer Akteneintrag. 1626 kauft die Chemnitzer Kantorei die aus sechs Stimmheften bestehende Trauermusik *Ich hab mein Sach Gott heimgestellt* (SWV 94) für den geringen Preis von 1½ gr.<sup>44</sup>

Nach 1628 lassen sich keine Freiburger Drucke von Heinrich Schütz nachweisen. Es konnte bisher noch nicht ermittelt werden, in welcher mitteldeutschen Druckerei die verschollene Veröffentlichung *Ich bin die Aufferstehung vnd das Leben mit 8. Stimmen componirt durch Heinricum Schütz Capellmeister zu Dresden in fol.*<sup>45</sup> von 1620 erschienen ist<sup>46</sup>.

Jedoch gibt es weitere, zumindest indirekte Beziehungen des Freiburger Notendrucks zu Schütz. Der Gubener Kantor Christoph Peter veröffentlicht 1655 bei Georg Beuther in Freiberg seine *Andachts Zymbeln*. In dieser Sammlung befinden sich vier Psalmenkompositionen von Schütz. 1667 erscheinen im gleichen Verlag Johann Georg Reuschels *Decas missarum sacra*. In einem vorangestellten Gedicht wird der Komponist durch seinen Bruder dem Wohlwollen von Schütz empfohlen<sup>47</sup>. Freiburger Drucker veröffentlichen mehrere Werke von Schützschülern. Unter diesen ist der Verlust der *Canzonen für 2 Violinen, Fagott und Generalbaß* (Freiberg 1651) von Matthias Weckmann besonders zu bedauern. Verschollen ist ebenfalls *Der erste Theil [...] Teutscher Geistlicher Madrigalien* (1629) von Johann Klemm.

Die einfache Schützsche Funeralmusik *Grimmige Gruft, so hast du dann* SWV 52 ist vermutlich zur Beisetzung von Herzogin Sophie am 28. Januar 1623 im Freiburger Dom erklingen. Eine Anwesenheit von Schütz zu diesem Zeitpunkt in Freiberg konnte bisher nicht nachgewiesen werden.

Die beiden im Zusammenhang mit dem Ableben von Kurfürst Johann Georg I. geschriebenen Kompositionen *Canticum B. Simeonis* (SWV 432 und 433) kommen im Dresdner Trauergottesdienst am 2. Februar 1657 zu Gehör<sup>48</sup>. Einen Tag später wird der Verstorbene nach Freiberg überführt. Schütz und die Hofkapelle fehlen im Trauerzug. Von der Hofkapelle ist lediglich der Bassist Jonas Kittel<sup>49</sup> vertreten. Er trägt das »schöne vergüldete neue Kreuz [...] in einem absonderlich darzu gefertigten langen Rocke, und vorgethanem Visiere«<sup>50</sup>. Die Leiche wird in Dresden »zum Wilsdruffer Thore hinaus bis an die Annenkirche 'unter Absingung vieler Sterbelieder und anderer geistlicher Gesänge'« gebracht, wo sie auf einen Wagen gestellt wurde, um

Kobuch, *Neue Sagittaria im Staatsarchiv Dresden – Ermittlungen unbekannter Quellen über den kursächsischen Hofkapellmeister Heinrich Schütz*, in: *Jahrbuch für Regionalgeschichte* 13 (1986), Weimar 1986, S. 98.

44 Die *Cantiones sacrae* werden 1626 in Chemnitz für 16 Groschen erworben (vgl. oben S. 57).

45 *Verzeichniß der Bücher/ so in den Leipzigerischen Michaelis Marckt Anno 1620 außgehen vnd nicht nach Franckfurt gebracht werden*, in: *Catalogus Universalis [...] Verzeichnis derer Bücher/ so zu Franckfurt in der Herbst Meß vnd Leipzigerischen Michaels Marckt dieses jetzigen 1620. Jahrs [...] gedruckt worden seynd*, Leipzig [1620], Bl. D 4<sup>r</sup>.

46 Nur handschriftlich überliefert (SWV 464).

47 Othmar Wessely, *Ein unbekanntes Huldigungsgedicht auf Heinrich Schütz*, in: *Österreichische Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse. Anzeiger* 98 (1961), S. 132-138 (= Mitteilungen der Kommission für Musikforschung 12).

48 Gina Spagnoli, »Nunc dimittis«: *The Royal Court Musicians in Dresden and the Funeral of Johann Georg I.*, in: *SJb* 8 (1988), S. 30-40.

49 Jonas Kittel ist ein Schwager von Schützens Verwandter Margarethe Elisabeth Kittel, geb. Schütz. Vgl. S. 66.

50 Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Dresden 1861 (Reprint Leipzig 1979), S. 179.

nach Freiberg zur Beisetzung im Dom befördert zu werden<sup>51</sup>. Die Trauermusik leitet vermutlich Domkantor Christoph Fröhlich. Über den Ablauf berichten Freiburger Quellen<sup>52</sup>:

Was in Proces herein bis ins Schlos vor gesänge sollen gesungen werden, hat sich der Herr Superintendent in Zeiten bey den Herrn Hoffepredigern Bescheid zu holen [...] Folgenden Mittwoch den 4. Februarij soll der Herr Superintendent [...] auch zur rechten Zeit den Baßisten, so das Crucifix vorträget und denen verordneten gesängen in die Thumbkirchen folgen [...]. In der Kirchen wiederumb [sollen] TrauerLieder und die Collecten gesungen und also damit beschlossn, auch nachfolgenden Sontagk Estomihi aber das bißhero gebrauchte Trauer- und Bußgebeth gänzlich eingestellt [werden], hingegen [soll] das gewöhnliche Kirchengebeth, nach beygelegter gesonderten Form und Notul [erfolgen] [...] doch nicht [...] wieder mit den Orgel schlagen und Musiciren«.

Im Jahr 1619 verschickt Schütz in Verbindung mit Einladungen zu seiner Hochzeit zahlreiche Exemplare der *Psalmen Davids*. Die Stadtväter von Chemnitz, Colditz, Freiberg, Magdeburg, Naumburg, Weißenfels und Zeitz reagieren mit z.T. großen Geldgeschenken. Im Freiburger Ratsprotokoll vom 13. Oktober 1619 finden wir den Eintrag<sup>53</sup>:

Hat Hr. Heinrich Schütz, Churf. S. Capellmeister sein [...] musicum ueber ezliche Psalmen dem Rathe zugeschickt, sind Ihm 5 Rein. fl. zum honorario übersendet worden.

Merkwürdigerweise fehlt dieser Druck in einem Freiburger Noteninventar aus dem Jahre 1665, angefertigt von dem Domorganisten Gabriel Richter. Dieser ehemalige Dresdner Hofkapellknabe und Schüler des Hoforganisten Christoph Kittel<sup>54</sup> war sicher ein guter Kenner Schützscher Kompositionen. Die wenig konkreten Angaben in seinem Inventar lassen im Falle von Schütz auf die *Symphoniae sacrae* II und die *Kleinen geistlichen Concerte* I schließen<sup>55</sup>:

Verzeichniß der Musicalischen opera

1	1.	H. Andreas Hammerschmidts lange Motetten, sind 10 bücher	
2	2.	H. Brügels Musical. Rosengarten	RISM B 4468
3		H. Ahlen zwey theile, 10 bücher in einem bundt	RISM A 485-486
4	3.	Rosenmüllers zwey theile	RISM R 2548, 2549
5		Neuhaußens Concerten	RISM N 489
6		Hammerschmidts einstimmige Concerten sind 6. bücher in einem bundt	
7	4.	H. Schützens ander theil Concert: sindt 7 stimmen	RISM S 2292
8	5.	H. Hammerschmidts Evang: gespräche 9 stimmen.	RISM H 1948 oder 1949
9	6.	H. Hammerschmidts Jesuslieder, in 9 stimmen.	
10	7.	H. Hammerschmidts Chor Music in 6 stimmen,	RISM H 1934

51 Ebenda, S. 180.

52 *Acta Das Churfürstliche Sächsische Begräbnis betreffende Churfürst Johan Georg Der I. Anno 1657, Abt. 1a, Sect. I, Nr. 24* (Stadtarchiv Freiberg).

53 I Ba 8c Ratsprotokolle 1616-1627, Bl. 146 (Stadtarchiv Freiberg).

54 Er ist der Ehemann der unter Anmerkung 49 genannten Margarethe Elisabeth Kittel. Gabriel Richter schreibt über sich: »[Ich habe in] Dreßden nicht allein in Tit: Herrn George Hoffkontzens damahligen Churf. Sächß. Vice Capellmeisters Seel: institution, sondern auch zugleich unter Tit: des Churf. Sächß. Wohlberuffenen Hofforganistens Herrn Christoph Kittels disciplin gethan, da ich den mit der Hülffe Gottes soweit Profitiret, das ich übers Jahr als ein Capel-Knabe in der Churf. HoffCapell gesungen [...]«. Vgl. *ACTA Die Besetzung des Organisten-Dienstes an der Dom-Kirche zu Freyberg betr. vom Jahre 1655 an. Abt. II, Sect I, Nr. 42* (Stadtarchiv Freiberg). Nach nur einjähriger Tätigkeit verläßt Richter sein Freiburger Amt, da er auf Grund seines schlechten Lebenswandels eine Bestrafung befürchtet.

55 Abt. VII, Sect. II, Nr. 1 (Stadtarchiv Freiberg).

11	8.	H. Scheins Israels Brünlein	RISM S 1385
12		Ranissien Erster theil	RISM R 239
13		Ottens Kronen Krönlein	RISM O 282
14		Michels Erster theil sind 6. Stimmen in einem bundt	RISM M 2633
15	9.	Capricorni Erster theil Harm. ungebunden, 6 stimm.	RISM C 930
16	10.	Weyland Music Andachten in 5 stimmen ungebunden	
17	11.	Schützens Erster theil Concert in 4 Stimmen	RISM S 2290
18	12.	Steinmans 8 geistliche Moteten in 10 Stimmen ungebunden	RISM S 5728

Am 20. April 1643 stirbt Domkantor Christoph Demantius. Um die vakante Stelle bewerben sich sechs Musiker, unter ihnen die beiden Schützschüler Jonas de Fletin (ca. 1609-1665)<sup>56</sup> und Samuel List (ca. 1615-nach 1656). Über Fletins Ausbildung schreibt Otto Albert von Schönburg<sup>57</sup>:

[...] sintemahl er nicht allein mit einer reinen Stimme einen guten Tenor vndt Alt singet, sondern auch die composition Beydes auff die Italiänische manier, So er vonn seinen berühmten Lehrmeister, den Churf. Sächß. Capellmeister Heinrich Schützens in sua perfectione begriffen, wohl versteht, daß er sich nicht zu schämen, Wann Sie es von ihm begehren werden seine Probe zuthun.

List führt in seinem Bewerbungsschreiben an<sup>58</sup>:

[...] zu diesem ende auch [habe ich] mich eine Zeitlang bey dem Weitberühmbten vnd fürtrefflichen Churfl. S. Archimusico und Capellmeister Zu Dreßden H. Henrich Schützen auffenthalten, und nebenst Ihme in dz Königreich Dennemarck peregriniret, und bey Ihme so viel begriffen, dz ich dergleichen Dienst mit der Hülffe Gottes, gar wohl Zu versorgen, getrawete.

Jonas Kittel und Johann Klemm bestätigen in einem Empfehlungsschreiben, daß List<sup>59</sup>

sich hiebevorn eine geraume Zeitt bey dem Churfl: Sächß.: Capellmeister H. Heinrich Schützen allhier auf-gehalten, allda seine fundamenta in der Music geleet.

Beide Bewerber können keine originalen Gutachten von Schütz vorlegen. Das erklärt sich vermutlich aus dem Umstand, daß der Dresdner Hofkapellmeister sich im April 1643 noch in Dänemark aufhält.

Schließlich erhält ein anderer Dresdner, Christoph Fröhlich (1610-1681), die begehrte Stelle. Er hatte »den Chorum Musicum in der Frawenkirchen dieses ortes alhier in die Zehen Jahr lang moderiret«<sup>60</sup>. Seine Freiburger Berufung kommt vor allem durch eine »Rekommentation« des Kurprinzen Johann Georg zustande.

Folgende Werke von Schütz lassen sich heute noch in Freiberg nachweisen:

1. *Ich weiß, daß mein Erlöser lebet* (SWV 457), Bibliothek der Oberschule »Geschwister Scholl« (EOS)<sup>61</sup>.

56 Jonas de Fletin steht während seiner Arnstädter Kantorentätigkeit in engen Beziehungen zu den Bachen und wird zum Lehrer einiger Mitglieder dieses Musikergeschlechts. Hier wäre besonders Johann Michael Bach (1648-1694), der Schwiegervater von Johann Sebastian Bach, zu nennen. Vgl. MMG I (1949/51), Sp. 920.

57 *Acta Die Wiederbesetzung des Cantorats bey der Stadt Schule allhier zu Freyberg betr: vom Jahre 1593. an bis Ao: 1699.* Aa Abt. VIII Sect. II Nr. 1 I, S. 72 (Stadtarchiv Freiberg).

58 Ebenda, S. 57.

59 Ebenda, S. 55.

60 Ebenda, S. 65.

61 Signatur XI 8° 47.

Die handschriftlich überlieferte Trauermotette befindet sich in einem Sammelband mit Kompositionen aus den *Cantiones sacrae* (Graz 1595) von Albinus Fabritius. Das Schützsche Werk ist die 27. und letzte Komposition der Sammelhandschrift. Otto Kade hat es 1888 mit der gleichnamigen Komposition aus der *Geistlichen Chormusik* (SWV 393) verwechselt<sup>62</sup>. Hans Joachim Moser gelang es, den Irrtum aufzuklären<sup>63</sup>.

2. *O meine Seele, warumb bist du betrübet* (SWV 419), Bibliothek der Oberschule »Geschwister Scholl« (EOS)<sup>64</sup>.

Die vierstimmige Trauermusik schreibt Schütz für Anna Margaretha, die verstorbene Ehefrau des Dresdner Hofbibliothekars Christian Brehme<sup>65</sup>. Der Dresdner Druck von 1652 enthält auch eine Komposition von Samuel Seidel<sup>66</sup>.

3. *Symphoniae sacrae* II, 2. und 3. vox (SWV 341-367), Stadt- und Bergbaumuseum Freiberg<sup>67</sup>. Es sind vermutlich Stimmen aus dem vom Domorganisten Richter genannten Bestand.

4. Sammelhandschrift (*Ander Stimme, Vierde Stimme, Bass-Violon, Basso-Continuo*), Stadt- und Kreisbibliothek Freiberg<sup>68</sup>.

In der Handschrift sind 21 Werke von Schütz aufgezeichnet. Jede Stimme enthält den Eintrag »P. Thieme in Weißenborn 18<sup>27</sup>/6 60«<sup>69</sup>. Im Basso Continuo findet sich der Hinweis »Sind Ingesampt 8 Bücher 1662«; somit sind vier Stimmen verloren. Die Handschriften sind während des Kantorats von Christoph Fröhlich angelegt, vielleicht auch von ihm selbst geschrieben worden. Fröhlich hatte vor seiner Freiburger Tätigkeit, wie erwähnt, »den chorum Musicum« in der Dresdner Frauenkirchen »in die zehen Jahr lang moderiret«<sup>70</sup>, kommt also aus dem unmittelbaren Wirkungskreis von Schütz. Unter den 109 Kompositionen<sup>71</sup> befinden sich 35 Anonyma; zwei weitere Werke konnten nicht sicher identifiziert werden. Die übrigen Kompositionen stammen von Giovanni Giacomo Arrigoni (58), Giovanni Battista Chinelli (8, 9), Alessandro Grandi (40), Andreas Hammerschmidt (3, 4, 16, 19, 21, 22, 60-62, 102, 103), Bernhard Hase (36, 39), Balthasar Hildebrand (31, 32), Michael Kühnel (72)<sup>72</sup>, Conrad Matthaei (105), J.N. (1), Johann Rosenmüller (15, 17), Giovanni Rovetta (18, 63), Giuseppe Scarani (7), Heinrich Schütz (5, 6, 10-14, 41-49, 73-75, 97, 98), Samuel Seidel (2,

62 Otto Kade, *Die älteren Musikalien der Stadt Freiberg in Sachsen*, in: Beilage zu den MfM, Leipzig 1888, S. 25.

63 Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz – Sein Leben und Werk*, Kassel<sup>2</sup>/1954, S. 613.

64 Signatur 3. 4<sup>o</sup> LP 10.

65 Zu Christian Brehme (1613-1667) s. Siegfried Wollgast, *Heinrich Schütz im Bannkreis von Philosophie und Literatur seiner Zeit*, in: *Jahrbuch für Regionalgeschichte* 14 (1987), Weimar 1987, S. 375.

66 Von dem in Glashütte/Sachsen tätigen Samuel Seidel (gest. 1665) lassen sich folgende Freiburger Drucke nachweisen: *Suspiria musicalia [...] ex septem psalmis poenitentialibus excerpta una, et duabus vocibus, cum duobus instrumentis: et gemino basso generali pro organo composita*, Freiberg 1650; *Corona Gloriarum. Geistliches Ehren-Kränzlein Von zwölf schönen wolriechenden Röslein Nebenst angehengtem [...] Kleinodlein [...] Mit 5. und 6. Stimmen voll-Chörig sambt dem Basso pro Organo*, Freiberg 1657; *Geistliches Seelen-Paradis- und Lust-Gärtlein Voll Himmlischer und Hertzzerquickender Lebens-Früchte [...] Mit 5. und 6. Stimmen voll-Chörig sambt dem Basso pro Organo*, Freiberg 1658.

67 Signatur Bn 21.

68 Signatur Bn 21, 28 x 19,5 cm, in grauer Pappe mit kurzem Pergamentrücken gebunden; als Verzeichnis bereits veröffentlicht von R. Kade, S. 26-29 (s. Anmerkung 62).

69 Friedrich Wilhelm Thieme, 1833-1886 Pfarrer in Weißenborn bei Freiberg.

70 Siehe Anm. 60.

71 Eigentlich sind es nur 105 Werke, da die *Secunda pars* bei vier Schützschen Werken selbständig gezählt ist. Ein vollständiger Katalog aller Kompositionen, zusammen mit einem alphabetischen Textregister, ist als Anhang Nr. 3 abgedruckt.

72 Michael Kühnel (gest. 30. 7. 1676) ist Hoforganist in Gera. Schütz erwähnt ihn in einem Brief an Martin Knabe (Schütz GBr, S. 171).

67-69), Francesco Turini (20), Johann Vierdanck (50-56, 76, 77), Matthias Weckmann (30), Johannes Werlin (24-29), Christoph Werner (37, 38, 64-66)<sup>73</sup>.

Der Anteil der aus dem sächsischen Territorium stammenden Komponisten ist verständlicherweise besonders hoch. Darunter befinden sich auch die Schützschüler Vierdanck und Weckmann. Der seit den vierziger Jahren des 17. Jahrhunderts in zunehmendem Maße mit seinen Dialogkompositionen das Musikleben Mitteldeutschlands bestimmende Andreas Hammerschmidt ist mit elf Werken vertreten. Er wirkt von 1634 bis 1639 als Organist in Freiberg. Zu seiner *Chormusik* (5. Teil), 1652/53 in Freiberg und Leipzig gedruckt, verfaßt Schütz »Aus guter Affection und Freundschaft«<sup>74</sup> ein ermunterndes Gedicht.

Die meisten der zu identifizierenden Werke stammen von Schütz. Es handelt sich ausschließlich um Kompositionen in lateinischer Sprache aus den *Symphoniae sacrae* I (Venedig 1629) und *Symphoniae sacrae* III (Dresden 1650). Von ersteren werden fünf (SWV 398, 400, 405, 406, 407), von letzteren 16 Einzelstücke (SWV 257, 258, 260-268, 270, 271, 274-276) eingetragen. Auf die hier genannten De-tempore-Angaben hat erstmalig Wolfram Steude<sup>75</sup> aufmerksam gemacht. Die Hinweise zu einigen Werken informieren über die kirchliche Auslegungspraxis der Bibeltexte um 1660 in Freiberg:

SWV 270 (= Ps. 78, 1-3)	Markus 4, 13-20
SWV 271 (= Ps. 51, 17)	Markus 7, 31-37
SWV 407 (= Ps. 150, 2)	7. Sonntag nach Trinitatis
SWV 264 (= Hohes Lied Salomonis 2, 14)	20. Sonntag nach Trinitatis
SWV 274 (= Hohes Lied Salomonis 5, 1)	20. Sonntag nach Trinitatis

Schließlich sei noch auf das einzige Schützautograph hingewiesen, das sich in Freiberg befindet. Es handelt sich um einen Eintrag in das Stammbuch des Theologen Georg Michael Pezold (1624-1710)<sup>76</sup> mit folgendem Wortlaut:

Ex ps. 118  
 Cantabiles mihi sunt justificationes Domini, in  
 loco peregrinationis meae.  
                   Musica  
 inter artes liberales, ut Sol inter  
 Planetas, in medio radiat.  
                   Memoriae et benevolentiae  
                   ergo apponebat Henricus  
                   Schütz Sereniss<sup>i</sup>. El<sup>ris</sup> Sax<sup>iae</sup>  
                   Capellae Magister. Leucopr.  
                   Erae die 24 Maii Ao 1653<sup>77</sup>

In freier Übersetzung lautet dieser Eintrag:

73 Christoph Werner wird 1650 als Vizekapellmeister nach Dresden berufen, stirbt jedoch kurz vor der Übersiedlung.

74 Vollständig veröffentlicht in: *Heinrich Schütz und seine Zeit in Bildern*, zusammengestellt und erläutert von Richard Petzoldt, Kassel 1972, S. 79.

75 Wolfram Steude, *Sächsische Musik- und Theologietraditionen bei Heinrich Schütz*, in: *Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts* (s. Anm. 42), S. 50.

76 Pezold war zwischen 1655 und 1710 als Pfarrer in Gablenz bei Freiberg tätig.

77 Unter »Erae die« ist der Tag »Maria festum sub titulo auxilium christianorum« zu verstehen.

Aus Psalm 118

Wie Gesänge sind mir die Satzungen des Herrn im Hause meiner Pilgerschaft.

Die Musik strahlt unter den Künsten, wie die Sonne unter den Planeten.

Zur Erinnerung und in Wohlwollen mitgegeben von Heinrich Schütz, kurfürstlich sächsischer Kapellmeister, Weißenfels, am Tag der Herrin, 24. Mai 1653.

Beide Zitate hat Schütz auch in andere Stammbücher eingetragen<sup>78</sup>. Ein direkter Bezug des heute im Stadt- und Bergbaumuseum Freiberg<sup>79</sup> aufbewahrten Schützischen Autographs zur Stadt Freiberg ist nicht vorhanden.

### III. Schneeberg

Schneeberg ist eine der jüngsten Stadtgründungen Sachsens. Ihre Entstehung verdankt sie den reichen Silberfunden am Ende des 15. Jahrhunderts. Schon 1485 wird die Lateinschule gegründet. Mindestens drei kleinere Kirchen bzw. Kapellen existieren bereits am Ausgang des 15. Jahrhunderts. Zwischen 1516 und 1540 entsteht die spätgotische St. Wolfgangskirche, die nach ihrer teilweisen Zerstörung 1945 in den letzten Jahren wieder aufgebaut wurde.

1539 werden in dieser Kirche die in der Wittenberger Werkstatt von Lucas Cranach d.Ä.<sup>80</sup> kurz nach 1530 geschaffenen zwölfteiligen Altarbilder aufgestellt. Das wohl unter der Beratung von Luther und Melanchthon entstandene Werk stellt eine »der großartigsten, gedanklich geschlossensten, künstlerisch umfassendsten Ausführungen evangelischer Symbolik und des evangelischen Glaubensbekenntnisses dar«<sup>81</sup>. Stifter des Altars sind die sächsischen Kurfürsten Johann Friedrich und Johann Ernst. Cranach hat zu dem sächsischen Haus Wettin eine ähnlich enge Bindung wie ein Jahrhundert später Heinrich Schütz.

1633 wird der Altar von plündernden kaiserlichen Truppen auseinandergenommen und geraubt<sup>82</sup>. Nach dem Dreißigjährigen Krieg tauchen die Altarbilder in Prag wieder auf, nachdem sie sich längere Zeit in der Kunstkammer des Feldzeugmeisters Graf Colloredo<sup>83</sup> befanden. Mit Unterstützung des sächsischen Kurfürsten Johann Georg I. werden sie nach langen Verhandlungen wieder nach Schneeberg zurückgebracht. Beim Einweihungsgottesdienst am 23. Mai 1650 erklingen »in gegenwart und

78 Näheres zu diesem und anderen Stammbucheinträgen von Schütz wird in der in Vorbereitung befindlichen Publikation aller erhaltenen Stammbucheintragungen von Schütz im SJB mitgeteilt werden. Vgl. auch Jörg-Ulrich Fechner, »Wie die Sonne unter den Planeten in der Mitte leuchtet, so die Musik unter den freien Künsten« – Zu Heinrich Schütz' Eintrag in das Stammbuch des Andreas Möring, in: SJB 6 (1984), S. 93-101, pass.

79 Signatur 48/57 (Stadt- und Bergbaumuseum Freiberg).

80 Ein verwandtschaftliches Verhältnis zu dem um 1535 in Schneeberg tätigen Organisten Wolf Kranach konnte nicht nachgewiesen werden.

81 Richard Steche, zitiert nach Rudolf Ziessler, *Die Wolfgangskirche zu Schneeberg*, Berlin 1971, S. 20.

82 In der Leichenpredigt für den Schneeberger Kantor Heinrich Spilner heißt es: »[...] Ach/ wie erbärmlichen ward die liebe Kirche da zugerichtet. Alle Meßgewänder/ derer bey 20 gewesen/ waren dahin: Der schöne kunstreiche Altar war hinweg: Die zwey Orgelwerck waren zerstimmt, daß man die Pfeiffen vff den Gassen must zusammen lesen. Die Häuser waren gantz verwüestet [...]«. Georg Blumberg, *Geistliches Seewerck [...] Bey dem [...] Begräbnis [...] Herrn HEINRICI SPILNERS*, Dresden 1636, Bl. CII<sup>v</sup>.

83 *Der Flügelaltar von Lukas Cranach im Bergmannsdom St. Wolfgang*, in: *Schneeberger Heimatbüchlein 8*, hrsg. vom Rat der Stadt Schneeberg, [1969], S. 30.

versammlung etzlicher tausend frembd- und einheimischer Menschen<sup>84</sup> mehrere größere Kompositionen, darunter auch Werke von Heinrich Schütz<sup>85</sup>.

Nachfolgend das Programm dieser Veranstaltung<sup>86</sup>:

*Designatio.*

Was bey der *Inauguration* des Altars ist *Musciret* worden: Als erstlichen.

*Veni Sancte spiritus*, à 12. *Michael. Praetorii.*

Ich freue mich des &c. 122. Psalm à 12. *J. H. Scheins.*

*Kyrie Christe Kyrie* } à 12. { *Francisci Capell.*  
*Et in terra pax*

Alles auff drey Chor / mit zweyen Orgelwercken, 2. *Clavicymbeln*, und 1. *Spinet* / 4. *Trombonen*, 3. *Cornetisten*, 3. *Violisten*, 2. *Lauten* und einer *Triangel*.

Nach der Epistel.

*Laudate Dominum* à 20. *Johann. Crügers*, auff vier Chor / als / zwey Chor Vocalisten *Concertat weiß* / und zwey Chor *Instrumentisten* / nebenst 2. *Clarinen* und zwo *Heerpauken*.

Vff der Cantzel vor der Predigt.

Nun lob mein Seel dem HERRN / &c. den ersten *Versum Concertat*: mit *Instrument*. 2. *Clarinen* und 2. *Heerpauken* / die anderen *Versus* aber *Contrapunct weiß* / mit der *Gemein*.

Nach der Predigt.

HERR GOTT dich loben wir / *Heinrich Schützens* / *Figural*: und *Instrumentaliter*, nebenst 2. *Clarinen* und zwoen *Herrpauken* / iedoch mit der *Gemeine*.

Vnter der *Communion*.

*Jauchzet dem HERRN* / &c. à 12. uff drey Chor *H. Schützens*.

*Sub Directorio*

*Jacobi Ziegleri* / *Cygnei*, & *Samuelis Hanells*, *Organoedi*.

84 Christoph Schindler, *REDINTEGRATIO* | *ARAE* | *CHIONURINAE*. | *ERNEVERVNG* | *des Schneebergischen Altars* | *Am Tage der Siegreichen Himmel-* | *fahrt [...] Den 23. Maii* | 1650. | *In sehr volckreichen Versammlung mit Christ-* | *lichen Ceremonien verrichtet*, Zwickau 1650, Bl. D2<sup>v</sup>.

85 Ebenda, S. 125 f.

86 Vgl. das Faksimile auf S. 71. Für die Genehmigung zur Reproduktion nach dem Exemplar der Ratschulbibliothek Zwickau spreche ich deren Direktor, Herrn Dr. Nagel, verbindlichsten Dank aus.





## Designatio.

Was bey der Inauguration des Altars ist Musiciret worden: Also erstlichen.

Veni Sancte Spiritus, à 12. Michael. Pratorii.  
 Ich freue mich des 22. 122. Psalm à 12. J. H. Scheins;  
 Kyrie Christe Kyrie ] à 12. [ Francisci Capell.  
 Et in terra pax

Alles auff drey Chor / mit zweyen Orgelwercken  
 2. Clavicymbeln, und 1. Spinett / 4. Trombonen,  
 3. Cornetisten, 3. Violisten, 2. Lauten und einss  
 Triangel.

## Nach der Epistel.

Laudate Dominum à 20. Johann. Crügers, auff vier  
 Chor / als / zwey Chor Vocalisten Concertat weis / und  
 zwey Chor Instrumentisten / nebenst 2. Clarinen und zwe  
 Heerpaucken.

## Vff der Cantzel vor der Predigt.

Nun lob mein Seel dem HERRN / 22. den ersten  
 Versus Concertat. mit Instrument. 2. Clarin und 2. Heers  
 paucken / die anderen Versus aber Contrapunct weis / mit der  
 Gemein.

Nach

## Nach der Predigt.

HERRN GOTT dich loben wir / Heinrich Schül  
 ters / Figural: und Instrumentaliter, nebenst 2. Clarin und  
 zween Heerpaucken / iedoch mit der Gemeine.

## Unter der Communion.

Jauchzet dem HERRN / 22. à 12. uff drey Chor  
 H. Schülers.

Sub Directorio

Jacobi Ziegleri / Cygnei, & Samuelis  
 Hanells, Organisti.

F I N I S.



Diese *Designatio* und die sehr lange Predigt machen wahrscheinlich, daß der Festgottesdienst sich über mehrere Stunden erstreckt. Nur einmal bezieht sich Pfarrer Christoph Schindler d. Ä. (1596-1669) in seiner Predigt auf die erklingende Kirchenmusik, indem er auf das einzige anonyme Werk verweist<sup>87</sup>:

Wollen [...] auß dem schönen Danck-Psalm [...] Davids/so in der Ordnung der 103. ist/mit Vocal und Instrumental Music erschallen lassen/singen und klingen: Nun lob mein Seel den Herrn.

Zunächst fällt auf, daß es sich bei den Werken um mehrhörige Kompositionen handelt. Der Einsatz von 20 Instrumentalisten bestätigt Meltzers Äußerung von 1684, daß die »Kirchen-Music/ [...] allhier zu Schneeberg bißhero und noch ietzo [...] wohl bestellt ist«<sup>88</sup>. Außerdem überrascht, daß die meisten Kompositionen hinsichtlich ihrer Entstehung Jahrzehnte zurückliegen (Giovanni Francesco Capello war um 1620 gestorben, Michael Praetorius 1621 und Johann Hermann Schein 1630). Bei der Vertonung des 122. Psalms *Ich freue mich des, das mir geredt ist* von Schein handelt es sich um eine verschollene Komposition, die einst auch in Pirna vorhanden war<sup>89</sup>. (Der Thomaskantor Schein wurde in Grünhain geboren, das nur knapp 15 Kilometer von Schneeberg entfernt ist). Capellos Werke begegnen in mitteldeutschen Notenhandschriften bzw. -inventarien sehr selten.

Nicht einfach beantwortet sich die Frage nach der Identifizierung der beiden Schützschen Werke, die am Ende des Festgottesdienstes erklingen. Die Annahme liegt nahe, daß es sich bei der nach der Predigt erklingenden Komposition *Herr Gott, dich loben wir* um das Deutsche Tedeum SWV 472<sup>90</sup> handelt – ein Werk, dessen Authentizität freilich seit seiner ersten Veröffentlichung nach einer 1677 in Erfurt geschriebenen Handschrift skeptisch beurteilt worden ist<sup>91</sup>. Das Schneeberger Programm beweist jedenfalls, daß von Schütz schon 1650 eine Komposition *Herr Gott, dich loben wir* zur Aufführung gelangt. Der Hinweis: »Figural: und Instrumentaliter, nebenst 2. Clarin und zwoen Heerpaucken«, macht eine große Besetzung wahrscheinlich. Dabei müßte es sich entweder um ein heute verschollenes Werk von Schütz oder um eine Frühfassung bzw. die Erfurter Fassung vom »Deutschen Tedeum« (SWV 472) handeln. (Ein »Deutsches Tedeum« von Schütz wird zum Friedensdankfest am 22. Juli 1668 in Dresden aufgeführt.)

Den 100. Psalm *Jauchzet dem Herrn* hat Schütz mehrfach vertont: SWV 36, 36a, 198, 198a und 493. Hinzu kommen eine verschollene sechsstimmige Fassung und eventuell eine Neufassung des 100. Psalms, die 1665 in Dresden erklingt<sup>92</sup>. Außerdem sind die in lateinischer Version vorliegenden Werke SWV 262 und 332 zu berücksichtigen. Zeitgenössische Bearbeitungen zeigen, daß die Vertonungen des 100. Psalms von Schütz in Sachsen beliebt sind. Für den Pirnaer Kantor Johann Cadener (gest. 1639) findet sich zum Beispiel der Nachweis: *Missa 8 Voc. Johan Cadeners Super Jauchzet dem*

87 Ebenda, S. 3. Möglicherweise handelt es sich um eine Komposition des Schneeberger Kantors Jacob Ziegler.

88 Christian Meltzer, *Bergklüfftige Beschreibung Der [...] BergkStadt Schneeberg*, Schneeberg 1684, S. 237.

89 *Votum Nuptiale*, Leipzig 1622. Vgl. Wilibald Nagel, *Die Kantoreigesellschaft zu Pirna*, in: *MfM* 28 (1896), S. 161.

90 SGA 18 (Heinrich Spitta), S. 140-165; NSA 32 (Breig), S. 58-100.

91 Vgl. Moser, S. 537; Breig in NSA 32, S. VII f.

92 Wolfram Steude, *Das wiedergefundene Opus ultimum von Heinrich Schütz – Bemerkungen zur Quelle und zum Werk*, in: *SJb* 4/5 (1982/83), S. 17.

*Herren H. Sag*<sup>93</sup>. Bei der in Schneeberg genannten Komposition könnte es sich um SWV 36a handeln, eine um 1616 entstandene nur handschriftlich überlieferte Frühfassung von SWV 36 aus den *Psalmen Davids*<sup>94</sup>. Dafür sprechen die Besetzungshinweise »à 12. uff drey Chor«<sup>95</sup>.

Es ist bemerkenswert, daß die von dem Schneeberger Kantor Jacob Ziegler aufgeführten Schützschen Werke nicht im Druck vorliegen. Das macht einen Kontakt zu Schütz bzw. zu einem Schütz nahestehenden Musiker wahrscheinlich.

Mehrere Schneeberger Rektoren, Kantoren und Organisten des 16. und 17. Jahrhunderts sind mit Kompositionen, die auch im Druck vorliegen bzw. vorlagen, in Erscheinung getreten. Von diesen sollen vor allem Thomas Popel<sup>96</sup>, Valentius Rab (Corvinus)<sup>97</sup>, Nikolaus Kropstein<sup>98</sup>, Andreas Reinhard<sup>99</sup>, Heinrich Spilner<sup>100</sup> und Christian Speckhuhn<sup>101</sup> genannt werden.

Umfangreiche Verzeichnisse von heute nicht mehr erhaltenen Noten aus den Jahren 1589, 1597, 1636 und 1682 – sie werden als Anhang Nr. 4 zusammen mit einem Komponisten- und einem Titelregister abgedruckt<sup>102</sup> – zeugen von einer intensiven Musikpflege in Schneeberg. Aus dem Schützschen Umkreis erscheinen darunter Werke von David Pohle, Christoph Bernhard, Johann Vierdanck und Marco Gioseppe Peranda. Von Schütz befanden sich folgende Druckwerke in der Kantorei: *Psalmen Davids* (1619), *Kleine geistliche Konzerte II* (1639) und *Symphoniae sacrae III* (1650).

Eine beträchtliche Erweiterung des Notenbestandes erfolgte um 1683. Christian Rockstroh, Kammerherr zu Rittersgrün, erhält aus Dresden ein Erbe »mit vielen hundert Concerten und Capell-Stücken«<sup>103</sup>. Diese Sammlung übergibt er der Schnee-

93 Nagel, S. 160. Cadener bearbeitet auch Messen von Luca Marenzio, Georg Vintzius und Melchior Vulpius (a. a. O.) Das sollte bei der Untersuchung der in der Handschrift Cadeners vorliegenden Schützschen Werke, von Steude als Frühfassungen zu SWV 263, 264, 289, 326, 429, 430 und 450 identifiziert, Berücksichtigung finden. (Vgl. Wolfram Steude, *Neue Schütz-Ermittlungen*; Wiederabdruck in: HS-WdF, S. 189-228).

94 Edition in NSA 28 (Breig), S. 61-88.

95 Da im Programm nicht ausdrücklich von »Psalm 100« die Rede ist, wäre allerdings auch – worauf mich Werner Breig aufmerksam machte – an SWV 47 (für drei Favoritchöre und eine Capella) zu denken.

96 Thomas Pope, um 1522 Rektor in Schneeberg, Komponist von Psalmmotetten und einer verlorengangenen, vermutlich deutschsprachigen Passion.

97 Valentin Rab (Corvinus), um 1540 Kantor in Schneeberg, danach Kantor in Marienberg; gest. 1596; Komponist von handschriftlich und gedruckt überlieferten Psalmmotetten.

98 Nikolaus Kropstein, 1555-1562 Archidiakon in Schneeberg; Komponist lateinischer geistlicher Werke sowie deutschsprachiger Motetten.

99 Andreas Reinhard, 1594-1613 Organist in Schneeberg, veröffentlicht mehrere musiktheoretische Werke, Komponist lateinischer und deutscher Motetten.

100 Heinrich Spilner, 1577-1636, seit 1611 Kantor in Schneeberg; in RISM werden drei Druckwerke genannt.

101 Christian Speckhuhn, Schüler des Leipziger Thomaskantors Sebastian Knüpfer, Bewerber um dieses Amt nach dessen Tod; zunächst Substitut, dann 1676-1682 Nachfolger von Jacob Ziegler als Kantor in Schneeberg. Albert Göhler (*Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien*, Leipzig 1902, S. 81) nennt zwei offensichtlich verlorengegangene Druckwerke. In den Schneeberger Inventarien werden 24 z. T. bis 20stimmige Vokalwerke erwähnt.

102 Das Inventarverzeichnis von 1636, Signatur II 19 8 (alte Signatur 9 II 3) ist verschollen. Die übrigen Verzeichnisse finden sich unter der Signatur 2920 (alte Signatur II 19 27a) im Schneeberger Stadtarchiv.

103 Christian Meltzer, *Bergklüfftige Beschreibung Der [...] BergkStadt Schneeberg*, Schneeberg 1684, S. 712.

berger Kantorei. Leider existiert davon kein Verzeichnis. Mit Sicherheit befanden sich dabei auch Werke von Heinrich Schütz.

Über persönliche Kontakte von Schütz zu Schneeberg ist nichts bekannt geworden. Zu den Nachkommen des weitläufigen Hieronymus Schütz<sup>104</sup> gab es offensichtlich keine Beziehungen. Über Verbindungen zwischen Schütz und dem Kantor Jacob Ziegler<sup>105</sup> bzw. dem Organisten Samuel Hä(h)nel<sup>106</sup>, die den Festgottesdienst am Himmelfahrtstag 1650 leiteten, ist ebenfalls nichts bekannt.

\*

### Dokumentarischer Anhang

#### 1. Zu S. 62: Christoph Pincker erwirbt 1657 die ehemalige Schützische Mühle in Chemnitz<sup>107</sup>

Kundt undt zu wißen, denen hiervon Wißenschafft zu haben von nöthen, demnach Bürgermeister und Rath der Stadt Chemniz, dem Churfürstl. Sächß. Steuer Buchhalter Herrn Christian Wildäcken Seel. laut obligation sub dato Ostern Anno 1618. und Churfürstl. Sächß. gnädigsten Consens, unterm Dato den 17. Septembris ejusdem Anni, Vier Taußendt Gülden Fränckischer Wehrung, so ihnen Herr Wildeck zu gemeinen Stadt besten Vorgestreckt, schuldig worden, von welchen Capital gemelter Rath auch die verschriebenen Zinßen, biß zu entstandener Krieges Vnrue, richtig abgestattet, nachmahls aber mit solcher Zinßreichung ferner nicht fort kommen können, also, das biß Anno 1647. in die Dreytausend Fünffhundert Fünff: undt Fünffzig gülden Zinßen auffgeschwollen undt dahebro die Wildeckischen Erben, benandtlichen Herr Heinrich Schütz, Churfürstl. Sächß. Capelmeister vor sich und in Vormundtschafft seiner Tochter Jungfraw Euphrosinen, nachmahls Herr D. Christoph Pinckerts, des Jüngern Ehelicher Haußfrauen, veranlaßet undt gezwungen worden, wieder vorgedachten Rath bey der Churfürstl. Regierung executive zu klagen, und Hülffsbefehliche an dem Amtschößer zu Chemnitz auszuwircken, und wiewohl hinauff E.E. Rath in Septembri Anno 1647. mit dem Herrn Capellmeister in einen güthlichen Vergleich sich eingelaßen, in welchen ihnen derselbe/: die alten Zinßen biß auff Eintausendt Gülden remittiret, Hingegen Sie von Neuen versprochen, daß nochmahls gestundete Capital der Vier Taußendt fl hinführe mit Vier pro Centum zuvor Zinßen, und darzu die Einkünffte ihrer Newen Mühle einig undt allein zu wiedmen, undt anzuwenden, maßen itzo gedachte neue Mühle, So hiebevorn von dem Geschlecht der Schützen verkauffet worden, für berührte Post zum Specialunterpfande stehen undt haßten solle, So hatt doch mehr gemelter Rath auch mit solcher Zinßreichung nicht inne gehalten, derohalben wohlgedachter Herr Capellmeister undt deßen Eydam Herr Doct. Christoph Pincker, anderweit umb Vollstreckung der Hülffe unterthänigste ansuchung zuthun nicht umgang haben können, maßen auch am 9. Januarij Anno 1652 Hierauff Churfürstl. Durchl. zu Sachßen dem Amtschößer zu Chemnitz gnädigst anbefohlen, E.E. Rath dahin anzumahnen, daß Sie obbenandte ihre Neue Mühle dem Herrn Capellmeister an statt seiner und seiner Tochter forderung der Viertausendt gülden, wiederkäufflichen in solutum abtreten, oder wiedrigesfals er den Hülffs Proceß wieder Sie fortstellen solle, zu welcher Hülffs Vollstreckung auch albereit Termin angesezet gewesen, wo nicht E.E. Rath abermahls zu guthwilliger abtretung der Mühle sowohl schrifttl. als mündtlichen sich anerbothen, will aber darbey sich noch eine undt die andere Difficultät ereignet, mann auch des Kauff Pretij halber sich nicht alerdings vergleichen können, So ist diese abtretung abermahl in stocken gerathen, biß endtlichen bey der vorm Jahre, von neuen gnädigst angeordneten Churfürstl. Commission, in Termino den 6. Augustj izeo

104 Der reich begüterte Hieronymus Schütz lebt um 1500 in Schneeberg.

105 Jacob Ziegler, gebürtiger Zwickauer, 1621-1630 Kantor in Hartenstein, 1636-1676 Kantor in Schneeberg; Kompositionen nicht nachweisbar.

106 Samuel Hä(h)nel, 1631-1649 Organist in Crimmitschau, danach Organist in Schneeberg, gest. 1653.

107 Die Absatzgliederung ist Zutat des Verfassers.

lauffenden 1657.sten Jahres, durch interposition der Herren Commissarien, mehr wohlgemelter Rath sich zum Zwecke geleet, und indem Sie nebenst den Vierthelsmeistern berührte Schuldforderung, der Viertausendt gülden Capital, vor richtig recognosciret, und daß solches anlehen zu gemeiner Stadt besten angewendet worden, gestanden sich zu wiederkäufflicher abtretung berührter ihrer Neuen Mühlen erkläret, Welches, nach gepflogener Handlung, Herr Doct. Christoff Pincker, Bürgermeister zu Leipzigk, als Haeres Mobiliaris seiner Haußfrauen, Euphrosinen Schüzin sehl. wie auch in Natürlicher Vormundtschafft seines mit derselben erzeugten Töchterleins, Gertraudten Euphrosinen, undt in tragendher Vollmacht seines Schwähers, Herrn Heinrich Schützens, Capellmeisters, auch auff Zureden der Herren Commissarien, acceptiret, undt ist hierauff nachfolgender Kauff Handel, Jedoch auff wiederkauff= undt ablößlich, von beyden theilen beliebt, abgehandelt undt geschlossen worden, Nehmblichen[:]

Es vorkauffet nach eigenschafft Endes angefangten undt bedingeten Pacti reluendi E.E. undt Wohlweiser Rath der Stadt Chemniz, in Kegenwarth undt mit austrücklicher beliebt undt einwilligung der Verordneten Vierthelsmeister, Nahmentlich, Paul Gerlachs, Hannß Richters, Michael Schülzens, Hannß Hanemans, Martin Schülzens, undt Wilhelm Werners, und, schläget insolutum, Jedoch salvo relutionis reservatae jure, eigenthümblichen zu, vor wohlgedachten Herrn Christoff Pinckern, beyder rechten Doctoren, des Churfürstl. Sächs. Schöppenstuls wohlverordneten Assessorn, undt Burgermeistern zu Leipzigk, mehr berührte ihre vorm Closterthore am Anger gelegene Neue, Vorhin gewesene Schüzische Mühle, mit Vier Gängen sambt den daran liegenden verzäuneten kleinen Gärtlein, am Stubenfestern gelegen, allen deren Zugehör, pertinentien, Nuzungen, Rechten, und Gerechtigkeiten, [...] auff= und unter der Erden, Übungen und Freyheiten, allermaßen Sie, der Rath, solche Mühle bißhero genuzet undt gebrauchet, oder nuzen undt gebrauchen sollen, können oder mögen, undt wie solche Mühle sonst in ihren Rainen und Steinen, soweit iezo die Trauffe gehet, undt das Mühlgebäude im grunde begriffen, sambt allen was darinnen Erdt= Mauer und Nagelfest, auch den darbey iezo befindlichen Inventarien stücken, zusambt denen darauff hafftenden Beschwehrungen, ausgeschloßen, die darbey gelegene Wiese /: undt andere Gräserei, außer einzig und allein den kleinen Vorhehr erwehnten gärtlein, an denen Stubenfenstern, weill gedachte gräserey der Stadt, wegen gemeiner Weide, nicht entrathen können:/ Vor undt umb seine, seines Herrn Schwähers undt Töchterleins, bey ihnen habende forderungen, der Viertausendt gülden Capital Fränckisch: Wehrung, darauff auffgeschwollene alten und Neuen Zinsen, dergestalt undt also, daß gedachter Herr Käuffer hinführo darmit als seinen eigenthumb gebahren, dieselbe bester maßen nuzen undt gebrauchen, auch nach seiner Beliebung an einen anderen Hinwiederumb verkauffen oder vertauschen möge, Jedoch daß allezeit E.E. ver. Rath dabey Vorbehaltenes undt Bedingetes jus reluendi insalvo undt durch künfftiger Veräußerung, vnverrücket bleibe, Versprechen auch hirbey, undt Vor obligiren sich, beneben benenneten denen Viertelsmeistern, an statt der sämbtlichen Bürgerschaft den Käuffern, Herrn Doct. Christoph Pinckern deßen Erben undt Nachkommen, diese Mühle, sambt den vorhehr erwehnten zugehörigen, Vor Männigliches Zu=undt Ansprüche frey, auch ohne Servität und einige Special Hypothec, außer dehrer nach weisung der alten Steuer Register darauff hafftenden Steuerschocke, wie rechtens ist, zu gewehren, auch derselben, Mahlgäste benandter Mühle, in keinerlei wege abspenstig zumachen, oder ihre Bürger und Einwohner, das Sie zuförderst sich ihrer Niclasmühle gebrauchen solten, anzuhalten, undt entweder selbst zu verleiten, oder durch andere dahin verleiten undt anhalten zulaßen, sondern einen Jeden, wie bißhero geschehen, in welcher Mühle einen oder andern beliebt, ohne einführende Näuerung, oder änderung, der Mühlmäze darinne zu mahlen, frey und ungehindert beyden theils nachzulaßen, undt zu vorstatten, auch sonst iezigen oder künfftigen Besizer dieser Newen Mühlen, durch unnöthige abschlagung des Waßers, außerhalb wenn gewöhnlicher weise vom Rath gefischt, oder sonst auff der Aahlhorte gefangen wird Vorbauung oder Verweigerung der Wege und steige oder in anderer weise an deren gebrauch zu hindern, oder eintrag zu thun, darbey aber ferner als oben allbereit gedacht, bedinget, undt abgeredet worden, daß E.E. Rath, undt Gemeine Stadt, solche Mühle, iezo, oder ins Zukünfftige, sobaldt das gemeine guth sich mittel erholen kann, vmb Vorberührtes Capital, der Viertausendt gülden Fränckischer Wehrung, und kegen bahrer Bezahlung solcher Summa, wie auch des eingewandten meliorationen, wieder an sich zu lösen, freystehen, Inhaber undt besiezer auch ihnen dieselbe auff solche maße zu überlaßen, schuldig seyn sollen. Jedoch das solches tempus reluendi sich über zwölff Jahr nicht erstrecke, sintemahl nach ablauff berührter 12. Jahre, E.E. Rath, wenn es die besiezer nicht guthwillig thuen wolten, keine fernere wieder einlösung verstattet, sondern sodann diese Mühle Käuffern oder deßen Erben, Erbnehmen oder getreuen Inhabern, erb= und eigenthümblichen verbleiben solle.

Es verspricht hierüber E. E. Rath Käuffern bey übergabe der Mühle alle darzu gehörige Documente, alte uhrkunden undt Kauffbrieffe, do derer Vorhanden, außzuantwortten, maßen Käuffer hingegen Ihnen die

obligation, undt Churfürstl. Consens, Vber die Viertausendt gülden, Wie auch die Transaction de Anno 1647. nebenst einer richtigen Quittung Vber Capital und Zinßen, einzuhändigen, sich schuldig erachtet Es verbleibe auch solche Mühle, sambt allen denen Personen, so solche innen haben, oder besiezen, in des Raths mit Ober=Erbs= undt Vntergerichten, wohl Fundireten Erblichen Jurisdiction begrieffen, und auff alle begebende fälle unterwürffig; Vndt damit Endtlichen dieser Kauff Contract desto Kräfttiger undt beständiger seyn möge, Soll derselbe Churfürstl. Durchl. zu Sachsen Vnsern gnädigsten Herrn zu dero Gnädigsten Confirmation undt Ratification eingeschicket, auch Von den Geschwohrnen Vierthelsmeistern Zugleich mit Unterschrieben, undt Vollnzogen werden, Endlichen wollen beyderseits Contrahenten Vermöge der Vor den Herren Commissarien albereit beschehenen angelobung, bey diesenabgeredeten Kauffhandell, beständig stehen, und sich darwieder einigen ausflucht undt Rechtswohltat, wie die auch nahmen haben möchte, außser was vorgehendt Vorbehalten, undt Krafft zu stehenden Pacti reuolutionis, juris dictionis, undt was denen folgig, E.E. Rath frey undt [...] iedesmahl Verbleiben soll, nicht gebrauchen, Wie Sie denn hiermitt derselben sich in genera undt specie Insonderheit aber des Beneficij L. Civitas FF. de Reb: Cred: Restitutio- nis in integrum, laesionis, ex Lz. C. de Rescind: vend: fraudulentae, persuasionis, simulati Contractus Vndt dergleichen gantzlich begeben undt loß sagen, Alles treulich undt sonder gefährde, Vhrkundtlich ist dieser Contract zu Pappier gebracht, darüber zwey Exemplaria verfertiget, undt von beyden theilen mit untertrückung derer respective Stadt Secret und gewöhnlichen Petzschaften auch eigenhändiger Unterschrift vollenzogen worden, Signatum am Tage Michaelis des Eintausendt Sechshundert und Siebenundtfunffzig- sten Jahres;

Paul Gerlach  
Johan: Richter

J.G. Berlich

Christoph pincker D.  
Vor mich, und in Vol-  
macht H Heinrich  
Schützens Churfl. Sächs.  
Capelmeisters, auch in  
Natürlicher Vormundt-  
schafft meiner Tochter  
Gerdrauth Euphrosinen mpp.

## 2. Zu S. 62: Christoph Pincker bestätigt, daß die Fischereirechte für den Chemnitzer Mühlgraben beim Rat der Stadt bleiben.

Belangende die Fischerey, Verbleibet solche sowohl in den Mühlgraben und alhortten, alß ober= vndt Vnter der Mühlen, und also allenthalben, E.E. Rath, wie Vorhin, als daß Herr Cessionarius daran in geringsten sich nicht anzumaßen, befugt seyn soll. Deßen zu unserer Vhrkundtigt dieses Inventarium von beyden theilen vollzogen, und Jeden ein gleichlautendes Exemplar zugestellet worden, Actum Chemnitz den 13. Octobris Anno 1657.

Johann Georg Berlich  
mpp.  
nomine Senatus

Christoph Pincker D.  
Vor mich und mandatario  
nomine H Heinrich Schützens  
Churfl. S. Capellmeisters,  
wie auch in Natürlicher Vor-  
mundtschafft meiner tochter  
Gerdrauth Euphrosinen. mpp.

3. Freiburger Sammelhandschrift (1662)<sup>108</sup>

- |     |                               |  |         |
|-----|-------------------------------|--|---------|
| 1.  | J. N.                         | Ein tag in deinen vorhöfen. Symphonia 5 v.<br>T., Baßviolon, Bc.           |         |
| 2.  | S. S. [Samuel Seidel?]        | O welch eine Tieffe 6 v. 2 T. B. dui Violin<br>T2, Baßviolon, Bc.          |         |
| 3.  | A. H. [Andreas Hammerschmidt] | Ich bin die Aufferstehung 6 v.<br>C2, Baßfagott, Bc.                       |         |
| 4.  | A. H. [Andreas Hammerschmidt] | Fürchtet euch nicht 6 v.<br>T2, Baßviolon, Bc.                             |         |
| 5.  | H. S. [Heinrich Schütz]       | Buccinate in neomenia tuba 6 v.<br>T2, Fagotto, Bc.                        | SWV 275 |
| 6.  | [Heinrich Schütz]             | 2. p. Jubilate Deo in chordis<br>T2, Fagotto, Bc.                          | SWV 276 |
| 7.  | Josephi Scaranii              | Bone Jesu verbum patris 5 v.<br>T., Baßviolon, Bc.                         |         |
| 8.  | Johann Bapt. Chinelli         | Laudate pueri 5 v. A. T. B<br>T., Baßviolon, Bc.                           |         |
| 9.  | Joh. Bapt. Chinelli           | Ecce nunc benedicite Dominus 5 v.<br>C., Baßviolon, Bc.                    |         |
| 10. | Heinrich Sagittarij           | Benedicam Dominum 4 v.<br>T., Baßviolon, Bc.                               | SWV 267 |
| 11. | [Heinrich Schütz]             | 2.p. Exquisivi Dominum<br>T., Baßviolon, Bc.                               | SWV 268 |
| 12. | Heinrich Sagittarij           | Attendite popule meus 5 v. Von Sehman bösen und<br>guten<br>Baßviolon, Bc. | SWV 270 |
| 13. | Heinrich Sagittarij           | Domine labia mea 5 v. Von Tauben u. stummen<br>T., Fagotto, Bc.            | SWV 271 |
| 14. | Heinrich Sagittarij           | Veni dilecte mi 6 v. 20. Sontag Trinitatis<br>C2, Baßtrombo, Bc.           | SWV 274 |
| 15. | Johann Rosenmüller            | Treuffet ihr himmel von oben 3 v.<br>Baßviolon, Bc.                        |         |
| 16. | And. Hammerschmidt            | Mir hastu arbeit gemacht 6 v.<br>T., Baßviolon, Bc.                        |         |
| 17. | Johann Rosenmüller            | Mater Jerusalem 4 v. 20. Trinit.<br>C2, Baßviolon, Bc.                     |         |
| 18. | Johann Rovett                 | Laudate pueri Dominum 4 v. Maria heim suchen<br>T., Baßviolon, Bc.         |         |
| 19. | An. Hammerschmidt             | Verley uns Frieden 6 v.<br>C2, Baßviolon, Bc.                              |         |
| 20. | Francisc Turini               | Ecce quam bonum 6 v. 4. Sontag Trinitatis<br>T., Baßviolon, Bc.            |         |
| 21. | An. Hammerschmidt             | Jesu du Sohn Daviedt 5 v. Trombo vel Viol.<br>B., Baßviolon, Bc.           |         |
| 22. | And. Hammerschmidt            | Herr so du wilt 6 v.<br>T., Fagott, Bc.                                    |         |
| 23. |                               | Der Herr behüte dich 6 v.<br>C2 vel T., Tromb. vel Viol 3, Bc.             |         |
| 24. | Johann Werlin                 | Wie schön leuchtet der morgenstern 5 v. 2 Violin<br>T1, Baßviolon, Bc.     |         |
| 25. | Joh. Werlin                   | Lobet den Herren alle Heyden 5 v.<br>C2, Baßviolon, Bc.                    |         |

108 Vgl. S. 67 f.

- |     |                      |  |         |
|-----|----------------------|--|---------|
| 26. | Joh. Werlin          | Nu komm der Heyden Heylandt 5 v.<br>C2, Baßviolon, Bc.             |         |
| 27. | Johann Werlin        | Der Tag der ist so freudenreich 5 v.<br>C2, Baßviolon, Bc.         |         |
| 28. | Johann Werlin        | Wo Gott der H nicht bey uns helt 5 v.<br>T., Baßviolon, Bc.        |         |
| 29. | Johann Werlin        | O Mensch beweine dein Sünde groß 5 v.<br>C2, Baßviolon, Bc.        |         |
| 30. | Matheus Weckmann     | Ich habe dich ein klein augenblick 3 v.<br>Baßviolon, Bc.          |         |
| 31. | Baltasar Hildebrandt | Verbum caro factum est 4 v.<br>C2, Baßviolon, Bc.                  |         |
| 32. | Baltasar Hildebrandt | Gott sei uns gnädig 3 v.<br>Baßviolon, Bc.                         |         |
| 33. |                      | Domine concede mihi 3 v.<br>Baßviolon, Bc.                         |         |
| 34. |                      | Lobet den Herrn 4 v.<br>T., Baßviolon, Bc.                         |         |
| 35. |                      | Veni sancte spiritus 5 v. 2 T. e B. 2 Violin<br>T2, Baßviolon, Bc. |         |
| 36. | Bernhart Haaß        | Ach bleib bei uns 4 v.<br>C2, Baßviolon, Bc.                       |         |
| 37. | Christ. Werner       | Ich danke dem Herrn 3 v.<br>Baßviolon, Bc.                         |         |
| 38. | Christoph Werner     | O du allersüßester 3 v.<br>Baßviolon, Bc.                          |         |
| 39. | Bernhard Haas        | O süßer o freundlicher 4 v.<br>T2, Baßviolon, Bc.                  |         |
| 40. | Alexand Grandi       | Bone Jesu verbum patris 4 v.<br>C2, Baßviolon, Bc.                 |         |
| 41. | Heinrich Sagittarius | Paratum Cor meum 3 v.<br>Baßviolon, Bc.                            | SWV 257 |
| 42. | Hein. Sagitt:        | Exultavit Cor meum 3 v.<br>Baßviolon, Bc.                          | SWV 258 |
| 43. | Hein. Sagitt:        | Cantabo Domino in vita mea 3 v.<br>Baßviolon, Bc.                  | SWV 260 |
| 44. | Hein. Sagitt:        | Venite ad me 3 v.<br>Baßviolon, Bc.                                | SWV 261 |
| 45. | Hein. Sagitt:        | Jubilate deo 3 v.<br>Baßviolon, Bc.                                | SWV 262 |
| 46. | Heinrich Sagittarij  | Anima mea liquefacta est 4 v.<br>T2, Baßviolon, Bc.                | SWV 263 |
| 47. | [Heinrich Schütz]    | 2 p., Adjuro vos 20. Sonntag Tr.<br>T2, Baßviolon, Bc.             | SWV 264 |
| 48. | Heinrich Sagitarij   | O quam tu pulchra es 4 v.<br>T2, Baßviolon, Bc.                    | SWV 265 |
| 49. | [Heinrich Schütz]    | 2 p. Veni de libano<br>T2, Baßviolon, Bc.                          | SWV 266 |
| 50. | Johann Vierdanck     | Es stehe Gott auf 4 v.<br>C2, Baßviolon, Bc.                       |         |
| 51. | Johann Vierdanck     | Nun dancket alle Gott 4 v.<br>C2, Baßviolon, Bc.                   |         |
| 52. | Jo: Vierdanck        | Mein Hertz ist bereit 4 v.<br>T2, Baßviolon, Bc.                   |         |
| 53. | Johann Vierdanck     | Herr wann ich nur dich 4 v.<br>C2, Baßviolon, Bc.                  |         |



- |     |                       |  |         |
|-----|-----------------------|--|---------|
| 54. | Johann Vierdanck      | Wo der Herr nicht bey uns were 4 v.<br>C2, Baßviolon, Bc.  |         |
| 55. | Joh. Vierdanck        | Ach das ich hören solte 4 v.<br>C2, Baßviolon, Bc.   |         |
| 56. | Joh. Vierdanck        | Singet dem Herrn 3 v.<br>Baßviolon, Bc.  |         |
| 57. |                       | Anima mea desiderat 3 v.<br>Baßviolon, Bc.   |         |
| 58. | Giacomo Arigoni       | Benedicta sit nunc et semper 3 v.<br>Baßviolon, Bc.  |         |
| 59. | Incertus              | Ave mundo spes 3 v.<br>Baßviolon, Bc.  |         |
| 60. | Andr. Hammerschmidt   | Trachtet am ersten 3 v.<br>Baßviolon, Bc.  |         |
| 61. | Andreas Hammerschmidt | Schaff in mir Gott 3 v.<br>T., Baßviolon, Bc.  |         |
| 62. | And. Hammerschmidt    | Sey nun wieder zufrieden 3 v.<br>Baßviolon, Bc.  |         |
| 63. | Johann Rovettus       | Laetatus sum in his 5 v.<br>T., Baßviolon, Bc.   |         |
| 64. | Christ. Werner        | Laudamus Dominus Deus 3 v.<br>T., Baßviolon, Bc.   |         |
| 65. | Christoph Werner      | Jubilate Deo 3 v.<br>T., Baßviolon, Bc.  |         |
| 66. | Christ. Werner        | Herr nun lestu 3 v.<br>Baßviolon, Bc.  |         |
| 67. | Samuel Seidel         | Domine Exaudi 3 v.<br>Baßviolon, Bc.   |         |
| 68. | Samuel Seidel         | Domine ne in furore tuo 4 v. 11. Trinitati<br>T., Baßviolon, Bc.   |         |
| 69. | Samuel Seidel         | Beati quorum remissae 4 v.<br>C2, Baßviolon, Bc.   |         |
| 70. |                       | Erbarm dich mein o Herre Gott 5 v.<br>Viol 3, Bc.  |         |
| 71. |                       | Ein feste Burg 5 v.<br>C2, Baßviolon, Bc.  |         |
| 72. | Michael Kühnel        | Meine seele erhebt 4 v. Intonation: Meine Seele erhebt und mein<br>geist freuet sich<br>C2, Baßviolon, Bc. |         |
| 73. | Heinrich Schütz       | Der Herr ist mein Hirt 5 v. C.A.T. 2 Violi<br>A., Baßviolon, Bc.   | SWV 398 |
| 74. | Heinrich Schütz       | Wo der Herr nicht das Hauß bauet 5 v.<br>C2, Baßviolon, Bc.  | SWV 400 |
| 75. | Heinrich Schütz       | O Jesu süß 6 v.<br>C2, T2, Baßviolon, Bc.  | SWV 406 |
| 76. | Joh. Vierdanck        | Mein Freund komme 5 v.<br>T., Baßviolon, Bc.   |         |
| 77. | Joh. Vierdanck        | Jauchzet dem Herren 6 v. C.A.T.B. et 2 Violin<br>A., B., Baßviolon, Bc.                                    |         |
| 78. |                       | Laudate Dominum omnes gentes 6 v. C.A.T.B. et 2 Violin<br>A., B., Baßviolon, Bc.                           |         |
| 79. |                       | Mein Hertz ist bereit 5 v. A.T.B. et 2 Violin<br>T., Baßviolon, Bc.  |         |
| 80. |                       | Sihe wie fein und lieblich ist 5 v. A.T.B. et 2 Violin<br>T., Baßviolon, Bc.                               |         |

81. Domine exaudi 3 v. Bassus Solus cum 3 Viol:  
Baßviolon, Bc.
82. Jubilate Deo 4 v.  
C2, Baßviolon, Bc.
83. Cantate Domino 4 v. 2 Cant et Violin  
C2, Baßviolon, Bc.
84. Fürchte dich nicht 4 v. 2 T. 2 Viol.  
T2, Baßviolon, Bc.
85. Kompt her zu mir alle 3 v. T. 2 Viol.  
T., Baßviolon, Bc.
86. Lobe den Herrn 3 v. C. 2 Viol  
Baßviolon, Bc.
87. Ey du frommer und getreuer Knecht 4 u. 7 v. 2 Cant vel Ten 2 Viol  
C. vel T2, Baßviolon, Bc.
88. Der Herr Zebaoth ist mit uns 6 u. 9 v.  
C2, T2, Baßviolon, Bc.
89. Freuet euch des Herrn 3 v. C. 2 Viol  
Baßviolon, Bc.
90. Paratum Cor meum 3 v.  
Baßviolon, Bc.
91. Decantabat populus 3 v.  
T., Baßviolon, Bc.
92. Amo Christum 3 v.  
Baßviolon, Bc.
93. Sonet cithara 3 v. C. 2 V. Himmelfahrt  
Baßviolon, Bc.
94. O Admirabile commercium 6 v. Motetta a 6. Concerto  
A., B., Baßviolon, Bc.
95. Quemadmodum desiderat cervus 5 v. C.C. et B. e 2 Violin  
C2, Baßviolon, Bc.
96. Tempus est 3 v.  
Baßviolon, Bc.
97. Heinrich Schütz O süßer Jesu 6 v. SWV 405  
C2, T, Baßviolon, Bc.
98. H. Schütz Laßet uns doch den Herren 6 v. 7. Trinitatis SWV 407  
C2, B., Baßviolon, Bc.
99. Ad perennis vitae 3 v.  
T., Baßviolon, Bc.
100. Jubilate deo 6 v. [4 v.?  
T., Baßviolon, Bc.
101. Das ist mir lieb 3 v. 21. Trinitatis  
Baßviolon, Bc.
102. And. Hammerschmidt Von Gott wil ich nicht lassen 7 v. 2 Flaut. 2 C.T.B.  
C2, B., Basso Trombon vel Violon, Bc.
103. And. Hammerschmidt Allein zu dier 7 v. 2 V. 2C.T.B.  
C2, B., Baßviolon, Bc.
104. Christ lag in Todesbanden 8 v. 2 Viol C.C.T.B.  
C2, B., Baßviolon, Bc.
105. Conrad Mathei Des Herren Zorn währet ein augenblick 6 v.  
A., B., Bc.
106. O dulce nomen Jesu 4 v. 2 Cant et Violini  
C2, Bc.
107. O vulnera doloris 3 v.  
Bc.
108. Gott, es ist mein rechter Ernst 7 v. 2 Viol 2 C.A.T.B.  
C2, B., Bc.

109. Laudate Dominum 8 v.  
A2, B., Baßviolon, Bc.

## Alphabetisches Register

Ach bleib bei uns (Hase) 36; Ach, daß ich hören sollte (Vierdanck) 55; Adjuro vos (Schütz) 47; Ad perennis vitae 99; Allein zur dir (Hammerschmidt) 103; Amo Christum 92; Anima mea desiderat 57; Anima mea liquefacta est (Schütz) 46; Attendite popule meus (Schütz) 12; Ave mundo spes 59;  
 Beati quorum remissae (Seidel) 69; Benedicam Dominum (Schütz) 10; Benedicta sit nunc et semper (Arrigoni) 58; Bone Jesum verbum patris (Scarani) 7; Bone Jesu verbum patris (Grandi) 40; Buccinate in neomenia tuba (Schütz) 5;  
 Cantabo Domino in vita mea (Schütz) 43; Cantate Domino 83; Christ lag in Todesbanden 104;  
 Das ist mir lieb 101; Decantabat populus 91; Der Herr behüte dich 23; Der Herr ist mein Hirt (Schütz) 73; Der Herr Zebaoth ist mit uns 88; Der Tag, der ist so freudenreich (Werlin) 27; Des Herren Zorn währet ein Augenblick (Matthaei) 105; Domine concede mihi 33; Domine exaudi 81; Domine exaudi (Seidel) 67; Domine, labia mea (Schütz) 13; Domine ne in furore tuo (Seidel) 68;  
 Ecce nunc benedicite Dominus (Chinelli) 9; Ecce quam bonum (Turini) 20; Ei, du frommer und getreuer Knecht 87; Ein feste Burg 71; Ein Tag in deinen Vorhöfen (J. N.) 1; Erbarm dich mein, o Herre Gott 70; Es stehe Gott auf (Vierdanck) 50; Exquisivi Dominum (Schütz) 11; Exultavit cor meum (Schütz) 42;  
 Freuet euch des Herrn 89; Fürchte dich nicht 84; Fürchtet euch nicht (Hammerschmidt) 4; Gott, es ist mein rechter Ernst 108; Gott sei uns gnädig (Hildebrand) 32;  
 Herr, nun läßt du (Werner) 66; Herr, so du willst (Hammerschmidt) 22; Herr, wenn ich nur dich habe (Vierdanck) 53;  
 Ich bin die Auferstehung (Hammerschmidt) 3; Ich danke dem Herrn (Werner) 37; Ich habe dich ein klein Augenblick (Weckmann) 30;  
 Jauchzet dem Herrn (Vierdanck) 77; Jesu, du Sohn David (Hammerschmidt) 21; Jubilate Deo 82, 100,; Jubilate deo (Werner) 65; Jubilate Deo in chordis (Schütz) 6; Jubilate deo omnis terra (Schütz) 45;  
 Kommt her zu mir alle 85;  
 Laetatus sum in his (Rovetta) 63; Lasset uns doch den Herren (Schütz) 98; Laudamus Dominus deus (Werner) 64; Laudate Dominum 109; Laudate Dominum omnes gentes 78; Laudate pueri (Chinelli) 8; Laudate pueri Dominum (Rovetta) 18; Lobe den Herrn 86; Lobet den Herren, alle Heiden (Werlin) 25; Lobet den Herrn 34;  
 Mater Jerusalem (Rosenmüller) 17; Meine Seele erhebt (Kühnel) 72; Mein Freund komme (Vierdanck) 76; Mein Herz ist bereit 79; Mein Herz ist bereit (Vierdanck) 52; Mir hast du Arbeit gemacht (Hammerschmidt) 16;  
 Nun danket alle Gott (Vierdanck) 51; Nun komm, der Heiden Heiland (Werlin) 26;  
 O admirabile commercium 94; O du allersüßester (Werner) 38; O dulce nomen Jesu 106; O Jesu süß (Schütz) 75; O Mensch, beweine dein Sünden groß (Werlin) 29; O quam tu pulchra es (Schütz) 48; O süßer Jesu (Schütz) 97; O süßer, o freundlicher (Hase) 39; O vulnera doloris 107; O welche Tiefe (S. S.) 2;  
 Paratum cor meum 90; Paratum cor meum deus (Schütz) 41;  
 Quemadmodum desiderat cervus 95;  
 Schaff in mir, Gott (Hammerschmidt) 61; Sei nun wieder zufrieden (Hammerschmidt) 62; Siehe, wie fein und lieblich 80; Singet dem Herrn (Vierdanck) 56; Sonet cithara 93;  
 Tempus est 96; Trachtet am ersten (Hammerschmidt) 60; Träufelt, ihr Himmel (Rosenmüller) 15;  
 Veni de Libano (Schütz) 49; Veni, dilecte mi (Schütz) 14; Veni, Sancte spiritus 35; Venite ad me (Schütz) 44; Verbum caro factum est (Hildebrand) 31; Verleih uns Frieden (Hammerschmidt) 19; Von Gott will ich nicht lassen (Hammerschmidt) 102;  
 Wie schön leuchtet der Morgenstern (Werlin) 24; Wo der Herr nicht bei uns wäre (Vierdanck) 54; Wo der Herr nicht das Haus bauet (Schütz) 74; Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält (Werlin) 28.

4. Schneeberger Noteninventarien (1589, 1597, 1636, 1682)<sup>109</sup>

## INVENTARIUM I (1589)

(Das Verzeichnis ist weitgehend identisch mit dem Inventarium II (1597). Folgende Werke werden 1597 nicht mehr genannt, müssen also zu diesem Zeitpunkt als nicht mehr vorhanden angesehen werden.)

- 1 3 alte Meßbücher
- 2 ein Cantional Spangenberg's in quarto
- 3 ein altes Mißale in folio
- 4 4 große pergamenem Responsorienbücher in weiß leder gebunden
- 5 einen lateinischen alten Pergamenen Psalter in quarto
- 6 te deum laudamus Teutsch Abrahamo Langhans autore
- 7, 8, 9 die 3 passiones von Obrecht, Popelij vnd Stoltzers Discipel componiert, samt den contrapunct zu den Teutsch passion gehörig, und in des Kirchners Verwahrung

## INVENTARIUM II (1597)

Inventarium libellorum Musicorum [...] Valentino Cobergero Cantore [...] Ex Bibliotheca à Dno Antonio Lingk Scholae huius Inspectore, permissu Senat [...] Venerandissimi Dni Pastoris M[ichael]is Musculi accepti libellos Musicos 24 Ma [...] Anno Christi, 1.5.89 [...]

- 10 Novum et insigne opus Musicum, in quo Textus Euangeliorum totius Anni RISM H 5187  
quinque Vocum, cum modulamine exprimitur
- 11 Item senos libros Cantionum sacrarum quinque ex optimis [...] musicis [...]bus  
[...] selecta [...] Der [...] mangelt.
- 12 Thesaurum Musicum 6 partes [...] weiß gebunden vndt mit Clausuren außge- RISM 1564<sup>1</sup>  
nommen zwey
- 13 Item Geschriebene 4 partes in quart In weiß Schweinern Leder mit Clausuren,  
Die mangeln
- 14 Item 4 partes in Rott gebunden mit bend, Choralis Constantini ut vulgo vocant, RISM I 89  
opus insigne, et praeclarum Authore Heinrico Isaac
- 15 Item Missam VI. Vocum Jacobi Vaët in [...] Schön pergamenth gebunden in ein  
Buch
- 16 Item quinque moteten quinque vocum autore Johanne Heblero Magdeburgensi  
auff papier in folio geschrieben.
- 17 Item Textus aliquot Sacrae Scripturae quinque Vocum autore Wolfgango Lin-  
demanno auch auff Papier in folio geschrieben.
- 18 Item Passio Anthonij Scandelli Sanctum Johannem Imn Regal In ein Buch in  
Pergamenth gebunden.
- 19 Item Passio Sanctum Matheum et Sanctum Johannem. Darzu 4 partes so mahn  
auf dem Chor geb[en].
- 20 Item Symphoniam VI. Vocum Christophori Waltheri mangelt eine Stim.
- 21 Item nouas harmonicas cantiones autore Matthiae Gastritz quinque partes In RISM G 565  
pergamenth gebunden
- 22 Item officium de festo Annunciationi 5. Vocum, nuhr in papier gehefftet.
- 23 Item magnificat in festo Paschae in papier gehefftet Autore Valentino Coruino  
Mangeln 3 Stimmen.  
Vundt die Stimmen, So da mangeln, hab ich nicht bekommen. Bin sie auch nicht  
wiederumb zuersetzen schuldig.                   Valentinus Cobergerus  
Cantor [...]
- 24 Ein Neu Deutzsch gesangk Buch dem Herrn Cantor Inn Weiß leder Mit Clausu-  
ren D: Lutherus, überandtwordt den 6. Septembris 89

<sup>109</sup> Vgl. S. 73 f.

25, 26,  
27RISM H 1980,  
1981, 1982

Item Anno Christi 1591 haben die Ehrenvehesten, Erbar, Vnd wolweissen Herrn, Herr Hans Zoboldt, Daniel Zoboldt, Zacharias Lichtenhan, Paul Lobwasser, Georg Rüger Apothecker beneben andern Aus Christlichem wolmeinenden gemüth zu der Kirchen allhier. Das Opus Jacobi Galli gekaufft, Das es darbey bleyben soll. 3. Tomi. Sind 8 Partes in Rott Leder gebunden Grün auffn Schnit.

Item Anno Christi 1593. den 12. Mar[...] hat der Erbare, Vnd wolgelarte Petrus Lemmel Zur Cantorey Verehret 4 Partes in weise [...] haut gebunden mit grünen band Welcher anfang ist:

28 Euangeliorum, quae Diebus Dominicis, et Festis Praecipuis in Ecclesia Dei quotannis unitate proponi solent. Periochae Breves ab Euricio Dedekindo Neostadiano, Scholae Luneburg: ad D. Johannem Cantore [...]

## INVENTARIUM III (1636)

(Dieses Verzeichnis ist verschollen. Es wurde jedoch von Rautenstrauch ausgewertet<sup>110</sup>. Nachfolgende Titel werden im Inventarium IV (1682) nicht genannt, sind also zu diesem Zeitpunkt in der Schneeberger Kantorei nicht mehr vorhanden.

- 29 Philipp Dulichius: *Prima pars centuriae octonum et septenum vocum harmonias sacras*, 8 Stimmen, Stettin 1607. RISM D 3688
- 30 Giovanni Gabrieli: *Symphoniae sacrae*, 6-19 voc., Venedig 1615. RISM G 87
- 31 Adam Gumpeltzhaimer: *Sacrorum concertuum octonis vocibus modulandorum*, Augsburg 1601. RISM G 5139
- 32 Orlando di Lasso: *Fasciculi aliquot sacrarum cantionum*, 4, 5, 6 u. 8 voc., Nürnberg 1582.
- 33 Orlando di Lasso: *Continuatio cantionum sacrarum* 4, 5, 6, 7, 8 et plurium vocum.
- 34 Orlando di Lasso: *Magnificat*, 6 Stimmen.
- 35 Michael Lohr: *Neue teutzsche Kirchengesänge*, 8 voc., 1. Teil, Freiberg 1629. RISM L 2760
- 36 Karel Luython: *Liber I Missarum*. [RISM L 3119?]
- 37 Hieronymus Praetorius: *Magnificat 8 vocum super octo tonos consuetos, cum motetis aliquot*, 8. et 12. vocum, Hamburg 1602. RISM P 5333
- 38 Michael Praetorius: *Hymnodia Sionia, continens hymnos sacros XXIV. anniversarios selectos*, 3-8 vocibus, Wolfenbüttel 1611. RISM P 5363
- 39 Michael Praetorius: *Eulogodia Sionia*, Wolfenbüttel 1611. RISM P 5364
- 40 Michael Praetorius: *Megalynodia Sionia, continens canticum B. Mariae Virginis, Magnificat*, Wolfenbüttel 1611. RISM P 5365
- 41 Michael Praetorius: *Musarum Sioniar: motectae et psalmi latini*, 4-16 voc., Nürnberg 1607. RISM P 5361
- 42 Paul Rivander: *Prati Musici Ander Theil*, 3. 4. 5. und 8. Stimmen. Ansbach 1613. RISM R 1767
- 43 Jan Pieterszoon Sweelinck: *Sechsstimmige Psalmen Aus dem Ersten und Andern Theil seiner ausgegangenen Frantzösischen Psalmen*, Berlin 1616. RISM S 7249
- 44 Melchior Vulpius: *Canticum Beatissimae Virginis Mariae, 4-6 et pluribus vocibus*, Jena 1605.
- 45 Johann Wanning: *Cantiones*.
- 46 Alte Grabpartes, so der alte Cantor Valentin Coburger geschrieben.
- 47 Responsio ad praefationem S. Coenae, so an 3 Hauptfesten pflegt gesungen zu werden, geschrieben von Valentin Coburger.
- 48 Invitorium, Antiphoniae et Concertus Misericordiae et Justitiae ao. 1601 von Valentin Coburger geschrieben.
- 49 Weihnachtsgesänge in folio geschrieben. Ein geschriebenes Quodlibet in 4to darinnen das Tenebrae, so am Freitag gesungen wirdt.

110 Rautenstrauch (s. Anmerkung 2), S. 304-329.

- 50 Kirchengesäng Lateinisch vnd Teutsch zu Wittenberg gedruckt.  
 51 Psalterium Latinum in groß 4to.  
 52 Teutsches Psalterium.

## INVENTARIUM IV (1682)

Specificatio Der jenigen Musicalischen Sachen, so bey dieser Inventur befunden und dem Hn Cantori Christian Weicholdten in Verwahrung und Beobachtung übergeben worden. Alß:

- |    |     |   |                        |
|----|-----|---|------------------------|
| 53 | 1.  | Samuelis Capricorni, opus Musicum 20. voc: in fol:  | RISM C 928             |
| 54 | 2.  | ejusdem geistl: Concerten mit 2. und 3. voc.: 4 Stimmen zusammen  | RISM C 929             |
| 55 | 3.  | Ejusdem jubilis Bernhardi in 24. partes distributus et quinque vocibus zusammen 16. Stimmen in 4.to   | RISM C 932             |
| 56 | 4.  | Sebastiani Antonij Scherers Missae, Psalmi et moteti, a 3. 4. et 5. vocibus zusammen 9. Stimen.   | RISM S 1473            |
| 57 | 5.  | Johann Caspar Horns Geistl: Harmonien über die Evangelia mit 4. vocal- und 4. Instrumental-Stimmen, der [ . ] theil, sind zusammen 9. Stimmen.                        | RISM H 7418            |
| 58 | 6.  | Andrea Hammerschidts Musicalische Gespräche über die E[van]g[e]lia mit 4. 5. 6. und 7. voc: nebst dem Basso Continuo zusammen 9. Stimmen in 4.to und in solchen bande | RISM H 1948            |
| 59 | 7.  | Johann Vierdanckens geistl: Concerten Erster v.   | RISM V 1461 (?)        |
| 60 |     | anderer Theil   | RISM V 1465 (?)        |
| 61 | 8.  | Tobias Zeutzschners geistl: Concerten mit 3. 4. 5. vnd 7. Stimmen   | RISM Z 169             |
| 62 | 9.  | Wolfgang Carl Briegels Musicalischer Lebensbrunn, über die Fest- und Son- tage, mit 4. vocal- v. 4. instrumental-Stimen, zusammen 9. Stimmen.                         | RISM B 4484            |
| 63 | 10. | Ejusdem Trostquelle, über die Fest- und Sontage zusammen 9. Stimmen   | RISM B 4483            |
| 64 | 11. | Constantini Christiani Dedekinds Jahrgang und vespergesang mit 2. voc: und Bass: Cont: zusammen 3. Stimmen  | RISM D 1309            |
| 65 | 12. | Wolfgang Carl Briegels Evangelische Gespräche. Erster Theil in fol: zusam- men 7. Stimmen.  | RISM B 4471            |
| 66 | 13. | Johann Georg Reuschels, Missen in fol: 16. Stimmen  | RISM R 1212            |
| 67 | 14. | Symphoniar: Sacrar. 3:a pars, worinnen teutzsche Concerten von 5. 6. 7. 8. voc: Heinrich Schüzens, 11. Stimmen.   | RISM S 2295            |
| 68 | 15. | Const: Christ: Dedekinds König Davids Güldenes Kleinoth davon aber die 2. violin fehlet, s. also nur 12. Stimmen.   | RISM D 1310            |
| 69 | 16. | Hammerschmidts Gespräche, zwischen Gott und einer gläubigen Seele mit 3. 4. v. 5. voc: zus: 5 Stimmen.  | RISM H 1940<br>(?)     |
| 70 | 17. | Ambrosij Profij 4.ter und letzter Theil Geistl: Concerten, so aber nicht complet.   |                        |
| 71 | 18. | Capell Stimmen, zu Hammerschmidts Geistl: Madrigalien, sollen 10. Stim- men seyn, sind derer aber nur 5.  | RISM 1951 (?)          |
| 72 | 19. | Geistl: Kirchen Melodien über des H. D:r Lutheri geistl. gesänge und psal- men, sollen 7. Stimmen seyn, fehlen aber der Bass und Bass: Cont:                          |                        |
| 73 | 20. | Psalmen Davids sambt etlichen moteten und Concerten mit 8. und mehr Stimmen.  | RISM S 2275 (?)        |
| 74 | 21. | Hammerschmidts 4:ter Theil Musicalischer andachten, geistl: Moteten et Concerten in fol: 11. Stimmen.   | RISM H 1931<br>(?)     |
| 75 | 22. | Cantiones Sacrae de Festis praecipuis totius Anni Hieronymi Praetorij 8. St.  | RISM P 5336            |
| 76 | 23. | Erharti Bodenschatzes Florilegium Portense. 9. Stimm cum Bass: Generali.  | RISM 1618 <sup>1</sup> |
| 77 | 24. | Hammerschmidts Taffel Music, so aber nicht complet.   | RISM H 1952            |
| 78 | 25. | Hammerschmidts Missen à 13. St:   | RISM H 1953            |
| 79 | 26. | Caspari Vincentij Sacrae Harmoniae, et  | RISM 1611 <sup>1</sup> |
| 80 |     | Missae Horatij Vecchij in einem Band.   |                        |
| 81 | 27. | M: Christo: Thomas Wallisero geistl: Kirchenlieder von 6. St.   | RISM W 101             |
| 82 | 28. | Melchioris Vulpij Cantiones Sacrae  |                        |

- |   |  |                              |
|---|--|------------------------------|
| 83  | Johann Jeeps Kirchen Lieder und  | RISM J 506 oder<br>J 507 (?) |
| 84  | Melchioris Franckens geistl. gesang und moteten,<br>in einem bande von 6. St:                  |                              |
| 85  | 29. Michaelis Praetorij Musae Sioniae 5:ter Theil 6. St:                                       | RISM P 5352                  |
| 86  | 30. ejusdem Missodia Sionia 9. St:   | RISM P 5362                  |
| 86  | 30. ejusdem Missodia Sionia 9. St:   | RISM P 5362                  |
| 87  | 31. Samuel Scheidts Cantiones Sacrae 8. St:  |                              |
| 88  | 32. Orlandi Cantiones Sacrae 6. St:  |                              |
| 89  | 33. Jacob Handels Cantiones Sacrae 8. St:  | RISM H 1990                  |
| (=12)   | 34. Johannes Neuberi Thesaurus Musicus 6. St:  | RISM 15641                   |
| (=10)   | 35. ejusdem novum et insigne opus musicum, in quo textus Evangeliorum totius<br>Anni 5. St:    | RISM H 5187                  |
| (=28)   | 36. Euricius Dedekinds Evangelia 4. St:  |                              |
| 90  | 37. Lovanij Cantiones Sacrae. 5. St:   | RISM 15541                   |
| 91  | 38. Caspari Vincentij Harmoniae Sacrae et mot: 9. St: <sup>111</sup>                           | RISM 16111                   |
| 92  | 39. Hieronymi Praetorij Missae 8. St:  | RISM P 5329                  |
| 93  | 40. Ulrici Neuberi Lamentationes Sacrae Jeremiae Prophetae 4 St:                               | RISM 15491                   |
| 94  | 41. Orlandi Cantiones Sacrae 5. voc:   |                              |
| 95  | 42. Hermann Scheins geistl: Concerten, 4. St:  |                              |
| 96  | 43. Orlandi Magnificat octo tonos 4. St:   |                              |
| 97  | 44. Die Passion unsers Herrn und Heylandes Jesu Christi in fol: geschrieben.                   |                              |
| 98  | 45. Fünff große Choral-Bücher, darunter 4. ist Pergament, das 5.te auff Papier<br>geschrieben. |                              |
| In Pult aufn Chor sind nachfolgende zubefinden. |  |                              |
| 99  | 46. Ein Choral-buch in fol:  |                              |
| 100   | 47. Ein großes neues Gesangbuch in 4:to  |                              |
| 101   | 48. Ein ander Gesangbuch Melch: vulpij in 4:to   | RISM V 2574                  |
| 102   | 49. Ein Buch in 4:to worinnen die Lamentationae und andere Choral-Gesänge                      |                              |
| 103   | 50. Ein geschrieben Choral-Buch, worinnen die Teutschen Magnificat<br>geschrieben.             |                              |
| 104   | 51. Lucas Lossij Cantica Sacra vet. Ecclesiae in 4.  | RISM L 2874                  |
| 105   | 52. Die Psalmen Davids in 4:to<br>hierzü gehören   |                              |
| 106   | 53. Unterschiedliche Fest- und Danckandachten Christiani Sartorij                              | RISM S 1076                  |
| 107   | 54. Tob: Jacobi Scala Coeli Musicalis et spiritualis   | RISM J 231                   |
| 108   | 55. M: Daniel Friderici Seel: Grab- und Himmels von 7. Spalten.                                | RISM F 1954                  |
| 109   | 56. Heinrich Schützens Teutsche Concerten  | RISM S 2292                  |

## Nota

Diese letztern 4: sind von Carin-geldern, in Choro, angeschaffet worden.

Drauffolgende sind von Hn. M. Christian Speckhuhns Seel. Erben umb 25. R.  
in die Kirche erkaufft und obgedachten Hn. Cantor im iezigen inventario  
auch mit übergeben worden. alle geschrieben. in fol:

111 Ein weiteres Exemplar ist unter Nr. 79 registriert.

- |     |     |   |     |     |   |
|-----|-----|---|-----|-----|---|
| 110 | 1.  | H. Jesu Christ wahr Mensch v. Gott â<br>10. voc:      | 159 | 48. | Venite Exultemus Domino.                              |
| 111 | 2.  | Missa Perand: â 11.                                   | 160 | 49. | Magnificat â 12.                                      |
| 112 | 3.  | Missa Speckhuns â 20.                                 | 161 | 50. | O amor qui semper ardes. â 7. Cap.                    |
| 113 | 4.  | Laudate Dominum Speckh: â 15.                         | 162 | 51. | Singet dem H ein neues Lied. Bernh:<br>â 10.          |
| 114 | 5.  | Missa Perand: â 10. St:                               | 163 | 52. | Laudate pueri Dominum â 20 Iveneg:                    |
| 115 | 6.  | Lieblich und schön seyn â 12. Speckh:                 | 164 | 53. | Missa sup. Nun lob mein Seel d. Hn.<br>Sph:           |
| 116 | 7.  | Komm du schöne freuden Crohne.<br>Knipff: â 15.       | 165 | 54. | Gott sey mir gnädig â 10. Knipf:                      |
| 117 | 8.  | Der Guckguck â 4.                                     | 166 | 55. | Missa   |
| 118 | 9.  | Ich suchte deß Nachts. Knipf: â 14.                   | 167 | 56. | Ich freue mich im Hn a 17. Sph:                       |
| 119 | 10. | Diß ist der Tag â 10.                                 | 168 | 57. | An deiner Krippen steh ich hier o Jesu-<br>lein. 2 v. |
| 120 | 11. | Ich hebe meine augen auff. Knipf: â 12.               | 169 | 58. | anima sterilis â 4.                                   |
| 121 | 12. | Dialogus Dom: 10. post Trin: Knipf:<br>â 6.8.         | 170 | 59. | Motet, das Volck, so im finstern. â 6.                |
| 122 | 13. | Magnificat Germ: â 4. et 8.                           | 171 | 60. | Magnificat germ: â 10. Kerl.                          |
| 123 | 14. | Magnificat â 10. et 15.                               | 172 | 61. | Jauchzet ihr Himmel â 13. Sph.                        |
| 124 | 15. | 3. passions-Concerten, als O hilff<br>Christe,        | 173 | 62. | Die Furcht deß Hn. â 8. motett:                       |
| 125 |     | 2. fahrhin meines Herzens wehrte Cron,                | 174 | 63. | Magnificat germ: â 10. Kerl.                          |
| 126 |     | 3. O Traurigkeit.                                     | 175 | 64. | Gott der da reich ist â 9.                            |
| 127 | 16. | H es sind Heydten in dein Erbe gefal-<br>len. Knipf:  | 176 | 65. | Uns ist ein Kind gebohren â 3. 4.                     |
| 128 | 17. | Missa — â 10. Pohles                                  | 177 | 66. | ja, ja es mag seyn. â 4.                              |
| 129 | 18. | Magnificat â 14. Joh: Rovelt.                         | 178 | 67. | Ich freue mich in dir part: Knipf:                    |
| 130 | 19. | H Gott der alle. â 21. CSp.                           | 179 | 68. | Magnificat Joh: Casp: Horn:                           |
| 131 | 20. | Missa â 10. v: Pohle.                                 | 180 | 69. | Missa â 15.   |
| 132 | 21. | Ecce quam bonum â 4. et 5. Sp:                        | 181 | 70. | Magnificat Joh: Casp: Horn:                           |
| 133 | 22. | Dialogus Dom. 19. p. Trin: Jh. Pohles:                | 182 | 71. | H mein Gott wende dich â 6.                           |
| 134 | 23. | Magnificat, â 10. Knipf:                              | 183 | 72. | Missa.  |
| 135 | 24. | O vos mortales. Sph:                                  | 184 | 73. | Sonata â 9.   |
| 136 | 25. | Venite Exultemus Domino â 4. Sph:                     | 185 | 74. | Aria Dom: 1. Adv. [...] Zion â 10.                    |
| 137 | 26. | Cor mundum crea in me Deus â 6. Sph:                  | 186 | 75. | Die aufferstehung Knipf.                              |
| 138 | 27. | Da pacem Domine â 6.                                  | 187 | 76. | Dedit Abyshus vocem suam Perand:                      |
| 139 | 28. | Jauchzet dem Hn. alle Welt â 13. Pohl                 | 188 | 77. | Nun dancket alle Gott â 12. et 17.                    |
| 140 | 29. | Jesu, Jesu meine Freudte â 6. Sph.                    | 189 | 78. | Nisi Dominus aedificaverit Dominus.                   |
| 141 | 30. | Benedicam Domino in omni tempore.<br>â 8.             | 190 | 79. | Ich will singen von der Gnade â 10. Kn:               |
| 142 | 31. | Gott der da reich ist. â 9 Sph.                       | 191 | 80. | Ich schlafe aber mein Herz wachet â 7.                |
| 143 | 32. | Partitura alleluja Es hat überwunden.<br>Knipf: â 14. | 192 | 81. | Lobet dem Hn in seinem Heiligthumb<br>â 14.           |
| 144 | 33. | Eine Partitur von etzl: St:                           | 193 | 82. | Nisi Dominus aedificaverit â 9. Sph:                  |
| 145 | 34. | partitur von etzl: St:                                | 194 | 83. | Magnificat â 10. et 12 Sph:                           |
| 146 | 35. | Kommet her zu mir all. Joh: Kohn:                     | 195 | 84. | Gloria in Excelsis Deo: â 14.                         |
| 147 | 36. | Cur nos Christe deferis â 14. Bortall:                | 196 | 85. | Lobet den Hn alle Knechte des Hn â 18.                |
| 148 | 37. | Exulta jubila â. 5.                                   |     |     | In Quarto.  |
| 149 | 38. | Missa â 14. et 20.                                    | 197 | 1.  | Fasciculus Myrrhae est â Perandi:                     |
| 150 | 39. | Wie das wasser verschläust â 10.                      | 198 | 2.  | Resonent organa â 10. et 15 JV.                       |
| 151 | 40. | Jubilate Deo omnis terra â 5.                         | 199 | 3.  | Si Deus pro nobis. â 8.                               |
| 152 | 41. | Egredimini â 5. Vincenz.                              | 200 | 4.  | Jesu dulcis memoria â 6.                              |
| 153 | 42. | Omnis caro faenum â 6. 8.                             | 201 | 5.  | Der Seegen deß Hn. machet reich â 10.                 |
| 154 | 43. | Sey willkomen Freuden-Sonne, â 18.                    | 202 | 6.  | qvis dabit Capiti Capr:                               |
| 155 | 44. | O qvanti labores â 2. Capr:                           | 203 | 7.  | Danck und Danckfest Dom: Laet:                        |
| 156 | 45. | Heut triumphiret Gottes Sohn â 20.                    | 204 | 8.  | Ein berck [...]                                       |
| 157 | 46. | Ich bin Eine blume â 9.                               | 205 | 9.  | Ich suchte deß Nachts                                 |
| 158 | 47. | Missa. Knipff.  | 206 | 10. | Etl: welt: Arien.                                     |
|     |     |   | 207 | 11. | Jauchzet ihr Himmel â 13. Sph.                        |

## In Quarto.

1. Fasciculus Myrrhae est â Perandi:
2. Resonent organa â 10. et 15 JV.
3. Si Deus pro nobis. â 8.
4. Jesu dulcis memoria â 6.
5. Der Seegen deß Hn. machet reich â 10.
6. qvis dabit Capiti Capr:
7. Danck und Danckfest Dom: Laet:
8. Ein berck [...]
9. Ich suchte deß Nachts
10. Etl: welt: Arien.
11. Jauchzet ihr Himmel â 13. Sph.



- |     |     |   |     |      |   |
|-----|-----|---|-----|------|---|
| 208 | 12. | Jubilare Deo. à 3 Tromb. Sph:                       | 258 | 62.  | ad arma fideles à 3.                                |
| 209 | 13. | Ich freue mich in H à 4.                            | 259 | 63.  | Dialogus Meine Schafe hören Dom:<br>Mich: à 7.      |
| 210 | 14. | Kommt herzu à 10.                                   | 260 | 64.  | Magnificat à 10.                                    |
| 211 | 15. | Ein buch zum General Baß                            | 261 | 65.  | Gott es ist mein rechter Ernst à 4.                 |
| 212 | 16. | O Stella laudissima à 4.                            | 262 | 66.  | Magnificat à 10.                                    |
| 213 | 17. | Meine Seele erhebt den Hn à 4. et 8.                | 263 | 67.  | Magnificat à 6. 8. et 12.                           |
| 214 | 18. | Missa à 13. et 17. Berthal.                         | 264 | 68.  | Magnificat Sept: ton: à 6.                          |
| 215 | 19. | Nun dancket alle Gott à 10. Knipf:                  | 265 | 69.  | Missa à 16. et 20.                                  |
| 216 | 20. | Magnificat à 7. Sph:                                | 266 | 70.  | Magnificat à 5. et 10.                              |
| 217 | 21. | Ein Buch zur Composition vnd General<br>Baß         | 267 | 71.  | Magnificat à 10.                                    |
| 218 | 22. | H wenn ich nur dich habe à 10. Sph.                 | 268 | 72.  | In Festo Resurrect: à 7.                            |
| 219 | 23. | Ich will mich mit dir Verloben à 8.                 | 269 | 73.  | Jedermann sey Vnterthan à 5 Sph.                    |
| 220 | 24. | ô Jesu Summa Charitas. à 10.                        | 270 | 74.  | Missa à 7.  |
| 221 | 25. | Benedicam Domino à 10.                              | 271 | 75.  | Aria à 5.   |
| 222 | 26. | Ich bin eine blume zu Saron. 10.                    | 272 | 76.  | Missa à 10.   |
| 223 | 27. | Lärmen, Lärmen, frisch ins Feld.                    | 273 | 77.  | Der H ist mein Hirt à 14.                           |
| 224 | 28. | Ich suchte deß Nachts                               | 274 | 78.  | Wohl dem der ein Tugendsam Weib<br>à 21.            |
| 225 | 29. | Ecce qvam bonum à 4.                                | 275 | 79.  | Es giengen 2 Menschen hinauff à 6.                  |
| 226 | 30. | Wo bistu geliebter Jesu                             | 276 | 80.  | Dancket dem Hn denn er ist frdl: à 13.              |
| 227 | 31. | das wort ward fleisch Sph:                          | 277 | 81.  | Komm Heil. Geist                                    |
| 228 | 32. | O lux Beata Trinitas.                               | 278 | 82.  | Aria.   |
| 229 | 33. | quare tristis es anima mea à 4. Neand:              | 279 | 83.  | Dialogus, ach daß Gott seinen lieben<br>Sohn.       |
| 230 | 34. | Exultate justi in Domino à 9. et 13.                | 280 | 84.  | Der H ist mein Hirt.                                |
| 231 | 35. | Dialogus in Festo annunciationis Mariae             | 281 | 85.  | O amor qui semper ardes à 7.                        |
| 232 | 36. | Wohl dem der den H fürchtet à 12.<br>Pohl           | 282 | 86.  | qvo tendimus à 3. et 5.                             |
| 233 | 37. | ach mein herzliebes Jesulein Sph:                   | 283 | 87.  | Es segne dich der Gott Israel à 7. et 12.           |
| 234 | 38. | Liebster Heiland Licht der Heydten à 7.<br>Sph:     | 284 | 88.  | Machet die Thore weit.                              |
| 235 | 39. | O anima mea [...] à 10.                             | 285 | 89.  | In dulci Jubilo. à 13. et 18.                       |
| 236 | 40. | In Festo Michaelis, Es erhub sich                   | 286 | 90.  | Wohl dem der sich deß Dürfftigen an-<br>nimbt à 11. |
| 237 | 41. | Dialogus Daemonio et [...] à 10.                    | 287 | 91.  | Die Himmel erzehlen die Ehre Gottes<br>à 10.        |
| 238 | 42. | Lobt Gott ihr Christen allzugleich à 10.<br>Sph:    | 288 | 92.  | Wer walzet unß à 15.                                |
| 239 | 43. | Wer sich mit Sorgen plaget, à 6.                    | 289 | 93.  | Das Wort ward fleisch à 14.                         |
| 240 | 44. | Sorget nicht vor Euer Leben à 8.                    | 290 | 94.  | Liebster Heyland Licht der Heydten<br>à 6.          |
| 241 | 45. | Dominicus reminiscere et rogate, War-<br>lich       | 291 | 95.  | Vanitas Vanitatum à 3.                              |
| 242 | 46. | Dancket dem Hn à 7.                                 | 292 | 96.  | motteta wo dein Gesetz.                             |
| 243 | 47. | Meine Seele erhebt den Hn à 4.                      | 293 | 97.  | In dulci jubilo.                                    |
| 244 | 48. | Meine Seele erhebt den Hn à 10.                     | 294 | 98.  | Erstanden ist der Heil. Christ à 23.                |
| 245 | 49. | Puer natus est nobis à 10.                          | 295 | 99.  | Hodie collectantus Caeli [...] à 12.                |
| 246 | 50. | Surrexit Christus victoria à 15.                    | 296 | 100. | Alleluja, siehe es hat überwunden.                  |
| 247 | 51. | Missa à 26.   | 297 | 101. | Komm du schöne freuden Crohne.                      |
| 248 | 52. | Lob, Preiß, Ruhm in Festo Nativit: à 4.             | 298 | 102. | Laudate Dominum omnes gentes à 6.                   |
| 249 | 53. | Was ist doch unser Lebens Zeit. à 11.               | 299 | 103. | Si Dominus mecum a 6. 8. v.                         |
| 250 | 54. | Preiße Jerusalem den Hn                             | 300 | 104. | Heut Triumphiret Gottes Sohn.                       |
| 251 | 55. | In Festo Johannis Bapt: Es ist eine<br>Stimme à 10. | 301 | 105. | Dixit Dominus Domino meo à 10.                      |
| 252 | 56. | Lobt Gott ihr Christen allzugleich à 10.            | 302 | 106. | Dulcisso amantissimo à 3.                           |
| 253 | 57. | Sie ist fest gegründet à 9. et 14.                  | 303 | 107. | jauchzet Gott alle Land.                            |
| 254 | 58. | Heu quod jaces Stabulo à 14.                        | 304 | 108. | Siehe, ich sende Euch à 6. 8. v.                    |
| 255 | 59. | Aria in Festo Resurr. Jesu à 13.                    | 305 | 109. | O wunderbrod à 9.                                   |
| 256 | 60. | Kommet herzu à 10.                                  | 306 | 110. | Du tochter Zion freue dich à 7.                     |
| 257 | 61. | Singet dem Hn à 3.                                  | 307 | 111. | Ich bin die aufferstehung                           |

- |     |      |  |     |      |   |
|-----|------|--|-----|------|---|
| 308 | 112. | Machet die Thore weit â 6.   | 332 | 137. | Christum lieb haben â 7.                  |
| 309 | 113. | Ich bin die aufferstehung â 20.                                    | 333 | 138. | Wen seh ich hier so todt erblassen â 7.   |
| 310 | 114. | Dialogus in die resurrect: a 6. et 11.                             | 334 | 139. | H wenn ich nur Dich hab â 5.              |
| 311 | 115. | Drey sind die da Zeugen â 10.                                      | 335 | 140. | Moteta a 6. 8. Vnß ist ein Kind gebohren. |
| 312 | 116. | Summo Deo, Cantus de [...] Trin: â 22.                             | 336 | 141. | Musicae active micrologus                 |
| 313 | 117. | Cantate Domino â 4.  | 337 | 142. | H nun läßestu deinen diener â 6.          |
| 314 | 118. | Instruct. de Composit: v. General B.<br>[Nr. 119 fehlt (verzählt)] | 338 | 143. | Ehre sey Gott in der Höhe â 4.            |
| 315 | 120. | Gott du Gott Israel  | 339 | 144. | De profundis clamavi â 3.                 |
| 316 | 121. | Veni Sancte spiritus â 5.  | 340 | 145. | Fürchte dich nicht â 6. 9.                |
| 317 | 122. | Arma militiae nostrae â 2.   | 341 | 146. | Intuimini mortales â 4.                   |
| 318 | 123. | Der Gott Abraham â 15.   | 342 | 147. | Der H vnser Gott sey mit vnß â 6.         |
| 319 | 124. | Sic Deus dilexit â 7.  | 343 | 148. | Siehe wie fein und lieblich ist â 5.      |
| 320 | 125. | Schaffe in mir Gott ein reines Herz â 6.                           | 344 | 149. | Was erhebet sich doch â 5.                |
| 321 | 126. | Sic Deus dilexit mundum a 7 Sph:                                   | 345 | 150. | Der H ist König, darumb toben die Völcker |
| 322 | 127. | Die Gottes [...] ist zu allen dingen nuz<br>â 6.                   | 346 | 151. | Es wird eine Ruthe â 10.                  |
| 323 | 128. | Wandelt wie die Kinder â 6.  | 347 | 152. | Schaffe in mir Gott â 3.                  |
| 324 | 129. | Erkenne Deine Mißethat â 9.  | 348 | 153. | Cor mundum crea in me Deus â 4.           |
| 325 | 130. | H deine Augen â 6.   | 349 | 154. | Wohl dem der den Hn fürchtet â 9.         |
| 326 | 131. | Die Güthe des H â 6. 8.  | 350 | 155. | In te Domine Speravi â 6.                 |
| 327 | 132. | Unser Wandel ist im Himmel â 6.                                    | 351 | 156. | Alleluja Lobet ihr Knechte â 10.          |
| 328 | 133. | H gehe nicht ins Gericht â 4.                                      | 352 | 157. | Laudate Pueri Dominum â 6.                |
| 329 | 134. | Siehe wie fein und lieblich â 4.                                   | 353 | 158. | O Jesu Brunn aller Gütigkeit â 6.         |
| 330 | 135. | Ein Tag in den Vorhöffen â 6. 8.                                   | 354 | 159. | Ich will den Hn loben alle Zeit â 3. 6.   |
| 331 | 136. | Heu me miserum. â 6.   |     |      |   |

Summa aller Musicalischen Sachen 300. Stück. Wozu auch noch kommen müssen des Rockstrohs in die Kirch Verehrten stücke, so der H Cantor noch bey sich hat, und zusammen lasset.

In den vier Schneeberger Noteninventaren sind Werke folgender Komponisten (bzw. Herausgeber) mit Einzel- und Sammeldrucken bzw. handschriftlich vertreten:

Christoph Bernhard (162), Berthal (214), Erhard Bodenschatz (76), Bortall (147), Wolfgang Carl Briegel (62, 63, 65), Samuel Friedrich Capricornus (53-55, 155, 161, 202), Valentin Coberger (46-48), Constantin Christian Dedekind (64, 68), Euricius Dedekind (28), Philipp Dulichius (29), Melchior Franck (84), Daniel Friderici (108), Giovanni Gabrieli (30), Jacobus Gallus (25-27, 89), Mathias Gastritz (21), Adam Gumpeltzhaimer (31), Andreas Hammerschmidt (58, 69, 71, 74, 77, 78), Johann Hebler (16), Homer Herpol (10), Johann Caspar Horn (57, 179, 181), Heinrich Isaac (14), Iveneg (163), Tobias Jacobi (107), Johann Jeep (83), Johann Kaspar Kerll (171, 174), JV (198), Sebastian Knüpfer (116, 118, 120, 121, 127, 134, 143, 158, 165, 178, 186, 190, 215), Joh. Kohn (146), Abraham Langhans (6), Orlando di Lasso (32-34, 88, 94, 96), Wolfgang Lindemann (17), Michael Lohr (35), Lucas Lossius (104), Lovanij (90), Karel Luython (36), Neander (229), Ulrich Neuber (93), Jacob Obrecht (7), Marco Gioseffo Peranda (111, 114, 187, 197), Pohl(e) (128, 131, 139, 232), Joh. Pohle (133), Thomas Popel (8), Hieronymus Praetorius (37, 75, 92), Michael Praetorius (38-41, 85, 86), Ambrosius Profe (70), Valentin Rab (23), Johann Georg Reuschel (66), Paul Rivander (42), Joh. Rovelt (129), Christian Sartorius (106), Antonio Scandello (18), Abraham Schadaeus (79, 91), Samuel Scheidt (87), Johann Hermann Schein (95), Sebastian Anton Scherer (56), Heinrich Schütz (67, 73, 109), Spangenberg (2), Christian Speckhuhn (112, 113, 115, 130, 132, 135-137, 140, 142, 164, 167, 172, 193, 194, 207, 208, 216, 218, 227, 233, 234, 238, 269, 321), Jan Pieterszoon Sweelinck (43), Jacobus Vaet (15), Orazio Vecchi (80), Johann Vierdanck (59, 60), Vincenz (152), Melchior Vulpius (44, 82, 101), Christoph Thomas Walliser (81), Christophorus Walther (20), Johann Wanning (45), Tobias Zeutschner (61); außerdem theoretische Werke (211, 217, 314; 336 = Andreas Ornithoparchus).

Rautenstrauch<sup>112</sup> und Heydenreich<sup>113</sup> nennen »aus den Inventarien des hiesigen Ratsarchivs« einst vorhandene Werke von Thomas Créquillon, Ant. Forinus, Heinrich Hartmann (*Confortivae sacrae symphoniaceae*, 2 Teile, Erfurt 1617 u. 1618, RISM H 2198, 2199), Friedrich Lindner, Pierre de la Rue, Lambert de Sayve (*Sacrae symphoniae*, Klosterbruck 1612, RISM S 1126), Claude de Sermisy, Soberger (Coburger?) und Trospergius.

#### Alphabetisches Register:

- Ach, daß Gott seinen lieben Sohn 279; Ach, mein herzliebes Jesulein (Speckhuhn) 233; Ad arma fideles 258; Alleluja, es hat überwunden (Knüpfer) 143; Alleluja, lobet ihr Knechte 351; Alleluja, siehe es hat überwunden 296; An deiner Krippen steh ich hier 168; Anima sterilis 169; Arma militae nostrae 317  
 Benedicam Domino 221; Benedicam Domino in omni tempore 141;  
 Cantate Domino 313; Christum lieb haben 332; Cor mundum crea in me deus 348, (Speckhuhn) 137; Cur nos Christe deferis (Bortall) 147;  
 Daemonio et 237; Danket dem Herrn 242; Danket dem Herrn, denn er ist freundlich 276; Dank und Dankfest 203; Da pacem Domine 138; Das Volk, so im Finstern 170; Das Wort ward Fleisch 289, (Speckhuhn) 227; Dedit Abyshus vocem suam (Peranda) 187; De profundis clamavi 339; Der Gott Abraham 318; Der Herr ist König, darum toben die Völker 345; Der Herr ist mein Hirt 273, 280; Der Herr, unser Gott, sei mit uns 342; Der Kuckuck 117; Der Segen des Herrn machet reich 201; Die Auferstehung (Knüpfer) 186; Die Furcht des Herrn 173; Die Gottes [...] ist zu allen Dingen nutz 322; Die Güte des Herrn 326; Die Himmel erzählen die Ehre Gottes 287; Dies ist der Tag 119; Dixit Dominus, Domino meo 301; Drei sind, die da zeugen 311; Dulcissimo amantissimo 302; Du Tochter Zion, freue dich 306;  
 Ecce quam bonum 225, (Speckhuhn) 132; Egredimini (Vincenz) 152; Ehre sei Gott in der Höhe 338; Ein Berg [...] 204; Ein Tag in den Vorhöfen 330; Erkenne deine Missetat 324; Erstanden ist der heilige Christ 294; Es erhob sich 236; Es gingen 2 Menschen hinauf 275; Es ist eine Stimme 251; Es segne dich der Gott Israel 283; Es wird eine Rute 346; Exsulta jubila 148; Exsultate justi in Domino 230;  
 Fahr hin, meins Herzens wehrte Kron 125; Fasciculus Myrrhae (Peranda) 197; Fürchte dich nicht 340;  
 Gloria in excelsis deo 195; Gott, der da reich ist 175, (Speckhuhn) 142; Gott, du Gott Israel 315; Gott, es ist mein rechter Ernst 261; Gott sei mir gnädig (Knüpfer) 165;  
 Herr, deine Augen 325; Herr, es sind Heiden in dein Erbe gefallen (Knüpfer) 127; Herr, gehe nicht ins Gericht 328; Herr Gott, der alle (Speckhuhn) 130; Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott 110; Herr, mein Gott, wende dich 182; Herr, nun lässest du deinen Diener 337; Herr, wenn ich nur dich hab[e] 334, (Speckhuhn) 218; Heu me miserum 331; Heu quod jaces stabulo 254; Heut triumphieret Gottes Sohn 156, 300; Hodie collectantus caeli 295;  
 Ich bin die Auferstehung 307, 309; Ich bin eine Blume 157; Ich bin eine Blume zu Saron 222; Ich freue mich in [dem] Herrn 209, (Speckhuhn) 167; Ich freue mich in dir (Knüpfer) 178; Ich hebe meine Augen auf (Knüpfer) 120; Ich schlafe, aber mein Herz wachet 191; Ich suchte des Nachts 205, 224, (Knüpfer) 118; Ich will den Herrn loben alle Zeit 354; Ich will mich mit dir verloben 219; Ich will singen von der Gnade (Knüpfer) 190; In dulci jubilo 285, 293; In te Domine speravi 350; Intuimini mortales 341;  
 Ja, ja, es mag sein 177; Jauchzet dem Herrn, alle Welt (Pohl) 139; Jauchzet Gott, alle Land 303; Jauchzet, ihr Himmel (Speckhuhn) 172, 207; Jedermann sei untertan (Speckhuhn) 269; Jesu dulcis memoria 200; Jesu, meine Freude (Speckhuhn) 140; Jubilate deo (Speckhuhn) 208; Jubilate deo omnis terra 151;  
 Komm, du schöne Freudenkrone 297, (Knüpfer) 116; Kommet her zu mir all (Kohn) 146; Komm heiliger Geist 277; Kommt her zu 210, 256;  
 Lärmen, lärmen, frisch ins Feld 223; Laudate Dominum (Speckhuhn) 113; Laudate Dominum omnes gentes 298; Laudate pueri Dominum (Iveneg) 163, 352; Lieblich und schön sein (Speckhuhn) 115; Liebster Heiland, Licht der Heiden 290, (Speckhuhn) 234; Lobet den Herrn, alle Knechte des Herrn 196; Lobet den Herrn in seinem Heiligtum 192; Lob, Preis, Ruhm 248; Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich 252, (Speckhuhn) 238;  
 Machet die Tore weit 284, 308; Magnificat 123, 160, 260, 262-264, 266, 267, (Horn) 179, 181, (Knüpfer) 134, (Rovelt) 129, (Speckhuhn) 194, 216; Meine Schafe hören 259; Meine Seele erhebt den Herrn 122, 171, 213,

112 Rautenstrauch (s. Anm. 2), S. 313 und 322.

113 Eduard Heydenreich, *Musikgeschichtliche Mitteilungen aus Schneeberger Handschriften*, o. O. u. J., S. 1ff.

- 243, 244, (Kerll) 174; Missa 149, 166, 180, 183, 247, 265, 270, 272, (Berthal) 214, (Knüpfer) 158, (Peranda) 111, 114, (Pohle) 128, 131, (Speckhuhn) 112; Missa Nun lob mein Seel (Speckhuhn) 164;  
 Nisi Dominus aedificaverit 189, (Speckhuhn) 193; Nun danket alle Gott 188, (Knüpfer) 215;  
 O amor qui semper ardes 281, (Capricornus) 161; O anima mea 235; O hilf, Christe 124; O Jesu, Brunn aller  
 Güte 353; O Jesu, summa charitas 220; O lux beata trinitas 228; Omnis caro faenum 153; O quanti  
 labores (Capricornus) 155; O stella laudissima 212; O Traurigkeit 126; O vos mortales (Speckhuhn) 135;  
 O Wunderbrot 305;  
 Preise, Jerusalem, den Herrn 250; Puer natus est nobis 245;  
 Quare tristis es anima mea (Neander) 229; Quis dabit capiti (Capricornus) 202; Quo tendimus 282;  
 Resonant organa (JV) 198;  
 Schaffe in mir, Gott 347; Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz 320; Sei willkommen, Freudensonne 154; Sic  
 deus dilexit mundum 319, (Speckhuhn) 321; Si deus pro nobis 199; Si Dominus mecum 299; Siehe, ich  
 sende euch 304; Siehe, wie fein und lieblich ist 329, 343; Sie ist fest gegründet 253; Singet dem Herrn  
 257; Singet dem Herrn ein neues Lied (Bernhard) 162; Sorget nicht vor euer Leben 240; Summo deo,  
 cantus de 312; Surrexit Christus, victoria 246;  
 Unser Wandel ist im Himmel 327; Uns ist ein Kind geboren 176, 335;  
 Vanitas, vanitatum 291; Veni sancte spiritus 316; Venite exultemus Domino 159, (Speckhuhn) 136;  
 Wahrlich 241; Wandelt wie die Kinder 323; Was erhebet sich doch 344; Was ist doch unser Lebens Zeit 249;  
 Wen seh ich hier so tot erblassen 333; Wer sich mit Sorgen plaget 239; Wer wälzet uns 288; Wie das  
 Wasser verschleust 150; Wo bist du, geliebter Jesu 226; Wo dein Gesetz 292; Wohl dem, der den Herrn  
 fürchtet 349, (Pohl) 232; Wohl dem, der ein tugendsam Weib 274; Wohl dem, der sich des Dürftigen an-  
 nimmt 286;  
 [...] Zion 185.

# Der Umfang des handschriftlich überlieferten Clavierwerkes von Samuel Scheidt

von

PIETER DIRKSEN

Neben dem umfangreichen und ambitionierten Sammelwerk *Tabulatura Nova* von 1624 und dem späten, 1650 erschienenen *Tabulatur-Buch hundert geistlicher Lieder und Psalmen* (»Görlitzer Tabulaturbuch«), das als Komposition und als Orgelmusik eine ganz andere Konzeption hat, nehmen die nur handschriftlich überlieferten Tasteninstrumentwerke von Samuel Scheidt einen recht bescheidenen Platz ein. Scheidt gehört zu der überaus kleinen Gruppe deutscher Organisten des 17. Jahrhunderts – nur Johann Ulrich Steigleder ist ihm hierin an die Seite zu stellen –, deren Werke vornehmlich im Druck publiziert worden sind. Die Zuverlässigkeit des Textes, der völlig den Intentionen des Komponisten entspricht, das Fehlen jeglicher Authentizitätsproblematik und das unbestreitbare musikalische Gewicht der Werke hat dazu geführt, daß die bisherige Forschung sich vor allem mit der *Tabulatura Nova*, der umfangreichen dreiteiligen Clavierveröffentlichung Scheidts, beschäftigt hat. Seit der Publikation des V. Bandes der Scheidt-Gesamtausgabe<sup>1</sup>, inzwischen mehr als ein halbes Jahrhundert alt, in welchem das handschriftlich überlieferte Clavierwerk<sup>2</sup> Scheidts nach dem damaligen Kenntnisstand zum ersten Male gesammelt und veröffentlicht wurde, hat die Scheidt-Forschung sich diesem Werkbereich nur sehr sporadisch zugewandt. Die vorliegende Arbeit möchte einzelne Werke des jetzt vorliegenden Bestandes an handschriftlich überlieferten Clavierwerken Scheidts kritisch auf ihre Echtheit hin überprüfen und einige neue Zuschreibungen zur Diskussion stellen.

Bei der Feststellung der dazu notwendigen stilistischen und kompositionstechnischen Kriterien verfügen wir über eine breite und zuverlässige Vergleichsbasis in Scheidts *Tabulatura Nova*. Dies läßt erwarten, daß die Echtheitsproblematik in diesem Falle weit weniger kompliziert ist als für die Oeuvres vieler anderer zeitgenössischer Clavierkomponisten, deren Werke zu Lebzeiten nicht veröffentlicht wurden, so daß Echtheitskriterien ausschließlich aus der oftmals komplexen handschriftlichen Überlieferung abgeleitet werden müssen. Doch könnte das Fehlen einzelner Clavierwerke Scheidts in der *Tabulatura Nova* vielleicht spezielle qualitative oder auch stilistische Gründe haben, so daß diese Stücke nicht ohne weiteres mit dem Maßstabe dieses 'Magnum Opus' vergleichbar sind<sup>3</sup>. Es ist kaum anzunehmen, daß die *Tabulatura Nova* eine Art Gesamtausgabe aller vor 1624 komponierten Clavierwerke Scheidts darstellt. Der Komponist wird manche Arbeit für die Publikation als qualitativ ungeeignet beurteilt oder als nicht in den Gesamtrahmen der *Tabulatura* passend befunden haben. Ohne die zentrale Bedeutung der *Tabulatura Nova* für die folgende Diskussion ab-

1 SSW 5. – Die detaillierten Angaben zu den im Text erwähnten Titeln sind der Bibliographie am Ende dieser Arbeit zu entnehmen.

2 Der Terminus »Clavier« wird hier, dem historischen Gebrauch entsprechend, als Sammelbegriff für alle damals zur Verfügung stehenden Tasteninstrumente benützt.

3 Von einer sicher zuschreibbaren handschriftlichen Komposition Scheidts, der *Alamanda* aus *Tor F 8* stellte Werner Breig dies schon fest (Breig 1969, S. 322 f). Vgl. dazu aber S. 120 dieses Aufsatzes.

schwächen zu wollen, sollte daher betont werden, daß Scheidts großes Druckwerk keine absolute Norm bei der kritischen Bewertung des handschriftlichen Bestandes liefern kann.

Derartige Überlegungen können auch Konsequenzen haben für die Chronologie von handschriftlichen Werken. Deshalb wird es ein weiteres Ziel der vorliegenden Arbeit sein, die Scheidt zuzuschreibenden Werke – mit dem Erscheinungsjahr der *Tabulatura Nova* als Fixpunkt – in das Gesamtwerk des Komponisten einzuordnen und dadurch vielleicht ein differenzierteres Bild von Scheidts Entwicklung als Clavierkomponist zu erhalten.

Für die Quellen gelten die folgenden – meist in der einschlägigen Literatur bereits gebräuchlichen – Sigel<sup>4</sup>:

BB III	Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Mus. ms. 40158 (Daniel Schmidts Orgelbuch)
BP	Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Mus. ms. Bártfa 27
GK	Berlin, Stadtbibliothek, Gymnasium zum Grauen Kloster, Ms. HB 103 (olim 52)
Ko	København, Kongelige Bibliothek: handschriftlicher Anhang zu Gabriel Voigtländers Erster Teil allerhand Oden und Lieder (1642)
Le I	Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Ms. II, 2.51
Le II	Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Ms. II, 6.18.
Ly A 1	Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Ms. Lynar A 1
Ly B 1	Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Ms. Lynar B 1
TN I-III	Samuel Scheidt, <i>Tabulatura Nova</i> I-III, Hamburg 1624 (Neuausgabe: Samuel Scheidt, Werke 6-7, hrsg. von Christhard Mahrenholz, Hamburg 1954)
Tor F 8	Torino, Biblioteca Nazionale, Collezione Foà, MS. 8
Up	Uppsala, Universitetsbibliothek, Instr. mus. i. handskr. 408
WM	Wien, Minoritenkonvent, Musikarchiv Ms. XIV/714 (olim Ms. 8).
Wo	Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Musica-Hs. 227

\*

Die meisten der im folgenden zu diskutierenden handschriftlich überlieferten Clavierwerke Scheidts sind unter quellenkundlichen, kompositorischen und stilistischen Aspekten mehr oder weniger eng mit dem Werk von Scheidts Lehrer Jan Pieterszoon Sweelinck verbunden. Auf diese Beziehung soll vorab in Kürze eingegangen werden. Es gibt, im Gegensatz zu allen anderen bekanntgewordenen deutschen Sweelinck-Schülern, für Scheidt kein zeitgenössisches Dokument, das ihn als Schüler Sweelincks ausweist. Erst Johann Mattheson führt ihn nach mehr als einem Jahrhundert ausdrücklich als Sweelinck-Schüler auf<sup>5</sup>. Es gibt aber in keinem anderen Falle nur annähernd so viele sekundäre Beweise für eine Schüler-Lehrer-Beziehung wie zwischen Sweelinck und Scheidt, so daß die Richtigkeit von Matthesons Bericht vollauf bestätigt erscheint. Ein direkter Beleg für die Studien von Samuels Bruder Gottfried ist vorhanden; dieser erwähnt in einem Dokument aus dem Jahre 1623, daß er vier Jahre

4 Vgl. die Quellenlisten bei Breig 1969, Dirksen sowie in Sweelinck, *Werken* 1 und *Opera omnia* I/1-3.

5 Mattheson (Neudruck), S. 331.

bei Sweelinck studiert habe<sup>6</sup>. Im Jahre 1630 wird eine von Samuel Scheidt herausgegebene Veröffentlichung von dreistimmigen Fantasien Sweelincks angekündigt<sup>7</sup>. Das entscheidende Kriterium aber bilden die inneren Merkmale von Scheidts Werken für Tasteninstrumente. Die Vorliebe für Variationsformen, der Figurationsstil, die Übernahme von thematischen Modellen sowie viele andere kompositionstechnische Merkmale weisen Scheidt als den in jeder Hinsicht treuesten Schüler des Amsterdamer Meisters aus.

\*

Treue zu seinem einstigen Lehrer geht offensichtlich auch aus einem erst seit kurzem beachteten Tatbestand hervor, der bereits im Blick auf Sweelinck publiziert worden ist<sup>8</sup> und hier vom Standpunkt Scheidts aus rekapituliert sei. Es handelt sich um die zwei »Sam. Scheidt.« zugeschriebenen Toccaten aus dem Orgelbuch von Daniel Schmidt (*BB III*). Die erste dieser Toccaten (*Toccata a 3*), das Werk in C, findet sich unter Sweelincks Namen in *WM*. Weil die Konkordanz bisher unbeachtet blieb, hat diese *Toccata* mehrere Jahrzehnte lang eine merkwürdige Doppexistenz unter zwei Komponistennamen in der Spezialliteratur und in zwei Gesamtausgaben geführt<sup>9</sup>. Die Quellenlage sowie stilkritische Überlegungen lassen indessen keinen Zweifel darüber aufkommen, daß Sweelinck als Autor dieses Werkes gelten muß. Das Werk ordnet sich nämlich zwanglos dem gesicherten Bestand der Sweelinckschen Toccaten ein, denen es im Stil, im Umfang und in der satztechnischen Qualität eng verwandt ist. Ausschlaggebend für diese Beurteilung ist indessen die ungleich größere Quellenautorität der Wiener Handschrift; die Fassung in *WM* ist nicht nur unter textkritischem Gesichtspunkt weit zuverlässiger als die in *BB III*, sondern sie ist auch einige Jahrzehnte früher aufgezeichnet worden als diejenige im retrospektiven Orgelbuch von Daniel Schmidt<sup>10</sup>. Auch sei darauf hingewiesen, daß die Wiener Handschrift Zuschreibungen sowohl an Sweelinck als auch an Scheidt enthält, in *BB III* dagegen der Name oder die Initialen Sweelincks völlig fehlen. Die Angabe des Autors in *WM* ist somit die glaubhaftere, und die *Toccata* kann deshalb nicht länger als Scheidts Komposition betrachtet werden.

Der wichtigste Lesartenunterschied zwischen den Fassungen in *BB III* und *WM* findet sich am Ende des Stückes, wo in der Berliner Fassung eine um vier Takte längere Coda angehängt ist, die aus einem gebrochenen Tonika-Dreiklang gebildet ist. Dies ist ein stilistischer Bruch mit dem Vorangehenden und weist zugleich unverkennbar auf den Figurationsstil Scheidts hin. Die Zuschreibung des Werkes an den Hallenser Komponisten in der späteren Quelle läßt sich vielleicht aus diesen vier

6 »[...] auch die Edle *musicam* mit orgelschlagen und *componiren*, Inmaßen ich solche Kunst bey dem Kunstreichen, nunmehr sehligen Jan Peter – schon in Amsterdam in die 4 jahr langh [...] getrieben«; Werner, S. 443.

7 »Fantasien m. 3 St; d. alle 8. Tonos von J. P. S Organisten zu Amst. komp. u von Samuele Scheid Hallense kolligirt«; vgl. Göhler, S. 915.

8 Dirksen, S. 100-103.

9 a) Sweelinck, *Werken* 1 Nr. 32; *Opera omnia* I/1, Nr. 25. – b) SSW 5, Nr. 3.

10 *BB III* entstand, wie Datierungen einzelner Aufzeichnungen belegen, kurz nach der Mitte des Jahrhunderts; vgl. Schierning, S. 105.

neuen Schlußtakten erklären. Möglicherweise liegt somit in der Berliner Fassung eine Bearbeitung des Sweelinckschen Werkes durch Scheidt vor.

Akzeptiert man, daß die Toccata in C von Sweelinck stammt und die Version in *BB III* vielleicht eine Scheidtsche Bearbeitung ist, so hat dies Konsequenzen für die Deutung der anderen Toccata dieser Quelle, nämlich der Toccata in d<sup>11</sup>. Dieses Werk ist auf demselben Doppelfolio notiert und ebenfalls mit Scheidts Namen signiert<sup>12</sup>. Stilistisch weist es aber weitgehend dieselben Sweelinckschen Merkmale auf wie die Toccata in C. Nur die Coda fällt hier wiederum aus dem Rahmen. Ebenso wie bei der anderen Toccata wird auch hier die Dur-Tonika des Schlußakkordes mit erhöhtem Leitton in einer emphatischen Weise unterstrichen, die für den Kompositionsstil Sweelincks untypisch ist. Die Schlußfolgerung drängt sich deshalb auf, daß es sich hier um einen ähnlichen Fall handelt wie bei der Toccata in C und daß die Toccata in d demnach wahrscheinlich als die von Scheidt revidierte Version einer verlorengegangenen Originalkomposition Sweelincks betrachtet werden kann.

\*

In seiner 1924 erschienenen Scheidt-Monographie<sup>13</sup> schrieb Christhard Mahrenholz einen Zyklus von acht Variationen, das *Niederländisch Liedgen* aus einer Wolfenbütteler Tabulatur (*Wo*), dem Hallenser Meister zu und veröffentlichte ihn dementsprechend im fünften Band der Gesamtausgabe<sup>14</sup>. Diese Zuschreibung basierte auf dem Variationsstil und der Tatsache, daß Scheidt genau dieselbe Melodie, nämlich die holländische Weise *Windecken daer het Bosch af drilt* oder *Vluchtige Nymph*<sup>15</sup> in einer Instrumentalkanzone aus dem ersten Teil der *Ludi Musici I* (1621) verwendet hat<sup>16</sup>. Es entging Mahrenholz aber, daß in der zweiten und dritten Variation eine abweichende Melodiefassung benutzt wird. Die spätere Identifizierung von Teilen dieses Werkes in den Quellen *Ly A 1* und *WM* brachte ans Licht, daß der Wolfenbütteler Zyklus die Kompilation zweier Werke darstellt<sup>17</sup>. Die zweite und dritte Variation gehören zu einer dreiteiligen Reihe, die in stilistischer Hinsicht Sweelinck sehr nahe steht und ihm deshalb, zumal wenn man die spezifischen Überlieferungsverhältnisse dieser Reihe in den beiden weitaus wichtigsten Sweelinck-Quellen *LyA 1* und *WM* berücksichtigt, vielleicht zugeschrieben werden kann<sup>18</sup>. Die erwähnte melodische Konkordanz sowie die stilistischen und satztechnischen Merkmale der verbleibenden sechs Variationen aus Wolfenbüttel<sup>19</sup> weisen auf Scheidt, wenn auch Werner Breig auf Grund der relativ einfachen Faktur dieser Sätze die Autorschaft von Scheidt selbst für unwahrscheinlich hält und den Komponisten der Reihe vielmehr in seinem Schülerkreis vermutet<sup>20</sup>.

11 SSW 5, Nr. 2; beide Toccaten auch als Rekonstruktionsversuche als Appendix 3 bzw. 4 bei Dirksen, S. 131-135.

12 Vgl. das Faks. dieses Doppelfolios bei Dirksen, Abb. 3.

13 Mahrenholz 1924, S. 2.

14 SSW 5, Nr. 12.

15 Vgl. zu diesem alternativen Liedtitel van Duyse, Bd. 1, S. 597-602. Wir wählen hier im Anschluß an Sweelincks (?) Originaltitel die Bezeichnung *Vluchtige nymph* (vgl. Dirksen, S. 112).

16 SSW 2-3, Nr. 31.

17 Curtis, 1963, S. 112; Breig 1969, S. 322-323.

18 Zu den Einzelheiten vgl. Dirksen, S. 110-112.

19 Die zwei Zyklen sind als separate Werke ediert in: *Lied- und Tanzvariationen ...*, Nr. 1 und 2.

20 Vgl. Breig 1969, S. 325-326.



Indessen gibt es einen weiteren wichtigen Aspekt der Kompilation in der Wolfenbütteler Tabulatur, der neues Licht auf die Autorschaftsfrage der sechs Variationen werfen kann.

Unter den in Band V der Gesamtausgabe durch Mahrenholz veröffentlichten handschriftlich überlieferten Werken Scheidts findet sich auch eine von Max Seiffert aus zwei Quellen (*Up* und *GK*) zusammengestellte Reihe über die *Pavana Hispanica*, die aus drei Variationen von Sweelinck und fünf Variationen von Scheidt besteht<sup>21</sup>. Die Tatsache, daß zwei unabhängige Quellen einen teilweise übereinstimmenden und mit zwei Komponisteninitialen versehenen Zyklus enthalten, hat Seiffert zu dem Schluß veranlaßt, es liege hier eine »kameradschaftliche Zusammenarbeit zwischen

TABELLE 1

A. *Pavana Hispanica*

<i>Up</i>	<i>GK</i>	Seiffert / Mahrenholz	Noske 1974 <sup>22</sup>
Pavana   Hispanica   a   M. J. P.	Paduna. M. J. P. S.   Hispania. & S. S. O.   1. Variatio	1	1
.2. Variatio:   a   S. S.	—	2	—
.3. Variatio:   S. S.	—	3	—
—	2. Variatio   S. S.	4	—
.4. Variatio:   3 Vocum   M. I. P. S.	3. Variatio.   M. J. P.	5	2
.5. Variatio   a.   S. S.	4. Variatio   S. S. à 2.	6	—
.6. Variatio:   M. I. P.	—	7	3
.7. Variatio:   MIP	—	8	4

B. *Cantilena Anglica Fortunae*

<i>GK</i>	<i>TN</i>	Noske 1974 <sup>23</sup>
—	Cantilena Anglica Fortunae [1. Variatio]	—
Von der Fortuna   werd ich getrieben   Jan Peter S. et Sam. S.   1 Variatio.	—	1
2   Variatio	—	2
Tertia   Variatio.	—	3
4. Variatio.	2. Variatio	—
Quinta   Variatio.	3. Variatio	—
6. Variatio.	4. Variatio	—
—	5. Variatio	—

21 Sweelinck, *Werken* 1, Nr. 68; SSW 5, Nr. 13.

22 Sweelinck, *Opera omnia* I/3, Nr. 9.

23 Sweelinck, *Opera omnia* I/3, Nr. 2.

Lehrer und Schüler« vor<sup>24</sup>. Diese von Mahrenholz übernommene These ist später, vor allem von Margarete Reimann<sup>25</sup> und Lydia Schierning<sup>26</sup>, in Frage gestellt worden, so daß heute meist davon ausgegangen wird, daß die Zusammenstellung nicht von den Komponisten ausgegangen ist, sondern erst im Laufe der Überlieferung zustande gekommen ist<sup>27</sup>. Angesichts der divergierenden Melodiefassungen von Sweelincks und Scheidts Variationen könnte man geneigt sein, in der Parallelüberlieferung der Uppsalaer und Berliner Quelle einen Zufall zu sehen – wenn es nicht einen ähnlichen und in allen Punkten vergleichbaren Fall gäbe. In GK findet sich nämlich noch ein weiterer kombinierter Zyklus unter dem Titel *Von der Fortuna werd ich getrieben* (f. 27<sup>v</sup>-30<sup>r</sup>) mit je drei Variationen von Sweelinck und Scheidt, wobei die letzteren auch als Variation 2 bis 4 der *Cantilena Anglica de Fortuna* im II. Teil der TN vorkommen (Nr. 8). Die Tabelle auf S. 95 gibt eine Übersicht über den Aufbau beider Reihen.

In den zwei Variationengruppen werden jeweils verschiedene Melodiefassungen verwendet. Die Folgerung, daß hier Fragmente eines Sweelinckschen Variationenzyklus von fremder Hand mit einer Auswahl von Variationen über den gleichen Cantus firmus aus der TN zusammengestellt sind<sup>28</sup>, erweist sich jedoch, genau besehen, als voreilig. Die Lesarten der drei Scheidtschen *Fortuna*-Variationen behaupten sich gegenüber der TN-Fassung als durchaus eigenständig und können nicht als Abschriften aus der Druckvorlage betrachtet werden. Alle Einzelheiten sprechen für eine Frühfassung des TN-Zyklus<sup>29</sup>. Besonders die zwei letzten handschriftlichen Variationen (TN: Var. 3 und 4) lassen erkennen, wie Scheidt für die TN-Revision die Figuration strafft (Beispiel 1 a), eine nicht ganz geglückte Sechzehntel-Spielfigur durch eine neue, interessantere Inventio mit Triolen ersetzt (Beispiel 1 b) und vor allem den Schlußtakt jeder Variation neu und einheitlich gestaltet (Beispiel 1 c und 1 d).

### Beispiel 1

a

24 Seiffert, Vorwort zu Sweelinck, *Werken 1*, S. XLVI-XLVII.

25 Reimann, S. 267.

26 Schierning, S. 97.

27 So in Sweelinck, *Opera Omnia I/3*, S. XXV und XXXII-XXXIII; dazu neuerdings auch Noske, S. 115.

28 Vgl. die in Anm. 23 bis 25 angeführten Literaturstellen.

29 Die *Cantio Belgica a 4 voc* in GK, f. 30<sup>r</sup>-32<sup>r</sup> (= TN I/7, *Wehe, Windgen, wehe*) zeigt dagegen keinerlei Spuren einer von der TN unabhängigen Überlieferung.

b

GK

TN

c

GK

TN

d

GK

TN

Der Eindruck, daß die Variationenreihe der *TN* eine Erweiterung der drei aus *GK* bekannten Variationen zu einem eigenständigen neuen Zyklus darstellt, wird durch folgende Fakten noch verstärkt:

1. Die erste handschriftliche Scheidt-Variation trägt mit ihrer Stimmpaartechnik unverkennbar die Charakterzüge einer Innenvariation. Scheidt fügt denn auch in der *TN* eine neue erste Variation hinzu, die deutlich von dem Sweelinckschen Satz inspiriert ist, der den handschriftlichen Zyklus eröffnet; die Anfangstakte sind sogar weitgehend identisch:

## Beispiel 2

Sweelinck

Scheidt

Scheidt änderte dabei die Stimmeinsätze der alten zweiten Variation, um einen fließenderen Übergang herbeizuführen:

## Beispiel 3

GK

TN

2. Um die neue Reihe den zyklischen Prinzipien der weltlichen Variationen der *TN* anzupassen, fügte Scheidt am Ende der Reihe eine neukomponierte Variation im Tripeltakt hinzu, wie sie die meisten dieser Zyklen aufweisen<sup>30</sup>.

3. Der so entstandene gedrängte Zyklus von fünf Variationen ist in der *TN* ohne direkte Parallele; die anderen weltlichen Zyklen umfassen wenigstens sieben, meist aber zehn oder elf Variationen. Dies bedeutet, daß der *Fortuna*-Reihe der *TN* offenbar grundsätzlich andere Voraussetzungen zugrundeliegen als den anderen Zyklen; und wir gehen wohl nicht fehl in der Annahme, daß diese Sonderstellung mit der in *GK* dokumentierten Frühfassung in einem gewissen Zusammenhang steht.

Allem Anschein nach hat Scheidt bei der Aufnahme seiner *Fortuna*-Variationen in die *TN* nur das erforderliche Mindestmaß an Überarbeitung geleistet. Die niedrige Satzzahl kann daher als Indiz dafür aufgefaßt werden, daß die Ordnungsprinzipien und der Umfang des *GK*-Zyklus im wesentlichen beibehalten werden sollten. Sowohl die eigenständigen Lesarten als auch die Tatsache, daß die drei Variationen Scheidts sich komplementär zu denen von Sweelinck verhalten (auch rückblickend vom Standpunkt der *TN* aus), legen den Schluß nahe, daß der kombinierte Zyklus in *GK* doch authentisch ist. Die offensichtliche Beziehung zwischen den drei *Fortuna*-Variationen Scheidts aus *GK* und dem Zyklus in *TN* II gibt auch der Frühfassung den Stempel des Authentischen, und es scheint darüber hinaus durchaus möglich, daß es Scheidt ist, auf den die Zusammensetzung des *Fortuna*-Zyklus in *GK* zurückgeht.

Inwieweit Vergleichbares auch für die Variationen über die *Pavana Hispanica* gilt, läßt sich wegen des Fehlens einer *TN*-Version weniger leicht bestimmen. Es gibt jedoch einige Merkmale, die darauf hinweisen, daß Scheidt auch in dieser Reihe nicht nur für die Komposition der ihm zugeschriebenen Einzelvariationen verantwortlich ist, sondern auch mit der Kombination dieser Sätze mit Sweelincks Variationen zu tun gehabt hat. Dafür spricht schon die Tatsache, daß die *Pavana Hispanica*, mit klarer Zuschreibung jeder Variation an Sweelinck oder Scheidt – ungeachtet der Unterschiede in der Zusammenstellung – in zwei voneinander unabhängigen Quellen überliefert ist<sup>31</sup>. Beiden Versionen gemeinsam ist außer zwei Innenvariationen die eröffnende Sweelincksche Variation; wie bei der *GK*-Fassung der *Fortuna*-Reihe hat keiner der überlieferten *Pavana Hispanica*-Sätze Scheidts diese Funktion übernehmen können. Die nur in *Up* erhaltene letzte Variation Sweelincks schließt das Werk im Tripeltakt ab, was nicht für Sweelinck, sondern – wie oben schon erwähnt – allein für Scheidt kennzeichnend ist. Die nur in *GK* erhaltene Variation Scheidts ist offensichtlich von Sweelincks zweiter Variation angeregt und war vielleicht als Ersatz für diese gemeint; der fragmentarische Charakter der *GK*-Reihe, die zudem das Sweelincksche Vorbild beibehält, läßt aber keine weiteren Schlüsse in dieser Richtung zu. In der Version von *Up* deutet nur die Anordnung auf Scheidt hin, dagegen ist es unwahrscheinlich, daß die Reihe in allen Einzelheiten auf ihn zurückgeht. Vor allem auch im Lichte der Parallelen zu den *Fortuna*-Variationen ist eine Verbindung Scheidts nicht Nur mit dem Inhalt, sondern auch mit der Form der *Pavana Hispanica*-Reihe wahrscheinlich.

30 Zu der abschließenden Sweelinckschen Variation vgl. van den Sigtenhorst Meyer und Lindenburg, S. 53-55; Lindenburg, S. 125-127; Sweelinck, *Opera omnia* I/3, S. XXXIII.

31 Die drei gemeinschaftlichen Variationen über das *Pavana Hispanica*-Modell stellen die einzige Konkordanz zwischen *GK* und *Up* dar; außerdem können beide Quellen auch hinsichtlich Entstehungszeit und -ort als unabhängig voneinander betrachtet werden; vgl. dazu Schierning, S. 95-100.

Wie schon früher festgestellt wurde, erweist Scheidt sich mit seinem Werk als der weitaus treueste Sweelinck-Schüler. Wer sich mit der Fülle von Sweelinckschen Elementen im Oeuvre Scheidts befaßt hat, den kann es nicht überraschen, wenn es Anzeichen dafür gibt, daß Scheidt eigene Kompositionen mit Werken seines Lehrers zu verbinden versuchte. Auch ist zu bedenken, daß in der Überlieferung der Clavierwerke sowohl Scheidts als auch Sweelincks keine weiteren derartig kombinierten Reihen anzutreffen sind<sup>32</sup>. Die besprochenen Fälle stellen vielmehr in der Claviermusik des 17. Jahrhunderts ein einzigartiges Phänomen dar. Seifferts These einer Gemeinschaftsarbeit muß aber nunmehr dahingehend modifiziert werden, daß die Verantwortung für die vorliegende Gestalt der Reihe bei Scheidt zu suchen ist.

Die in den *Fortuna*-Variationen zu beobachtenden Unterschiede zwischen den Cantus-firmus-Versionen Sweelincks und Scheidts sind vielleicht so zu deuten, daß Scheidt eine melodische Trennung zwischen den Variationen seines verehrten Lehrers und seinen eigenen bewußt angestrebt hat. Die Art dieser Unterschiede weist jedenfalls stark in diese Richtung. Im Beispiel 4 sind beide Versionen einander gegenübergestellt.

#### Beispiel 4

Ein Vergleich mit verschiedenen zeitgenössischen Fassungen der Melodie<sup>33</sup> ergibt, daß Sweelincks Version die Standardlesart darstellt, während die zwei wichtigen Varianten in Scheidts Fassung (im Notenbeispiel durch Umrandung angegeben) völlig

32 Was Sweelinck betrifft, so gilt dies mit Ausnahme der vier Variationen über *Allein Gott in der Höh sei Ehr* (*Opera omnia* I/2, Nr. 1), die in der singulären Quelle (*Ly B 1*) mit Bearbeitungen derselben Melodie von Andreas Düben, Peter Hasse, Gottfried Scheidt und Anonyma aufgezeichnet sind. Die Variationen Sweelincks bilden aber in der Quelle deutlich eine in sich geschlossene Kopfgruppe. Vgl. das Vorwort zu: *Orgel- und Cembalowerke der Familie Düben*, hrsg. von Pieter Dirksen (in Vorb.).

33 Vgl. van Duyse, Bd. 2 S. 1363; Curtis im Vorwort zu MMN III, S. XL-XLI; vgl. auch die Bearbeitungen von William Byrd, John Dowland, Thomas Tomkins und Nicolas Vallet.

vereinzelt dastehen. Der Verdacht drängt sich auf, es handle sich hier um einen bewußten kompositorischen Eingriff Scheidts, eben um die erstrebte Differenzierung zu erreichen. Die Tatsache, daß der *Pavana Hispanica*-Zyklus dann nicht gleichfalls mit zwei Melodievarianten arbeitet, spräche gegen diese These, wenn nicht ein mit der *Fortuna*-Reihe vergleichbarer Fall existierte.

Wir meinen damit den Wolfenbütteler Zyklus, zu dem wir nunmehr zurückkommen. Die zwei in der *Vluchtige Nimph* benutzten Melodiefassungen sind in Beispiel 5 synoptisch dargestellt.

## Beispiel 5

The image shows musical notation for Example 5. It consists of three systems of staves. The first system shows two staves: 'A' (Sweelinck) and 'B' (Scheidt). Both are in C major, 4/4 time. Staff A has a melody: C4-D4-E4-F4-G4-A4-B4-C5. Staff B has a melody: C4-D4-E4-F4-G4-A4-B4-C5, with a sharp sign above the B4 note. The second system shows staff C, which is a variant of the Sweelinck melody: C4-D4-E4-F4-G4-A4-B4-C5. The third system shows two staves: 'A' and 'B', which are the continuation of the Sweelinck and Scheidt versions respectively. Vertical dotted lines connect the B4 notes in the first system to the B4 notes in the second system, highlighting the difference between the two versions.

Der Fassung Sweelincks begegnet man wiederholt in den (fast ohne Ausnahme niederländischen) Quellen dieser Melodie<sup>34</sup>. Die Ausnahme findet sich in der zweiten Zeile; diese in der *Wo*-Reihe nicht auftretende Variante ist im Notenbeispiel unter C wiedergegeben. Scheidts Variante zu dieser melodischen Schlüsselstelle, die einzige, aber sehr charakteristische Abweichung von der traditionellen Melodie, ist wiederum singular. Sie bringt eine in der Originalmelodie nicht vorhandene wörtliche Wiederholung der Anfangsphase auf der nächsthöheren Tonstufe. Diese sequenzartige Wendung erweist sich noch deutlicher als Scheidts Varianten in der *Fortuna*-Melodie als stark kompositorisch geprägte Modifizierung. Daß sie jedenfalls, wie die Ände-

34 Vgl. van Duyse, Bd. 1, S. 597-602.

rungen im Duktus der *Fortuna*-Weise, Scheidts geistiges Eigentum ist, wird durch die Canzone in den *Ludi Musici* bewiesen.

Der Variationenzyklus aus *Wo* hat alle schon oben beschriebenen Merkmale einer kombinierten Sweelinck/Scheidt-Variationenreihe und kann durchaus als eine Parallelscheinung zu den Variationen über die *Fortuna* und die *Pavana Hispanica* betrachtet werden. Die 'A'- und 'B'-Variationen sind in dem für den jeweiligen Komponisten typischen Variationsstil gehalten<sup>35</sup>. Diese charakteristische Kombinationsweise kann eigentlich nur Scheidt selbst zugeschrieben werden. Werner Breigs Annahme, daß die acht 'B'-Variationen von einem Schüler Scheidts stammen, erscheint auch deshalb wenig überzeugend, weil vergleichbare Kompositionen aus dem – ohnehin kaum greifbaren – Schülerkreis Scheidts<sup>36</sup> nicht vorhanden sind. Wenn Breig darauf verweist, daß die zu großen Abweichungen von der Faktur der weltlichen Zyklen aus der *TN* gegen Scheidt als Komponisten sprechen, dann ist dem entgegenzuhalten, daß die gleiche bescheidene Faktur in der handschriftlich überlieferten, aber authentischen *Pavana Hispanica* zu finden ist. So bleibt, obwohl nicht streng beweisbar, die Zuschreibung der acht Variationen über die *Vluchtige Nymph* aus *Wo* an Samuel Scheidt die wahrscheinlichste Lösung für das Problem der Autorschaft.

\*

Ende der zwanziger Jahre wurde von Otto Gombosi<sup>37</sup> eine für die Scheidt-Forschung sehr bedeutende Quelle aufgefunden, nämlich die aus der ehemaligen deutschen Kirchenbibliothek in Bártfa (Bartfeld in Oberungarn) stammende und heute in Budapest verwahrte Tabulatur *BP*<sup>38</sup>. Ohne diese Entdeckung wäre der um nur wenige Jahre später veröffentlichte fünfte Band der Scheidt-Gesamtausgabe wesentlich bescheidener ausgefallen; höchstwahrscheinlich hat der Fund sogar erst den Anstoß zu dieser Veröffentlichung gegeben. Während die übrigen einzelnen Clavierwerke meist verstreut überliefert sind, enthält diese in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstandene Quelle nicht weniger als vier wichtige Scheidt-Unica. Wegen ihrer zentralen Bedeutung für die handschriftliche Überlieferung und wegen ihres Stellenwerts für die vorliegende Diskussion sei diese Quelle hier kurz beschrieben und der Inhalt im Überblick wiedergegeben.

Die in deutscher Orgeltabulatur geschriebene Handschrift enthält 34 Kompositionen, die sich in drei Gruppen von ungleichem Umfang gliedern lassen. Die erste Gruppe ist von 1 bis 6 durchnummeriert und enthält hauptsächlich Intavolierungen, deren Vorlagen größtenteils nicht identifiziert sind<sup>39</sup>. Der zweite Teil besteht aus

35 Vgl. Breig 1969, S. 324-326; Dirksen, S. 110-112.

36 Von den vielen bekanntgewordenen Schülern Scheidts (vgl. Mahrenholz 1924, S. 44) ist Adam Krieger der einzige, der uns als Komponist greifbar wird; aber auch von ihm sind keine Clavierwerke, sondern ausschließlich Vokalkompositionen überliefert.

37 Gombosi, S. 1-13.

38 Vgl. neben der Arbeit von Gombosi auch Seiffert in Sweelinck, *Werken* 1, S. XX-XXI/XLVIII, und Schierning, S. 94-95.

39 Zu diesen Intavolierungen vgl. Murányi, S. 47-59.



einem 40taktigen Fragment einer Kanzone von Johann Grabbe<sup>40</sup>. Der dritte und umfangreichste Teil enthält 27 Kompositionen; von ihnen lassen sich sieben Sweelinck und zwölf Scheidt zuschreiben, während acht Werke ohne Angabe des Autors geblieben sind. Neun der zwölf Scheidt-Werke sind aus der *TN* bekannt, aus der auch drei der anonymen Werke stammen. Bis auf die zwei Couranten aus *TN I* sind die 27 Kompositionen der dritten Gruppe sämtlich Variationenwerke, und zwar stehen in systematischer Anordnung zuerst 10 Choralvariationen und dann 15 Lied- und Tanzvariationen. Die folgende Tabelle bietet eine Übersicht über diesen Hauptteil der Budapester Quelle.

TABELLE 2

Inhalt von <i>BP</i> , f. 15 <sup>r</sup> -54 <sup>r</sup> :		Identifikation <sup>41</sup>
f. 15 <sup>r</sup> -16	Cantic: Sacr: Vater Unser im himmelreich [...] Joan Pet. Sch. Amb. Org.	A. 15/1, 9/1 und 15/2-3
f. 16 <sup>v</sup> -18 <sup>v</sup>	Alius Autor ejusdem Cantico: [...]   Samuel Scheidt: Vater Unser im Himmelreich	<i>TN I</i> /3
f. 18 <sup>v</sup> -	herzlich lieb hab   ich dich O herr   M. Joan Pet. Schön:   Ambst: Orga:	A.14*
f. 20 <sup>v</sup> -23 <sup>v</sup>	herzlich lieb hab ich dich o herr Samuel Scheidt.	<i>TN II</i> /4
f. 23 <sup>v</sup> -26 <sup>r</sup>	Cantica sacra:   Warum betrubst   du dich mein hertz	Scheidt, <i>TN I</i> /5
f. 25 <sup>v</sup> -27 <sup>r</sup>	Cantica Sacr:   Ich ruff zu dir   herr Jesu Christ:   [...] Jo: Pet: Sch:	A. 6
f. 26 <sup>v</sup> -27 <sup>v</sup>	Cantico Sacr: <i>Wo</i> Gott der herr nicht bey unß helt.	S. 57
f. 27 <sup>v</sup> -28 <sup>r</sup>	Cantico Sacr:   Es spricht der   Unweisen mund   wol	S. 43
f. 27 <sup>v</sup> -28 <sup>r</sup>	Cantico Sacr:   Nun freudt eich   lieben Christen   gemein.	S. 47
f. 28 <sup>v</sup> -29 <sup>r</sup>	Cantico Sacr: Wie nach einem Wasser quelle. 6 Toni.	Henderick Speuy
f. 28 <sup>v</sup> -31 <sup>r</sup>	Passomeza.   a 4 Voc   M. Joan Pet: Sch:	N. 13*
f. 30 <sup>v</sup> -31 <sup>r</sup>	Alia   Passomeza   Samuel. Scheidt.   a 4 Voc	<i>TN I</i> /6
f. 34 <sup>v</sup> -36 <sup>r</sup>	Paduana   Lachrimae   colorirt.   Jo: P.er: Sch: Amb: Org:	N. 10
f. 35 <sup>v</sup> -37 <sup>r</sup>	Balleth.   del granduca.   M. Joan: Pet: S:   Amb: Org:	N. 11
f. 36 <sup>v</sup> -39 <sup>r</sup>	Alemanda   mit 7 Variati:   Sam: Scheidt.	<i>TN II</i> /11
f. 38 <sup>v</sup> -40 <sup>r</sup>	Soll ess sein.   M. Jo: Pet: Sch:   Allemanda	N. 12, Var. 1-5
f. 39 <sup>v</sup> -43 <sup>r</sup>	Alio modo:   Alemanda:   Sol eß sein:   Sam: Scheidt:	<i>TN II</i> /10
f. 42 <sup>v</sup> -44 <sup>r</sup>	Pargamasco   Varirt   Sam: Scheidt	SSW 5, Nr. 7
f. 43 <sup>v</sup> -45 <sup>r</sup>	Niederlendisch   liedl.   Varirt.   Sam: Scheidt.	<i>TN I</i> /7
f. 45 <sup>v</sup> -47 <sup>r</sup>	Tanz: Ach du edler reitter. Varirt.	Scheidt, <i>TN I</i> /10
f. 47 <sup>v</sup> -50 <sup>r</sup>	Frantzösich liedl sonst Stutzl Tantz genandt varirt	Scheidt, <i>TN I</i> /11
f. 49 <sup>v</sup> -51 <sup>r</sup>	Ein Engeländisch   liedl: von der fortun   werd ich getrieben umb.   Sam: Scheidt.	<i>TN II</i> /8
f. 50 <sup>v</sup> -52 <sup>r</sup>	Gaillarda   Dulenti   Varirt:   Sam: Sch:	SSW 5, Nr. 8
f. 51 <sup>v</sup> -53 <sup>r</sup>	Gaillarda   varirt	SSW 5, Nr. 9

40 Das Fragment ist eine Intavolierung einer Instrumentalkanzone Grabbes aus Thomas Simpsons Taffel Consort I (Hamburg 1621 = RISM 1621<sup>19</sup>); in der Gesamtausgabe der Werke von Johann Grabbe (die Kanzone dort S. 115-121) ist die *BP*-Konkordanz nicht verzeichnet.

41 Die mit S., N. und A. angezeigte Werknumerierung bezieht sich jeweils auf folgende Ausgaben: Sweelinck, *Werken* 1 (Seiffert); Sweelinck, *Opera omnia* 1/3 (Noske) bzw. Sweelinck, *Opera omnia* 1/2 (Annegarn).

f. 52 <sup>v</sup> -54 <sup>r</sup>	Gaillarda   Varirt:   Sam: Sch:	SSW 5, Nr. 10
f. 53 <sup>v</sup> -54 <sup>r</sup>	Courrant Samuel Sch:	TN I/8
f. 53 <sup>v</sup> -54 <sup>v</sup>	Courrant   Samuel Sch:	TN I/9

Als Zuwachs für Scheidts Oeuvre erbringt die Quelle demnach eine *Bergamasca*-Komposition mit 22 Variationen und drei Gaillarda-Variationenreihen (eine davon basiert auf einer Vorlage John Dowlands<sup>42</sup>). Die letztere Gruppe repräsentiert einen in der *TN* nicht enthaltenen Kompositionstypus, nämlich die Tanzvariation. Die drei Gaillarden sind in *BP* als geschlossene Gruppe überliefert. Nur die erste und letzte Reihe sind Scheidt zugeschrieben; doch ist aufgrund der Einheitlichkeit der Variationstechnik und des Figurationsstils auch für den mittleren Zyklus Scheidts Autorschaft kaum zu bezweifeln und seit der Zuschreibung Gombosis auch niemals in Frage gestellt worden.

Ausgehend von der Tatsache, daß der Hauptteil der Budapester Quelle vornehmlich Werke von Sweelinck und Scheidt enthält, hat Max Seiffert die vier verbleibenden, unmittelbar aufeinanderfolgenden anonymen Choralbearbeitungen (f. 26<sup>v</sup>-29<sup>r</sup>), die von signierten Kompositionen Sweelincks umrahmt werden, ebenfalls dem Amsterdamer Meister zugeschrieben<sup>43</sup>. Inzwischen hat sich herausgestellt, daß der letzte dieser vier Choräle aus dem 1610 erschienenen Druck mit Psalmbicinien des niederländischen Organisten Henderick Speuy stammt<sup>44</sup>, und aus Gründen der Qualität und des Stils wird auch für die anderen drei Choräle die Autorschaft Sweelincks nicht mehr angenommen<sup>45</sup>. Weil sämtliche vier Choräle zweistimmige Bearbeitungen sind, hat Alan Curtis in seiner Diskussion von Seifferts Sweelinck-Zuschreibungen Speuy auch als Autor für die drei anderen Choräle vorgeschlagen, wenn auch nur beiläufig. Doch ist es wenig wahrscheinlich, daß ungedruckte Werke eines Kleinmeisters wie Speuy Eingang in eine geographisch periphere Quelle gefunden haben. Da Sweelinck als Komponist dieser Werke definitiv ausscheidet, bleibt Scheidt quellenkundlich als der nächste in Frage kommende Autor übrig. Deshalb soll hier versucht werden, diese Spur auch unter stilistischem Aspekt weiter zu verfolgen.

Die zwei Bicinien über *Es spricht der Unweisen Mund wohl* und *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält* sind allzu schlicht, sowohl in ihren spieltechnischen Ansprüchen als auch in der Figurationstechnik, um sie mit Scheidt in Beziehung bringen zu können; außerdem findet sich die letztgenannte Bearbeitung, zusammen mit einem weiteren Bicinium über denselben Choral, in der Handschrift *Ly A 1*, in der kein einziges Scheidtsches Werk nachweisbar ist<sup>46</sup>. Die zweisätzige Bearbeitung über *Nun freut euch, lieben Christen gmein* dagegen könnte von Scheidt stammen. Schon die Tatsache, daß es sich hier um die Aneinanderreihung zweier Bicinien handelt, weist in diese Richtung. Der Satztypus des Biciniums ist bei ihm so häufig wie bei keinem anderen bedeutenden Clavierkomponisten. Die gleiche Anordnung – erstes Bicinium mit Cantus planus in der Oberstimme, zweites Bicinium mit Cantus planus in der Unterstimme – findet sich auch in einer (freilich weltlichen) Reihe in der *TN* (I, Nr. 7, Var.

42 Die Identifikation der Vorlagen für die zwei anderen Gaillarden – soweit die Annahme, daß sie auf fremden Tanzvorlagen basieren, überhaupt zutrifft – ist bisher noch nicht gelungen.

43 Sweelinck, *Werken* 1, Nr. 57, 43, 47 und 55.

44 Vgl. Curtis 1962-63, S. 146; Speuy, *Psalm Preludes*, Nr. 11.

45 Breig 1960, S. 266-269; Curtis 1972, S. 50-53.

46 Vgl. das Inhaltsverzeichnis von *Ly A 1* bei Breig 1968, S. 102-106.

3-4), wenn auch in Scheidts Werk das Bicinium mit dem C.f. ausschließlich im Baß sonst nicht vertreten ist. Die Gegenstimme beider Variationen wird von virtuosem Laufwerk gebildet, das aus dem Figurenfundus schöpft, der aus den Teilen I und II der *TN* vertraut ist. Zu fast jeder dieser Spielfiguren lassen sich wörtliche Übereinstimmungen mit anderen Variationenwerken Scheidts anführen (worauf an dieser Stelle verzichtet werden soll). Die Handhabung der Figuration in ziemlich schematischen Aneinanderreihungen und ausgedehnten Sequenzen erinnert stark an die (choralgebundenen) Bicinien der *TN*. Nicht zu Unrecht ist an der Qualität des Werkes Kritik geübt worden, was für die Diskussion über die Autorschaft Sweelincks zweifellos ein wichtiges Kriterium darstellt. Anders verhält es sich, wenn es um die Frage von Scheidts Autorschaft geht; wie schon oben dargelegt, können Qualitätsmaßstäbe für die Beurteilung von zweifelhaften Werken Scheidts nur unter Vorbehalt angewandt werden. Das gilt besonders für Bicinien, wie ein Studium dieses Typus in der *TN* erweist. Dabei sind die zwei Stücke, wie Werner Breig betont, »satztechnisch einwandfrei und formal durchdacht«<sup>47</sup>. Für Scheidts Autorschaft spricht noch eine Einzelheit: In T. 81 erreicht die Oberstimme *h''*. Während man diesem Ton im authentischen Clavierwerk Sweelincks niemals begegnet (was ein wichtiges Argument bildete, um Seifferts Zuschreibung des Werkes an Sweelinck zu entkräften), wird das *h''* in der *TN* wiederholt verwendet: I/3/7 (= Teil I, Nr. 3, Satz 7), T. 23; I/3/9, T. 1; I/6/3, T. 2, 4, 10 und 12; II/2 (alio modo), T. 6-7. Bedenkt man noch, daß der Ton *a''* in der nordeuropäischen Claviermusik zu Beginn des 17. Jahrhunderts nur selten überschritten wird und das *h''* in der *TN* konsequent als die oberste Grenze behandelt wird<sup>48</sup>, so ergibt sich aus dem Vorkommen des Tones *h''* ein weiteres gewichtiges Argument für Scheidts Autorschaft. Aufgrund aller erreichbarer Daten kommt deshalb Scheidt an erster Stelle als Komponist von *Nun freut euch, lieben Christen gmein* in Betracht. Falls dieses Werk sich als echt erweisen sollte, so würde dadurch allerdings dem Gesamtoeuvre Scheidts nur wenig mehr Glanz verliehen werden.

Was die Sweelinck-Unika der Bártfaer Quelle betrifft, so ist die Echtheit einiger von ihnen angezweifelt worden. Drei dieser Stücke verdienen hier besondere Aufmerksamkeit. Ihnen sind stilistische Eigenschaften gemeinsam, die einerseits gegen Sweelincks Autorschaft sprechen und andererseits auf Kompositionsprinzipien Scheidts hinweisen. Eine Verbindung Scheidts zu diesen Werken in Betracht zu ziehen, bedeutet allerdings generell, Zweifel an den Zuschreibungen in *BP* zu hegen; so stellt sich hier die Frage, ob die allgemeinen Merkmale der Handschrift überhaupt dazu Anlaß geben. Dies ist indessen nicht der Fall. Wie unzuverlässig *BP* hinsichtlich der Notentexte auch sein mag, so lassen sich doch keine falschen Autorenzuschreibungen nachweisen. Alle 14 Werke, zu denen Konkordanzen mit Autorenangaben vorhanden sind, werden durch diese Konkordanzen in ihren Komponistenangaben bestätigt. Dieser Tatbestand macht den Versuch, bei einigen Werke trotzdem eine Verwechslung der Autorengaben zu vermuten, selbstverständlich zu einem quellen-

47 Breig 1960, S. 269.

48 Befremdend wirkt, daß anscheinend keines der Clavierwerke Scheidts den Ton *c'''* erreicht, denn der Tastenumfang damaliger Orgeln erstreckte sich in der Regel entweder bis zu *a''* oder bis zu *c'''*. Spiegelt sich hierin etwa der – sonst nicht überlieferte – Tastenumfang von Scheidts Orgel in der Moritzkirche in Halle wieder?

kundlich sehr problematischen Unternehmen<sup>49</sup>. Daß ich eine derartige Hypothese hier trotzdem vorstellen möchte, geschieht somit ausschließlich aufgrund eines charakteristischen stilistischen Befundes.

In *BP* herrscht eine ausgesprochene Tendenz zu systematischer Anordnung, die sich zunächst in der schon erwähnten Gliederung in geistliche und weltliche Variationszyklen geltend macht. Diese Systematisierungstendenz setzt sich innerhalb der beiden Werkgruppen fort. Viermal sind jeweils zwei Kompositionen von Sweelinck und Scheidt über das gleiche Thema auch paarweise angeordnet. Eines dieser Paare ist aus einem Sweelinck zugeschriebenen *Passamezzo* und dem *Passamezzo* aus *TNI* zusammengestellt. Für die in keiner anderen Quelle überlieferte erstgenannte Variationsreihe wird heute bezweifelt, ob sie wirklich von Sweelinck stammt, da sie das hohe Niveau seiner anderen weltlichen Variationen nicht erreicht<sup>50</sup>. Die stilkritischen Argumente, die zu diesem Ergebnis führten, enthalten verschiedene Elemente, die das Werk mit Scheidt in Beziehung bringen können. Die Kompositionstechnik sowie der Figurationsstil des Werkes weisen deutlich auf Scheidt hin. Das läßt sich vor allem anhand eines Vergleichs mit dem *Passamezzo* aus der *TN* (I/6) bestätigen. Hier wie dort ist das Variationsprinzip vorherrschend, wobei jede Variation auf nur einer oder zwei konsequent gehandhabten Spielfiguren basiert. Beide Reihen werden von einer Variation eröffnet, in der die vier Stimmen weitgehend in Sekundschritten geführt sind und die von ruhiger Viertelbewegung charakterisiert wird, die nur gelegentlich durch Achtelfiguren aufgelockert ist. Ein sequenzmäßig antiphonales Spiel zwischen einem in Terzen geführten Oberstimmen- und Unterstimmenpaar, so wie es in der ganzen fünften Variation angewendet ist, trifft man bei Scheidt verschiedentlich an, so in der 4. Variation von *TNI*/10 und im 1. Versus von III/13. Weitere an Scheidts (vierstimmige) Satzart erinnernde Kennzeichen sind das Auftreten einiger kontrapunktisch bedingter Stimmkreuzungen in der ersten Variation (T. 15-16, und 22), sowie einige leere Quinten (T. 3, 12, 18, 49, und 190).

Der Sweelinck zugeschriebene *Passamezzo* ist ein *Passamezzo moderno*, während Scheidts *TN*-Reihe auf dem *Passamezzo antico* basiert. Es würde völlig in unser Bild von Scheidt als Systematiker passen, wenn er nicht nur den *Antico*-Baß, sondern auch dessen traditionelles Pendant, den *Moderno*-Baß, in einer Komposition verarbeitet hätte. Es stellt sich hierbei natürlich direkt die Frage, warum Scheidt dann nicht dieses Diptychon in seiner Gesamtheit in die *TN* aufgenommen hat – vorausgesetzt, daß er die *Moderno*-Reihe nicht nach 1624 geschrieben hat, was aus stilistischen Gründen aber nicht wahrscheinlich ist (siehe dazu weiter unten). Vielleicht spielte hierin die weit 'kunstvollere' Anlage der *Antico*-Reihe eine Rolle, sowohl hinsichtlich der Ausdehnung als auch hinsichtlich der viel weitergehenden Ausschöpfung einzelner Spielfiguren und der damit in Zusammenhang stehenden gesteigerten Virtuosität.

Eine grundsätzliche Schwierigkeit bei der Beurteilung der Komposition aus *BP* besteht darin, daß diese nicht auf einer melodischen Vorlage, sondern auf einem harmo-

49 Wenn die verwendeten Autorenabkürzungen einmal näher betrachtet werden, erscheint eine Verwechslung der Überschriften in dieser peripheren und späten Quelle vielleicht weniger unwahrscheinlich. So ist der *Passamezzo moderno* signiert mit »M. Joan Pet. Sch.«. Obwohl Scheidt meist mit seinem vollem Namen genannt wird, tritt einige Male die Form »Samuel Sch.« auf, und es werden also genau dieselben Buchstaben zur Abkürzung des Familiennamens wie beim *Passamezzo moderno* benützt. Damit wäre eine Fehlsignierung, falls tatsächlich vorhanden, annähernd zu deuten.

50 Vgl. Sweelinck, *Opera omnia* I/3, S. XXXVI.

nischen Modell basiert. Im Clavierwerk Sweelincks finden sich keine weiteren Beispiele dieser Kompositionsweise, während die einzige Komposition dieser Art von Scheidt eben die *Antico*-Reihe aus der *TN* darstellt. Wenn man einmal von qualitativen Argumenten absieht, wäre es durchaus denkbar, daß die für Sweelinck ungewohnt stark repetitive Figurationsweise mit dem Fehlen einer vielschichtigen Liedmelodie in Zusammenhang steht. Die Kompositionstechnik unterscheidet sich aber – wie oben dargestellt – im Wesen nicht von derjenigen des *Passamezzo* aus der *TN*. Dabei soll nicht übersehen werden, daß die *Moderno*-Reihe in gewissen Punkten dem Stil Sweelincks näher steht als die *Antico*-Reihe, so etwa in der kanonischen Führung der Figuration am Anfang der vierten Variation, in den fließenden Übergängen zwischen den sechs Teilen (solche Übergänge fehlen zwar im *Passamezzo antico*, sind aber in den Liedvariationen Scheidts zu finden) und in der polyphonen Coda am Schluß des Zyklus. Aber zugleich zeigt das handschriftlich überlieferte Clavierwerk Scheidts insgesamt größere Nähe zu Sweelinck als die Werke aus der *TN*, eine Tatsache, die bei der Beurteilung des *Passamezzo moderno* aus *BP* nicht unberücksichtigt bleiben sollte.

Die zweite hier zu diskutierende Sweelinck-Zuschreibung aus *BP* betrifft die vierversige Bearbeitung des Chorals *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr* auf f. 18<sup>v</sup>-20<sup>r</sup> und f. 21<sup>v</sup>-22<sup>r</sup>. Obwohl sie in der Quelle mit Sweelincks Namen versehen ist – allerdings in der stark korrumpierten Fassung »M. Joan Pet Schön. Ambst Orga.« –, wird sie heute von der Sweelinckforschung aufgrund stilistischer und qualitativer Kriterien nicht mehr als echt akzeptiert<sup>51</sup>. Der Forschungsstand hinsichtlich dieses Werkes ist daher der gleiche wie bei dem des *Passamezzo*, was selbstverständlich die Frage nahelegt, ob auch für dieses Werk die Autorschaft Scheidts in Betracht kommt. Leider ist die Beurteilung dieses Werkes durch die extrem schlechte Überlieferung erheblich erschwert. Ob die vielen Defekte hinsichtlich der Stimmführung, der Handhabung des C.f. und der harmonischen Anlage auf den Komponisten, auf schlechte Überlieferung oder auf eine Mischung beider Ursachen zurückzuführen ist, läßt sich nicht feststellen, solange man auf diese singuläre Quelle angewiesen bleibt. Die Fäden, die zu Scheidt laufen, sind daher zumindest für drei der vier Sätze sehr dünn. Die erste Variation mit ihren mehr homophon gehaltenen Partien sowie Teile der letzten Variation nehmen deutlich Bezug auf jenen vierstimmigen Kantionalsatz, auf dem auch die zweite Variation der *TN*-Reihe über denselben Choral (*TN* II/4) basiert. Dieses Harmonisierungsmodell scheint aber ziemlich allgemein verbreitet gewesen zu sein<sup>52</sup>, so daß Folgerungen nicht gezogen werden können. Scheidts zweiversige Reihe in der *TN* besteht aus einem Bicinium (C.f. im Diskant) und einer quasi homophonen Variation mit Baß- und Diskant-Figurationen (»coloratus per omnes voces«, C.f. im Diskant). In dieser Anordnung ähnelt sie der Gestaltung der zwei letzten Variationen der »Sweelinck«-Reihe in *BP*. Die Schlußvariation der letzteren enthält jedoch zwei substantielle dreistimmig-kontrapunktische Partien mit cantus planus. Das Bicinium (dritte Variation) ist am besten überliefert<sup>53</sup> und steht hinter der vergleichbaren Bearbeitung in der *TN*

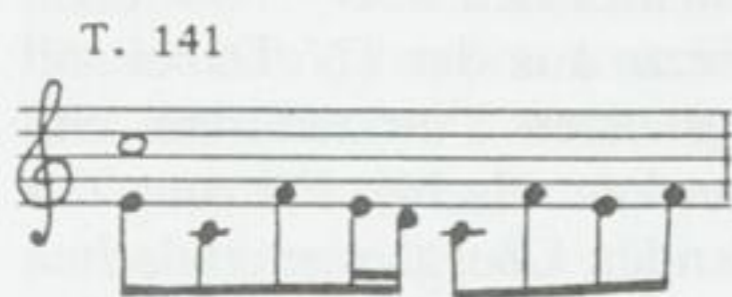
51 Breig 1960, S. 262; Breig 1977, S. 488; Sweelinck, *Opera omnia* I/2, S. XLVIII.

52 Vgl. Breig 1967, S. 158.

53 Es ist in dieser Hinsicht schon bezeichnend, daß diese Variation als einzige der Reihe die Choralmelodie in einwandfreier Fassung bietet (das e" in T. 170 ist zweifellos ein Schreibfehler für c").

qualitativ kaum zurück<sup>54</sup>. Die virtuoson Baßfigurationen zeigen deutlich Scheidtsche Faktur. Die Figur

### Beispiel 6



an einem Zeilenschluß ist aus Scheidts Werk wohl vertraut, und man begegnet ihr wiederholt an formal entsprechenden Stellen (vgl. etwa Beispiel 1 b). Auch das vereinzelte Auftreten von Zweiundreißigstelpassagen (T. 156) in einem Bicinium ist für Scheidt charakteristisch; vgl. *TN*, I/1/2, T. 39; I/11/3, T. 14-15; II/4/1 (= *Herzlich lieb!*), T. 33; II/7/7, T. 28 und 32; II/8/3, T. 6 und 15; II/10/6, T. 22-23. Die anderen drei Variationen führen zwar zu keinen stilistischen Bruch; doch können sie wegen des Mangels an konsequenter Durchführung kaum mit Scheidt in Verbindung gebracht werden. Die von Werner Breig an der viersätzigen Bearbeitung von *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr* geübte Qualitätskritik<sup>55</sup> ist genau besehen nur für diese drei Variationen berechtigt; hinsichtlich des Biciniums aber ist sie nicht triftig. Die Merkmale dieses Satzes weisen stark auf Scheidt.

In einer jüngst erschienenen Gesamtdarstellung von Leben und Werk Sweelincks äußert Frits Noske Zweifel an der Authentizität des Sweelinck zugeschriebenen *Ballo del Granduca*<sup>56</sup>. Obwohl die Echtheit dieses Werk vorher von keinem Forscher bestritten worden war, scheinen Noskes Bedenken, wenn man die Eigenschaften dieser vielleicht allzu vertrauten Reihe einmal genauer prüft, durchaus berechtigt. Noske führt dazu aus: »The absence of contrapuntal variations is in itself no reason to question its authenticity, but the lack of variety within the separate items is certainly atypical.« Zusätzlich zu dem von Noske erwähnten Merkmal, nämlich dem Fehlen der für Sweelinck kennzeichnenden Technik der Wechselvariation, mutet weiter vor allem die Satzart der Eröffnungsvariation als besonders untypisch an. Die erste Variation ist ein weitgehend homophon konzipierter Liedsatz, wie man ihn in keiner anderen weltlichen Variationenreihe Sweelincks findet. Diese Eigenschaft aber verweist unmittelbar auf Scheidt, denn in den weltlichen Variationenzyklen aus der *TN* ist die Eröffnung mit einem vierstimmigen Liedsatz fast zur Regel erhoben (vgl. *TN* I/7, 10 und 11; *TN* II/11 ebenso – die Echtheit einmal angenommen – in den zwei Reihen über die *Air de Lampons* und die *Vluchtige nimph*). Auch die weiteren Merkmale des Zyklus weisen auf Scheidt hin. Nicht nur die Beschränkung jeder Variation auf eine einzelne Variationstechnik, sondern auch die Art der Figurierung steht seinem Stil

54 In der dritten Variation kann anscheinend zwischen Originalgestalt und Überlieferungswillkür differenziert werden. Die Bildung von T. 142 und die primitive Vorimitation in T. 160, die beide die geschlossene Darstellung des C.f. unterbrechen, fallen völlig aus dem Rahmen dieses Satzes; unter Weglassung dieser zwei Takte entsteht ein überzeugendes Ganzes.

55 Vgl. Anm. 51.

56 Noske, S. 116; Edition des Werkes in Sweelinck, *Opera Omnia* I/3, Nr. 1.

nahe. Den gebrochenen Terzenfiguren der zweiten und vierten Variation, die dem Stil Sweelincks durchaus fremd sind, begegnet man bei Scheidt wiederholt:

## Beispiel 7

a



b

Die Satztypen einer polyphon belebten Harmonisierung mit Baßfiguration (3. Variation) und einer Variierung mit Terz- und Sextparallelen in den beiden Oberstimmen (5. Variation, vgl. z. B. *TN I/7*, 9. Variation) sind<sup>4</sup> aus Scheidts Liedvariationenwerk wohlbekannt. Dies gilt freilich nicht für andere Elemente der Kompositionstechnik, wie die Beschränkung auf Achtelbewegung in Var. 5, den Verzicht auf Durchvariierung (Wiederholungen in der Liedmelodie sind nicht auskomponiert, sondern durch Wiederholungszeichen dargestellt) sowie die Kürze des Ganzen. So steht der *Ballo del Granduca* insgesamt in seiner Schlichtheit den Ambitionen der *TN* recht fern. Doch ist gerade ein gewisser Grad an Anspruchslosigkeit ein Merkmal, das die handschriftlich überlieferten Clavierwerke Scheidts untereinander verbindet und sie von der *TN* unterscheidet.

Zusammenfassend kann zu den drei hier behandelten *BP*-Zyklen festgestellt werden, daß sie, obwohl als Werke Sweelincks signiert, dem Stil Scheidts wesentlich näher stehen als dem Sweelincks. Wichtig erscheint in diesem Zusammenhang die Beobachtung, daß diese Trias sich stilistisch beträchtlich von den beiden unbestritten echten Variationenwerken Sweelincks in derselben Quelle (*Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* und *Soll es sein*) unterscheidet. So ist unser Fazit:

1. Für den *Passamezzo moderno* und den *Ballo del Granduca* ist eine Zuschreibung an Samuel Scheidt aus inneren Gründen ernsthaft in Betracht zu ziehen.

2. Für die Choralvariationen über *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr* ist eine Gesamtzuschreibung an einen Autor problematisch; für die zweistimmige dritte Variation erscheint Scheidt als Komponist diskutabel.

So problematisch es auch erscheinen mag, eine Verwechslung von Komponisten in dieser Quelle anzunehmen, so sind doch die inneren Befunde so auffällig, daß eine Diskussion dieses Fragenkomplexes angebracht erschien.

\*

Es bleibt noch zu erwägen, ob es in dem für Scheidt relevanten Quellenkreis noch anonyme Werke gibt, für die eine Zuschreibung an Scheidt in Frage kommt. In dieser Hinsicht erweist sich die Handschrift des Wiener Minoritenkonvents besonders ergiebig<sup>57</sup>. Speziell sind dabei einige Werke zu diskutieren, die auf wenigen Seiten mit nur einer Unterbrechung aufeinander folgen. Der betreffende Ausschnitt aus dem umfangreichen Kodex umfaßt die in der Tabelle auf S. 111 zusammengestellte Werkgruppe.

Der Name Scheidts wird in diesem Teil nur ein einziges Mal vom Kopisten genannt (nämlich für *Veni Redemptor*); doch ist Scheidt als Komponist von weiteren Stücken durch Konkordanzen gesichert (in der Tabelle mit einer gestrichelten Linie angegeben). Es handelt sich dabei um eine vollständige und zwei unvollständige Abschriften von Werken aus der *TN* (vollständig: *Warum betrübst du dich, mein Herz*; unvollständig: *Cantilena Anglica Fortunae* und *Veni Redemptor*)<sup>58</sup>; außerdem findet sich in *WM* auch die letzte Hälfte der *Gaillarda Dulenti* aus *BP*<sup>59</sup>. Für zwei weitere Werke ist eine gewisse Verbindung mit Scheidt schon oben angedeutet worden. Die ersten vier Variationen der *Aria francoi* (»Air de Lampons«) sind in wesentlich besserer Lesart auch in *Ko* aufgezeichnet. Aufgrund der genauen Übereinstimmung der Melodiefassung mit einer Instrumentalkanzone aus Scheidts *Ludi Musici I*, des Überlieferungszusammenhanges in *WM* und des Kompositionsstiles hält Werner Breig die Autorschaft Scheidts für möglich<sup>60</sup>. Das andere Werk ist das *Ballet*, eine aus zwei Variationen zusammengestellte verderbte Version von Teilen des Sweelinck/Scheidt-Zyklus über die

57 Riedel, S. 53.

58 Von den Werken aus der *TN* zeigt nur *Warum betrübst du dich, mein Herz* geringfügige Abweichungen vom Drucktext; sie sind aber zu geringfügig und zu vereinzelt, als daß man in dieser Gestalt eine unabhängige handschriftliche Überlieferung vermuten dürfte.

59 Der Textvergleich zwischen den beiden Aufzeichnungen zeigt interessante Divergenzen, was bei diesem nur handschriftlich überlieferten Werk nicht verwundert.

60 Breig 1969, S. 326-328. Das Werk ist ediert in: *Lied- und Tanzvariationen*, Nr. 3.



*Vluchtige Nymph*, der oben diskutiert wurde<sup>61</sup>. Die fünf Doppelseiten werden demnach von vier authentischen und zwei eventuell partiell auf Scheidt zurückgehenden Kompositionen dominiert. Die Frage liegt nahe, ob für die verbleibenden vier anonymen Werke, zu denen keine Konkordanzen bekannt sind, Beziehungen zu Scheidt festgestellt werden können. Aufgrund ihrer Stellung in der Quelle kommt Scheidt als Komponist selbstverständlich an erster Stelle in Frage. Vom Blickpunkt der ganzen Handschrift aus gesehen, ist der methodische Ausgangspunkt, für nahe beieinander aufgezeichnete Kompositionen den gleichen Komponisten zu postulieren, jedenfalls gut begründet<sup>62</sup>. Es sei zur weiteren Rechtfertigung unseres Vorgehens noch darauf hingewiesen, daß die Variationen über eine Gaillarde von Dowland in dieser Quelle ebenfalls anonym überliefert sind. Ohne die Konkordanz in *BP* mit Nennung von Scheidt als Autor wäre die Zuschreibung dieses typologisch singulären Werkes an Scheidt kaum zu rechtfertigen.

TABELLE 3

Inhalt von *WM*, f. 59<sup>v</sup>-62<sup>r</sup> und 64<sup>v</sup>-66<sup>r</sup>:

f. 59 <sup>v</sup> -60 <sup>r</sup>	----- Aria. francoi ----- (ohne Titel)	(= Cantilena Anglica Fortunae, <i>TN</i> II/8, Var. 1-2)
f. 60 <sup>v</sup> -61 <sup>r</sup>	----- Englosa Nun kom der heiden	(= Gaillarda Dulenti aus <i>BP</i> , Var. 6-10) (3 Verse)
f. 61 <sup>v</sup> -62 <sup>r</sup>	3 Var Vatter vn: Ballet Bergama: Galiar. Vatter vns:	(3 Variationen)  (Ich führ mich über Rheine, 3 Variationen) (2 Verse)
.....		
f. 64 <sup>v</sup> -65 <sup>r</sup>	----- (ohne Titel)	(= Warum betrübst du dich, mein Herz, <i>TN</i> I/5)
f. 65 <sup>v</sup> -66 <sup>r</sup>	----- Veni redemptor Sa: Scheit ----- Vatter vns: .4. Variat	(Warum betrübst du dich [Fortsetzung]) (= 4. Versus von <i>TN</i> III/11)

Wegen der spezifischen Art der Aufzeichnung kommt in erster Linie der aus vier Versen bestehende Zyklus über *Vater unser im Himmelreich* als Komposition von Scheidt in Frage<sup>63</sup>. Das Werk ist in drei Teilen (der Reihe nach: 3. Variation, 1. und 2. Variation, 4. Variation) auf dem untersten System des jeweiligen Doppelfolios aufgezeichnet und ist somit in gewisser Hinsicht als eine Ergänzung für drei der fünf Doppelseiten verwendet. Es stellt also gewissermaßen das verbindende Glied zu f. 59<sup>v</sup>-62<sup>r</sup> und f. 64<sup>v</sup>-66<sup>r</sup> dar und bringt beide Teile in noch engeren inhaltlichen Zusammenhang (in der Tabelle durch eine Klammer angedeutet). Angesichts dieser Tat-

61 Breig 1969, S. 322-323.

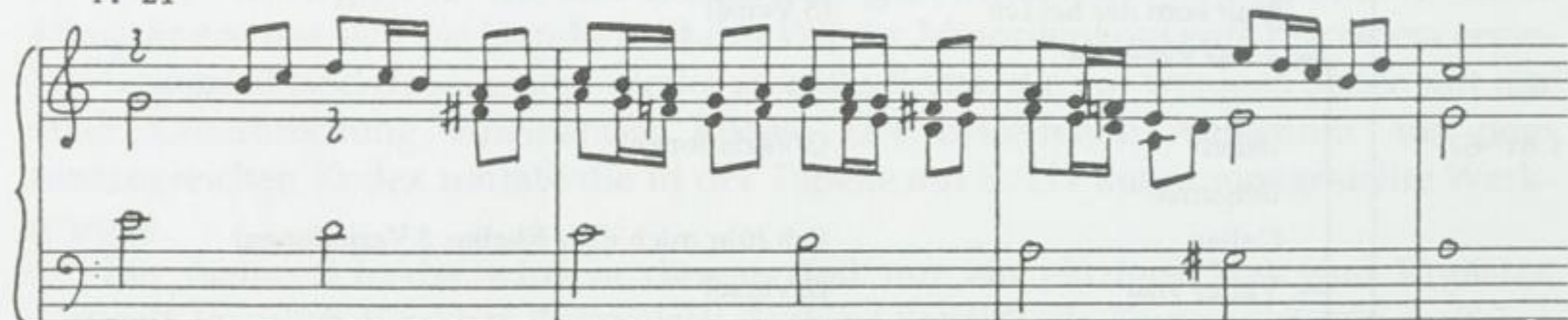
62 So erfolgte die Zuschreibung einer Bearbeitung von Dowlands *Pavana Lachryma* an Scheidemann aus ähnlichen Gründen; vgl. Breigs Vorwort in: *Lied- und Tanzvariationen*.

63 Eine mögliche Verbindung zu Scheidt wurde schon 1954 von Mahrenholz angedeutet, aber merkwürdigerweise nur für die vierte Variation; vgl. *SSW* 7, Anhang zu Teil I-III, S. <42>.


sache liegt die Vermutung besonders nahe, daß dieser Zyklus in Verbindung mit Scheidt steht. Freilich wird die stilistische und qualitative Prüfung dieser Annahme durch die schlechte Qualität der Textüberlieferung erheblich erschwert. Wie bei der *Aria francoi* und dem Ballet gibt es Anzeichen für gestrichene Takte, Neueinfügungen von unberufener Hand, Schreibfehler, verwirrte Stimmführungen usw. Auch dieser Zyklus kann somit als Ganzes keinesfalls Anspruch auf Authentizität erheben. Die erste Variation, eine unbeholfene Harmonisierung des Chorals mit laufendem Baß in Achteln, kann überhaupt außer Betracht bleiben. In den drei übrigen Variationen ist aber noch genügend satztechnisch vorzügliche Substanz erkennbar, um ihre Zuschreibung an Scheidt als möglich erscheinen zu lassen. Sie zeigen gediegene kontrapunktische und motivische Arbeit im Kompositionsstil der Sweelinck/Scheidt-Tradition. In der zweiten und dritten Variation ist der Komponist meist bestrebt, die verschiedenen Choralzeilen in den Gegenstimmen vorimitierend zu verwenden oder anderweitig zu verarbeiten. Die drei Sätze lassen sich durchaus mit entsprechenden Variationen aus der *Vater unser*-Bearbeitung in der *TN* (I/3) vergleichen, wenn auch die spieltechnischen Ansprüche beträchtlich divergieren. Eine Passage der 2. Variation kehrt im 3. Versus der *TN*-Reihe an derselben Stelle fast wörtlich wieder:

#### Beispiel 8

T. 21




TN I/3, Var. 3, T. 21




Dieser sequenzierenden Bildung als Kontrapunktierung eines stufenmäßig fallenden C.f. begegnet man übrigens wiederholt in Scheidts Choralvariationen. Das lebendig und ideenreich gestaltete Bicinium (3. Variation) steht stilistisch Sweelinck sehr nahe. Besonders die an zwei Stellen auftretende Technik, den C.f. in Komplementär-rhythmik mit der Unterstimme zu verweben, ist eher ein Merkmal von Sweelincks Biciniestil:

## Beispiel 9

T. 8



T. 17



Trotzdem ist eine Beziehung zu Sweelinck höchst unwahrscheinlich. Vielmehr nimmt auch diese Reihe – vorausgesetzt, sie stellt tatsächlich das Fragment einer Scheidt-Komposition dar – eine Mittelstellung zwischen dem Stil Sweelincks und dem der *TN* ein, die als Merkmal vieler einzeln überlieferter Clavierwerke Scheidts gelten kann<sup>64</sup>.

Die dreisätzige Bearbeitung von *Nun komm der Heiden Heiland* (f. 60<sup>v</sup>-61<sup>r</sup>) wurde von Max Seiffert für Sweelinck in Anspruch genommen und dementsprechend von ihm in der Sweelinck-Gesamtausgabe veröffentlicht<sup>65</sup>. Doch hat sich diese Zuschreibung in der neueren Sweelinck-Forschung nicht behaupten können. In seiner Besprechung des Werkes stellt Curtis fest, daß die kompositionstechnischen Merkmale des Zyklus viel engere Beziehungen zum Variationsstil Scheidts als zu dem Sweelincks aufweisen<sup>66</sup>. Er belegt dies unter anderem durch den Figurierungsstil mit eher mechanischer Wiederholung kurzer Spielfiguren und den Abschluß im Tripeltakt und bemerkt abschließend: »While an attribution of *Nun komm der Heiden Heiland* to Scheidt should not be taken as more than a tentative suggestion, it seems at least better justified than Seiffert's ascription to Sweelinck«. Angesichts der Quellenlage darf man wohl die Zuschreibung an Scheidt, von Curtis ohne spezielle Diskussion der Quellenlage und nur als vorsichtige Hypothese geäußert, als die weitaus wahrscheinlichste Lösung des Autorenproblems ansehen. Werner Breig ist Curtis' Zuschreibungshypothese unter Berufung auf die mangelnde Qualität des Stückes entgegengetreten<sup>67</sup> – wohl kaum mit Recht. Gewiß zeigen die von Breig als 'einfallsarm' disqualifizierten Figurationen über einige Strecken schematische Starre, vor allem in der

64 Der Frage, ob Scheidt in der komplizierten Autorschaftsfrage von dem in dieser Quelle an Sweelinck zugeschriebenen *Vater unser*-Zyklus eine Rolle spielen kann, sei hier in Kürze nachgegangen. Von den vier in *BP* unter Sweelincks Namen überlieferten Variationen können ihm nur zwei, nämlich die zweite und dritte, mit Sicherheit zugeschrieben werden (vgl. Curtis 1972, S. 59-60). Eine mögliche Verbindung Scheidts mit der übriggebliebenen ersten und vierten Variation ist aber höchst fraglich. Beide Sätze, der erste mit seinen vollen Zeilenschlüssen und seiner homophonen Anlage, der andere mit seinen mit Pausen und ganzen Noten durchzogenen Figurationen der linken Hand (vgl. Jacob Praetorius, *Vater unser im Himmelreich*, 5. Versus!), scheinen eher dem norddeutschen Stilbereich zuzuordnen zu sein.

65 Sweelinck, *Werken* 1, Nr. 49.

66 Curtis 1972, S. 55-56.

67 Breig 1977, S. 488.

zweiten Variation. Aber eine gewisse Schematik und – es muß gesagt werden – ein gelegentliches Nachlassen der Inspiration gelten ja als allgemeines Merkmal von Scheidts Clavierstil. Obwohl die Textqualität des Werkes wesentlich besser ist als im Falle von *Vater unser im Himmelreich*, finden sich auch in *Nun komm der Heiden Heiland* einige problematische Stellen, die vereinzelt zu satztechnischen Fehlern führen<sup>68</sup>. Diese Mängel dürfen nur mit Vorbehalt dem Komponisten angelastet werden. Die Quellenlage und der Stil des Werkes weisen unverkennbar auf Scheidt hin. Zusammen mit den Variationenreihen über das zweite Gaillarde-Thema, *Nun freut euch, lieben Christen gmein* aus *BP*, der *Vluchtig Nymph* und der *Air de Lampons* gehört es zu jenen anonymen Werken, die vorrangig für eine Zuschreibung an Scheidt in Betracht zu ziehen sind.

Eine weitere anonyme Variationenreihe über *Nun komm der Heiden Heiland* aus einer der mit Scheidt in Zusammenhang stehenden Handschriften sei hier noch kurz besprochen. Unter den vielen Werken, die in den Lübbenauer B-Manuskripten – einer in deutscher Orgeltabulatur aufgezeichnete Quellengruppe wahrscheinlich norddeutscher Provenienz – enthalten sind, befinden sich sehr vereinzelt auch Werke von Scheidt. Neben einer in ihren Lesarten sehr fragwürdigen Fassung der *Fantasia* zu drei Stimmen aus dem zweiten Teil der *TN* (Nr. 6) in *Ly B 4* findet sich ein Scheidt-Unikum in *Ly B 1*. Es handelt sich um eine Bearbeitung von *Allein Gott in der Höh sei Ehr*<sup>69</sup>. Dieser Orgelchoral kann satztechnisch, in seiner charakteristischen Abwechslung der C.f.-Bearbeitung zwischen motettischer Durchführung und Choralharmonisation, als ein kleineres Schwesterwerk der *Fantasia super: Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* (*TN I/13*) betrachtet werden<sup>70</sup>. Die Auflösung der Initialen »S. S.« in der Quelle als »Samuel Scheidt« wird demnach von der Faktur des Werkes vollauf bestätigt. Die Feststellung, daß *Ly B 1* ein gesichertes handschriftliches Werk Scheidts enthält und daß der Schreiber dieser Quelle demnach Zugang zu Scheidtschen Werken hatte, ist wichtig für die Beurteilung eines anonymen Werkes der gleichen Handschrift, einer fünfversigen Bearbeitung von *Nun komm der heiden Heiland* (f. 8-9). Der Grund dafür, es in unserem Zusammenhang anzuführen, liegt vor allem in der Faktur der drei letzten Variationen. Die zweistimmige vierte Variation ist eine Wiederholung der dritten mit Stimmtausch. Diese Sätze sind somit in der Kompositionstechnik des »Bicinium contrapuncto duplici« geschrieben, die in der Claviermusik sonst nur aus einer Reihe von Sätzen aus der *TN* bekannt ist. Die Handhabung dieser Technik in dem Zyklus aus *Ly B 1* weist aber nicht genügend überlegenes kontrapunktisches Können auf, um Scheidt als möglichen Komponisten in Betracht ziehen zu können. Die letzte Variation, der gehaltvollste Satz des kleinen Zyklus, eine vierstimmige Bearbeitung mit dem Choral in der Unterstimme, ist stilistisch mit den entsprechenden Sätzen in der *TN III* verwandt. Trotzdem sind auch hier nicht genügend Anhaltspunkte vorhanden, um die Reihe mit Scheidt in Beziehung bringen zu können<sup>71</sup>. Sie stammt höchstwahrscheinlich von der Hand eines Scheidt-Nachahmers.

68 Breig, ebenda.

69 SSW 5, Nr. 5.

70 Vgl. Apel, S. 356-357.

71 Die alte Zuschreibung dieses Zyklus an Paul Siefert (vgl. z. B. *Choralbearbeitungen und Freie Orgelstücke* ..., Nr. 7) ist stilistisch nicht fundiert; vgl. Schierning, S. 34.

Die zwei restlichen anonymen Werke aus dem behandelten Handschriftenteil von WM sind weltliche Variationenzyklen. Während die kurze *Bergamasca*, die keinerlei Beziehung zu der lebendigen, auf dem gleichen Thema basierenden Variationenreihe aus BP<sup>72</sup> aufweist, wegen ihres unbeholfenen Klaviersatzes und ihrer mangelhaften Satzqualität hier außer Betracht bleiben kann, verdient die als *Gaillarda* bezeichnete Komposition einige Aufmerksamkeit. Es ist eine kleine, aus drei Variationen zusammengestellte Reihe über die Weise *Ich fuhr mir über Rheine*<sup>73</sup>. Vor allem diese selten bearbeitete, im Dreiertakt stehende niederländische Liedweise ist es, die den Zyklus in die Nähe Scheidts rückt. In die Claviermusik hat die Melodie außerdem nur noch durch das umfangreiche Variationenwerk Sweelincks Eingang gefunden<sup>74</sup>; und da Scheidt offenbar bewußt einige auch von Sweelinck verwandte Melodien in seinen Variationenwerken benutzt hat – darunter relativ seltene Weisen wie etwa *Soll es sein* – kommt er durchaus als Komponist von *Ich fuhr mir über Rheine* in Frage. Es wäre dann noch eine weitere *Cantico Belgica* von Scheidt erhalten geblieben. Dazu kommt noch, daß der unvollständig erhaltene IV. Teil der *Ludi Musici* (Hamburg 1627) eine *Paduana super Ich fuhr mich übern Rhein* enthält<sup>75</sup>. Wir kennen drei weitere Variationenwerke für Clavier, in denen Scheidt Melodien bearbeitet hat, die er auch in instrumentalen Ensemblewerken benutzt hat: *Est-ce Mars*, *Gaillarda Dulenti* und *Bergamasca*<sup>76</sup>. Diese Entsprechung liefert ein weiteres wichtiges Argument für die Zuschreibung der Gaillarde aus WM an Scheidt. Freilich wird die Argumentation mit der Quellenlage und der Melodiewahl nur sehr bedingt von der Faktur des Werkes unterstützt. Schwierig zu beurteilen ist es auch deshalb, weil sich in Scheidts Oeuvre kein direkt vergleichbares Werk findet; auch die drei in gleicher Tripeltaktart geschriebenen *Gaillarda*-Variationen aus BP lassen sich wegen ihres rein instrumental konzipierten *cantus firmus* nicht unmittelbar mit dem auf einer Liedweise basierenden Wiener Variationenwerk vergleichen. Gegen Scheidt als Komponisten spricht ferner das Fehlen jeglicher Imitation und die allgemeine anspruchslosigkeit des Werkes; doch kann hierfür auch die fragmentarische Erhaltung verantwortlich sein. Die Überlieferungsqualität ist wiederum mangelhaft, und somit ist mit gravierenden Verfälschungen des Textes zu rechnen. Mit einigen Korrekturen läßt sich aber aus der ersten Variation ein gut gearbeiteter vierstimmiger Liedsatz rekonstruieren. Auch die zweite Variation könnte mit ihren lebendigen Baßfigurationen wohl von Scheidt stammen. Qualitativ fällt die völlig anspruchslose dritte Variation dagegen etwas ab. Vor allem die beiden ersten Variationen lassen jedenfalls die Möglichkeit offen, daß hier tatsächlich der Rest eines Scheidtschen Variationenwerkes vorliegt, wenngleich aus den angeführten Gründen auf eine entschiedene Stellungnahme zu diesem Autorschaftsproblem verzichtet werden muß.

\*

72 SSW 5, Nr. 8.

73 Vgl. zu dieser Melodie van Duyse, Bd. 2, S. 1009-1010.

74 Sweelinck, *Opera omnia* I/3, Nr. 4 (*Ich voer al over Rhijn*).

75 Vgl. SSW 16, S. 139.

76 *Est-ce Mars*: TN I/11 und *Ludi Musici* I, Nr. 29; *Gaillarda Dulenti*: BP (SSW 5, Nr. 9) und *Ludi Musici* I, Nr. 21. Als vierte Doppelbearbeitung kann wahrscheinlich die *Air de Lampons* (Ko/WM und *Ludi Musici* I, Nr. 27) gelten; vgl. S. 110 und Anm. 60.

Bereits als Christhard Mahrenholz 1937 als fünften Teil der Scheidt-Gesamtausgabe die damals bekanntgewordenen einzelnen Clavierwerke der Öffentlichkeit übergab, bestand der Neugewinn hauptsächlich in Variationenreihen. Den sieben, größtenteils recht ausgedehnten, Choral-, Lied- und Tanzzyklen konnte Mahrenholz nur drei kleine Toccaten, eine kurze Choralfantasie und zwei schlichte Choralsätze gegenüberstellen. Das Übergewicht des Typus »Variationenreihe« wurde später noch verstärkt durch das Hinzukommen eines oder vielleicht zweier weiterer Variationenwerke: Die Entdeckung der Turiner Orgeltabulaturen bedeutete für Scheidt die Erschließung einer wichtigen weltlichen Variationenreihe, der *Alamanda* (»Almande Bruynsmedelijck«) aus *Tor F 8<sup>77</sup>*, während Werner Breig aus *WM/Ko* einen anonymen Zyklus über die *Air de Lampons* als mögliche Scheidt-Komposition zur Diskussion stellte<sup>78</sup>. Wenn wir die Bilanz aus den hier vorgelegten Untersuchungen ziehen, dann fällt sofort auf, daß die Dominanz der Variationenform sich noch zusätzlich verstärkt.

Von den drei cantus-firmus-freien Werken aus der Edition von 1937 kann nur noch eine, die Toccata aus *GK*, weiterhin als gesichertes Werk Scheidts gelten. Von den zwei Toccaten aus *BB III* scheidet diejenige in *C* als ein unzweifelhaft von Sweelinck stammendes Stück aus dem Oeuvre von Scheidt aus, und höchstwahrscheinlich ist auch die Toccata in *d* in ihrer Grundsubstanz auf den Amsterdamer Meister zurückzuführen. Weitere Zuschreibungen scheinen nach dem heutigen Stand der Quellen- und Stilkenntnis ausschließlich im Bereich von Variationenreihen möglich zu sein. Zusätzlich zu der Zuschreibung von drei anonymen Zyklen durch Mahrenholz und Breig können unter Einbeziehung der vorangehenden Erörterungen sieben weitere Variationenarbeiten – anonym überliefert oder Sweelinck zugeschrieben – mit mehr oder weniger großer Wahrscheinlichkeit in die Nähe Scheidts gerückt werden. Welche dieser Zuschreibungen sich auf Dauer behaupten werden, muß der weiteren Diskussion anheimgestellt bleiben. In den Einzelbesprechungen ist der Versuch unternommen worden, den jeweiligen Grad an Wahrscheinlichkeit von Scheidts Autorschaft anzugeben. Daß alle Zuschreibungshypothesen sich offensichtlich nur im Bereich von Variationenreihen bewegen können, sei jedenfalls als wichtiges zusammenfassendes Ergebnis festgehalten.

Es stellt sich nun die Frage, welche allgemeinen Folgerungen sich aus unseren Detailstudien ziehen lassen. Dabei soll es besonders um das Prinzip der Bearbeitung und Variation von präexistentem Material gehen, das bei Scheidt eine so große Rolle spielt wie vielleicht bei keinem anderen bedeutenden deutschen Komponisten des 17. Jahrhunderts. Wir beschränken uns dabei auf Scheidts Tasteninstrument-Oeuvre, da die Überlieferungsverhältnisse in der vokalen und instrumentalen Ensemblesmusik doch wesentlich anders sind<sup>79</sup>.

Während als handschriftliches Gegenstück zu der in der *TN* typologisch singulären *Toccata super In te Domine speravi* (*TN II/12*) die viel weniger gewichtige Toccata aus *GK* angesehen werden kann, fehlt in der handschriftlichen Überlieferung jegliche Entsprechung zu der unter den freien Werken der *TN* dominierenden imitativen Gattung der »Fantasia« oder »Fuga« (fünf umfangreiche Werke). Zusammen mit dem

77 Mischianti, S. 114-115; Scheidt, *Alamanda*; vgl. dazu aber Breig 1969, S. 319-322.

78 Vgl. Anm. 60.

79 Zum Stellenwert der Bearbeitung von mehrstimmigen Vorlagen in Scheidts Vokalwerk vgl. Braun, S. 56-74.

Fehlen jeglicher Orgelwerke über liturgische Cantus firmi ist dies die am meisten ins Auge fallende Lücke in der handschriftlichen Überlieferung. Daß »liturgische« Orgelwerke unter den handschriftlichen Unica fehlen, überrascht aber kaum, wenn man das gedruckte Werk dieser Art näher betrachtet. Der III. Teil der *TN* ist ausschließlich dieser Spezies der Orgelmusik gewidmet, und er bietet, wie Mahrenholz nachgewiesen hat<sup>80</sup>, in systematischer Fassung lückenlos alle Teile der lutherischen Liturgie, die von einem Hallenser Organisten durch das ganze kirchliche Jahr hindurch verlangt wurden. Die planvolle Anlage des III. Teils steht im Gegensatz zu den nur vereinzelt systematische Züge aufweisenden ersten zwei Teilen der *TN*. Weiterhin zeichnet sich Teil III vor den anderen beiden Teilen durch homogene Stilistik und Satztechnik aus<sup>81</sup>. Die Vermutung drängt sich auf, daß Scheidt diesen Teil von vornherein als Ganzes konzipiert und ausgeführt hat, gleichsam als eine aus mehreren Abschnitten zusammengestellte einzelne Komposition, während die ersten zwei Teile wohl grundsätzlich als Auswahlmischungen mit vermischtem Inhalt angelegt worden sind. Dieser besondere Charakter und die Tatsache, daß Scheidt und seine Hallenser Organistenkollegen strenggenommen keine liturgische Musik brauchten, die nicht schon in der *TN* enthalten war, bedeutet vielleicht, daß das Fehlen weiterer Scheidtscher Liturgica für Orgel in der handschriftlichen Tradition nicht ganz auf Zufall zurückzuführen ist. Rätselhafter dagegen erscheint das Fehlen von frei-imitativen Formen in der handschriftlichen Überlieferung, und es wäre vor allem auf diesem Gebiet – und wahrscheinlich in stärkerem Maße als hinsichtlich der Choral- und Liedvariationen – mit größeren substanziellen Verlusten zu rechnen.

Das handschriftlich tradierte Corpus ist fast vollständig der wichtigsten, obwohl nicht ganz dominierenden Gattung innerhalb der *TN* gewidmet, nämlich der der Choral- und Liedvariationen. Dabei verschiebt sich der Schwerpunkt in dem handschriftlichen Bestand deutlich zugunsten weltlicher Zyklen, unabhängig davon, ob man alle Neuzuschreibungen akzeptieren will oder nicht. Inwieweit dies repräsentativ ist für das einst vorhandene ungedruckte Clavierwerk Scheidts, läßt sich selbstverständlich nicht ermitteln; die Tendenz dazu tritt aber klar zutage.

Wir sind damit auf das Problem der chronologischen Einordnung gekommen. Die handschriftlichen Werke entziehen sich jedem Versuch einer genaueren zeitlichen Fixierung. Die betreffenden Quellen sind in dieser Hinsicht wenig aussagekräftig. Die meisten Handschriften sind wahrscheinlich in den 1630er und 1640er Jahren entstanden. Drei unter ihnen, *Tor F 8*, *Up* und *Le I*, haben einen Terminus ante quem (1640, 1641 und 1646<sup>82</sup>), der aber in allen Fällen zu spät liegt, um für unsere Fragestellung ergiebig zu sein. Für die übrigen Handschriften liegen überhaupt nur vage Datierungshinweise vor. Weil nun aufgrund innerer Kriterien für die meisten handschriftlichen Werke eine relativ frühe Entstehung anzunehmen ist, sind die quellenkundlichen Anhaltspunkte daher wenig hilfreich. Zudem ist die in unserem Zusammenhang wichtigste einzelne Handschrift, *BP*, wahrscheinlich erst einige Jahre nach Scheidts Tod aufgezeichnet worden<sup>83</sup>. Der einzige Weg zu einer chronologischen Eingliederung

80 Mahrenholz 1948, S. 32-39; SSW 7, Anhang zu Teil I-III, S. <8>-<12>.

81 Vgl. dazu z. B. Mahrenholz im Anhang zu SSW 6-7, S. <8> ff. Vgl. auch Apels tabellarische Übersicht über die Satztypen in Scheidts Choral-, Hymnen- und Magnificatbearbeitungen (Apel, S. 352).

82 Zu diesen Daten vgl. Mischiatis Ausführungen zu *Tor F 8* im Vorwort zu Scheidt, *Alamanda*; außerdem Schierning, S. 95 (*Up*) und S. 40 (*Le I*).

83 Schierning, S. 94-95.

rung dieses Corpus führt daher über stilistische Überlegungen. Dabei kann für das Einzelwerk gefragt werden, ob seine Entstehung *v o r* oder *n a c h* der *TN* zu vermuten ist. Eine darüber hinausgehende chronologische Einordnung erscheint nach dem heutigen Kenntnisstand bei keinem einzigen Werk erreichbar.

Es gibt Anzeichen dafür, daß Scheidt in der *TN* eine neue kompositionstechnische Ebene erreichen wollte, auf der er die frühere Phase seines Komponierens für Clavier in Punkten wie Ausdehnung, spieltechnische Ansprüche, kontrapunktische Strenge und Konsequenz der motivischen Bearbeitung wesentlich zu übertreffen suchte. Diese Annahme basiert hauptsächlich auf zwei Werken, die in jeweils zwei Fassungen bekannt geworden sind, wobei die spätere Fassung in beiden Fällen in der *TN* enthalten ist. Das Verhältnis zwischen den zwei Fassungen von Scheidts *Fortuna-Variationen* ist oben ausführlich dargestellt worden (vgl. S. 96-99); erinnert sei hier vor allem an die dort festgestellte motivische Straffung in der Version der *TN*. Die andere Komposition der *TN*, von der eine handschriftliche Frühfassung überliefert ist, ist die *Toccatà super: In te Domine speravi* (*TN* II/12), von der die Quelle *WM* auf f. 83<sup>v</sup>-84<sup>r</sup> unter dem Titel *In te Domine speravi. Fantasia S: S: O*: ein früheres Stadium dokumentiert<sup>84</sup>. Hier treten die zwei besprochenen Phasen von Scheidts Clavierstil ganz deutlich in Erscheinung. Ein eingehender Vergleich beider Fassungen muß einer Sonderstudie vorbehalten bleiben. Hier sei nur auf die wichtigsten Differenzen hingewiesen. Die Frühfassung ist noch ganz nach dem Schema von Sweelincks großen Toccaten aufgebaut: imitationsdurchzogener Einleitungsteil in systematischer Bewegungszunahme – einteilige Canzona – freier Toccatenteil mit Sequenzbildungen. Einige Passagen dieser Fassung stehen Sweelincks Toccatenstil noch sehr nahe, so der Anfang des Toccatenteiles mit statischer Tonika (T. 85-93) oder die Triolensequenzen in T. 125-140. Diese und andere stilistisch 'frühe' Merkmale wurden bei der Überarbeitung getilgt. Die Fassung der *TN* ist fünfteilig und enthält einen zweiten durchimitierten Teil. Die Einleitung wird thematisch strenger durchgeformt (so wird in den ersten Takten auch die Umkehrung des Themas und dessen Beantwortung eingeführt) und der erste imitatorische Teil logischer gestaltet. Vor allem aber wird der eigentliche Toccatenteil fast völlig neu gefaßt. Die neuen Spielfiguren sind virtuoser gestaltet und werden nicht eher aufgegeben, als sie auf systematische Weise voll ausgeschöpft sind. Am Schluß der Neukomposition wird ein besonders typisches Merkmal der *TN*, die »*Imitatio violistica*«, eingeführt.

Eine Reihe handschriftlich überlieferter Werke repräsentiert noch eine stark unter Sweelincks Einfluß stehende Frühphase in Scheidts Entwicklung; diese Kompositionen dürften deshalb höchstwahrscheinlich in der Zeitspanne von 1607/09 (Scheidts Schülerzeit in Amsterdam) bis 1624 entstanden sein. Zu dieser Gruppe gehören von den gesicherten Werken die kleine *Toccatà* aus *GK*, *Allein Gott in der Höh sei Ehr* aus *Ly B 1* und die *Paduana Hispanica*; von den anonymen oder in der Quelle nicht Scheidt zugeschriebenen Werken die *Vluchtige Nymph*, die *Air de Lampons*, der *Passamezzo moderno*, der *Ballo del Granduca*, *Nun komm der heiden Heiland* und die zwei Variationen-Fragmente (*Vater unser im Himmelreich* und *Ich fuhr mich über Rheine*) aus *WM*. Alle diese Werke unterscheiden sich stilistisch deutlich von der *TN*; so sind auch die satz-

84 Diese Fassung ist abgedruckt in *SSW* 6, S. <58>-<61>. Mahrenholz weist mit Recht darauf hin (S. <52>), daß wegen der Überschrift »S. S. O« (= Samuel Scheidt Organista) auf eine Entstehung vor 1620 (dem Jahr, in dem Scheidt in das Kapellmeisteramt aufrückte) zu schließen ist.



technischen und spieltechnischen Ansprüche sowie die Ausdehnung dieser Frühwerke wesentlich bescheidener als die der ihnen entsprechenden *TN*-Kompositionen. Vielleicht auch noch dieser Gruppe zuzurechnen sind die Bicinien über *Nun freut euch lieben Christen gmein* und das Bicinium über *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*, obwohl ihre Stilistik sich wegen ihrer weitgehenden 'Neutralität' – offenbar eine Folge der zweistimmigen Kompositionsweise mit *cantus planus* – strenggenommen unserem Versuch zur relativen Einordnung entzieht.

Wahrscheinlich aus der Zeit nach 1624 stammen diejenigen Stücke, die den Maßstäben der *TN* mehr oder weniger entsprechen, so daß für Scheidt eigentlich kein Grund vorliegen konnte, sie von der Veröffentlichung in *TN* auszuschließen. Dieses Argument ist selbstverständlich kein absolutes; es bleibt immerhin eine Möglichkeit, daß es für Scheidt noch andere, heute nicht mehr greifbare Gründe gab, diese Werke nicht in seine Drucksammlung aufzunehmen, falls sie tatsächlich vor 1624 komponiert wurden. Wie es scheint, ist die Zuordnung einzelner Werke nach 1624 mit mehr Unsicherheiten verbunden als die der Werke der frühen Schaffensphase des Clavierkomponisten Scheidt, die sich ja stilistisch weitgehend bestimmen läßt. Als mögliche späte Clavierwerke Scheidts lassen sich die folgenden Kompositionen – ausnahmslos Variationenreihen – einordnen: *Wie schön leuchtet der Morgenstern* aus *Le I*, die *Almande Bruijnsmedelijc* aus *Tor F 8* sowie die drei Gaillarden und die *Bergamasca* aus *BP*.

Schwer einzusehen ist, warum Mahrenholz gerade die *Morgenstern*-Variationen als ein »noch ganz unter koloristischem Einfluß stehendes Jugendwerk«<sup>85</sup> klassifiziert hat. Das Auftreten einer typischen *TN*-Technik, der *Imitatio Violistica*, in der dritten Variation, der man in den handschriftlichen Werken nicht weiter begegnet, mag jedenfalls auf eine Entstehung um oder nach 1624 hinweisen. Das Werk zeigt den ganzen aus der *TN* bekannten Figurenreichtum, weist aber zudem zwei herausragende Merkmale auf, die es von den gedruckten Choralbearbeitungen grundsätzlich unterscheidet. Am Anfang steht ein vierstimmiger Kantionalsatz, wie es bei keiner anderen Variationenreihe über eine protestantische Choralvorlage der Fall ist<sup>86</sup>. Das einzige Merkmal, das auf eine Datierung nach 1624 hinzuweisen scheint, ist die Variationstechnik des Schlußsatzes. Hier sind zwei in der *TN* immer separat angewendete Bearbeitungstechniken miteinander kombiniert. Der *C.f.* wechselt pro Zeile zwischen zwei Stimm lagen (hier: Baß und Sopran), wobei die Baßstimme fortlaufend als figuriertes Solo für die linke Hand angelegt ist. Der Choral wird also abwechselnd koloriert und plan dargestellt. Zudem wird in dieser Variation nicht nur der Stollen, sondern auch der Abgesang wiederholt. Diese Erweiterung verleiht der Schlußvariation einen eindeutigen Finalcharakter, besonders auch deshalb, weil jetzt die letzte Choralzeile unkoloriert im Diskant erscheint. Nicht nur diese formale Weiterent-

85 Mahrenholz 1924, S. 2; seine Ansicht wurde von Frotscher (S. 386, Anm. 3) übernommen. Das »koloristische« Element besteht, soweit ich sehe, lediglich aus einigen ausgeschriebenen langen Trillern (in Variation 2, 3, 4 und 7), die man aber ebenfalls, wenn auch nicht in diesem konzentrierten Maße, in der *TN* vorfindet. Vielleicht sind sie in der in der Leipziger Handschrift auftauchenden Form nicht original.

86 Dieses Merkmal ist eher typisch für die Liedvariationen von Scheidt. Daß der Choralatz in der Leipziger Handschrift nicht in die Satzählung mit einbezogen ist, könnte darauf hinweisen, daß sie von fremder Hand hinzugefügt wurde. Dem wird aber durch die Faktur der *Prima Variatio* widersprochen; deren Eröffnung auf der Dominante schließt eine Anwendung dieser Variation als Kopfsatz des Zyklus aus.

wicklung, sondern vor allem auch die überaus hohe Qualität der *Morgenstern*-Variationen als Ganzes lassen es wahrscheinlich erscheinen, daß sie nach 1624 geschrieben wurden.

Die Einordnung der drei Gaillarda-Variationenreihen und der *Bergamasca* aus *BP* bereitet wegen der typologischen Außenseiterrolle dieser Werke fundamentale Schwierigkeiten. Für sie fehlen strenggenommen Parallelbeispiele in der *TN*. Die Gattung der voll ausgeführten Tanzvariation, durch die drei Gaillarden repräsentiert, ist in der *TN* nicht vertreten. Die in der Tanzvorlage vorhandenen Wiederholungen werden in allen Variationen beibehalten; dies im Gegensatz zu dem streng durchgeführten Durchvariierungsprinzip der *TN*. Diese Eigenschaft könnte als »früh« interpretiert werden, wenn nicht die stilistischen Merkmale wie die Konsequenz in der motivischen Gestaltung jeder Variation, die Strengstimmigkeit in den einzelnen Variationen (entweder drei- oder vierstimmig) und die hohen spieltechnischen Ansprüche auf ein späteres Datum schließen lassen, also nach 1624. Die Wiederholungsstruktur ist somit ausschließlich im Lichte der Tanzvorlagen zu betrachten. Jedenfalls bilden die drei Gaillarde-Reihen eine stilistisch sehr geschlossene Gruppe, und man kann daher annehmen, daß sie auch chronologisch zusammengehören. Die *Bergamasca* läßt sich wegen der Kürze ihrer Melodie kaum mit den gedruckten Liedvariationen vergleichen. Das viertaktige Thema wird harmonisch zudem ausschließlich als zweimal wiederholte Kadenzformel (I-IV-V-I) behandelt, wodurch das Werk zugleich als Ostinato-Komposition gelten kann. Der Figurationsstil und die geforderte Virtuosität lassen das Stück jedenfalls als eine reife Komposition erscheinen, die stilistisch der *TN* nahesteht. Daher ist seine Entstehung eher nach als vor 1624 zu annehmen. — Auch die relative Datierung der *Almande Bruynsmedelijc* ist problematisch. Werner Breig stellte nach einer eingehenden Gegenüberstellung kompositionstechnischer Merkmale fest, daß das Werk im Vergleich zu den Liedvariationen aus der *TN* einen »etwas geringeren Grad von artifizieller Durchgestaltung« aufweist. »Daß Scheidt die *Alamanda* nicht in die *TN* aufnahm, könnte gerade darin begründet sein, daß sie ihm für seine repräsentative Sammlung nicht kunstvoll genug erschien — vorausgesetzt, daß sie überhaupt vor der Herausgabe der *TN* geschrieben wurde und nicht, was ebensogut möglich ist, in den eineinhalb Jahrzehnten zwischen 1624 und der Niederschrift in der Turiner Tabulatur als Gelegenheitswerk entstand«<sup>87</sup>. Wenn man aber der von Breig aufgestellten Liste zur Erläuterung der Differenzen im einzelnen nachgeht, scheint es, als ob es nur eines geringen Eingreifens durch Scheidt bedurft hätte, um das Werk den Maßstäben der *TN* anzugleichen. Wir neigen daher dazu, die Komposition der *Almande Bruynsmedelijc*, die in ihrer rein musikalischen Qualität den Liedvariationen der *TN* durchaus ebenbürtig ist, nach 1624 anzusetzen.

Daß Scheidts Aktivität als Komponist von Claviermusik in der langen Zeitspanne zwischen der Veröffentlichung der *TN* und der Orgelchoralsammlung von 1650<sup>88</sup> keinesfalls versiegte, ist dokumentarisch belegt. Im Nachwort seiner *Geistlicher Concerten [...] ander Theil* (Halle 1634) spricht Scheidt unter anderem von »viel Tabulaturen auff der Orgel zugebrauchen. Wer lust hat solche zu Ehren Gottes zu verlegen und zu drucken kann sie jederzeit von mir mächtig seyn«<sup>89</sup>. Scheidt hatte also zehn Jahre

87 Breig 1969, S. 320.

88 SSW 1.

89 SSW 16, S. 1.

nach dem Erscheinen der *TN* wiederum eine offenbar ziemlich große Zahl von Clavierwerken zur Drucklegung bereitliegen. Nur wenige Werke lassen sich – und dabei meist unter starkem Vorbehalt – als späte, nach 1624 geschriebene Clavierwerke Scheidts einordnen. Das Wenigste dürfte daher von der 1634 vorhandenen neuen Sammlung erhalten geblieben sein.

\*

Die nachstehende Übersicht bietet eine tabellarische Zusammenfassung der in diesem Aufsatz gewonnenen Ergebnisse. Die Klassifizierung unter den Kategorien B bis D stellt notwendigerweise eine Simplifizierung dar, die die Unterschiede bei der Wahrscheinlichkeit der Zuschreibungen unberücksichtigt läßt. Die angegebene Seitenzahl bezieht sich auf die Stelle, an der das betreffende Werk besprochen wird.

#### A. Scheidt zugeschriebene authentische Werke

1. Toccata (GK)	116 f., 118
2. Allein Gott in der Höh sei Ehr ( <i>Ly B 1</i> )	114, 118
3. Herr Gott, dich loben wir ( <i>Le II</i> )	—
4. Wie schön leuchtet der Morgenstern ( <i>Le I</i> )	119 f.
5. Almande Bruynsmedelijc ( <i>Tor F 8</i> )	116, 119 f.
6. Bergamasca (BP)	104, 115, 119 f.
7. Gaillarda Dulenti (BP/WM)	104, 110 f., 115, 119 f.
8. Gaillarda (BP)	104, 119 f.
9. Paduana Hispanica (GK/Up)	108 f.

#### B. Anonyme Werke, bei denen die Autorschaft Scheidts in Frage kommt

10. Gaillarda (BP)	104, 119 f.
11. Vluchtige Nymph ( <i>Wo</i> )	94-102, 110 f., 118
12. Air de Lampons ( <i>Ko/WM</i> )	110, 116
13. Helft mir Gotts Güte preisen ( <i>Le II</i> ) <sup>90</sup>	—
14. Nun komm, der heiden Heiland (WM)	113 f., 118
15. Vater unser im Himmelreich (WM)	111-113, 118
16. Ich fuhr mich über Rheine (WM)	115, 118
17. Nun freut euch, lieben Christen g'mein (BP)	104 f., 119

#### C. Sweelinck zugeschriebene Werke, die möglicherweise aber von Scheidt stammen

18. Herzlich lieb hab ich dich, o Herr (BP; nur das Bicinium)	1107 f., 110, 119
19. Passamezzo moderno (BP)	106 f., 110, 118
20. Ballo del Granduca (BP)	108-110, 118

<sup>90</sup> Mahrenholz' Zuschreibung dieses schlichten Chorals an Scheidt aufgrund seiner Stellung in *Le II* (vgl. SSW 5, S. 52) wird hier nicht weiter diskutiert.

## D. Scheidt zugeschriebene, aber (wahrscheinlich) unechte Werke

21. Toccata (BB III) 93 f., 116  
 22. Toccata (BB III) 94, 116

Literatur<sup>91</sup>

## I. EDITIONEN

## a) Ausgaben von Werken einzelner Komponisten

Johann Grabbe: *Werke*, hrsg. von Heinrich W. Schwab, Kassel 1971 (= Denkmäler norddeutscher Musik, Bd. 2)

Samuel Scheidt, *Werke*

Bd. 1: *Tabulatur-Buch Görlitz 1650*, hrsg. von Gottlieb Harms, Hamburg 1923 (SSW 1)

Bd. 2-3: *Ludi Musici*, hrsg. von Christhard Mahrenholz, Hamburg 1928 (SSW 2-3)

Bd. 5: *Unedierte Kompositionen für Tasteninstrumente*, hrsg. von Christhard Mahrenholz, Hamburg 1937 (SSW 5)

Bd. 6: *Tabulatura Nova*, Teil I und II, hrsg. von Christhard Mahrenholz, Hamburg und Leipzig 1953 (SSW 6)

Bd. 7: *Tabulatura Nova*, Teil III, hrsg. von Christhard Mahrenholz, Hamburg und Leipzig 1953 (SSW 7)

Bd. 16: *Einzelwerke und ergänzte Torsi*, hrsg. von Christhard Mahrenholz und Christoph Wolff, Leipzig 1982 (SSW 16)

Samuel Scheidt: *Alamanda – 10 Variationen für Orgel oder Cembalo*, hrsg. von Oscar Mischiati, Mainz 1967

Henderick Speuy: *Psalm Preludes for Organ*, hrsg. von Frits Noske, Amsterdam 1962

Jan Pieterszoon Sweelinck: *Werken I: Werken voor orgel en clavecimbel*, hrsg. von Max Seiffert, zweite vermehrte Ausg., Amsterdam 1943 (Werken I)

Jan Pieterszoon Sweelinck: *Opera Omnia I, Vol. I (The Instrumental Works)*, Amsterdam 1968 (<sup>2</sup>/1974) (*Opera omnia I/1-3*)

Fasc. 1: *Keyboard Works (Fantasias and Toccatas)*, ed. by Gustav Leonhardt

Fasc. 2: *Settings of Sacred Melodies*, ed. by Alfons Annegarn

Fasc. 3: *Settings of Secular Melodies and Dances*, ed. by Frits Noske

## b) Sammlungen

*Choralbearbeitungen und Freie Orgelstücke der deutschen Sweelinck-Schule*, Bd. 1, hrsg. von Hans Joachim Moser und Traugott Fedtke, Kassel und Basel 1954

*Nederlandse Klaviermuziek uit des 16<sup>e</sup> en 17<sup>e</sup> eeuw / Dutch Keyboard Music of the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> Centuries*, ed. by Alan Curtis, Amsterdam 1961 (= Monumenta Musica Neerlandica 3) (MMN 3)

*Lied- und Tanzvariationen der Deutschen Sweelinck-Schule*, hrsg. von Werner Breig, Mainz 1970

*Orgel- und Cembalowerke der Familie Düben*, hrsg. von Pieter Dirksen (in Vorb.)

## II. SEKUNDÄRLITERATUR

Willi Apel: *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel 1967

Werner Braun: *Samuel Scheidts Bearbeitungen alter Motetten*, in: AfMw 19/20 (1962/63), S. 56-74

Werner Breig: *Der Umfang des choralgebundenen Orgelwerkes von Jan Pieterszoon Sweelinck*, in: AfMw 17 (1960), S. 258-276

Werner Breig: *Melchior Schildt – Zu seinem dreihundertsten Todestag*, in: MuK 37 (1967), S. 152-160

Werner Breig: *Die Lübbenauer Tabulaturen Lynar A 1 und A 2*, in: AfMw 25 (1968), S. 96-117 und 223-236

91 In den Anmerkungen wird auf die Titel im allgemeinen nur durch die Nennung des Autorennamens verwiesen; bei mehreren Titeln eines Autors wird entweder das Erscheinungsjahr hinzugefügt oder der im Verzeichnis angegebene Kurztitel verwendet.

- Werner Breig: *Zu den handschriftlich überlieferten Liedvariationen von Samuel Scheidt*, in: *Mf* 22 (1969), S. 318-328
- Werner Breig: *Die Claviermusik Sweelincks und seiner Schüler im Lichte neuerer Forschungen und Editionen*, in: *Mf* 30 (1977), S. 482-492
- Alan Curtis: *Henderick Speuy and the Earliest Printed Dutch Keyboard Music*, in: *TVNM* XI (1962-63), S. 143-162
- Alan Curtis: *Sweelinck's Keyboard Works – Study of English Elements in Dutch Secular Music of the »Gouden Eeuw«* (Diss. Illinois 1963)
- Alan Curtis: *Sweelincks Keyboard Music*, Leiden und London<sup>2</sup>/1972
- Pieter Dirksen: *Sweelinck's Opera Dubia – A Contribution to the Study of His Keyboard Music*, in: *TVNM* 36 (1986), S. 80-135
- Floris van Duyse: *Het Oude Nederlandse Lied*, Bd. 1-2, Den Haag 1903-1905
- Gotthold Frotscher: *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, Bd. 1, Berlin 1935
- Alfred Göhler: *Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien*, Bd. I, Leipzig 1902
- Otto Gombosi: *Ein neuer Sweelinck-Fund*, in: *TVNM* 14/1 (1932), S. 1-13
- Cor Lindenburg: *De slotvariatie van Sweelinck's Pavana Hispanica*, in: *TVNM* XV /2 (1937), S. 125-127
- Christhard Mahrenholz: *Samuel Scheidt – sein Leben und sein Werk*, Leipzig 1924
- Christhard Mahrenholz: *Der 3. Band von Samuel Scheidts Tabulatura nova 1624 und die Gottesdienstordnung der Stadt Halle*, in: *Mf* 1 (1948), S. 32-39
- Johann Mattheson: *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, Neudruck, hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910
- Oscar Mischiati: *L'intavolatura d'organo tedesca della Biblioteca Nazionale di Torino*, in: *L'Organo* 4 (1963), S. 1-154
- Robert A. Murányi: *Die Instrumentalwerke der Bartfelder Musiksammlung*, in: *Studien zur Instrumentalmusik – Festschrift Lothar Hoffmann-Erbrecht zum 60. Geburtstag (= Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 20, Tutzing 1988)*, S. 47-59
- Frits Noske: *Sweelinck*, Oxford 1988 (= Oxford Studies of Composers 22)
- Margarete Reimann: *Pasticcios und Parodien in norddeutschen Klaviertabulaturen*, in: *Mf* 8 (1953), S. 265-271
- Friedrich Wilhelm Riedel: *Das Musikarchiv im Minoritenkonvent zu Wien – Katalog des älteren Bestandes vor 1784*, Kassel 1963
- Lydia Schierning: *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts – Eine quellenkundliche Studie*, Kassel 1961
- Bernhard van den Sigtenhorst Meyer und Cor Lindenburg: *Sweelinck's Pavana Hispanica*, in: *TVNM* XV/1 (1936), S. 53-55
- Arno Werner: *Samuel und Gottfried Scheidt*, in: *SIMG* 1 (1899-1900), S. 401 ff.

Der vorliegende Beitrag stellt die erweiterte Fassung eines Vortrags dar, der im Juli 1987 auf der Scheidt-Buxtehude-Tagung in Norden (Ostfriesland) gehalten wurde.

## Wer war Giovanni Gabrielis »letzter Schüler«?

Zu Christoph Klemsee und Gallus Guggumos

von

KONRAD KÜSTER

Die im Titel gestellte Frage konnte Siegfried Schmalzriedt 1972 aufgrund der ihm damals zugänglichen Quellen noch eindeutig beantworten: Christoph Klemsee. Schmalzriedt führte damals aus<sup>1</sup>: »Während Clemsee mit der Komposition seines Madrigalbuch beschäftigt war, wird Gabrieli gestorben sein, wofür sowohl das dürftige Ergebnis von Clemsees Bemühungen als auch die Tatsache spricht, daß er als einziger sein Madrigalbuch in Deutschland und nicht in Venedig bei Angelo Gardano hat drucken lassen«; außerdem berichtet er von diesem mutmaßlich letzten Schüler: »Über den Thüringer Christoph Clemsee gibt es wenig Nachrichten«. Soweit es sich um Sekundärliteratur handelt, hat man dieser Feststellung zuzustimmen; sie zu überprüfen konnte nicht Ziel von Schmalzriedts analytischer Studie sein. Vielleicht aber nur deshalb, weil Klemsees einziges erhaltenes Werk, eben jener Madrigaldruck, lediglich fragmentarisch erhalten geblieben ist und sich daraus für ihn eine zusätzliche Außenseiterrolle unter den Gabrieli-Schülern ergab<sup>2</sup>, waren die umfangreichen handschriftlichen Nachrichten über ihn, die zu den schwarzburgischen Archivbeständen des heutigen Staatsarchivs Rudolstadt gehören, auch schon zuvor unberücksichtigt<sup>3</sup> geblieben; aus ihnen heraus stellt sich Klemsees Position im Kreis der Gabrieli-Schüler völlig anders dar.

Das früheste Dokument, das über Klemsee<sup>4</sup> berichtet, ist das Konzept seines Anstellungsreverses vom 26. Oktober 1605, mit dem er sich auf eine zehnjährige Tätigkeit im Dienst der vier Grafen von Schwarzburg verpflichtet<sup>5</sup> (die Brüder Günther, Anton Heinrich, Johann Günther und Christian Günther, denen Klemsees Madrigalbuch gewidmet ist, übten die Regierung der Grafschaft gemeinsam aus). Die zeitliche Festlegung des Dienstes mag eine Rückversicherung vor allem für die Grafen selbst gewesen sein, denn bereits um die Jahreswende 1605/06 befand sich Klemsee in der Lehre

1 Siegfried Schmalzriedt, *Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabrielis*, Neuhausen-Stuttgart 1972 (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft, 1), S. 18. Zur Schreibweise des Namens vgl. unten, Anm. 4.

2 *Il primo libro de madrigali a cinque voci*, RISM A/I/2, C 3156: Canto, Tenore, Basso in Paris, Bibliothèque Nationale; Alto in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel (der Quinto fehlt). Zur Sonderrolle Klemsees vgl. etwa Denis Arnold, *Giovanni Gabrieli and the Music of the Venetian High Renaissance*, Oxford/New York 1979 und 1986, S. 213.

3 Für die Bereitstellung der Unterlagen habe ich den Mitarbeitern des Archivs, insbesondere Herrn J. Beger, herzlich zu danken.

4 Stets in der Schreibweise mit einem K zu Beginn; diese findet sich auch in der Signatur des Vorworts zu Klemsees Madrigalbuch. Die bislang bevorzugte Version »Clemsee« ist lediglich für das in italienischer Sprache formulierte Titelblatt jenes Drucks und für eine einzelne, spätere Eintragung im Arnstädter Erbbuch, Staatsarchiv Rudolstadt (im folgenden StAR), belegbar (fol. 206<sup>v</sup>).

5 StAR, Christoph Klemsee Organisten alhier deß Bestallung und gebethener Dimiſion wie auch sonst allerley vorhaltung, 1611-46, Kanzlei Arnstadt 2933 (im folgenden »Klemsee, Personalakte«), fol. 1 f.

außerhalb der Grafschaft: Er hielt sich, wie wenig später auch aus den Rechnungsbüchern deutlich wird (1. Februar 1606<sup>6</sup>), zum Unterricht bei Caspar Haßler in Nürnberg auf. Von dort schrieb er schon am 13. Dezember 1605 an den schwarzburgischen Kanzler Elias Wilhelm Bodinus (auf dessen Frage, »wie lang Ich vermeinte Zu Nürnberg Zu bleiben«), »ds d Herr Haßler ein feine, doch nicht gar ein recht Italienische arth hat, auch nit ein sunders gschwinde Hand, aber sunst lieblich vnnd schweren griff, vnnd Vermeine gegen die Ostern solang alhie Zu bleiben, dan ich nichts and[er]s als Eine andere application d Finger, Vnd dan gwis aus d Tabulatur zu schlagen (.welchs durch stete Übung nachmalß geschehen khan.) Zu erlernen habe, sunst gfalt ihm dem Herrn Haßler meine Hand zimlich wol«<sup>7</sup>.

Zahlungen, die die Grafen für Klemsees Nürnberger Lehre leisteten, lassen sich allerdings nicht nur bis Ostern 1606, sondern bis Michaelis 1607 ermitteln. Der Gesamtumfang der Zahlungen, die in Zusammenhang mit Klemsees Nürnberger Aufenthalt getätigt werden, beläuft sich auf 258 Gulden 14 Groschen 4 Pfennig<sup>8</sup>. Bereits im Rechnungsjahr 1607/08 ist dann neuerlich von einem auswärtigen Aufenthalt Klemsees die Rede<sup>9</sup>, bereits jetzt – und nicht erst in der Zeit unmittelbar vor Gabrielis Tod – hält Klemsee sich in Italien auf. Im Rechnungsjahr 1608/09 sprechen zwei Eintragungen diese Reise direkt an; die erste Zahlung wird zum Leipziger Neujahrsmarkt 1609 abgewickelt, und für die zweite, die zu Michaelis 1609 erfolgt, nennt das Rechnungsbuch sogar den Namen des Lehrers<sup>10</sup>: »161 f 15 g. 9 ⚡ So Christof Klemsee in Venedig auf wechsell zue bezahlunge seines Lehrmeisters Gabrielis und cost herns und sonsten anderer notturfft aufgenommen.«

Noch gegen Ende des folgenden Rechnungsjahrs, zum »Petrj Paulj Marckt« 1610, werden 91 Gulden 10 Groschen 6 Pfennig gebucht, »so Christof Klemsee im octob 609 in Venedig p. Wechsell aufgenommen«<sup>11</sup>. Somit ist Klemsee noch im Oktober 1609 in Venedig gewesen. Seine Rückkehr ins Schwarzburgische stand damals allerdings wohl unmittelbar bevor. Am 9. Mai 1610 werden 4 Groschen 3 Pfennig »furlon« (Fuhrlohn) »vor Christoff Klemsehens großer versiegelter Schachtel, so von Nurmbergk dahero gebracht worden« gezahlt<sup>12</sup>; schon am 17. Januar 1610 wird aber eine Buchbinderrechnung beglichen »von etlichen partibus und büchern so d Instrumentist Christof Klemsee bestelled, ein zuebinden« (ähnlich nochmals am 13. August)<sup>13</sup>. Daß Klemsee damals tatsächlich wieder in Arnstadt weilte, geht auch aus dem Arnstädter Küchenregister hervor, in dem zu Estomihi 1610 (18. Februar) auch »Der Instrumentist« erwähnt wird, womit – wie aus der Aufstellung der jährlichen Rubrik »Außgab Räten und Dienern« ersichtlich – stets eindeutig Klemsee gemeint ist; in der nächstälteren Aufstellung, den Küchenregister-Akten von November 1609, fehlt er hingegen

6 StAR, Kanzlei Schwarzburg-Sondershausen, Rentereirechnung Arnstadt Michaelis 1605 bis Michaelis 1606 (unfoliiert; im folgenden »Rentereirechnung« mit Angabe des jeweiligen, mit Michaelis beginnenden Rechnungsjahrs), Rubrik Ausgab wegen Wolgedachter Aller Vieren Herrn gebrüder M. g. h. zue Schwartzburgk undt Honstein pp zugleich undt gesambter Herschafft angehende.

7 StAR, Arnstadt, Hofmusiker und Sänger, 1560-1715, Kanzlei Arnstadt 1558, fol. 4<sup>r</sup>.

8 StAR, Rentereirechnung 1605/06 und 1606/07 (unfoliiert, Rubrik wie Anm. 6).

9 StAR, Rentereirechnung 1607/08, fol. 144<sup>v</sup>: »10 f 18 g 3 ⚡ Zalt vor duch [Tuch] Schnurr und Andres, so zue seinem Reise Werk kommen und gebraucht worden« (31. Mai 1608).

10 StAR, Rentereirechnung 1608/09, fol. 113<sup>r</sup> und 117<sup>r</sup>.

11 StAR, Rentereirechnung 1609/10, fol. 118<sup>r</sup>.

12 Ebenda, fol. 150<sup>v</sup>.

13 Ebenda, fol. 117<sup>v</sup> und 118<sup>v</sup>.

noch<sup>14</sup>. Somit steht fest, daß Klemsee zwischen November 1609 und Anfang 1610 wieder nach Deutschland kam, wobei angesichts der Buchbinderrechnung vom 17. Januar 1610 wohl spätestens an Dezember zu denken ist – Klemsee wird nicht noch tiefer im Winter über die Alpen gereist sein<sup>15</sup>. Seinen Aufbruch aus Venedig scheint er jedenfalls weitestmöglich in den Herbst hinausgezögert zu haben.

Wann Klemsee hingegen nach Italien abreiste, ist nicht klar zu ermitteln. Zwar wäre vorstellbar, daß er sich Graf Anton Heinrich anschloß, der selbst am 27. März 1608 nach Italien aufbrach (bis 4. Juli 1608); doch da Klemsees Reisevorbereitungen erst deutlich nach jenem Termin in den Büchern abgerechnet wurden<sup>16</sup>, ist eher wahrscheinlich, daß er sich nicht im Gefolge des Grafen befand. Fraglich ist obendrein, auf welche Weise der Kontakt mit Gabrieli zustande gekommen war. Vielleicht hatten sich die Beziehungen der Familie Haßler zur Familie Gabrieli als hilfreich erwiesen; angesichts der Äußerungen Klemsees über Caspar Haßlers Spielweise ist aber auch hier eine eigene Initiative denkbar. In einem Dokument von 1621 schreibt Klemsee zudem, daß die Grafen »zu beßerer erlangung der Musicalischen Kunst mich vor etlichen Jahren in Italiam abgeschickt, vnnndt auf dero Kosten besonders in Venedig eine geraume Zeitt mich vnderhaltten«<sup>17</sup> – Klemsee könnte also vor Beginn seines Venedig-Aufenthalts durchaus zunächst andere Orte besucht haben.

Klemsees Italienreise insgesamt hat somit kaum anderthalb Jahre gewährt; Schütz und der Westfale Johann Grabbe weilten dagegen etwa doppelt so lange in Venedig, und die über vier Jahre, die Mogens Pedersøn dort zubrachte<sup>18</sup>, nähern sich dem dreifachen Betrag. Schützens Madrigalbuch erschien nach zweijährigem Aufenthalt in Venedig; somit ist es durchaus verständlich, daß bei Klemsees Abreise aus Venedig im Spätherbst 1609 – nach relativ kurzem Aufenthalt – noch kein musikalisches Werk in Druck gegeben werden konnte. Als seine Madrigale schließlich 1613 bei Johann Weidner in Jena erschienen, war man offenbar bemüht, diesen Mangel äußerlich auszugleichen; anders ist etwa der für die italienische Druckpraxis stereotype, im deutschen Raum aber eher sonderbare Vermerk »Novamente composti & dati in luce« auf dem Titelblatt kaum zu verstehen<sup>19</sup>. Damit ist aber weder klar, daß die achtzehn von Weidner gedruckten Madrigale genau diejenigen sind, die Klemsee auch in Venedig publiziert hätte, noch, daß sie überhaupt in Venedig entstanden sind; Klemsee könnte

14 StAR, Küchenregister Arnstadt (ohne Signatur).

15 Daß Alpenüberquerungen über die Brenneroute ähnlich spät im Jahr nicht unbedingt ungewöhnlich waren, zeigt etwa auch Mozarts zweite Italienreise (Aufbruch aus Brixen nordwärts am 13. Dezember 1771, vgl. Joseph Heinz Eibl, *Wolfgang Amadeus Mozart – Chronik eines Lebens*, Kassel etc. 1977, S. 47).

16 Zudem ist für den 4. April 1608 eine Honorarzahlung belegt (StAR, Rentereirechnung 1607/08, fol. 144<sup>v</sup>).

17 Klemsee, Personalakte, fol. 7<sup>f</sup>.

18 Vgl. die einschlägige lexikalische Literatur sowie zu Pedersøn: Catharinus Elling nach Angul Hammerich, *Die Musik am Hofe Christian's IV. von Dänemark*, in: VfMw 9 (1893), S. 62-98, hier S. 74.

19 Ein Beleg für eine Zahlung der Grafen an Weidner findet sich in jenem Zeitraum lediglich für »Carmina welche s. g. [die Zahlung bezieht sich allein auf Graf Christian Günther] auf deren Beylager Dedicirt worden« (StAR, Rentereirechnung 1612/13, fol. 93<sup>f</sup>, zwischen Eintragungen für den 21. und den 22. Januar 1613); daß damit die Madrigale gemeint sind, ist kaum denkbar. Die Zahlung müßte alle vier Grafen betreffen, Klemsee ist nicht genannt, und auch chronologische Gründe sprechen gegen die Annahme (das fürstliche Beilager fand zwischen dem 15. November und 2. Dezember 1612 statt, vgl. Paulus Jovius, *Chronicon Schwarzburgicon*, in: Christian Schoettgen und Georg Christoph Kreysig, *Diplomataria et scriptores historiae Germaniae medii aevi*, I, Altenburg 1753, S. 109-724, hier S. 710; der Widmungstermin liegt rund vier Monate später am 18. April 1613).



sie durchaus auch erst nach seiner Rückkehr in Arnstadt komponiert haben (etwa »auff Italienische Manier, zu welcher ich von meinem lieben vnd in aller Welt hochberühmten Praeceptore Herrn Johan Gabrieln [...] mit fleiß angehalten worden«, wie Schütz es für seine *Psalmen Davids* erklärt).

Klemsee stand weiterhin in Diensten der Grafen in Arnstadt. In der Reihe der dortigen Organisten erscheint er zwischen dem 1610 verstorbenen Melchior Degen und dem 1641 installierten Heinrich Bach<sup>20</sup>. Sein Entlassungsgesuch trägt das Datum 1. Juli 1641; auch späterhin urkundet er noch im schwarzburgischen Raum (1642 in Sondershausen, 1643/44 in Arnstadt), bis in einem Konzept vom 20. Mai 1646 von einer »Vocation nach Straßburgk« zur Vorstellung am 13. Juni des Jahres die Rede ist<sup>21</sup>. Das biographische Material über ihn erweist sich somit als reichhaltig (übrigens auch an außermusikalischen Autographen<sup>22</sup>); insofern hat es tatsächlich den Anschein, daß nicht zuletzt die Lückenhaftigkeit der Überlieferung von Klemsees Madrigalbuch, folglich ein historischer Zufall, die Erforschung seiner Biographie verhinderte, obgleich die atypisch ortsfremde Drucklegung eines venezianischen »Gesellenstücks« schon früh eine Erklärung verlangt hätte.

Mit einer ähnlichen Hartnäckigkeit entzog sich die Biographie Gallus Guggumos' einer Aufklärung, wenngleich mit noch größerer Tradition als diejenige Klemsees. Im Gegensatz zu diesem gehört Guggumos, Organist des bayerischen Herzog Albrecht VI. (genannt »der Leuchtenberger«, nicht regierender Sohn Herzog Wilhelms V.), zu denjenigen, über die bereits Johann Gottfried Walther in seinem *Musicalischen Lexicon* berichtet. Walthers Artikel lautet<sup>23</sup>: »Guggumos (Gallus), des Hertzogs in Bayern, Alberti, Organist, ließ an. 1612 ein Motetten=Werck von 4 5. und 6 Stimmen in Venedig drucken.« Walthers Kenntnisse über diesen Druck gehen über die Angaben, die dessen Titelblatt zu entnehmen sind, nicht hinaus; er wird die Informationen daher aus zweiter Hand erhalten haben (also durch einen seiner Korrespondenten oder aus einem Musikalienkatalog). Hätte er direkten Einblick in ein Exemplar des Druckes nehmen können, hätte er vermutlich auch Details aus dessen Vorwort verwertet. Die Verkettung der Zufälle setzte sich hingegen fort: Robert Eitner war kein Exemplar des Druckes bekannt, seine Suche im damaligen Münchner Kreisarchiv nach Material über Guggumos verlief ergebnislos; daher konnte er Walthers Aussagen weder überprüfen noch fortführen<sup>24</sup>. Erst die RISM-Arbeit hat eine jener Lücken gefüllt, indem sie in den Beständen der von Schermer'schen Familienstiftung in Ulm ein vollständiges Exemplar von Guggumos' Motettendruck nachweisen konnte<sup>25</sup>. Die Widmungsvorrede lautet<sup>26</sup>:

20 Johann Christoph Olearius, *Historia Arnstadiensis. Historie der alt-berühmten Schwartzburgischen Residenz Arnstadt ...*, Arnstadt 1701, S. 385.

21 StAR, Klemsee, Personalakte, fol. 68f. (Entlassung), fol. 92 (Straßburg); weitere Daten etwa fol. 79, 84-88.

22 In den oben genannten Rudolstädter Beständen Kanzlei Arnstadt 1558, 2933 sowie Konsistorium Arnstadt 438, Bd. III.

23 Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732, S. 296.

24 Robert Eitner, *Bio-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*, Bd. 4, Leipzig 1901, S. 409f.

25 *Motecta III. V. et VI. Vocum, Galli Guggumos. Cum Basso ad organum. Serenissimi Principi Alberti vtriusque Bavariae Ducis et c. organistae*, RISM A/I/3, G 4892.

26 Abkürzungen an Wortenden aufgelöst.

QVIA singulari gratia suae Serenitatis accidit, vt ego sub tutela & institutione, tota Italia celeberrimi Musici, & Organistae Serenissimae Venetiarum Reipublicae, Domini Iohannis Gabrielij, quoque vera & solida, musices fundamenta imbiberem. Putaui vicissim mearum partium esse, vt priusquam domum reuocarer, aliquod temporis hactenus bene collocase specimen ederem. Ne vel suae Serenitatis munificentiae, vel tanti viri disciplinae, viderer ipsae quantum in me fuisset non satisfacisse. In eam itaque rem cum istos collegerim musicos Concentus, suam Serenitatem humillimae rogo, vt eos clementissimis oculis aspicere, meque inter alios sibi deuinctissimos etiam porro habere dignetur. Quam Deus Opt Max pro bono Ecclesiae suae & Sacri Imperij, quam diutissime saluam & florentem seruet.

Venetijs Kalendis Iunij, MDCXII.

Serenitatis Vestrae.

Humilissimus Seruus

Gallus Guggumos

Giovanni Gabrieli starb am 12. August 1612, Guggumos datierte die Widmung also zweieinhalb Monate vor Gabrielis Tod<sup>27</sup>; damit ist freilich nicht gesagt, daß Guggumos tatsächlich der »letzte Schüler« Giovanni Gabrielis gewesen ist – oder anders: daß es nicht einen weiteren, bislang unbekanntem Gabrieli-Schüler gegeben haben könnte, für den die bisher mit der Person Christoph Klemsees verknüpften Ansichten zu gelten hätten.

Robert Eitners erfolglose Suche nach Informationen über Guggumos im Münchner Kreisarchiv galt offenbar einer Personalakte des Organisten; zwar ist eine solche offenbar tatsächlich nicht erhalten geblieben, doch Guggumos ist in einer Reihe von allgemeineren bayerischen Archivalien erwähnt, wiederum vor allem in Rechnungsbüchern. Die vermutlich früheste Nachricht steht in Zusammenhang mit einer Reise des Herzogs nach Graz: Im Juli 1609 »ist dem Gallusen Instrumentisten welcher auch mit nach Grätz verraist, ain gannze Claidung gericht, vnd gemacht worden«<sup>28</sup>. Es ist nicht auszuschließen, daß Guggumos von Graz aus direkt nach Venedig weiterreiste oder daß sich zumindest die Unterrichtsperspektiven in Graz ergaben. Dies legen nicht nur die Kontakte Erzherzog Ferdinands zu Gabrieli nahe, die auch zum Unterricht des Organisten Alessandro Tadei (März 1604 bis September 1606) geführt hatten<sup>29</sup>, sondern auch die Rechnungsführung des bayerischen Herzogs, in der unmittelbar anschließend, vom vierten Quartal 1609 an, in den Rechnungsbüchern eine Rubrik »Ausgab vber die Jenigen, so Ir für: dur: [Ihre fürstliche Durchlaucht] Hanntwerck oder anders lernen lassen« vorgesehen wird; in dieser Abteilung machen die Aufwendungen für Guggumos' Unterricht fortan jeweils rund die Hälfte aus, und nach seiner Rückkehr belaufen sie sich insgesamt nur noch auf ein Viertel des vorigen Gesamtumfangs. Vor diesem Hintergrund bräuchte nicht einmal die Erinnerung an Gabrielis Wirken am bayerischen Hof um 1575/79, von der Werner Braun allgemein vermutete, sie sei über lange Zeit hinweg wach geblieben<sup>30</sup>, für Guggumos' Studienreise ausschlaggebend gewesen sein.

Im Frühjahr 1610 setzten die über den Augsburger Agenten Martin Horngacher abgewickelten Zahlungen für die Wechsel ein, die Guggumos in Venedig einlöste, wobei außer dem Vornamen bisweilen auch der Nachname »Guggumöß«, in diesem

27 Zu Gabrielis Sterbedatum vgl. besonders Schmalzriedt, *Schütz*, S. 15f., Anm. 21.

28 Bayerisches Hauptstaatsarchiv München (künftig BayHStA), HR II, Fasz. 192 (künftig »Quartalsrechnung« mit Angabe des Rechnungszeitraums), Quartalsrechnung 3/1609, No. 84.

29 Hellmut Federhofer, *Alessandro Tadei, a Pupil of Giovanni Gabrieli*, in: MD 6 (1952), S. 115-131.

30 Werner Braun, *Giovanni Gabrieli und Württemberg*, in: *Analecta Musicologica* 13 (1984), S. 3-9, hier S. 3.

Fall aber nie derjenige seines Lehrers genannt wird. Am 18. Juni 1612 schließlich wird eine Zahlung in Höhe von 7 fl. 20 kr. an Guggumos gebucht »vmb ain clauicordi, vnd etliche Ir. drt. dedicierte Piecher zepünden [= zu binden]<sup>31</sup>. Mit den »Büchern« kann kaum etwas anderes als der Motettendruck gemeint sein; in welcher Form die Fertigstellung des Druckes, die Alpenüberquerung und die Anweisung jenes Betrags innerhalb von 18 Tagen erfolgen konnten, ist fraglich (allerdings ist eine Vorausdatierung der Vorrede auf einen bevorstehenden, runden Kalendertermin – etwa aus Sicht von Mitte Mai 1612 – nicht auszuschließen). Daß Guggumos zu jener Zeit bereits wieder in München war, legt auch die Buchung der Transportkosten »für ain Truchen [= eine Truhe] von Venedig nach Münch.« am 4. Juli 1612<sup>32</sup> nahe; zudem dürfte schon deutlich früher der Unterricht zu seinem Abschluß gelangt sein, denn bereits am 9. Mai wird das übliche Geldgeschenk (in diesem Fall »seinem Lehremaister ... 100. Reichstaller«) verbucht<sup>33</sup>. Guggumos' Unterricht bei Gabrieli hatte also rund zweieinhalb bis drei Jahre gewährt, von frühestens Juli 1609 bis spätestens Juni 1612; damit liegt die Unterrichtsdauer im gleichen Rahmen wie auch diejenige Tadeis, Grabbes und Schütz'. Guggumos, von dem außerdem 1616 eine weitere Komposition publiziert wurde<sup>34</sup>, wirkte jahrzehntelang als Organist Albrechts VI. und erhielt bei dessen Tod 1666 (wie jedes Mitglied des Hofstaats) als eine Art testamentlich festgelegter Abfindung fünf Vierteljahresbesoldungen ausgezahlt<sup>35</sup>.

Die Beträge, die die schwarzburgischen Grafen unter der oben erwähnten Rubrik für den wohl rund anderthalb Jahre währenden venezianischen Unterricht Christoph Klemsees bereitstellten, belaufen sich auf 291 Gulden 11 Groschen 3 Pfennig; auf ein Jahr umgerechnet, entspricht dies in etwa dem Betrag, den der hessische Landgraf Moritz als Stipendium für Schütz ausgesetzt hatte (jährlich 200 Gulden), ebenso dem Grundhonorar, das Gabrieli für Alessandro Tadeis Unterricht verlangte (360 Silberkronen für 30 Monate, die Krone zu 7 Lire; 5 Lire sind 1 Gulden, womit für 12 Monate knapp 202 Gulden zu entrichten waren)<sup>36</sup>. Einzig die Zahlungen Herzog Albrechts VI. von Bayern harmonieren nicht mit diesem Bild: Für die knapp drei Jahre währende Ausbildung seines Organisten zahlte er insgesamt 1342 Gulden 2 Kreuzer, pro Jahr also rund 450 Gulden<sup>37</sup>. Allerdings schwanken die gezahlten Beträge trotz weithin konstanter Abrechnungsdaten (vor allem deutlich an den Daten 20. August 1609, 1. Februar 1610, 13. September 1610, 1. Februar 1611) stark; monatliche Durchschnittswerte, die sich aus den Einzelbeträgen errechnen lassen, liegen zwischen rund 22 und 40 Gulden. Dies könnte einesteils auf eine Unregelmäßigkeit der Aufwendungen Guggumos' (etwa durch den Faktor der Kosten für Kleidung) schließen lassen, wohl eher aber auf anderweitige Leistungen, die für den Herzog erbracht, nicht näher spezifiziert und unter dem gleichen Buchungstitel abgerechnet wurden; ähnliches ist

31 BayHStA, Quartalsrechnung 2/1612, No. 339.

32 BayHStA, Quartalsrechnung 3/1612, No. 171.

33 BayHStA, Quartalsrechnung 2/1612, No. 333; zum Geldgeschenk vgl. auch Federhofer, *Tadei*, S. 117, 127.

34 Im Sammeldruck RISM B/I/1, 1616<sup>2</sup>.

35 BayHStA, Fürstensachen 480, fol. 233<sup>v</sup>.

36 Schütz: *Unterthänigstes Memorial* (Dresden, 14. Januar 1651) in: Schütz GBr, S. 207-216, hier S. 209; Tadei (inklusive Hinweise zur Währungs-Umrechnung): Federhofer, *Tadei*, S. 123-125.

37 Zahlungen in: BayHStA, Quartalsrechnungen 2/1610, No. 114, 119; 3/1610, No. 98; 1/1611, No. 165; 3/1611, No. 114; 1/1612, No. 325; 2/1612, No. 333, 335f.

auch für Erzherzog Ferdinand und die Zahlungen für Tadei erkennbar (der Gesamtumfang der Grazer Zahlungen belief sich nicht nur auf die 504 Gulden, die als Honorar für Tadeis Unterricht zu errechnen sind, sondern auf 717 Gulden 41 Kreuzer)<sup>38</sup>.

Der Nachweis Guggumos' als eines weiteren Gabrieli-Schülers wirft neue Fragen auf, primär hinsichtlich der musikalischen Gattungen, denen der Unterricht galt. Heinrich W. Schwab hat hierzu schon 1971 mit Blick auf Johann Grabbe bemerkt<sup>39</sup>: »Die aus evangelischen Landen stammenden Gabrieli-Schüler werden in dem katholischen Venedig vermutlich nicht für das Orgelspiel während der Messe oder in der Komposition liturgischer Sätze geschult worden sein. Ihre Abschlußarbeiten sind wohl nicht ohne Grund weltliche Kompositionen. Im Gegensatz zu katholischen Schülern wie Gregor Aich'nger oder Alessandro Tadei wurde ihnen jeweils die gleiche Aufgabe gestellt, ihr erlangtes handwerkliches und künstlerisches Können an der Komposition fünfstimmiger Madrigale ohne Basso continuo zu beweisen.« Angesichts dessen, daß auch in Aichingers erstem Druck einige fünfstimmige Madrigale enthalten sind und von Tadei als gedrucktes Werk erst 1628 seine *Psalmi vespertini* vorliegen<sup>40</sup>, läßt sich diese Äußerung, die somit praktisch ohne dokumentarischen Rückhalt und auch gegen die Sehweise der traditionellen Schütz-Forschung getan wurde<sup>41</sup>, nur als sehr weitsichtig bezeichnen; in Guggumos' Motettendruck findet sie eine neue Bestätigung. Auffällig ist allerdings, daß Guggumos in seinem Werk nicht auf Generalbaßbegleitung verzichtet; ferner hat man neu zu überdenken, welche Bedeutung Gabrieli dem Unterricht auf einem Tasteninstrument beigemessen haben könnte, denn die Dienststellungen sowohl Klemsees und Guggumos' als auch Johann Grabbes und Alessandro Tadeis sowie schließlich die Details, die über den Unterricht Schütz' und die Kasseler Wartegeld-Zahlungen an diesen nach dessen Rückkehr überliefert sind<sup>42</sup>, legen nahe, an eine wesentlich zentralere Rolle der Tastenmusik in diesem Zusammenhang zu denken, als bislang angenommen wurde. Im Rahmen der vorliegenden Studie, die bewußt auf die Behandlung musikalischer Fragestellungen verzichtet<sup>43</sup>, müssen derartige Probleme allerdings unbeantwortet bleiben.

38 Federhofer, *Tadei*, S. 126.

39 Johann Grabbe, *Werke*, Kassel 1971 (Denkmäler norddeutscher Musik, 2), Vorwort, S. X.

40 Aichinger, *Sacrae cantiones ... Cum quibusdam alijs quae vocantur Madrigali*, Venedig 1590 (RISM A/I/1, A 517); Tadei, RISM A/I/8, T 643.

41 Etwa bei Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz - Sein Leben und Werk*, Kassel 1936, S. 89.

42 Martin Geier, *Kurtze Beschreibung Des (Tit.) Herrn Heinrich Schützens [...] Lebens-Lauff*, Dresden 1672, Faks.-Nachdruck Kassel 1935 und 1972 (unpaginiert); Christiane Engelbrecht, *Die Kasseler Hofkapelle im 17. Jahrhundert und ihre anonymen Musikhandschriften aus der Kasseler Landesbibliothek*, Kassel etc. 1958 (Musikwissenschaftliche Arbeiten, 14), S. 124: »... zugleich auch im schlagen ...«.

43 Derzeit in Bearbeitung im Rahmen eines größeren Forschungsprojekts.

## Zusammenfassungen der Beiträge

### ABSTRACTS

Kurt Gudewill: On the Relation of Language and Music in the Works of Heinrich Schütz

Schütz drew most closely on the »linguistic model« of Biblical prose in his recitatives. Those of the *Auferstehungshistorie* are intended, according to his instructions in the preface, to be sung by the Evangelist »without meter« in the manner of »slow and intelligible speech«. At the opposite extreme are the longer melismatic figures. This paper describes and characterizes in detail the many possible forms of stylization on the basis of syllabic declamation.

Manfred Hermann Schmid: Trumpet Choir and Word Setting in the Music of Heinrich Schütz

Schütz's setting of Psalm CXXXVI (SWV 45) calls for a trumpet ensemble which, however, is only written out on a single part. Nevertheless, the full trumpet choir can be reconstructed from other sources. It makes use of an archaic bourdon technique. Purely instrumental music of this sort, when included in a vocal composition, has consequences for the musical form. Schütz combined the antiphonal technique of psalm recitation with the sectional divisions of a trumpet sonata. The trumpets also influence the rhythm of the text and the handling of language. Schütz's setting of Psalm CXXXVI, albeit a special case, suggests a general rule for Opus 2 with its large *capella* settings; namely, how instrumental music can be used to consolidate fluent speech.

Eberhard Möller: Schütziana in Chemnitz, Freiberg and Schneeberg

This paper presents a number of documents pertaining to Heinrich Schütz from the towns of Chemnitz, Freiberg and Schneeberg in western Saxony, including music inventories of church choirs. The author has also pursued other traces left on the three towns by Schütz and his music.

Pieter Dirksen: The Amount of Samuel Scheidt's Keyboard Music Surviving in Manuscript Sources

The bulk of Scheidt's keyboard music has survived in the three volumes of the *Tabulatura Nova* (1624). The number of pieces surviving in manuscript sources is, by comparison, relatively small and presents many problems of attribution. This paper takes new look at these problems. It also asks whether a number of pieces surviving either with no attribution or under the name of Sweelinck might possibly be attributed to Scheidt. For the most part, these works seem to be relatively early pieces dating before the publication of the *Tabulatura Nova*.

Konrad Küster: Who Was Giovanni Gabrieli's »Last Pupil«? Notes on Christoph Klemsee and Gallus Guggumos

According to the ledgers of the Counts of Schwarzburg, the Anstadt organist Christoph Klemsee studied with Gabrieli from spring 1608 to late autumn of 1609. The fact that his book of madrigals (1613) appeared in Jena rather than Venice is not connected with Gabrieli's death in 1613 but rather with Klemsee's short period of instruction. The Munich organist Gallus Guggumos, a pupil of Gabrieli's from 1609 (a fact cited here for the first time), only completed his studies in early summer of 1612. To mark this event he arranged the publication of a set of four- to six-part motets. This suggests that only Gabrieli's Protestant pupils published books of madrigals at the end of their studies, while Roman Catholics such as Guggumos and, previously, Gregor Aichinger published volumes of motets.

Translation: Bradford Robinson

### RÉSUMÉS

Kurt Gudewill: A propos de la relation entre langage et musique dans l'oeuvre d'Heinrich Schütz

C'est dans les récitatifs que Schütz a suivi le plus étroitement l'exemple de l'»archétype linguistique« de la prose biblique; ceux de l'histoire de la résurrection doivent être chantés par l'évangéliste d'après les instructions du prologue »sans aucune mesure« à la façon des »discours lents et compréhensibles«. Les plus longues figures mélismatiques forment l'opposé. Sur la base de la déclamation syllabique il résulte de nombreuses possibilités de stylisation qui sont décrites et caractérisées en détail.

Manfred Hermann Schmid: Le chœur de trompettes et l'adaptation musicale du langage chez Schütz

Dans le 136ième psaume de Schütz (SWV 45) il est exigé un ensemble de trompettes pour lequel cependant une voix seulement est notée. Grâce à d'autres sources on peut néanmoins reconstruire l'ensemble du chœur des trompettes. Il emploie une technique de bourdon archaïque. L'inclusion d'une telle musique au caractère purement instrumental dans des compositions vocales a des conséquences sur la forme. Schütz combine la technique antiphonique de la déclamation psalmique avec les éléments formels d'une sonate pour trompettes. Mais les trompettes influencent aussi le rythme des mots et la construction du langage. Grâce à ce cas particulier ce 136ième psaume permet de comprendre ce qui d'une manière générale concerne l'opus 2 avec sa capella à l'importante distribution: à savoir comment la réalisation instrumentale consolide le langage fluide.

## Eberhard Möller: Schütziana à Chemnitz, Freiberg et Schneeberg

Cet article reproduit une série de documents concernant Heinrich Schütz, entre autres plusieurs inventaires de partitions venant de chapelles. Les documents proviennent de trois villes de Saxe occidentale Chemnitz, Freiberg et Schneeberg. De plus l'auteur a suivi toutes les autres traces qu'il a pu trouver sur Schütz et son oeuvre dans le lieux cités.

## Pieter Dirksen: L'ampleur de l'oeuvre pour instruments à clavier léguée de façon manuscrite par Samuel Scheidt

La partie principale de la musique de Scheidt pour clavier est transmise dans les trois volumes de la *Tabulatura Nova* de 1624. Le reste de l'oeuvre qui n'est légué que sous forme manuscrite est au contraire relativement petit et offre en outre de nombreux problèmes d'authenticité. Dans cet article ces problèmes d'authenticité sont à nouveau discutés. Par ailleurs on s'interrogera sur la possibilité qu'ont quelques morceaux, qui sont légués soit anonymement soit sous le nom de Sweelinck, d'être à l'origine de Scheidt. En ce qui concerne ces morceaux il semble qu'il s'agit pour la plupart de morceaux composés relativement tôt, c'est-à-dire avant la publication de la *Tabulatura Nova*.

## Konrad Küster: Qui fut le »dernier élève« de Giovanni Gabrieli? – A propos de Christoph Klemsee et Gallus Guggumos

D'après le livres de compte du comte de Schwarzburg l'organiste d'Arnstadt Christoph Klemsee était déjà élève de Gabrieli entre le début de l'année 1608 et la fin de l'automne 1609. Le fait que son livre de madrigaux n'ait pas été publié à Venise mais à Jena (1613) n'amène ainsi donc pas à faire la relation avec la mort de Gabrieli en 1612 mais plutôt avec la courte durée de l'enseignement. L'apprentissage de l'organiste de Munich Gallus Guggumos chez Gabrieli (pour la première fois il est prouvé ici qu'il fut son élève) a pris fin seulement au début de l'été 1612 (cours depuis 1609); à son achèvement il fit imprimer des motets de quatre à six voix. Ce qui laisse supposer que seuls les élèves protestants de Gabrieli publièrent à l'achèvement de leur apprentissage des livres de madrigaux, les catholiques comme Guggumos (et avant lui Gregor Aichinger) à l'inverse des recueils de motets.

Traduction: Geneviève Bernard-Krauß

## SOMMARI

## Kurt Gudewill: Del rapporto tra parola e musica nell'opera di Heinrich Schütz

Nei recitativi di Schütz si trova l'accostamento più stretto all'»archetipo linguistico« della prosa biblica. L'evangelista deve cantare i recitativi della *Storia della Risurrezione*, come indicato nel preambolo, »senz'alcun tatto« nel modo »di parlare lento e comprensibile«. Questi sono controbilanciati dalle figure melismatiche ab-

bastanza lunghe. Basandosi sulla declamazione sillabica ci sono molte possibilità di stilizzazione, le quali sono descritte e caratterizzate singolarmente.

Manfred Herman Schmid: Il coro delle trombette e la messa in musica della parola in Heinrich Schütz

Nel salmo 136 di Schütz (SWV 45) è richiesto un ensemble di trombette per il quale però è notata solo una voce. Tuttavia altre fonti danno la possibilità di ricostruire il coro delle trombette al completo. Egli impiega una tecnica di bordone arcaica. L'inclusione di musica puramente strumentale in composizioni vocali ha un influsso sulla forma. Schütz combina la tecnica antifonica dell'esecuzione del salmo con le parti formali di una sonata per trombette. Le trombette hanno anche un influsso sul ritmo e sull'impostazione della parola. Nel caso particolare del salmo 136 si può riconoscere ciò che vale in generale per l'opera 2 con la sua capella con molti esecutori: come appunto, una realizzazione strumentale rende più stabile il flusso della parola.

Eberhard Möller: Schütziana a Chemnitz, Freiberg e Schneeberg

Il contributo presente riproduce una serie di documenti provenienti dalle città della Sassonia dell'ovest, Chemnitz, Freiberg e Schneeberg, i quali si riferiscono a Heinrich Schütz. Ci sono molti inventari di note di cantorie. Inoltre l'autore ha seguito tutte le ulteriori tracce di Schütz e della sua opera che si sono potute trovare nei luoghi sopra citati.

Pieter Dirksen: La dimensione dell'opera per strumenti a tasto, trasmessi in manoscritto, di Samuel Scheidt

La maggior parte della musica per strumenti a tasto di Scheidt è trasmessa nei tre volumi della *Tabulatura Nova* del 1624. Invece il patrimonio dell'opera che è solo stato trasmesso per manoscritto, è relativamente piccolo e pone inoltre molti problemi di autenticità. Nel componimento presente vengono di nuovo discussi questi problemi di autenticità. Inoltre in alcune opere che sono state trasmesse, o anonime o sotto il nome di Sweelinck, viene analizzata la possibilità che siano di Scheidt. Le opere discusse sembra siano per lo più opere relativamente giovanili, vale a dire opere nate prima della pubblicazione della *Tabulatura Nova*.

Konrad Küster: Chi è stato »l'ultimo studente« di Giovanni Gabrieli? – Christoph Klemsee o Gallus Guggumos

Secondo i libri di contabilità dei Conti di Schwarzburg, l'organista di Arnstadt, Christoph Klemsee, prendeva già lezioni dal Gabrieli tra la primavera del 1608 e il tardo autunno del 1609. Da ciò non si può dunque dedurre che il suo libro dei madrigali sia stato stampato a Jena (1613) anziché a Venezia a causa della morte del Gabrieli nel 1612, ma sta piuttosto in relazione con il breve periodo d'insegnamento. L'apprendistato dell'organista di Monaco, Gallus Guggumos, da Gabrieli (dimostrato qui per la prima volta come suo studente) è finito solo nella primavera del 1612 (insegnamento da 1609 in poi); come conclusione dell'apprendistato fece stampare



mottette da quattro a sei voci. Da ciò si può supporre che solo gli studenti protestanti di Gabrieli pubblicavano come conclusione de loro apprendistato libri di madrigali, i cattolici, como Guggumos (e prima di lui Gregor Aichinger) invece, pubblicavano opere di mottette.

Traduzione: Susanne Tognina Galler

### SAMMANFATTNINGAR

Kurt Gudewill: Om förhållandet mellan språk och musik i Heinrich Schütz verk

Den tätaste anslutningen till bibelprosans »språkliga urbild« befinner sig hos Schütz i recitativens. I *Auferstehungshistorie* ska evangelisten sjunga dessa enligt anvisningen i förordet »utan någon takt« och på samma sätt som i »långsamt och förståeligt tal«. Motsatsen till detta bildar de längre melismatiska figurerna. Med den syllabiska deklamationen som förutsättning uppstår talrika möjligheter till stilisering, som beskrivs och karaktäriseras i detalj.

Manfred Hermann Schmid: Trumpetkör och språkets tonsättning hos Heinrich Schütz

I den 136:e Psalmen av Schütz (SWV 45) krävs en trumpetensemble, för vilken endast en stämma är noterad. Från andra källor kan man dock rekonstruera den fullständiga trumpetkören, som anveder en arkaisk bordunteknik. Interpretationen av sådan rent instrumentalt präglad musik i vokalkompositioner har konsekvenser för formen. Schütz kombinerar den antifonala tekniken i psalmdeklamationen med en trumpetsonats formdelar. Men trumpetarna har också inflytande på ordens rytm och språkets utformning. Speciellt i denna 136:e Psalm kan man iaktta det som generellt gäller för Opus 2 med dess starkt besatta capella: hur nämligen instrumental realisering befäster det flytande språket.

Eberhard Möller: Schütziana i Chemnitz, Freiberg och Schneeberg

Föreliggande bidrag återger en rad dokument som gäller Schütz från de tre väst-saxiska städerna Chemnitz, Freiberg och Schneeberg, däribland flera notinventarier från kantorier. Dessutom har författaren försökt utforska ytterligare spår, som förbinder Schütz och hans verk med de nämnda orterna.

Pieter Dirksen: Omfånget av de handskriftligt bevarade verken för tangentinstrument av Samuel Scheidt

Huvuddelen av Scheidts musik för tangentinstrument är bevarad i de tre banden *Tabulatura Nova* från 1624. Verkbeståndet, som bara existerar handskriftligt, är däremot relativt ringa och bjuder dessutom på talrika äkthetsproblem. I föreliggande uppsats diskuteras på nytt dessa äkthetsproblem. Dessutom undersöks några verk, som antingen är anonyma eller bevarade under Sweelincks namn, huruvida de kan tillskrivas Scheidt. Hos de behandlade verken tycks det för det mesta röra sig om relativt tidiga verk, dvs tillkomna innan *Tabulatura Nova* publicerades.

Konrad Küster: Vem var Giovanni Gabrielis »sista elev«? — Christoph Klemsee och Gallus Guggumos

Enligt greve von Schwarzburgs räkenskapsböcker åtnjöt Christoph Klemsee, organist i Arnstadt, redan mellan våren 1608 och senhösten 1609 undervisning hos Gabrieli. Att hans madrigalbok inte trycktes i Venedig utan i Jena (1613), kan alltså inte förknippas med Gabrielis död 1612 utan snarare med den endast korta undervisningstiden. Münchenorganisten Gallus Guggumos lärotid hos Gabrieli (här för första gången styrkt som dennes elev) tog först slut på försommaren 1612 (undervisning sedan 1609); som dess avslutning lät han trycka fyr- och sexstämmiga motetter. Därigenom kan man förmoda att bara protestantiska elever till Gabrieli publicerade madrigalböcker efter avslutad lära. Katoliker som Guggumos (och tidigare Gregor Aichinger) publicerade däremot motettverk.

Översättning: Aina Maria Krummacher

M2. 8. 474

X

Hinweise

Signatur Mz. 8. 414	Stok g/2
------------------------	-------------

RS 13. 1991 (1992)	Bub
-----------------------	-----

Sonderstandort	Signum	Ausleihervermerk Präsenz-nutzung
----------------	--------	-------------------------------------

08. 12. 98

30. 5. 99

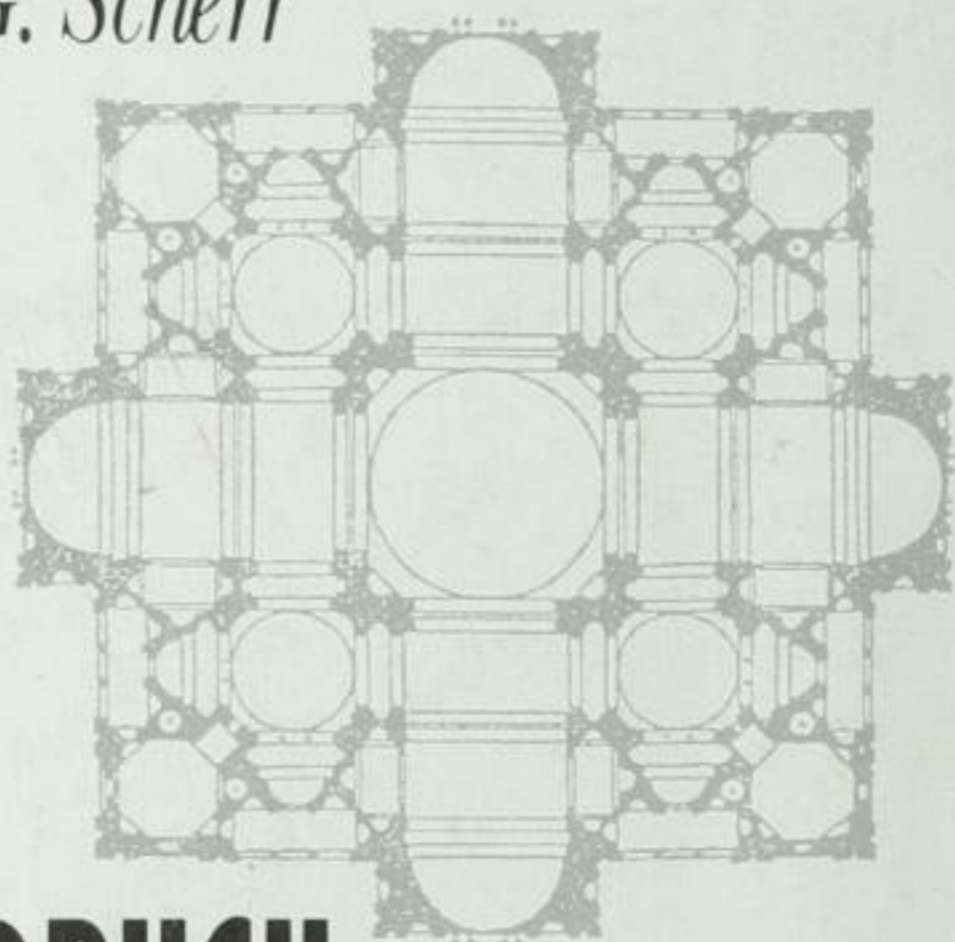
7. 0. AUG. 1999

SLUB DRESDEN



3 0143984

Vera U.G. Scherr



AUFFÜHRUNGS-  
PRAXIS **HANDBUCH**  
VOKALMUSIK **DER LATEINISCHEN**  
**AUSSPRACHE**

Klassisch – Italienisch – Deutsch  
Mit einem Geleitwort von  
Helmuth Rilling  
231 Seiten, kartoniert  
ISBN 3-7618-1022-9  
DM 64,-

Mit dem steigenden Bewußtsein für die Notwendigkeit historischer Aufführungspraxis stellt sich auch die Frage nach einer historisch angemessenen Aussprache lateinischer Vokalmusik. Zweifellos ist Latein die wichtigste Sprache, in der komponiert wurde - dennoch herrscht noch allgemeine Unsicherheit darüber, wie denn nun das Latein in Palestrinas »Missa Papae Marcelli«, Bachs h-Moll-Messe oder Mozarts »Exsultate, jubilate« oder Strawinskys »Ödipus Rex« zu artikulieren sei: in klassisch lateinischer, traditionell deutscher oder italienischer Aussprache. Dieses Buch hilft dem Interpreten, die verschiedenen Aussprachesysteme zu verstehen und auf die mehrstimmigen geistlichen und weltlichen Vokalkompositionen von der Renaissance bis heute anzuwenden.



*Bärenreiter*