



# SCHÜTZ JAHRBUCH 2021



BÄRENREITER



# SCHÜTZ JAHRBUCH

Im Auftrag der Internationalen  
Heinrich-Schütz-Gesellschaft e.V.

herausgegeben von  
Walter Werbeck

in Verbindung mit  
Werner Breig, Jürgen Heidrich und Konrad Küster

43. Jahrgang 2021



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha

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

eBook-Version 2022

© 2022 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Alle Rechte vorbehalten

Layout: Dorothea Willerding

Satz: textformart, Daniela Weiland, Göttingen

ISBN 978-3-7618-7282-6

ISSN 2629-0936 (online)

DBV 334-01

[www.baerenreiter.com](http://www.baerenreiter.com)

# Inhalt

- 5      Abkürzungen
- 7      Ein Plädoyer für die musikalische Kunst  
Michael Praetorius' Ästhetik im Spiegel des »Syntagma musicum«  
Ivana Rentsch
- 19     Michael Praetorius's Organ Works  
The Notation Conundrum Revisited  
Jeffery Kite-Powell
- 36     »Ach Herr, straf mich nicht« (Psalm 6)  
Gedanken zur Aufführungspraxis bei Michael Praetorius  
und Heinrich Schütz  
Manfred Cordes
- 55     In der Nachfolge König Davids  
Zur künstlerischen Selbstdarstellung von Praetorius und Schütz  
Beate Agnes Schmidt
- 75     Die Antipoden?  
Stationen der Rezeptionsgeschichte von Michael Praetorius  
und Heinrich Schütz  
Walter Werbeck
- 86     Die Texte der »Cantiones sacrae« im Kontext  
der zeitgenössischen Theologie  
Ernst Koch
- 98     Hans Ulrich von Eggenberg als Widmungsempfänger  
der »Cantiones sacrae« von Heinrich Schütz  
Stefan Michel
- 107    Bemerkungen zu »Dafne«  
Werner Breig
- 114    Ein theosophisches Gedicht Johann Arndts in Heinrich Schütz' Œuvre  
Traditionskritische Anmerkungen zu SWV 431  
Johann Anselm Steiger

- 119      Incasso con brio?  
          Heinrich Schütz treibt Schulden ein  
          Andreas Erb
- 137      Die Organisten Andreas Oswald Vater und Sohn, ihr Wirken in Weimar  
          und Eisenach und ihre Verbindungen zur Bach-Familie  
          Carl-Philipp Kaptain
- 175      Anmerkungen
- 211      Autorinnen und Autoren

## Abkürzungen

AfMw	<i>Archiv für Musikwissenschaft</i>
AmZ	<i>Allgemeine musikalische Zeitung</i>
AMz	<i>Allgemeine Musik-Zeitung</i>
EitnerQ	Robert Eitner, <i>Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten</i> , 10 Bde., Leipzig 1900–1904
EMH	<i>Early Music History</i>
FétisB	François-Joseph Fétis, <i>Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique</i> , 8 Bde., Paris 2/1860–1868
HS-WdF	<i>Heinrich Schütz in seiner Zeit</i> , hrsg. von Walter Blankenburg, Darmstadt 1985 (= Wege der Forschung 614)
JAMS	<i>Journal of the American Musicological Society</i>
JbLH	<i>Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie</i>
KBF	Kirchenbuchfilm
KmJb	<i>Kirchenmusikalisches Jahrbuch</i>
LASA	Landesarchiv Sachsen-Anhalt
LKAE	Landeskirchenarchiv Eisenach
MatthesonE	Johann Mattheson, <i>Grundlage einer Ehrenpforte</i> , Hamburg 1740
Mf	<i>Die Musikforschung</i>
MfM	<i>Monatshefte für Musikgeschichte</i>
MGG	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , hrsg. von Friedrich Blume, Kassel u. a. 1949–1986
MGG2	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , 2. neubearb. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel und Stuttgart 1994–2008
MGG online	<a href="https://www.mgg-online.com">https://www.mgg-online.com</a>
Moser	Hans Joachim Moser, <i>Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk</i> , Kassel u. Basel 1936, 2/1954
MPL	Jacques-Paul Migne (Hrsg.), <i>Patrologiae Cursus Completus. Series Latina</i> , Paris 1844–1855
MuK	<i>Musik und Kirche</i>
New GroveD	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , London 1980
New GroveD2	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , Second Edition, London 2001
NSA	Heinrich Schütz, <i>Neue Ausgabe sämtlicher Werke</i> , hrsg. im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft (Neue Schütz-Ausgabe), Kassel u. a. 1955 ff.
NZfM	<i>Neue Zeitschrift für Musik</i>
Praetorius GA	<i>Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius</i> . In Verbindung mit Arnold Mendelssohn und Wilibald Gurlitt hrsg. von Friedrich Blume, Bd. 1–21, Wolfenbüttel 1928–1960
RISM	<i>Répertoire International des Sources Musicales</i> (Internationales Quellenlexikon der Musik)
Schütz Dok	<i>Schriftstücke von Heinrich Schütz</i> . Unter Verwendung der von Manfred Fechner und Konstanze Kremtz nach den Quellen erarbeiteten Textübertragungen hrsg. von Michael Heinemann, Köln 2010 (= Schütz-Dokumente 1)
Schütz Quellen	<i>Jhr sollet Schatz und nicht mehr Schütze heissen. Gereimtes und Ungereimtes über Heinrich Schütz – Eine Quellensammlung 1613–1834</i> , hrsg. von

	Eberhard Möller, Friederike Böcher & Christine Haustein, Altenburg 2003 (= Köstritzer Schriften 3)
Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 1, 2	<i>Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz [...] Dresden [...] 1985</i> , hrsg. von Wolfram Steude, Tl. 1, 2, Leipzig 1987 bzw. 1988 (gleichzeitig <i>Jahrbuch Peters</i> 1985 bzw. 1986/87)
Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985	<i>Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz in Kopenhagen [...] 1985</i> , hrsg. von Anne Ørbæk Jensen und Ole Kongsted, Kopenhagen 1989
Schütz Reader	<i>A Heinrich Schütz Reader. Letters and Documents in Translation</i> , hrsg. von Gregory S. Johnston, New York 2013
SGA	Heinrich Schütz, <i>Sämmtliche Werke</i> , 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
SHb	<i>Schütz-Handbuch</i> , hrsg. von Walter Werbeck, Kassel und Berlin 2022
SIMG	<i>Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft</i>
SJb	<i>Schütz-Jahrbuch</i>
SLUB	Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
SSA	<i>Stuttgarter Schütz-Ausgabe</i> , Neuhausen-Stuttgart 1971 ff.
SWV	<i>Schütz-Werke-Verzeichnis. Kleine Ausgabe</i> , im Auftrage der Neuen Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner Bittinger, Kassel 1960; Supplement von Werner Breig in <i>SJb</i> 1 (1979), S. 63–92
ThHStA	Thüringisches Hauptstaatsarchiv
ThStA	Thüringisches Staatsarchiv
WaltherL	Johann Gottfried Walther, <i>Musicalisches Lexicon</i> , Leipzig 1732
WA	<i>D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe</i> . 120 Bände, Weimar 1883–2009
ZfMw	<i>Zeitschrift für Musikwissenschaft</i>
ZHF	<i>Zeitschrift für Historische Forschung</i>



# Ein Plädoyer für die musikalische Kunst

## Michael Praetorius' Ästhetik im Spiegel des »Syntagma musicum«

Ivana Rentsch

Am Vorabend des Dreißigjährigen Krieges stellte sich Michael Praetorius einer doppelten Herausforderung: erstens der Verteidigung lutherischer Kirchenmusik und zweitens der Durchsetzung des konzertierenden Stils. In der konfessionell aufgeladenen Stimmung auf deutschem Boden galt es, die geistliche Kunstausübung immer wieder aufs Neue zu legitimieren. Hätte vor diesem Hintergrund je nach Einfluss der Reformierten bereits die Aufrechterhaltung des durch Luther vorgegebenen musikalischen Freiraums in den evangelischen Gebieten einiges Fingerspitzengefühl erfordert, so potenzierte Praetorius die Schwierigkeit, indem er die Apologie der Kirchenmusik an eine »neue Art der Music« koppelte,<sup>1</sup> der ausgerechnet eine affektive Wirkmacht als zentrales Charakteristikum eignete. Von der Priorität, die Praetorius selbst dieser Aufgabe einräumte, zeugen eindrucksvoll das auf vier Bände angelegte *Syntagma musicum* und der kompositorische Plan der *Polyhymnia*. Dass die theologische Fundierung des konzertierenden Stils aus der Sicht von Praetorius eine zentrale Bedingung für die Adaption im deutschen Raum darstellte, prägt insbesondere den Eröffnungsband des *Syntagma*<sup>2</sup> und findet sein praktisches Gegenstück in den grundsätzlich geistlichen Texten der Vokalkonzerte.

Auch wenn Praetorius mit der Vertonung geistlicher Texte gewiss wichtige Aufgabenbereiche eines höfischen Kapellmeisters erfüllte, so fällt doch auf, ein wie eigenartiges Schattendasein seine weltlichen Kompositionen im *Syntagma* und in den späten Notenausgaben fristen. Dass weder der angekündigte vierte Band des *Syntagma* noch sieben der 1619 »fast gantz fertig[en]« acht Bände der *Musae Aoniae*<sup>3</sup> in irgendeiner Form erhalten sind, mag den Eindruck einer geistlich determinierten Musikauffassung über Gebühr verstärken. Allerdings dokumentiert die gegenüber der *Musae Aoniae* vorgezogene Drucklegung der *Polyhymnia* eine Priorisierung geistlicher Musik, für die der Autor primär selbst verantwortlich gewesen sein dürfte. Im Folgenden soll es nun darum gehen, über theologische Erklärungsmuster hinaus die maßgeblichen ästhetischen Gründe für diese kompositionspraktische Präferenz herauszuarbeiten. Zu diesem Zweck gilt es zunächst, das von Praetorius auffallend distanziert kommentierte weltliche Repertoire in den Blick zu nehmen, um daraus – gleichsam als Kontrastfolie – die künstlerische Attraktivität des geistlichen Gattungsspektrums abzuleiten. Dass sich, aller theologischen Fundierung zum Trotz, am Ende der individuelle Kunstwille als zentrale Instanz herauskristallisiert, ist dem *Syntagma* als Botschaft mitgegeben.

## 1. Praetorius und die weltliche Musik

Obwohl Praetorius den Publikationsplan der *Musae Aoniae* in die Werkliste am Ende des *Syntagma* III integrierte, sind an der Ernsthaftigkeit seines Interesses durchaus Zweifel angebracht. Immerhin waren seit *Terpsichore*, dem einzigen, 1612 erschienenen Band der *Musae Aoniae*, bereits sieben Jahre vergangen – in Anbetracht der sonstigen zeitlichen Folge von Praetorius' Notendrucke eine singuläre Unterbrechung. Und dass der Autor selbst bei diesem einen Band offenkundig sowohl die Widmungsvorrede als auch die »Admonitiones« dazu nutzte, um eine alles andere als intrinsische Veranlassung für die Publikation durchblicken zu lassen, wirft die Frage nach dem Stellenwert der *Terpsichore* in Praetorius' Schaffen auf. Wie bereits von Dietlind Möller-Weiser herausgearbeitet, tritt unter der gängigen Bescheidenheitstopik eine Distanzierung zutage, die den Druck ausschließlich dem Befehl des Herzogs Friedrich Ulrich zuschreibt, den zu befolgen sich Praetorius »billig erinnert« habe, trotz der anfangs getragenen »bedenken«, dass »etlichen/ dieselbige also einem jedern zu communiciren vnd gemeyn zumachen/ nicht gefallen möchte«. <sup>4</sup> Praetorius war sich zweifellos des Problems bewusst, üblicherweise ungedruckte Tanzmelodien Dritter publik zu machen und damit den Marktwert der eigentlichen Urheber zu beschädigen, <sup>5</sup> was ihn – zusätzlich zur Funktion als Gütesiegel für die Authentizität – dazu animiert haben dürfte, den »Autores dieser Frantzösischen Dänztze« in den Vorbemerkungen ein eigenes Unterkapitel zu widmen und neben den berühmtesten französischen Tanzmeistern pauschal auf »300. Meister zu Paries« zu verweisen. <sup>6</sup> Analog zu den Quellenbelegen im *Syntagma* handelt es sich auch hier nicht um eine präzise philologische Zuordnung, sondern vielmehr um eine generische Qualifizierung. Dies betrifft selbstredend auch die geographische Herkunft der Autoren: Dass einige der Melodien der »französischen« *Terpsichore* auf englische Tanzmeister zurückgehen, <sup>7</sup> spricht aus zeitgenössischer Sicht keineswegs gegen den französischen Stil der Sätze. Entsprechend erwähnt Praetorius ganz selbstverständlich, dass die »Frantzosen« die »Couranten mit weissen Noten«, die »Engellender aber gemeinlich mit schwarzen« schreiben – ohne überhaupt darauf einzugehen, dass auch die englische Praxis für den »französischen« Tanz relevant sei. <sup>8</sup> Abgesehen davon, dass im frühen 17. Jahrhundert die englische Tanzpraxis von italienischen und französischen Tanzmeistern durchdrungen war, <sup>9</sup> standen – unabhängig von der persönlichen Zugehörigkeit – einem Komponisten grundsätzlich sämtliche national konnotierten Stile zur Verfügung, weshalb nicht nur in Wolfenbüttel das betreffende Ballrepertoire selbstredend als »französisch« deklariert wurde. Ähnlich schwerwiegend wie der Umstand, fremde Urheber mit den kompilierten Tanzsätzen der *Terpsichore* zu übervorteilen und sich deren Ärger einzuhandeln, dürfte die moralische Dimension weltlicher Musik gewesen sein. Die Vorbehalte des aus einer Theologenfamilie stammenden Praetorius gegen die eigenen *Musae Aoniae* sind denn auch gleich zu Beginn der »Admonitiones« der *Terpsichore* mit Händen zu greifen, wenn er sich als Autor der geistlichen *Musae Sioniae* bezeichnet und daher bemüßigt fühlt, die weltlichen Sätze zu rechtfertigen. <sup>10</sup>

Inbetrachtung/ man nicht allein vor Fürstlichen Taffeln/ sondern auch bey  
ander ansehnlicher Leute ehrlichen Conventibus, Convivijs, Hochzeiten/ vnd  
derogleichen Frewden Gelagen/ zu zeiten/ vnd zwar guten theils/ ein Welt-  
liches/ nicht ohne sonderbare vnmütige Belüstigung/ mit vnter lauffen zulas-  
sen pflaget. Reficit enim ac reparat animos Varietas: & res gaudent Varietate:  
inquit Quintilianus.<sup>11</sup>

Die Apologie einer gelegentlichen weltlichen Praxis in geselliger Runde »ansehnlicher Leute« fiel dürftig aus: Obwohl die für Praetorius' Musikauffassung zentrale Kategorie der »varietas« genannt wird, ist diese nicht etwa als breite Palette abwechslungsreicher weltlicher Sätze gedacht, sondern nur als kurzer erholsamer Kontrast zu einer ansonsten geistlichen Praxis. Dass er für das überschaubare Zugeständnis mit Quintilian gar eine antike Autorität bemühte, schlägt wiederum den Bogen zum *Syntagma*, an dem Praetorius zu diesem Zeitpunkt bereits arbeitete und dessen Erscheinen er in der Widmungsvorrede der *Terpsichore* ankündigte.<sup>12</sup>

Die zahlreichen Antikenbezüge im *Syntagma* I wurden erstmals von Möller-Weiser als Legitimationsstrategie für Phänomene aufgedeckt, die sich unmöglich mit Bibelstellen rechtfertigen ließen.<sup>13</sup> In dieser Lesart entpuppt sich der Eröffnungsband des *Syntagma* als Apologie der zeitgenössischen Musik schlechthin, die ihre Berechtigung in geistlicher Hinsicht aus dem Rekurs auf Luther und die Bibel sowie für weltliche Phänomene aus dem humanistischen Reservoir schöpfte. Praetorius zielte als Theoretiker offenkundig auf ein Repertoire, das sämtliche Bereiche von der Kirchenmusik über höfische Gebrauchsmusik bis – unter der verklausulierten Bezeichnung »Variae Veterum Cantiones«<sup>14</sup> – zu Arbeitsliedern niederer Schichten umfasste. Auffallend säuberlich abgetrennt vom ersten Teil »De musica sacra et ecclesiastica« folgen im zweiten die Rechtfertigung der weltlichen Praxis in Form einer »Historia de musica extra ecclesiam« sowie zuletzt die Apologie »De musica veterum organica et instrumentis musicis«.<sup>15</sup> Den Einstieg in den weltlichen Teil bildet eine Kompilation antiker Überlieferungen, die Praetorius – weitgehend und oftmals wörtlich – aus den Schriften hauptsächlich von Theodor Zwinger, Athenäus, Heinrich Salmuth, Julius Caesar Scaliger und Johann Stucki zusammenstellte und deren Hauptzweck erkennbar darin besteht, die moralische Kraft der Musik unter Beweis zu stellen.<sup>16</sup> Da Praetorius mit einem humanistischen Selbstverständnis der Leserschaft rechnen konnte, war es ihm möglich, den Analogieschluss von der antiken Musikauffassung zur (höfischen) Gegenwart unausgesprochen zu lassen. Wie gezielt er sich darum bemühte, die weltliche Praxis im bestmöglichen Lichte zu präsentieren, dokumentiert exemplarisch die deutliche Relativierung der platonischen Kritik am Tanz, und zwar dadurch, dass Praetorius in der Paraphrase die moralische Gefährdung nun allein dem Missbrauch und nicht der Kunst selbst zuschrieb (»Nudo autem utroque uti abusus est praestigiatrici ostentationi similis, & à Musis admodum alienus.«).<sup>17</sup>

Das Plädoyer für die weltliche Musik und ausdrücklich auch für den Tanz ist ausschließlich positiv angelegt, was mit Blick auf die distanzierten – zeitgleich zur Entstehung des *Syntagma* I veröffentlichten – Paratexte der *Terpsichore* überraschen mag.

Die Diskrepanz lässt sich allerdings nachvollziehen, wenn man als wichtigsten Zweck der theoretischen Schrift die Aufwertung der zeitgenössischen Musik in Rechnung stellt. Deren Position dürfte Praetorius in einer Weise als prekär erachtet haben, die eine Apologie ohne jede Einschränkung erforderlich machte. Da es ihm außerdem darum ging, den Einsatz von Instrumenten als grundsätzlich bedenkenlos zu erweisen (wovon der ausführliche dritte Teil des *Syntagma I* zeugt), was nicht allein mit theologischen Bezügen zu leisten war, musste er auf die Antike zurückgreifen. Die argumentative Schwachstelle, die Instrumentalmusik mit überwiegend antiken – also weltlich konnotierten – Präzedenzfällen auch für die Kirche zu reklamieren, vertrug nicht den mindesten moralischen Zweifel an der weltlichen Musikpraxis.

Von einem primären Interesse an der Praxis zeugt selbst das *Syntagma I*, dessen Stoßrichtung bei näherer Betrachtung weniger auf einen Beitrag zur aktuellen Musiktheorie zielt, sondern vielmehr in einer Rechtfertigung der (Kirchen-)Musik »im Kontext theologischer Traktate« zu sehen ist.<sup>18</sup> Es dürfte die Absicht federführend gewesen sein, die prekären Rahmenbedingungen der zeitgenössischen Musikpraxis im Allgemeinen und der Kirchenmusik im Besonderen zu verbessern. Der Vorrang der theologischen Apologie musikalischer Praxis vor einem genuin musiktheoretischen Interesse spiegelt sich direkt in der beiläufigen Behandlung physiologischer Wirkungsbeschreibungen wider. Es fehlt jeder Ansatz dazu, die Mechanismen zu ergründen oder zumindest das affektive Spektrum systematisch darzustellen. Stattdessen beschränkt sich der diesbezügliche Erkenntniswert letztlich auf die pauschale Prämisse, dass die »affectus« der Musik wesentlich sind.<sup>19</sup> Fernab bahnbrechender wissenschaftlicher Ergebnisse ist damit der Anschluss an die lutherische Musikauffassung gegeben und der kompositorische Freiraum eröffnet. Dass Praetorius diesen Freiraum gezielt in der geistlichen Musik suchte, dürfte jenseits von moralischen vor allem handfeste künstlerische Gründe gehabt haben. Darauf lässt etwa seine Ankündigung der *Musa Aonia Erato* im *Syntagma III* schließen:

Darmit/ weil man doch nichts kluges [...] hören wil/ solche weltliche Lieder mit einer bessern gratia vnd variation angestellet vnd gehört/ vnnd nicht allzeit wie Reuter: oder Bernheuter Lieder gebraucht werden mögen.<sup>20</sup>

Während die weltliche Gattung selbst »nichts kluges« erlaubte, blieb dem Komponisten nur übrig, aus den bescheidenen künstlerischen Möglichkeiten das Beste herauszuholen: mehr »gratia vnd variation«. Dass sich aber diese zentralen Qualitäten unter niveauloweren Bedingungen ganz anders entfalten ließen, dürfte die unübersehbare Präferenz für geistliche Texte bereits bei den *Musae Sioniae* maßgeblich befördert haben.

## 2. Die ästhetische Motivation für geistliche Musik

Die Trennung zwischen geistlicher und weltlicher Musik, die Praetorius im *Syntagma I* mit der Aufspaltung in separate Teile vornimmt, könnte schärfer nicht sein. Obwohl auf einen ersten Blick wenig überraschend, findet sich ebendiese strikte Zweiteilung auch



geistliche Texte gekoppelt war. Dessen ungeachtet beschränkt sich der in der Werkliste des *Syntagma* III enthaltene Eintrag zur *Polyhymnia* auf das illustre Publikum (»bey Keyser: König: Chur: vnd Fürstlichen zusammenkunfften«), wohingegen die vertonten Texte keine Erwähnung finden – die geistliche Qualität verstand sich offenbar von selbst.<sup>22</sup> Indem diese Implikation kommentarlos vorausgesetzt wurde, verkürzt sich allerdings »serio« als Kategorie auf geistliche Vokalmusik.

So unverkennbar der hervorgehobene Stellenwert geistlicher Werke für Praetorius erscheint, so deutlich kristallisieren sich mit Blick auf die Praxis ästhetische und nicht primär religiöse Beweggründe heraus. Dies zeigt sich selbst im theologisch determinierten *Syntagma* I, wenn das Plädoyer für Kirchenmusik pauschal auf lutherischer Grundlage und mit einer Fülle an Bibelbezügen das klare Ziel verfolgt, den künstlerischen Spielraum zu behaupten, ohne sich theologisch präzise zu positionieren.<sup>23</sup> Jenseits konfessioneller Kriterien steht schließlich der dritte Band, der weitgehend als freie Kompilation von zu meist italienischen Traktaten unterschiedlichster Provenienz angelegt ist und einer genuin künstlerischen Absicht gehorcht:<sup>24</sup> der Durchsetzung der – in der Tabelle prominent zuoberst gesetzten – »Concerti« und »Motetae«, mit Einschränkungen auch des »Falso Bordone«.<sup>25</sup> Unterhalb der präferierten Gattungen sind alle anderen weltlich konnotiert und mehr noch: in absteigender Richtung immer weniger mit Praetorius' kompositorischem Ideal vereinbar.

Die in separaten Kapiteln aufeinanderfolgenden Gattungsbeschreibungen dokumentieren durchgehend ein Wertesystem, das ganz im Zeichen von konzertierender Anlage, monodischer Textvertonung und Generalbass steht. Zuunterst in der Hierarchie finden sich die »Choreae passus« und damit das Repertoire der von Praetorius selbst so distanziert kommentierten *Terpsichore*. Wie in der Tabelle anschaulich gemacht, positioniert sich die zeitgenössische Tanzmusik am entgegengesetzten Pol der bevorzugten »Concerti«. Das entscheidende primäre Unterscheidungsmerkmal bildet hierbei die höchste binäre Kategorie »cum textu«/»sine textu«. Durch das in Praetorius' Sinne als Manko zu bewertende Fehlen des Wortes mangelt es der Instrumentalmusik an einem sinnstiftenden Bezugspunkt, der notwendigerweise kompensiert werden muss. In den Tanzsätzen geschieht dies durch eine rigide Umsetzung der rhythmischen und metrischen Vorgaben, die durch choreographische Modelle bestimmt sind. Um die affektive, nicht durch einen Textinhalt kanalisierte Wirkung der Klänge zu bändigen und die moralische Integrität der Tanzenden nicht zu gefährden, bleibt der musikalische Spielraum scharf begrenzt.<sup>26</sup> Genau darin dürfte ein wichtiger Grund für Praetorius' geringe Wertschätzung der eigenen *Terpsichore* bestanden haben: Nicht nur die unverrückbaren rhythmisch-metrischen Muster, sondern auch, dass zahlreiche Tanzmusiksätze von fremden Autoren übernommen wurden – oder auf Wunsch des Herzogs aus Prestige Gründen womöglich übernommen werden mussten –, beschnitt massiv die kompositorische Leistung. Ganz im Geiste der allgemeinen Apologie zeitgenössischer kirchlicher und höfischer Musikpraxis findet sich in den neutralen Beschreibungen im *Syntagma* III keine kritische Note, es sei denn implizit darin, dass auch jede positive Erwähnung fehlt und ohne Einschränkung auf die ambivalente Vorrede der *Terpsichore* verwiesen wird: »davon ist in

der Praefation meiner *Terpsichore Musarum Aoniarum* weitere meldung geschehen«. <sup>27</sup> Stellt man allerdings in Rechnung, dass die genrespezifische, in der Regel fünfstimmige Setzweise weder Text noch Generalbass vorsah, reduziert sich die Schnittmenge zwischen dem Repertoire der *Terpsichore* und dem ästhetischen Ideal des späten Praetorius auf fortschrittliche Akkordharmonik und aufführungspraktische »varietas«. Schließlich forderte Praetorius, um eine »sehr gute Gratiam und Liebligheit« zu erreichen, eine »Varietet« auf der Ebene von Tempo und Dynamik: Die Wiederholungen der knappen Tanzsätze seien »bald still und heimblich/ bald wiederümb starck vnd lautklingend« zu musizieren, und in der Abfolge müsse »bald ein geschwinder/ bald langsamer Tact« gehalten werden. <sup>28</sup> Da aber die ästhetische Zentralkategorie der Varietät ausschließlich in den Aufgabenbereich der Ausführenden fiel, wohingegen der Komponist eng an die rigiden Tanzmodelle gebunden blieb, verweist die kaum verhohlene Distanzierung von *Terpsichore* auf ein manifestes künstlerisches Selbstverständnis des Autors.

### 3. Die »Regulen der guten vnd wahren Music«<sup>29</sup>

In Praetorius' späten Schriften erlangt die Intention des Komponisten als musikalische Instanz einen zentralen Stellenwert. Diese Aufwertung der Kunst wirkt sich sogar auf die Bewertung der Fuge aus, die als satztechnisches Gegenteil des idealtypischen Generalbasses eigentlich kaum zu retten wäre. Zunächst rekurriert Praetorius im Rahmen der eröffnenden Gattungsliste auf Johannes Nucius und leitet daraus eine auffallend positive Beschreibung ab: »Dieweil in tractirung einer guten Fugen mit sonderbahrem fleiß vnnnd nachdenken aus allen winckeln zusammen gesucht werden muß/ wie [...] dieselbe [...] ordentlich/ künstlich vnd anmuthig zusammen gebracht« werden könne. <sup>30</sup> Indem es grundsätzlich möglich ist, eine Fuge kompositorisch »gut« und wirkungsästhetisch »anmuthig« zu schreiben, sind die beiden wichtigsten Kriterien erfüllt. Allerdings betrifft dies ausschließlich die reine Instrumentalmusik und somit ein Feld, in dem sich als Alternativen nur formal strenge Tanzsätze finden oder die nicht minder problematische, da wiederum völlig ungebundene »Phantasia«, die es notwendigerweise »in terminis« zu bändigen gelte. <sup>31</sup> Im Gegensatz zu den Tanzsätzen einerseits, die zwar »ordentlich«, aber ohne musikalische Kunst waren, und zur Fantasie andererseits, die zwar Kunst, aber keine Ordnung zeigte, stellte die Fuge gleichsam die beste unter den unvollkommenen Möglichkeiten dar. Was jedoch alle instrumentalen Formen einte, war die Eigenschaft, »sine textu« und somit grundsätzlich nicht in der Lage zu sein, den von Praetorius' eigentlich verfochtenen Stil umzusetzen.

Sobald es sich um Vokalmusik handelte, büßte die in der defizitären Instrumentalmusik wohlgeleitene Fuge jegliche Wertschätzung ein. Nicht mehr unter Bezugnahme auf Nucius, sondern in ausführlichen, selbst übersetzten Zitaten aus Agostino Agazzaris 1607 veröffentlichtem Traktat *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel conserto* erfahren die »ineinander geflochtenen Fugen« in der Vokalmusik eine fundamentale Kritik. <sup>32</sup> Stein des Anstoßes ist die »Confusion vnd verstümlung des textes vnd der

Wörter«, höre man doch, »wenn alle Stimmen gesungen werden/ [...] weder Periodum noch sensum«. Selbst die von Agazzari in seiner Schrift erstmals formulierte Verklärung von Palestrinas *Missa Papae Marcelli* zum Rettungsakt der Kirchenmusik erfährt im selben Atemzug eine Absage: »Onde se bene per regola di contraponto sono buone tali compositioni; nondimeno per regola di vera e buona musica sono vitiose« (in der Übersetzung von Praetorius: »Daher ob wol solche Compositiones nach den Regulen de Contrapuncta gut sein/ seind sie doch nit gut nach den Regulen der guten vnd wahren Music«).<sup>33</sup> Die ausschlaggebende Qualität einer guten und wahren Musik liegt in der Textbehandlung und verdankt sich der »rechten Art/ die Wörter zu exprimiren«. Während jedoch Agazzari schlicht auf die als bekannt vorausgesetzten »arie moderne« verwies, ergänzte Praetorius in seiner Übersetzung die »heutigen Melodien« um den Hinweis, dass man diese »fast vnd so viel als müglich/ eben so singet/ als wenn man sonst mit einem redete«. Dessen ungeachtet, dass die Vorstellung eines singenden Sprechens selbstverständlich nicht von Praetorius erfunden worden ist, sondern im italienischen Generalbass wurzelt, fällt an dieser Stelle der Zusatz ins Auge. Das Bestreben, die Analogie zur Rede subtil zu verdeutlichen, zieht sich durch die ganze Übersetzung der ausführlichen Passage von Agazzari, und zwar gleich von Beginn an, wenn Praetorius die italienische Autorität für eine zusammenfassende Rechtfertigung des Generalbasses nutzt. Die drei Argumente sind bei Agazzari nahtlos in den Fließtext integriert, im *Syntagma* III springen sie hingegen – als Kulminationspunkt nach den ausführlichen Kommentaren zum Generalbass – mit singular großen Lettern ins Auge.

#### Agazzari<sup>34</sup>

prima per lo stile moderno  
di cantar recitatio, e comporre:  
seconda per la commodità:  
terza per la quantità, e varietà d'opere,  
che sono necessarie al conserto.

#### Praetorius<sup>35</sup>

1. Wegen der jetzigen gewohnheit vnd styli im singen/  
do man Componiret vnd singet/ gleichsam/ als wenn einer  
eine Oration daher recitirte.
2. Wegen der guten Bequemlichkeit.
3. Wegen der grossen Menge/ Varietet vnd Vielheit der  
operum vnd partium/ so zur Music von nöthen seyn.

Die inhaltlichen Abweichungen sind gering, aber charakteristisch: Erstens wird das »cantar recitativo« zu einer »Oration« gemacht, und zweitens betrifft die »varietas« bei Praetorius nicht mehr nur einzelne Werke, sondern auch deren Teile (wie weiter unten diskutiert wird). Stärker noch als bei Agazzari wird im *Syntagma* III die Sprachqualität des neuen Stils betont, was von doppeltem Nutzen ist: Die Akzentverschiebung vermittelt einer unkundigen Leserschaft die ästhetische Kernidee des monodischen Stils und kommt gleichzeitig der virulenten Bedeutung des Textes im lutherischen Musikverständnis entgegen. Dass es sich um eine Argumentationsstrategie, nicht aber um eine satztechnische Differenz handelt, verdeutlicht das Ausmaß, in dem sich Praetorius im Generalbasskapitel bei Agazzari bediente.<sup>36</sup> So entstammt etwa der überwiegende Teil zu der für geistliche Kompositionen zentralen Frage, »Wie ein Organist einen jeden Gesang vnd Concert Schlagen vnd tractiren solle«, mitsamt des Notenbeispiels zu der »vierley Art« der Aussetzung ebenso Agazzaris Traktat wie die Erläuterungen des nicht minder



relevanten Generalbassspiels von »Lauttenisten / Harffisten etc.« oder die Unterscheidung in Fundament- und Ornamentinstrumente.<sup>37</sup>

Auch in dem ausführlichen Plädoyer für eine Bezifferung der Generalbassstimme bezieht sich Praetorius explizit auf den italienischen Diskurs. Mit Blick auf das künstlerische Selbstverständnis erscheint die – erneut Agazzari entlehnte – Begründung denkbar erhellend.

#### Agazzari<sup>38</sup>

conciosia che bisogna obedir la mente del  
componitore, quale è libera, e può,  
à suo arbitrio, sopra vna nota nella prima parte  
di essa metter 5.<sup>a</sup> ò 6.<sup>a</sup> e per il contrario:  
e quella maggiore, ò minore, secondo  
gli par più à proposito, ouero che sia necessitato  
à questo dalle parole.

#### Praetorius<sup>39</sup>

In betrachtung / Weil man jedesmal des Componisten seinen Intent, Sinn vnd Composition nothwendig folgen muß: Vnd aber dem Componisten freysethet / daß er seines gefallens auff eine Note eine Quint oder Sext, Tertz oder Quart, Ja auch in den Syncopationibus eine Septimam, Secundam; &c. Item sextam vnd tertiam majorem oder minorem (nach dem es ihm bequemlicher vnd besser deuchtet / oder es die Wort vnd der Text erfodert) setzen kan.

Abgesehen davon, dass sich die Aufführungspraxis vollständig in den Dienst des Komponisten zu stellen hat, wird dessen künstlerischer Intention die größtmögliche musikalische Freiheit eingeräumt.<sup>40</sup> Mehr noch: Was dem Komponisten »besser deuchtet«, hat sogar Vorrang vor den Erfordernissen des vertonten Textes. Die diskussionslos gesetzte Prämisse wird zusätzlich untermauert durch einen übersetzten Ausschnitt aus Bernardo Strozzi's Vorrede zum heute verschollenen Druck der *Affetuosi Concerti Ecclesiastici*, die er – Praetorius – gerade erst erhalten habe und daher nicht ins *Syntagma* III einarbeiten konnte, außer an ebendieser Stelle:

Denn es stehet einem jeden [Componisten] frey auff seine Art vnd weise etwas zumachen vnd zusetzen / wenn es nur dem Ohr vnd Gehör eine anmuthige Melodiam gibt / welches denn finis Musicae der rechte Zweck vnd Ziel der ganzen Music ist.<sup>41</sup>

Der Zweck heiligt gleichsam die Mittel, die der Komponist nun nach Gutdünken und zum alleinigen Erreichen einer »anmuthigen« Wirkung einsetzen kann. An die Stelle der obsolet gewordenen Kontrapunktregeln sind »Regulen der guten vnd wahren Music« getreten, die sich paradoxerweise dadurch auszeichnen, möglichst wenige Regeln vorzugeben. Allgemeingültigkeit erlangten hierbei nur zwei ästhetische Prinzipien, die sich entsprechend prominent durch das komplette *Syntagma* und die Notenausgaben ziehen: Textverständlichkeit und »Varietät«.

#### 4. Die »Varietet« der musikalischen Kunst

Der Stellenwert der »Varietet« wurde von Praetorius so hoch veranschlagt, dass dadurch auch schlichte Tanzsätze eine »sehr gute Gratiam vnd Liebligkeit« erlangten und gar in den gescholtenen deutschen Liedern bessere »gratia« erreicht werden konnte.<sup>42</sup> Wenn sich damit selbst defizitäre Gattungen retten ließen, erscheint es nur folgerichtig, dass besagtes Kriterium in der ästhetisch höchsten aller Gattungen, dem Konzert, seine volle Entfaltung erfuhr. Die singuläre Bedeutung zeigt sich gleich zu Beginn der Gattungsdefinition, wenn Praetorius die »variation« anstelle von Kunstfertigkeit zur Kernqualität der »Concerti« erklärt: »Suavitas enim non tàm in artificio, quàm in ipsa variatione consistit.«<sup>43</sup> Dass sogar die Aufforderung zur Textverständlichkeit, um »mehr Liebligkeit« zu erzielen, erst an zweiter Stelle nachfolgt, führt die Priorität der »varietas« in aller Kompromisslosigkeit vor Augen.<sup>44</sup> Vor diesem Hintergrund mutet es konsequent an, dass das *Syntagma* III zum Schluss in eine Darlegung von zwölf distinkten Arten des konzertierenden Satzes – gleichsam ein Baukasten für kontrastreiches Komponieren – als *Conclusio* der gesamten Schrift mündet.<sup>45</sup> Explizit eingebunden in die theoretischen Erläuterungen ist als praktisches Gegenstück die eigene *Polyhymnia Caduceatrix et Panegyrica* – eine Engführung der beiden Publikationen von 1619, die sich auch darin zeigt, dass der Notendruck in der »Ordinantz« seinerseits eine ausführliche Zusammenfassung der Kerninhalte des *Syntagma* III enthält.<sup>46</sup> Die direkt auf die *Polyhymnia* bezogene Beschreibung der »Arten« und »Manieren«, einen konzertierenden Satz zu komponieren, führt nach dem obligaten Hinweis auf weitere, nicht benannte Möglichkeiten zu der exemplarischen Herausstellung von Nr. 24 »Siehe wie fein und lieblich.«<sup>47</sup> Die Analyse beschränkt sich allein darauf, die in der Vertonung aufeinanderfolgenden »Arten« des konzertierenden Stils anhand deren jeweiliger Nummer zu benennen – ein abstrakter Zugriff, der die größtmögliche Abwechslung zum einzigen Kriterium macht. Dass sich die »varietas« nicht auf die Kontraste zwischen den einzelnen Stücken beschränkt, sondern dezidiert innerhalb einer einzigen Komposition angelegt ist, verweist zurück auf die oben erwähnte Agazzari-Übersetzung im *Syntagma* III, in der Praetorius als drittes Argument für den Generalbass die »Varietet und Vielheit der operum« um diejenige der »partium« ergänzte.<sup>48</sup> Endgültig auf das Kriterium der »Varietet« verkürzt erscheint die musikalische Qualität des Konzerts, wenn dem exemplarischen Kommentar zu »Siehe wie fein und lieblich« in aller Kürze eine Liste weiterer Kompositionen mit dem einzigen Hinweis nachfolgt, dass diese »dergleichen/ auch mehr Variationes, Modi, Manieren vnd Arten« enthielten.<sup>49</sup>

Die ästhetische Gewichtung von prioritärer »varietas« und sekundärem Textbezug ist augenfällig: Obwohl die Worte in der Aufführungspraxis selbstredend »wol pronunciret«<sup>50</sup> sein müssen, unterlaufen die modellhaften Kompositionen der *Polyhymnia* ausgerechnet die Analogie zur »Oration«, die Praetorius für die Legitimierung des Generalbasses geltend machte. Abgesehen von den grundsätzlich kleinteiligen Textrepetitionen gerade in »Siehe wie fein und lieblich«, die den narrativen Faden strapazieren, bezeugen dies insbesondere die – in der »V. Art« beschriebenen – »Repetitiones« in Form

von Ritornellen über »Halelujah oder Gloria«, mit denen Praetorius die italienischen Modelle ergänzte.<sup>51</sup>

Dieweil es nun eine gar sehr anmütige Art zu hören ist/ vnnd unter denen Autoren, so ich itzo aus Italia bringen lassen/ viele dergleichen auff diese Art/ doch ohne die Ripieni, gesetzte Cantiones, mit 2.3.4.5. vnd 6. Stimmen vorhanden[.] So hab ich dieselben zusammen Colligiret, die Texte Corrigiret vnnd Purificiret, auch secundum Chorum mit den Ripieni darzu gesetzt/ darmit wir alhier in Teutschland/ solcher schönen herrlichen Ar/ dem lieben frommen GOtt zu Lob vnd Ehren/ in seiner Kirchen/ vnser Andacht dardurch zuerwecken/ auch gebrauchen können.<sup>52</sup>

Die im *Syntagma* III formulierte Begründung ist ebenso charakteristisch wie für das musikalische Verständnis weitreichend: Die affektive Qualität – die »Emphasis« – avanciert zum Kernmoment eines Musikverständnisses, das sich aus rein wirkungsästhetischen Gründen von der »Oration« entfernt.<sup>53</sup> Wenn es um die Durchsetzung der »varietas« geht, spielt selbst für geistliche Kompositionen das vertonte Wort keine explizite Rolle: »solche variation vnd vmbwechselung« sei auch in der Kirche angemessen, »wenn sie fein moderatè vnd mit einer guten gratia, die affectus zu exprimiren und in den Menschen zu moviren, vorgenommen und zu werck gerichtet wird.«<sup>54</sup>

Die Konzeption des *Syntagma* III ist von Beginn an der »varietas« im »Concerto« als Zielpunkt verpflichtet, weshalb die erforderlichen Bausteine für eine erstrebenswerte Musikpraxis nacheinander eingeführt werden: erstens die Darstellung der verfügbaren musikalischen Gattungen, zweitens die technischen Aspekte von Notation über Bezifferung und Modi bis zu Temporelationen sowie drittens die Details des im deutschen Raum überhaupt erst zu etablierenden Generalbasses. Dass Praetorius schließlich die systematische Darstellung der unterschiedlichen Arten, einen konzertierenden Satz zu komponieren, explizit an die eigene *Polyhymnia* koppelt, lässt sich mit Arno Forchert dahingehend deuten, dass es sich bei dem Notendruck um ein regelrechtes »Kompendium aller Möglichkeiten des neuen Stils« handelt.<sup>55</sup> Aus umgekehrter Blickrichtung ergibt sich für das *Syntagma* III allerdings die bemerkenswerte Konsequenz, dass die Darlegung der zeitgenössischen Musikpraxis zwar Allgemeingültigkeit reklamiert, jedoch im persönlichen Spätwerk des Autors selbst gipfelt – ein personalisierter Kunstanspruch, der nicht nur wegen der Exemplifizierung an eigenen Kompositionen, sondern auch mit Blick auf die bruchlose, im Rahmen des musiktheoretischen Schrifttums singuläre Ergänzung um die eigene Werkliste keinen Zweifel lässt. In Anbetracht dieser Konzeption erscheint es fraglich, ob Praetorius, wäre ihm mehr Zeit geblieben, tatsächlich noch ein *Syntagma* IV verfasst hätte, in dem es erklärtermaßen um eine Zusammenschau lateinischer, italienischer und deutscher Bücher – illustriert mit Beispielen und Notenausschnitten – gehen sollte.<sup>56</sup> Abgesehen davon, dass er in den erschienenen drei Bänden bereits ausführlich fremde Schriften kollationierte, hätte sich eine massive Verdoppelung mit dem *Syntagma* III ergeben, weil dieses ebenfalls ganz im Zeichen der zeitgenössischen Praxis steht, mit Notenbeispielen ergänzt ist und bis zum eigenen Schaffen reicht. Da grund-

sätzlich nur Modelle präsentiert werden konnten, wie es bereits der dritte Band leistet, und das verfochtene ästhetische Ideal keine klare Formulierung von Kompositionsregeln zugelassen hätte, erscheint ein vierter Band im Grunde obsolet. Schließlich wirkt der Argumentationsgang im *Syntagma* von einer allgemeinen Apologie der Musik bis zum individuellen Kunstwillen auch in nur drei Bänden evident. Standen für den ersten Band mit der Bibel und der Antike die theologisch und humanistisch gewichtigsten Autoritäten der Frühen Neuzeit Pate, so findet sich zum Schluss des dritten Bandes, auf den das *Syntagma* hinausläuft, nur noch eine einzige Instanz: der Komponist selbst. Weiter hätte Praetorius auch in einem vierten Band nicht mehr gehen können.

# Michael Praetorius's Organ Works

## The Notation Conundrum Revisited

Jeffery Kite-Powell

Michael Praetorius of Creuzburg was born in Torgau in 1571 and attended the Latin school there where his initial music instruction took place.<sup>1</sup> His parents' home ostensibly had a clavichord, which gave Michael ample opportunity to develop his skills at the keyboard. Many years later he referred to the clavichord as the foundation of all keyboard instruments.<sup>2</sup> He sang in the church choir and, according to a 1576-dated report from a fellow student, he composed his first pieces. In 1582 at age 11 he moved to Zerbst to live with his sister, as his parents had to move to another city. His music education continued in Zerbst for nearly two years, in which time he was exposed to the craft of organ building, thanks to the von Ende family of organists.

Praetorius next turns up in Frankfurt an der Oder where he matriculated as a student of theology in 1583/84; but by 1587 he was named University organist at the St. Marienkirche, a testament to his innate talent and intense interest in becoming an organist. He moved to his sister's residence in Halberstadt in 1590. There he met one of the most important organ builders of that time, David Beck. Duke Heinrich Julius, the prince bishop of Braunschweig and Lüneburg at the time and whose residence was in Gröningen, near Halberstadt, contracted Beck to rebuild the castle organ there, which he completed in August 1596. For the inaugural event of this glorious organ, 54 well-known organists from all over Lutheran Germany were invited to assess and play this instrument, the third largest in all of Germany.

When Duke Heinrich Julius became regent of Wolfenbüttel in 1589, he appointed Praetorius court organist, as he was so impressed with his organ playing in Gröningen. At the retirement of the court chapel master Thomas Mancinus in 1604, Praetorius was elevated to that position, which he held until his death in 1621.

Elias Compenius replaced David Beck, who passed away in 1603, as one of the leading organ builders in north Germany; he and Praetorius became fast friends and collaborated on the building of organs throughout the area. Through this and other connections, Praetorius was in great demand to test and evaluate organs in cities large and small, and this extensive experience enabled him to author the most important treatise on organs at the turn of the seventeenth century, Vol. II of *Syntagma musicum*, first published in 1618.