

Samuel Friedrich Capricornus
Untersuchungen zu seinen
vokal-instrumentalen geistlichen Konzerten
und Verzeichnis seiner Werke

Band 1: Textteil

Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

vorgelegt von Doris Blaich

Zentrum für Europäische Geschichts-
und Kulturwissenschaften
Musikwissenschaftliches Seminar
Erstgutachterin: Prof. Dr. Silke Leopold
Zweitgutachterin: Prof. Dr. Dorothea Redepenning

Jahr der Einreichung: 2010

Inhalt

Vorwort	1
Einleitung und Anmerkungen zum Forschungsstand	5
Überblick über den Stand der Forschung: Zu Leben und Wirken	5
Editionen und Quellenstudien	7
Zwischen den Konfessionen und jenseits der Nationalitäten – warum stand Capricornus bisher im Schatten der Musikwissenschaft?	8
Aufbau dieser Arbeit	10
1 Capricornus‘ Lebensweg	12
Frühe Jahre: 1628-1646	14
Lehrer in Reutlingen und Preßburg: 1646-1651	15
Director musices an der Preßburger Dreifaltigkeitskirche: 1651-1657	16
Hofkapellmeister in Stuttgart: 1657-1665	20
Capricornus‘ Familienangehörige	35
2 Die Quellen und ihre Verbreitung	38
Die Überlieferung von Capricornus‘ Musik:	
Überblick über die gedruckten Musiksammlungen	41
Anmerkungen zu den einzelnen Drucken – Musikdrucke zu Lebzeiten	43
Postum erschienene Drucke	52
Gedruckte Libretti der Bühnenerwerke	58
Gedruckte Gelegenheitswerke	60
Handschriften	60
Verschollene Werke	63
3 Die Texte in Capricornus‘ geistlicher Vokalmusik	64
Protestantische und katholische Texte	64
Textsorten und Sprachen in den gedruckten Sammlungen	65
Zur protestantischen praxis pietatis im 17. Jahrhundert	68
Bibeltex te in Capricornus‘ Concerti	73
Lateinische Texte im Zusammenhang mit der Liturgie	74
Freie lateinische Dichtung	74
Der Hymnus „Jesu dulcis memoria“ in Capricornus‘ Oeuvre	75

Untersuchungen zur Musik

4 „Geistliche Konzerte“ – Probleme einer Gattungsdefinition und Charakteristika von Capricornus' geistlichen Konzerten	76
„Concerto“ – Terminologie im 17. Jahrhundert	77
5 Die konzertierenden Messen aus Opus musicum. Auseinandersetzung mit der Tradition der Messvertonungen	81
Die Messen vor dem Hintergrund der italienischen Messen im Preßburger Repertoire	81
Allgemeine gattungsspezifische Beobachtungen	83
Möglichkeiten zur formalen Verknüpfung der einzelnen Sätze	89
Formen innerhalb der Sätze	92
Besetzungen	95
Capricornus' Messen aus Opus musicum	96
6 Jubilus Bernhardi. Varianten der Mehrhörigkeit und musikalische Darstellung der unio mystica	120
Bernhard von Clairvaux: zur Rezeption im 17. Jahrhundert	120
Der Hymnus „Jesu dulcis memoria“	121
Zum musikalischen Potential des Textes	123
Zur Musik: Gliederung	124
Weitere musikalische Charakteristika des Zyklus: Besetzungen, Modus, Rolle der Instrumente	127
Erzählperspektive und musikalische Perspektive	130
Melodik, Harmonik, Phrasenbildung	130
Jesu dulcis memoria (Nr. 1)	131
O Jesu mi dulcissime (Nr. 16)	135
7 Zwey Lieder vom Leyden und Tode Jesu Stilhöhen in Text und Musik	142
Zur Rolle des Gambenensembles – historischer Kontext und Semantik	144
„Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“ – die ersten fünf Concerti	149
„O Traurigkeit, o Herzeleid“	164

8 Die drei Bände Geistliche Harmonien

Vielfalt der musikalischen Formen	173
Analysen einzelner Concerti aus den Geistlichen Harmonien	
Jesu, du Blum (Geistliche Harmonien I, Nr. 12)	180
Ach lieber Herr (Geistliche Harmonien III, Nr. 1)	183
Du großer König (Geistliche Harmonien III, Nr. 11)	192
Dulcis amor (Geistliche Harmonien III, Nr. 15)	203
Praeparate (Geistliche Harmonien III, Nr. 16)	209

9 Scelta musicale

Spielarten von vokaler und instrumentaler Schreibweise	215
Dixi Domino	216
Grenzen und Annäherungen von Singstimme und Instrument	219
Singstimme und Gambe – Jesu nostra redemptio und Salve Jesu	226
Salve Jesu – ein Vergleich der Vertonungen von Buxtehude und Capricornus und Untersuchungen zur Behandlung von Singstimme und Instrument	227
Individualität und Gleichheit in der mystischen Vereinigung: Die Behandlung von Singstimme und Instrument in der Motette Salve Jesu	235

10 Theatrum musicum

240

Körpergesten und musikalische Figuren – über die Körpersprache in Rhetorik und Schauspielkunst und ihre Spuren in Capricornus' Musik

Gestik als Kernelement der frühneuzeitlichen Rhetorik und Schauspielkunst	242
Andeutende und nachahmende Gesten	246
Ausdrucksgesten und emphatische Gesten	251
In Musik übersetzte Körpergesten in Theatrum musicum	255
Dulcissime, amantissime	256
Ostinato-Struktur und Gesten in O felix jucunditas	261
Deus meus, Cornu: Verschränkung zweier gestischer soggetti	263

11 Zusammenfassung und Ausblick

267

12 Literatur

277

Vorwort

Von dem französischen Musikgelehrten Sébastien de Brossard als „einer der gewandtesten Männer Europas“ – „l'un des plus habiles hommes de l'Europe“ – hoch geschätzt, von den Zeitgenossen bewundert¹ und breit rezipiert: Samuel Capricornus zählt zu den wichtigen Gestalten der Musikgeschichte um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Seine Musik ist bisher kaum wissenschaftlich untersucht. Diese Arbeit möchte die Forschung über ihn vorantreiben. In seinem kurzen Leben – 1628-1665, knapp 37 Jahre – schrieb Capricornus eine außerordentliche Fülle von Werken verschiedener Gattungen: Messen, Psalm- und Magnificatvertonungen, die sich für die Verwendung im katholischen wie auch im protestantischen Kontext eigneten, zahlreiche geistliche Konzerte für unterschiedlichste Besetzungen, weltliche Vokalmusik, instrumentale Ensemblesmusik, sowie Musik für Tanz und Theater.

Im deutschsprachigen Raum gab es im 17. Jahrhundert kaum eine bedeutende protestantische Kantorei, die nicht einen Druck oder Handschriften von Capricornus besaß – das beweisen zahlreiche zeitgenössische Noteninventare². Und auch in den Beständen von katholischen Höfen und Klöstern finden sich seine Partituren. Allein die Anzahl von 17 nachweisbaren Drucken von geistlicher und weltlicher Vokal- und Instrumentalmusik ist bemerkenswert und für seine Zeit ungewöhnlich. Ebenso der Verbreitungsradius seiner Werke in Handschriften: Er reicht weit über die Grenzen Deutschlands hinaus von Uppsala bis Kraków, von Straßburg und Paris bis nach Oxford. Die Verbreitung seiner Werke ist ein beredtes Zeugnis dafür, dass er bei den Zeitgenossen – und noch bis ins 18. Jahrhundert hinein – hohes Ansehen genoss.

In einer Zeit, in der die Grenzen zwischen den Konfessionen geradezu festgemauert waren, erscheint die Freizügigkeit bemerkenswert, mit der sich Capricornus zwischen protestantischer und katholischer Kirchenmusik und ihrer jeweiligen Texttraditionen bewegt. Im Vergleich mit der Textauswahl seiner protestantischer Komponistenkollegen in Nord- und Mitteldeutschland – etwa Schütz, Hammerschmidt oder Buxtehude – erstaunt bei Capricornus umso mehr, dass sich genuin katholische Texte (Messen, liturgische Texte, Texte von Kirchenvätern und aus dem Bereich der Mystik) mit typisch protestantischen, deutschsprachigen Texten die Waage halten. Auch die Tatsache, dass Capricornus' Werke bei Verlegern beider Konfessionen erschienen, ist bemerkenswert. Dies führt zu der Frage, ob

1 Der Herforder Kantor Johann Arnold Vockerodt etwa zählt Capricornus noch 1718 neben Johann Rosenmüller zu denjenigen Komponisten, die die Kunst des musikalischen Textausdrucks in hervorragender Weise beherrschen. Vgl. Braun: Urteile über Johann Rosenmüller, S. 194.

2 Über die Quellen und ihre Überlieferung siehe Kapitel 2 dieser Arbeit sowie das Werkverzeichnis.

sich in der Mitte des 17. Jahrhunderts überhaupt grundlegende Unterschiede zwischen protestantischer und katholischer Kirchenmusik festmachen lassen.

Obwohl Capricornus Italien nie besuchte, besaß er eine profunde Kenntnis des zeitgenössischen italienischen – und damit katholischen – Repertoires. Während seiner Zeit als Kantor in Preßburg, der Haupt- und Krönungsstadt des Königreichs Ungarn und einer protestantischen Enklave im katholischen Habsburgerreich, hatte er engen Kontakt zu den Musikern der Wiener Hofkapelle, die zum Großteil aus Italienern bestand. Hier lernte er die Hofkapellmeister der Habsburger, Giovanni Valentini und später Antonio Bertali, die „beyden vortrefflichen Componisten, die ich selbst in theils Sachen imitiere“³ kennen. Von Capricornus selbst erstellte Noteninventare informieren außerdem darüber, dass in Preßburg neben Werken von Komponisten wie Praetorius, Rosenmüller, Vierdanck, Herbst und Schütz auch zahlreiche Werke italienischer Komponisten musiziert wurden: Namen wie Alessandro Grandi, Tarquinio Merula, Mario Capuana, Claudio Monteverdi, Giovanni Antonio Rigatti, Giovanni Rovetta und Giovanni Valentini tauchen darin besonders häufig auf.

Ein ähnliches Bild entwirft das Noteninventar in Stuttgart, wo Capricornus von 1657 bis zu seinem Tod 1665 als Hofkapellmeister angestellt war: Auch hier bilden Drucke und handschriftliche Kopien der Werke moderner italienischer Komponisten einen bedeutenden Teil des Repertoires. Capricornus' Werke zeigen, dass er sich intensiv mit der Musik Italiens auseinandergesetzt hat. Einige formale Gestaltungsmittel seiner Musik – etwa die Verwendung von Ritornell-Formen, manche Satztechniken, die Harmonik, der beinahe instrumentale Umgang mit den Singstimmen und die Art der Sprachvertonung – lassen italienische Vorbilder erkennen, die er auf schöpferische Weise rezipiert und individuell weiterentwickelt hat.

Im Analyse-Kapitel über Capricornus' Messen versucht diese Arbeit, die italienischen Einflüsse in seiner Musik herauszuarbeiten. Hin und wieder stelle ich auch in den weiteren Kapiteln Vergleiche zu italienischen Vorbildern an und versuche auch Werke deutschsprachiger Zeitgenossen einzubeziehen. Capricornus' Musik ist bislang kaum wissenschaftlich untersucht. Und ein großer Teil des italienischen zeitgenössischen Repertoires liegt nicht einmal in Editionen vor. Hier sehe ich noch großen Bedarf für die Forschung – als Voraussetzung für weitere aussagekräftige Untersuchungen, die sich mit der Frage beschäftigen, inwieweit sich die Rezeption italienischer Musik in der Kompositionsweise jenseits der Alpen niedergeschlagen hat.

3 Sittard: Capricornus contra Boeddecker, hier S. 98.

Dank

Mein Dank gilt zuerst Prof. Dr. Silke Leopold, die diese Arbeit betreute und mir viele wertvolle Anregungen gab. Ihr Vermögen, in einer differenzierten Weise so über Musik zu schreiben, dass die Lektüre erhellend ist und zusätzlich Vergnügen bereitet, betrachte ich als große Bereicherung. Für alles, was ich von ihr gelernt habe, bin ich sehr dankbar. Danken möchte ich auch Prof. Dr. Dorothea Redepenning, die die Zweitkorrektur übernahm und deren kritische Kommentare, Fragen und Ermutigungen sich gleichermaßen positiv auf diese Arbeit ausgewirkt haben.

Dr. Gunther Morche (†) hat die Arbeit von Anfang an mit seinem Interesse an der Musik des 17. Jahrhunderts gefördert; sein reiches Wissen ist in vielfacher Weise eingeflossen. Ich bin ihm sehr dankbar für die Durchsicht der Arbeit, für die Großzügigkeit, mit der er mir seinen Fundus an Quellen und Spartierungen zur Verfügung stellte und für zahlreiche Hinweise auf Fachliteratur und lohnende Fragestellungen.

Die Landesgraduiertenförderung Baden-Württemberg unterstützte meine Forschungen mit einem Promotionsstipendium über eineinhalb Jahre hinweg. Dafür danke ich sehr.

Meinen Studienfreundinnen Dr. Philine Lautenschläger, Dr. Katharina Kost, Dr. Antje Tumat und Dr. Juliane Hirschmann danke ich für viele wichtige Gespräche. Den Austausch mit Dr. Timothy Newton empfand ich als sehr anregend. Er gab mir Einblick in seine Dissertation über Capricornus' Sammlungen *Theatrum musicum* und *Continuatio theatri musici*, bevor die Arbeit publiziert wurde. Prof. Dr. Andreas Waczkat und Siegfried Petrenz haben mir Noteneditionen zur Verfügung gestellt, wofür ich herzlich danke. Mein Dank gilt überdies den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Deutschen Musikgeschichtlichen Archivs in Kassel, die mir Mikrofilme der Quellen zur Verfügung gestellt haben, sowie den Mitarbeitern diverser Bibliotheken – allen voran der Universitätsbibliothek Heidelberg, der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart sowie der Musikbücherei Stuttgart.

Ich danke meinen Kolleginnen und Kollegen in der Musikabteilung des SWR, deren Interesse am Thema und deren wohlwollende Unterstützung viel dazu beigetragen haben, dass ich die Arbeit neben meiner Berufstätigkeit fertigstellen konnte. Namentlich sei gedankt Dorothea Enderle, Dr. Marlene Weber-Schäfer, Siglinde Schwarz, Dr. Reinhard Ermen, Martin Roth und allen voran Dagmar Munck. Eva Schnabel hat mich über den langen Zeitraum der Entstehung dieser Arbeit ermutigt und tatkräftig beim Korrekturlesen und Setzen der Notenbeispiele unterstützt. Dafür danke ich sehr. Fürs Korrekturlesen danke ich überdies Dr.

Hanne Schnabel-Henke, Siglinde Schwarz, Annette Lui, Thomas Bormann und besonders Dr. Gunther Morche.

Ich widme diese Arbeit meinen Eltern. Sie ließen mich den Weg gehen, den ich gehen wollte und haben mich dabei immer in der bestmöglichen Weise unterstützt. Ich danke ihnen dafür von Herzen.

Einleitung und Anmerkungen zum Forschungsstand

Überblick über den Stand der Forschung

Zu Leben und Wirken

Nicht zuletzt aus nationalen Interessen hat sich die Forschung schon früh auf einige überragende Komponisten wie Claudio Monteverdi oder Heinrich Schütz konzentriert. Diejenigen, die die Neuerungen eines Schütz oder Monteverdi aufgenommen und mit eigenen Ideen weiterentwickelt haben, sind dabei aus dem Blickwinkel geraten. Capricornus ist einer dieser wenig beachteten Komponisten.

Lange war Hans Buchners Dissertation von 1922¹ die einzige größere Arbeit über Capricornus. Später erschienene Studien gingen über einen Umfang von 20 Seiten nicht hinaus. Buchner hat für seine Arbeit zahlreiche archivalische Quellen herangezogen und damit wichtige Details zum Leben des Komponisten und insbesondere zur Stuttgarter Hofkapelle, seinem Wirkungsfeld, erforscht. Außerdem hat er als erster den Versuch unternommen, die in Deutschland gedruckten und handschriftlichen Quellen aufzulisten. Sein Werkverzeichnis weist jedoch erhebliche Lücken auf.² Buchners Bemerkungen über Capricornus' Kompositionsweise sind heute nur noch sehr bedingt haltbar, da sie von einem deutschnationalen und teleologischen Musikverständnis geprägt sind.³

Die Forschungen des tschechischen Musikwissenschaftlers Richard Rybář konzentrieren sich auf Capricornus' Preßburger Jahre. Sie behandeln in erster Linie Biographisches und bieten einen eher allgemein gehaltenen Überblick über die Kompositionen⁴. Rybář hat zudem – wie auch Ladislav Kacič – das Problem der Fehlzuschreibungen in den postum herausgegebenen Drucken erörtert: In einer Sammlung von 1669 findet sich unter Capricornus' Namen das Oratorium „Judicium Salomonis“ von Giacomo Carissimi,⁵ außerdem sind in einer Sammlung von Instrumentalmusik sechs Sonaten enthalten, die ein Jahr später unter dem Namen des Wiener Hofkapellmeisters Antonio Bertali publiziert wurden.⁶ Während „Judicium Salomonis“ mittlerweile eindeutig Carissimi zugeschrieben werden kann,⁷ lässt sich die Autorschaft der Sonaten nicht klären.

1 Buchner: Samuel Friedrich Capricornus, Diss. masch. München 1922.

2 Acht gedruckte Sammlungen – also über die Hälfte der Drucke – sind nicht erwähnt.

3 Das kritisiert auch Krummacker in: Die Choralbearbeitung, S. 370f: „In der einzigen Arbeit über Capricornus wurde der überlieferungsgeschichtlichen Konstellation so wenig Rechnung getragen wie der Eigenart der Musik und ihrer geschichtlichen Wirkung.“

4 Rybář: Samuel Capricornus in Bratislava, S. 107-126.

5 Rybář: Judicium Salomonis, S. 161-179.

6 Kacič: Ein Raubdruck, S. 237-240.

Steven Paul Sametz' Arbeit aus dem Jahr 1980 ist seit Buchner die erste Dissertation, die sich mit Capricornus beschäftigt. Sie bietet einen biographischen Abriss und eine Notenedition ausgewählter Concerti des *Jubilus Bernhardi*, ohne diese indessen stilkritisch zu untersuchen.⁸

Die Arbeiten von Jean-Luc Gester aus den 1990er Jahren haben sich jeweils auf eine einzelne gedruckte Sammlung konzentriert. Ein Aufsatz behandelt die expressive Harmonik und Besonderheiten der rhythmischen Gestaltung des gesungenen Textes in *Zwey Lieder von dem Leyden und Tode Jesu*,⁹ ein weiterer versucht eine erste Standortbestimmung der geistlichen Werke: „Premier bilan de l'oeuvre religieuse de Samuel Capricornus“: Neben einer Auflistung der gedruckten Werke beschäftigt er sich vor allem mit chronologischen Fragen zur Sammlung *Jubilus Bernhardi*.¹⁰ Gesters Publikation über die postum veröffentlichte Sammlung *Scelta musicale*¹¹ diskutiert die Zusammensetzung der Sammlung und die formale Gestaltung der Solomotetten. Die detaillierte musikalische Analyse steht nicht im Zentrum von Gesters Publikationen. Die Aussagen zur Musik sind eher holzschnittartig-allgemein formuliert und werden kaum einmal am Notentext selbst belegt. So weist Gester beispielsweise des öfteren auf die Expressivität von Capricornus' Werken hin, verzichtet jedoch darauf, diese Beobachtung mit Beispielen zur Harmonik oder Intervallstruktur zu stützen.¹²

Timothy Newtons Dissertation aus dem Jahr 2004¹³ schließt eine Forschungslücke. Sie befasst sich mit den beiden Sammlungen *Theatrum musicum* und *Continuatio theatri musici*. Newton legt eine kritische Untersuchung der gedruckten Quellen vor, erörtert Fragen zu den vertonten Texten, diskutiert die Fehlzuschreibungen im Fall der *Continuatio theatri musici* und bietet eine wissenschaftlich fundierte Notenedition beider Drucke. Außerdem analysiert er die Musik nach stilistischen Kriterien, denen in erster Linie zeitgenössische musiktheoretische Abhandlungen zu den Stilarten zugrunde liegen. Die Schriften von Christoph Bernhard und Marco Scacchi bilden dabei die theoretische Grundlage.

7 Vgl. hierzu zusammenfassend Newton: A study, S. 51-54.

8 Sametz: *Jubilus Bernhardi of Samuel Capricornus*.

9 Gester: *Texte et rythme*, S. 123-139.

10 Gester: *Premier bilan*, S. 424-434.

11 Gester: *La Scelta Musicale*, S. 149-165.

12 etwa im Aufsatz *Premier bilan*, S. 432 oder im Aufsatz zur *Scelta Musicale*, S. 155.

13 Newton: A study.

Editionen und Quellenstudien

Mehrere Neueditionen von Capricornus' Werken stehen zur Verfügung: Neben Rybářičs Ausgabe einer Messe und einiger Motetten aus *Opus musicum*¹⁴ diejenige von Paul Sametz, in der zehn Stücke aus *Jubilus Bernhardi* ediert sind.¹⁵ In jüngster Zeit hat Jean-Luc Gester einige Stücke, vorwiegend aus *Scelta Musicale*, herausgebracht.¹⁶ Paul Walker hat mit seiner Ausgabe des *Dritten Theils Geistlicher Harmonien* 1997 die erste kritische Notenedition einer kompletten Sammlung herausgegeben.¹⁷ Im Vorwort zur Ausgabe betont er, wie wichtig die Kenntnis der Musik von Capricornus für das Verständnis der musikgeschichtlichen Entwicklung im Deutschland des 17. Jahrhunderts sei: „One cannot fully understand the evolution of German sacred music between Schütz and Bach without some acquaintance with the works of Samuel Capricornus“.¹⁸ Timothy Newtons Dissertation aus dem Jahr 2004 enthält kritische Editionen der beiden Drucke *Theatrum Musicum* und *Continuatio Theatri Musici*.¹⁹ In den letzten Jahren sind darüber hinaus etliche Werke in Einzeleditionen im Rahmen der Stuttgarter Capricornus-Edition erschienen, außerdem Faksimilia von sämtlichen Drucken.²⁰

Was die Erschließung des Quellenmaterials betrifft, so bildet die Arbeit von Friedhelm Krummacher über die Überlieferung der Choralkantate eine wichtige Grundlage, denn sie beschreibt sämtliche großen Handschriftensammlungen und die wichtigsten Inventarlisten des 17. Jahrhunderts.²¹ Über das Repertoire der geistlichen Musik in Deutschland zwischen Schütz und Bach informiert außerdem die Bibliographie von Diane Parr-Walker und Paul Walker.²² Für die Beschreibung der großen handschriftlichen Quellenbestände erwiesen sich die Arbeiten von Harald Kümmerling zur Bokemeyer-Sammlung²³ und Studien von Peter Wollny²⁴ und Bruno Grusnick²⁵ als hilfreich.

14 *Opus Musicum* (1655), hrsg. von Richard Rybářič, Bd. I: Missa I, Bratislava 1975, Bd. II: [Motetten], Bratislava 1979 (= *Stará hudba na Slovensku*).

15 Steven Paul Sametz: *Jubilus Bernhardi of Samuel Capricornus* (Bockshorn). A performing edition of 10 sections with commentary and critical notes, Diss. University of Wisconsin, Madison/Wisconsin 1980.

16 Aus *Scelta Musicale*: *Salve Jesu*, Straßburg 1994, *Jesu nostra redemptio*, ebd. 1993, *Adeste omnes fideles*, ebd. 1995, *Laetare Jerusalem*, ebd. 1997, *Dixi Domino*, ebd. 1997. Außerdem *Lieber Gott vergib die Sünde* (nach einer in Straßburg befindlichen Handschrift), ebd. 1997 und *Adesto multitudo coelestis exercitus*, ebd. 1996.

17 *Geistliche Harmonien III*, hrsg. von Paul Walker, Madison/Wisconsin 1997 (= *Collegium Musicum*: Yale University. Second Series, Bd. 13).

18 ebd., Vorwort zur Ausgabe.

19 Newton: A study and critical edition.

20 Die meisten Editionen hat Brian Clark herausgegeben. Details hierzu siehe Werkverzeichnis.

21 Krummacher: Die Überlieferung.

22 Parr-Walker und Walker: German sacred polyphonic vocal music, 1992 publiziert.

23 Kümmerling: Katalog der Sammlung Bokemeyer.

24 Wollny: Materialien zur Schweinfurter Musikpflege und Sammlung Sherard.

25 Grusnick: Die Düben-Sammlung.

Die online-Bibliographie *RISM* umfasste, als diese Arbeit entstand, lediglich diejenigen Handschriften von Capricornus' Stücken, die Bestandteil der Düben-Sammlung (Universitätsbibliothek Uppsala) und der Bokemeyer-Sammlung (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz) sind. Von großem Wert war mir das Internet-Projekt „Düben online“, das nach und nach sämtliche Quellen der Düben-Sammlung online verfügbar macht und darüber hinaus über eine sehr gute Recherchefunktion verfügt.²⁶

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass besonders die Materialien zu Capricornus' Leben von der Forschung aufgearbeitet wurden. Sein umfangreiches kompositorisches Oeuvre ist bislang nur in Ansätzen untersucht und in einen Zusammenhang mit dem zeitgenössischen Repertoire gebracht worden.

Zwischen den Konfessionen und jenseits der Nationalitäten – warum stand Capricornus bisher im Schatten der Musikwissenschaft?

Woran mag es liegen, dass Capricornus als Komponist nahezu in Vergessenheit geriet und sein Schaffen erst in jüngster Zeit durch einige Noteneditionen, CD-Aufnahmen und musikwissenschaftliche Studien wieder mehr ins Bewusstsein gerückt ist? Wieso hat die Forschung einen Komponisten, dessen umfangreiches Oeuvre zu seiner Zeit so breit rezipiert wurde, so lange fast völlig übersehen?²⁷

Vor allem zwei Gründe scheinen mir dafür ausschlaggebend; beide haben zunächst nichts mit der Qualität seiner Kompositionen zu tun: Die Schwierigkeit einer eindeutigen nationalen Zuordnung und die Heterogenität seines Schaffens bezüglich der konfessionellen Ausrichtung.

Capricornus wuchs in Böhmen auf, verbrachte einen wichtigen Teil seines Lebens in Bratislava und ging schließlich als Hofkapellmeister nach Stuttgart. An all diesen Orten war Deutsch (neben Latein) die Sprache, in der er mit seinem Umfeld kommunizierte. Aber ist er deshalb ein ‚deutscher Komponist‘? Oder eher ein tschechischer bzw. slowakischer? Die Tatsache, dass eine definitive Zuordnung zu einer Nationalität schwierig ist, hat sicherlich verhindert, dass sich die von nationalem Geist geprägte Musikforschung des frühen 20. Jahrhunderts ernsthaft mit seinem Oeuvre auseinandergesetzt hat. Bis heute ist es ja eine Frage der Nationalität eines Komponisten, ob man ihm etwa eine Gesamt- oder Denkmälerausgabe widmet und damit die Basis für eine weitere wissenschaftliche Auseinandersetzung schafft. Da sich bei solchen Projekten bald die Frage der Finanzierung und

²⁶ <http://www.musik.uu.se/duben/Duben.php>

Kostenübernahme stellt, fallen Komponisten, die nicht eindeutig deutsch, französisch, englisch oder italienisch sind, naturgemäß schneller durchs Raster. Tatsächlich hat sich für Capricornus weder die tschechische noch die deutsche Musikforschung zuständig gefühlt, vielmehr haben Forscher in beiden Ländern jeweils die Bereiche abgedeckt, die speziell ihre Nation – oder mehr noch ihre Region – betrafen: So hat der Preßburger Musikwissenschaftler Richard Rybář einige Arbeiten speziell dem Wirken Capricornus' in Preßburg gewidmet²⁸ und Josef Sittard hat im Zuge seiner Forschungen zur württembergischen Hofmusik einige Archivalien publiziert, die Teil der Stuttgarter Hofakten sind.²⁹ Erst 1980 erschien die erste Dissertation, die eine Notenausgabe enthält – bezeichnender Weise ist diese Arbeit von Steven Paul Sametz an einer amerikanischen Universität entstanden. Auch die erste kritische Notenedition eines kompletten Druckes – Paul Walkers Ausgabe der *Geistlichen Harmonien III* aus dem Jahr 1997 – erschien in einer amerikanischen Reihe. Die erste Denkmäler-Ausgabe, Paul Ranzinis Edition des *Jubilus Bernhardi*, wurde nicht im Rahmen einer national ausgerichteten Reihe publiziert, sondern einer regionalen: den „Denkmälern der Musik in Baden-Württemberg“.

Ein zweiter Grund liegt in der konfessionellen Ausrichtung von Capricornus' Musik. Als Protestant, der Zeit seines Lebens an protestantischen Institutionen angestellt war, hat er naturgemäß Musik komponiert, die in diesen Kontext passte. Doch fällt bei einem Blick auf sein Oeuvre auf, dass hier jene Gattungen und Texte einen breiten Raum einnehmen, die sich zwar im protestantischen Rahmen aufführen lassen, deren frömmigkeitsgeschichtlicher Ursprung aber im katholischen Bereich liegt: Messen und Motetten mit lateinischen Texten sowie die Sammlung *Jubilus Bernhardi* nach dem Hymnus von Bernhard von Clairvaux.³⁰ Teilweise wurden diese Sammlungen auch von katholischen Druckern publiziert.

Gerade diese Bi-Konfessionalität, die zu ihrer Zeit sicher ein Vorteil war, da die Musik so universeller einsetzbar war, hat sich in späterer Zeit als Hindernis erwiesen. Auch hier fällt Capricornus durch die Maschen. Denn eine vom Kulturprotestantismus geprägte Musikwissenschaft interessierte sich vorrangig für Vertonungen mit biblischer, gar deutschsprachiger Textgrundlage. Die typisch protestantische Gattung der Zeit, die Choralbearbeitung, kommt in Capricornus' Schaffen überhaupt nicht vor. Dass ausgerechnet

27 abgesehen von der Arbeit von Buchner aus dem Jahr 1922, die – wie erwähnt – äußerst lückenhaft ist.

28 Rybářs Aufsätze und seine Noteneditionen von ausgewählten Stücken aus *Opus musicum* erschienen Anfang der 1970-er Jahre.

29 Die betreffenden Arbeiten datieren von 1890 und 1901/02.

30 Der Hymnus wurde im 17. Jahrhundert Bernhard von Clairvaux zugeschrieben, stammt allerdings mit Sicherheit nicht von ihm selbst.

das „Memoriale“ als erste umfangreiche Quelle von Capricornus publiziert wurde, mag zusätzlich zur Zurückhaltung der deutschsprachigen Musikwissenschaft gegenüber seiner Musik beigetragen haben: Denn in diesem Schreiben hat Capricornus mehrfach betont, dass er sich ganz an der Musik seiner italienischen Zeitgenossen orientiere. Die Ausrichtung an italienischen Vorbildern gilt sicher in ebensolcher Weise für viele Komponisten seiner Zeit – wie etwa Schütz, Schein, Scheidt und Buxtehude, die sich teilweise ebenso dezidiert auf italienische Vorbilder berufen haben. Doch im Falle von Capricornus scheint dieses Bekenntnis zur Musik Italiens in Verbindung mit seinen ‚katholischen‘ Kompositionen von vornherein für die deutsch-protestantische Musikwissenschaft als Ausschlusskriterium gewirkt zu haben.

Doch kann man – unter anderem Blickwinkel – all diese Kriterien auch als Qualitäten sehen: als Kennzeichen eines Komponisten, der verschiedene Strömungen der Frömmigkeit und verschiedene musikalische Einflüsse seiner Zeit ohne die Einschränkungen von Nation und Konfession geschickt für seine eigene Musik zu nutzen wusste.

Aufbau dieser Arbeit

Kapitel 1 bietet einen biographischen Abriss und schildert die wichtigsten Wirkungsstätten von Capricornus. Neben älteren Forschungen sind hierbei auch bislang unpublizierte Informationen aus Quellen eingeflossen, die sich bei meinen Archivstudien im Hauptstaatsarchiv Stuttgart als wertvoll erwiesen.

Kapitel 2 gibt einen Überblick über die Quellen und ihre Verbreitung. Es informiert über sämtliche Drucke und ihre Verleger und Widmungsträger sowie über die Handschriftenbestände und zeigt so, in welchem Rahmen und von welchem Publikum Capricornus‘ Werke rezipiert wurden.

Die Texte der geistlichen Werke sind im **3. Kapitel** erörtert. Sie stammen aus verschiedenen Quellen: darunter sind Bibeltex te, liturgische lateinische Texte, freie deutschsprachige Dichtung und mittelalterliche Andachtstexte, die sehr oft aus dem Bereich der Mystik stammen. Das Kapitel versucht, die Zusammenhänge zwischen diesen unterschiedlichen Textsorten und -inhalten und der zeitgenössischen protestantischen Frömmigkeitspraxis zu beleuchten.

Kapitel 4: Capricornus' instrumentalbegleitete geistliche Konzerte stehen im Zentrum dieser Arbeit – wobei hier wegen der Fülle des Materials lediglich das gedruckte Repertoire für Singstimmen und Instrumente behandelt wird.

Aspekte zu einer Typologie der Gattung „Geistliches Konzert“ eröffnen das Kapitel und gleichzeitig einen Problemhorizont: Was unter dem Begriff „Geistliches Konzert“ subsumiert wird, lässt sich angesichts der ausgesprochen vielgestaltigen Formen, Gestaltungsmittel und Texten kaum auf einen gemeinsamen Nenner bringen, geschweige denn mit einem festen Gattungsbegriff fassen.

Im Folgenden ist den einzelnen Sammlungen von Capricornus' Concerti mit gemischt vokalinstrumentaler Besetzung je ein eigenes Unterkapitel gewidmet. Für jede Sammlung habe ich ein besonderes Spezifikum ins Zentrum gestellt:

- **Kapitel 5:** Bei den Messen aus der Sammlung *Opus musicum* geht es primär um die Auseinandersetzung mit der italienischen Tradition der Messvertonungen.

- Beim **Kapitel 6** zur Sammlung *Jubilus Bernhardi* stehen musikalisch-theologische Fragen im Zentrum; hier scheint mir vor allem interessant, wie die mystischen Textinhalte musikalisch dargestellt sind. Die Vorliebe für Texte aus der mittelalterlichen Mystik ist in Capricornus' Schaffen ohnehin bemerkenswert, und er hat für das Thema der *unio mystica*, der mystischen Vereinigung der Seele mit dem Göttlichen, zum Teil sehr ungewöhnliche musikalische Ideen entwickelt. Dieses Thema findet sich in mehreren Sammlungen, und ich habe jeweils diesen Stücken besondere Aufmerksamkeit gewidmet.

- Das **Kapitel 7** über die *Zwey Lieder vom Leyden und Tode Jesu* behandelt in erster Linie die Bezüge zwischen musikalischen und textlichen Stilhöhen. Hier fand ich in der barocken Predigtrhetorik eine interessante Folie, die eine neue Perspektive auf die musikalischen Mittel lenken kann.

- **Kapitel 8:** Die drei Sammlungen *Geistlicher Harmonien* habe ich in erster Linie hinsichtlich ihrer Formvielfalt untersucht. Besonders die letzte der Sammlungen, 1664 gedruckt, lässt deutlich italienische Vorbilder erkennen. Einige Concerti aus den Sammlungen sind dabei ausführlicher analysiert, unter anderem „Jesu, du Blum“ aus der ersten Teil der *Geistlichen Harmonien*, das auf einer deutschsprachigen Übersetzung des „Jubilus Bernhardi“ basiert und in seiner Harmonik extreme Wege geht.

- **Kapitel 9** über die Motettensammlung *Scelta musicale* konzentriert sich auf die Behandlung von solistischer Singstimme und Soloinstrument, da in dieser Sammlung ganz verschiedenartige Spielarten von vokaler und instrumentaler Schreibweise zu finden sind. Einen der Texte – wiederum aus der mittelalterlichen Mystik – vertonte auch Buxtehude. Den

Vergleich beider Kompositionen fand ich lohnend, da er hilft, die Eigenarten von Capricornus' Schreibweise klarer zu fassen.

- Das abschließende Analyse-**Kapitel 10** ist der Sammlung *Theatrum musicum* gewidmet und bezieht daneben auch Stücke aus den anderen Sammlungen mit ein. Hier gehe ich der Frage nach, inwieweit sich Wechselwirkungen festmachen lassen zwischen der Musik einerseits und der Gestik, wie sie in der barocken Rhetorik- und Schauspiel-Tradition gelehrt wird andererseits. Auffällig an Capricornus' Kompositionsstil ist nämlich, dass er gerade in seinen rezitativen Stücken oft sehr ‚gestisch‘ komponiert. Seine musikalisch-rhetorischen Figuren scheinen mir oft eine direkte Übersetzung von Körpergesten in Musik. Soweit ich sehe, sind diese Zusammenhänge noch kaum erforscht.

Der **zweite Teil** der Arbeit enthält ein Werkverzeichnis, das sämtliche Quellen berücksichtigt: Die Drucke, die Handschriften und die verschollenen Werke, die nur noch anhand zeitgenössischer Noteninventare nachweisbar sind. Ergänzend finden sich hier Angaben zu den Textdichtern bzw. den textlichen Quellen, zur Überlieferung und zu den Konkordanzen.

Im **Anhang** sind archivalische Quellen abgedruckt.

1 Capricornus' Lebensweg

Um das Selbstverständliche macht man kein Aufhebens. Die Mitwelt nimmt es in der Regel kaum zur Kenntnis, wenn in einem Betrieb alles reibungslos läuft. Noch weniger bemerkt es die Nachwelt – denn was nicht dokumentiert ist, verschwindet irgendwann aus dem historischen Gedächtnis. Wo es aber Schwierigkeiten, Zerwürfnisse, Streitereien gibt, da stoßen wir oftmals auf schriftliche Quellen: Beschwerdebriefe, Ermahnungen, Protokolle oder Aktennotizen. Unter den Hofakten des Staatsarchivs Stuttgart ist eine Fülle solcher Dokumente erhalten. Eines der dicken Aktenbündel trägt den Titel „Streitigkeiten innerhalb der Hofkapelle“.¹ Da liest man, wie sich die Kapellmeister der Stuttgarter Hofkapelle über die mangelnde Proben- disziplin der Musiker beschwerten; von Hofmusikern, die sich von den Kapellmeistern ungerecht behandelt fühlten, und von Sängern und Instrumentalisten, die gegen ihre Kollegen intrigierten, weil sie ihnen Rang und Einkommen neideten.

Dem Namen Samuel Capricornus begegnet man mehrfach in diesem Zusammenhang. Eines der autographen Dokumente gehört zu den wichtigsten Quellen, die über Capricornus' Leben Auskunft geben: das „Memoriale“ an Herzog Eberhard III.² Der Brief ist undatiert; er stammt aus der Zeit nach Capricornus' Dienstantritt als Hofkapellmeister in Stuttgart im Jahre 1657.³ Capricornus beschwert sich darin über die Intrigen und Verunglimpfungen des Stuttgarter Stiftsorganisten Philipp Friedrich Boeddecker und bittet den Fürsten, in dieser Sache ein Machtwort zu sprechen. Bevor Capricornus in diesem Schreiben sein kompositorisches Selbstverständnis formuliert, zeichnet er die Stationen seines Lebensweges nach.

Die zweite wichtige biographische Quelle ist die von Johann Jacob Müller⁴ verfasste Leichenpredigt.⁵ Müller erwähnt – wie in dieser Textgattung üblich – die wichtigsten Daten und Stationen im Lebenslauf des Komponisten und würdigt seine Leistung als württembergischer Kapellmeister. Capricornus habe die Stelle „mit Christlicher Andacht /

1 Hauptstaatsarchiv Stuttgart A 21:630.

2 Anfang des 20. Jahrhunderts ediert von Josef Sittard: Capricornus contra Boeddecker; Original im Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Signatur A 202, Büschel 1919.

3 Als ‚Beweismittel‘ ist ein Schreiben Boeddeckers beigelegt (Hauptstaatsarchiv Stuttgart, A 202, Büschel 1918; abgedruckt im Anhang), das auf den 18. Oktober 1657 datiert ist. Vermutlich stammt das Memoriale aus der Zeit unmittelbar danach. Sittard geht dagegen von einer späteren Entstehungszeit aus (Capricornus contra Boeddecker, S. 87).

4 Johann Jacob Müller (1629-1699) war Pfarrer in Stuttgart. 1658 wurde er Diakon, 1674 Pastor der Kirche St. Leonhard, 1678 Special-Superintendent, später fürstlicher Rat in Blaubeuren und Denckendorf; er „hinterließ fürstliche, adliche und bürgerliche Leichen-Predigten“, u.a. auf Herzog Eberhard III. von Württemberg, vgl. Jöcher: Gelehrten-Lexicon, Bd. 3, Sp. 734f.

5 Im Anhang sind die Leichenpredigt und die Trauergedichte der Freunde, Schüler und Angehörigen abgedruckt.

sonderbahrem Fleiß und *dexterität* / versehen / daß fromme Hertzen / forderist aber Ihre Hoch=Fürstl. Durchl. ein gnädigst Belieben und Vergnügen an selbigem gehabt haben.“⁶

Frühe Jahre: 1628-1646

Am 21.12.1628 wurde Samuel Friedrich Capricornus im böhmischen Zercice (dem damaligen Schertitz, ca. 70 km nordöstlich von Prag) als Sohn des protestantischen Pfarrers Georg Capricornus und seiner Frau Anna geboren.⁷ Wegen ihres protestantischen Glaubens musste die Familie aus Ungarn fliehen, als Capricornus noch ein Säugling war. Ein paar Jahre später starb der Vater. 1640 ist Capricornus als „Exulant“ am Gymnasium im ungarischen Sopron (Ödenburg) nachweisbar; die Stadt war ein Zufluchtsort für evangelische Flüchtlinge aus ganz Österreich.⁸ Die Not der Mutter und ihrer neun Kinder war so groß, dass Capricornus zusammen mit seinem Mitschüler Johann Scoppius am 10. Dezember 1640 den Rat der Stadt um eine Kleiderspende bat. Der Rektor der Schule beurteilte die beiden als fleißige Schüler und nützliche Mitglieder des Chors, und wenige Tage später ordnete er an, für sie neue Kleider nähen zu lassen. Die Bücher des Gymnasiums geben keine Auskunft darüber, wie lange sich Capricornus in Sopron aufhielt.⁹ Auch über seine weitere schulische, universitäre und musikalische Ausbildung sind kaum Details bekannt. Die Leichenpredigt spricht vom Besuch unterschiedlicher Schulen und Gymnasien, 1643 sei die Familie in Schlesien gewesen, drei Jahre später habe sie sich „vollends in das Römische Reich begeben“. Capricornus habe „aller Orten schöne *Fundamenta* in *Linguis & Philosophia*, bevoraus in der *Religion* und *Theologia* geleet“.¹⁰

Später hielt sich Capricornus in Straßburg auf – Zeitpunkt und Dauer des Aufenthaltes lassen sich ebenfalls nicht genau datieren. Capricornus hatte zu diesem Zeitpunkt vermutlich sein Studium abgeschlossen – sein Name erscheint nicht im Matrikelverzeichnis der Universität – und war auf der Suche nach einer Anstellung als Musiker. Er kam aber nirgendwo unter, wie er schreibt, „sintemahl [= weil] ich zu Straßburg, nicht einen einigen [!] guten Freund angetroffen, der mir beygesprungen were, und daher auch alldorten, wie gerne ich auch gewolt, nicht verbleiben können, sondern meine *Fortun* anderwärts suchen müßen.“¹¹ Ob er in dieser Zeit schon die Bekanntschaft mit seinem späteren Rivalen Philipp Friedrich Boeddecker

6 Müller: Leichenpredigt, S. 35.

7 Bárdos: Sopron, S. 70.

8 ebd., S. 626. Auch der Musiker Andreas Rauch war im Frühjahr 1628 aus dem österreichischen Inzersdorf nach Sopron geflohen, wo er später Organist wurde.

9 ebd., S. 70f. Dort ist auch der Brief von Capricornus und Scoppius in ungarischer Sprache abgedruckt. Daraus geht hervor, dass Capricornus' Vater spätestens 1637 starb. Für die Übersetzung aus dem Ungarischen bedanke ich mich herzlich bei Zita Pándi.

10 Müller: Leichenpredigt, S. 33.

11 Sittard: Capricornus, S. 95.

gemacht hat, der seit 1642 Organist am Straßburger Münster war, ist ungewiss. Capricornus bestreitet es in seinem Memoriale, Boeddecker dagegen scheint das Gegenteil behauptet zu haben.¹²

Lehrer in Reutlingen und Preßburg: 1646-1651

1646 bewarb sich Capricornus gemeinsam mit seinem Freund, dem Komponisten Johann Kusser, in Reutlingen um eine Stelle am Gymnasium. Der Rat der Stadt gab zu Protokoll, dass sich „zwey feine taugliche subjecta praesentierten, welche ihren Dienst offeriert und sich in die Lateinische und Teutsche Schul auch zu der Musik gebrauchen zu lassen anerbaten.“ Beide „taugliche subjecta“ wurden laut Ratsprotokoll am 7. August 1646 angestellt. Eine Woche später, am 15. August, gab der Rat zu Protokoll, dass den beiden zusätzlich zu ihrem Gehalt noch jede Woche 45 Kreuzer aus der Spönleinsstiftung zukommen solle und sie einen Freitisch im Spital erhalten werden. Capricornus und Kusser blieben drei Jahre lang in Reutlingen. Am 5. März 1649 verließen sie die Stadt und „erhielten ihres Verhaltens halber schriftlichen Testimoniam.“¹³ Das Gemeinderatsprotokoll vom 5. August 1649 vermerkt über Capricornus‘ und Kussers Aufgaben als Schullehrer lediglich, sie seien „Collaboratores und Musicanten“ an der lateinischen Schule gewesen.¹⁴

Danach reiste Capricornus nach Wien, wo er „bey Käiserl. Capell / auch durch *Communication* mit den vortrefflichsten *Componisten* grosse *Fundamenten* und *Perfection* erlangt.“¹⁵ Möglicherweise hoffte Capricornus in Wien auf eine Anstellung. In den Rechnungsbüchern der Wiener Hofkapelle taucht sein Name allerdings nicht auf.

Noch 1649 ging er nach Bratislava, dem damaligen Preßburg.¹⁶ Die Stadt war Hauptstadt des Königreichs Ungarn und Krönungsstadt der Habsburger. Zwei Jahre lang arbeitete Capricornus als Hauslehrer bei dem Preßburger Arzt Wilhelm Rayger und unterrichtete dessen Sohn Carl Rayger, der später Leibarzt von Kaiser Leopold I. wurde und Mitglied der Kaiserlichen Naturforschenden Gesellschaft war.¹⁷

12 Sittard: Capricornus, S. 95.

13 Mall: Reutlingen, S. 48.

14 Freundliche Mitteilung des Stadtarchivs Reutlingen, 26.7.2001.

15 Müller: Leichenpredigt, S. 33.

16 Bei den Ausführungen zu Capricornus‘ Preßburger Zeit beziehe ich mich im Wesentlichen auf die Forschungen von Richard Rybář: Capricornus in Preßburg.

17 Carl Rayger lebte von 1641 bis 1707. Er studierte an den Universitäten von Altdorf, Wittenberg, Straßburg und Leiden, wurde in Paris in Anatomie und Chirurgie ausgebildet und 1667 in Straßburg promoviert; vgl. Jöcher: Gelehrten-Lexikon Sp. 1934f. und Adelung/Jöcher: Fortsetzung des Gelehrten-Lexiko [!] Sp. 1464f.

Director musices an der Preßburger Dreifaltigkeitskirche: 1651-1657

Von März 1651 bis April 1657 war Capricornus als Nachfolger von Jacob Sebald Ludwig Director musices an der evangelischen Dreifaltigkeitskirche in Preßburg.¹⁸ Der Bau dieser Kirche war 1636 begonnen und 1638 fertiggestellt worden¹⁹ – trotz mehrerer Verbote der Habsburger Kaiser und Ungarischen Könige Ferdinand II. und Ferdinand III. Die Gottesdienste in der Dreifaltigkeitskirche verliefen nach den Richtlinien der Wittenberger Agende (1559).²⁰ Außerdem flossen Elemente aus der pfalzneuburgischen Kirchenordnung von 1577 und der Österreichischen Agende von 1571 ein.

Capricornus' Aufgabe war die musikalische Gestaltung der Gottesdienste. Besonders bei den Hauptgottesdiensten an Sonn- und Feiertagen spielte die Musik eine wichtige Rolle. Neben einem instrumentalen Eingangsstück waren an mehreren Stellen Musikstücke vorgesehen: Kyrie und Gloria wurden jeweils figural mit Instrumentalbegleitung ausgeführt, nach der Schriftlesung gab es ein Orgelpräludium und eine Motette, auch vor dem Abendmahl und währenddessen sang der Chor. An Werktagen erklang während des Vespertages Figuralmusik: Der Chor sang lateinische Psalmen und das Magnificat, außerdem zum Abschluss des Gottesdienstes.

Die Preßburger Gemeinde war gut mit Noten ausgestattet: Neben älteren Werken waren auch zahlreiche neue Drucke mit Musik von deutschen und italienischen Komponisten – darunter etwa Monteverdi, Rovetta, Rigatti, Cozzolani, Capuana, Tarditi – vorrätig, und während seiner Amtszeit erwarb Capricornus etliche neue Bände.²¹

An Instrumenten fand Capricornus zu Beginn seiner Amtszeit vor: „Eine [offenbar schadhafte] Bassgeige“, „Ein grosse und 1. kleine Flöt“, „Fünf andere Flöten“, „Ein altes Cink“, „Ein quart posaan“, ein Fagott, vier Gamben und eine Bratsche „alle ohne bogen“, eine weitere „grosse Bassgeigen“ und „Ein Lauten“.²²

Die Kantorenstelle war mit einer Lehrverpflichtung am Preßburger Gymnasium verbunden, der Capricornus aber nur ein Jahr lang nachkam. Dann wurde er auf eigenen Wunsch vom Lehramt befreit. Sein Gehalt belief sich 1651, im ersten Dreivierteljahr seiner Dienstzeit, auf 105

18 Ludwig hatte seit 1638 in Bratislava gewirkt und war dann nach Nürnberg übersiedelt; vgl. Rybář: Capricornus in Preßburg, S. 112.

19 Die Kirche ist nicht mit der heutigen Dreifaltigkeitskirche identisch, sondern mit der Jesuitenkirche. Über den Bau der Kirche, die zahlreichen Unterbrechungen (u.a. während des Landtages 1637) und die zähen Verhandlungen mit der kaiserlichen Verwaltung berichtet ausführlich Schrödl: Preßburger Kirche, S. 136-153. Die Bürger Preßburgs bestritten einen großen Teil der Baukosten selbst. Zu den Spendern zählen Wilhelm Rayger, Capricornus' Brotherr in den Jahren 1649-1651, und der Stadtmagistrat Andreas Szegner, dem Capricornus 1655 sein *Opus musicum* widmete; vgl. ebd. S. 143f.

20 Ich beziehe mich auf die Forschungen von Schmidt: Preßburger Gottesdienst, S. 120-125.

21 Die Preßburger Noteninventare aus den Jahren 1651, 1652 und 1657 sind abgedruckt bei Kalinayová: Hudobné Inventáre, S. 33-65.

Gulden. Später, als er das Lehramt aufgegeben hatte, schwankte sein Jahresgehalt zwischen 93 und 115 Gulden.²³

Ob die Komposition eigener Werke zu Capricornus' Amtspflichten zählte, ist ungewiss. Sein Anstellungsdekret ist nicht erhalten, und es existieren auch keine Rechnungen oder sonstige Belege dafür, dass er für die Komposition eigener Werke honoriert worden wäre. Offenbar wurden schon vor seinem Amtsantritt Stücke von ihm in der Kirche musiziert; im Noteninventar, das sein Vorgänger Ludwig angelegt hatte, finden sich unter den Handschriften folgende Einträge: „2 Stücks Sam. Capricorni et Joh. Kusseri“; und unter den „scriptae Canzonen“: „Rigatti Ducaten Stücken mir zugehörend, neben den Partib[us] H. Capricorni darinnen Den Rovetti Werklein von 5 Stimmen, der Tar. Merula und feine Geiger Compositiones, welch ich ihm gewiss Geld hab abgekauft“ – möglicherweise handelt es sich dabei um Kompositionen von Capricornus, vielleicht bezieht sich „Capricorni“ aber auch nur auf Capricornus als früheren Besitzer (oder Schreiber) des Notenmaterials.²⁴

Im Laufe der Preßburger Jahre war Capricornus kompositorisch außerordentlich aktiv. Er legte ein erstes Verzeichnis seiner Werke an, überschrieben „Index Operum Musicorum SAMUELIS CAPRICORNI“, das sechs umfangreiche handschriftliche Notenbände auflistet:²⁵

- Eine Sammlung mit 10 Messen („Kyrie“) für 4-8 konzertierende Singstimmen, Ripieni und Instrumenten
- 10 Magnificat für die selben Besetzungen
- 24 „Cantilenas super JUBILUM Divi BERNHARDI“ mit 4-5 Singstimmen, Ripieni und 2 Geigen – für die spätere Publikation des *Jubilus Bernhardi* (1660 in Nürnberg gedruckt) sah Capricornus dann statt der Violinen vier Gamben vor²⁶
- 14 „Cantiones Germanicas, pro omnibus Festis solemnibus totius Anni“, ebenfalls für Vokalstimmen (4-10), Ripieni und Instrumente
- 24 Psalmen und Bibelworte für 4-6 Stimmen, Ripieni und Instrumente
- 10 Psalmen Davids für 8 Singstimmen und B.c.

Daneben enthält dieses Verzeichnis noch einige Stücke, die nicht zu Sammlungen gebündelt sind – Messen, Motetten und Concerti mit lateinischem und deutschem Text; 112 nennt

22 Kalinayová: Hudobné Inventáre, S. 47.

23 Rybarič: Capricornus in Preßburg, S. 113.

24 ebd., S. 114; Sebald hat das Inventar am 27. März 1651 unterschrieben. Es ist abgedruckt bei Kalinayová: Hudobné Inventáre, S. 33-46; Einträge zu Capricornus auf S. 45 und 46.

25 abgedruckt bei Kalinayová: Hudobné Inventáre, S. 66f.

26 Da die Quellen verloren sind, weiß man nichts über die ursprüngliche Gestalt des „Jubilus Bernhardi“. Wahrscheinlich ist indessen, dass die Motetten in ihrer kompositorischen Substanz weitgehend übereinstimmen mit der 1660 veröffentlichten Sammlung. Dies würde der Darstellung Paul Ranzinis widersprechen, der den *Jubilus Bernhardi* als kompositorischen Versuch sieht, zwischen den Anliegen der konservativen Stuttgarter Kirchenleitung und den Vorlieben des Hofes, der sich am italienischen Ideal orientierte, zu vermitteln; vgl. Ranzini: Vorwort zur Ausgabe des *Jubilus Bernhardi*, S. XIV.

Capricornus als „Summa Concentuum“. Das Verzeichnis ist undatiert; sicherlich ist es vor 1655 entstanden, denn das *Opus musicum*, das in diesem Jahr gedruckt wurde, ist darin nicht erwähnt. Wahrscheinlich machten die aufgelisteten Stücke den Grundstock für das *Opus musicum* aus – zumindest finden sich mit Messen, Magnificat und Psalmen die entsprechenden vertonten Texte. Möglicherweise schöpfte auch der Herausgeber des postumen Drucks *Opus aureum missarum* aus dem Preßburger Repertoire.²⁷

Unklar ist auch, zu welchem Zweck die Liste angelegt wurde; möglicherweise fügte Capricornus es seinem Entlassungsgesuch aus dem Schuldienst bei, vielleicht auch einem Gesuch um eine Gehaltserhöhung, wie Rybarič vermutet.²⁸ Leider ist von den handschriftlichen Quellen der Kompositionen nichts erhalten.

Die politischen Verbindungen zwischen Preßburg und Wien waren eng, und ebenso die musikalischen: Capricornus hatte vielerlei Gelegenheit, mit den Musikern der Wiener Hofkapelle zusammenzutreffen und ihre Musik kennenzulernen. Auf dem Preßburger Landtag von 1647, auf dem Ferdinand IV. zum Ungarischen König gekrönt wurde, lernte Capricornus die großangelegte Motette „Cantate gentes“ von dem Wiener Hofkapellmeister Giovanni Valentini kennen und verschaffte sich die Noten davon.²⁹ Mehrfach sind anlässlich von Krönungen und Reichstagen Besuche der Hofkapelle in der ungarischen Krönungsstadt belegt. In den Rechnungsbüchern des Wiener Hofes tauchen im Jahr 1649 folgende Eintragungen auf: Am 20. Mai: „sind denen Ungarischen Musicanten in Pressburg zu ainer verehrung 22 fl. geben worden.“ Am 27 März ist notiert: „zuhanden Herrn Stephan Muchlitz Kays. Cammer Dienern das Costgeld von die in Pressburch sich befindende Kays. Musicanten ... auf vier Wochen ... 336 fl.“ Für das Jahr 1655 findet sich der Eintrag: „Den gesambten Musicanten zu Pressburg umb sye vorgangner Crönung auf der Schalmey aufgespillt zur verehrung ... 50 f.“; „Ant. Berthali zur bezahlung des costgelds für die gesamte in Pressburg befindende Musica ... 2385 fl.“³⁰

27 Das legt Elisabeth Noacks Bemerkung nahe, die handschriftliche Vorlage zu diesem Druck sei in Bratislava datiert und befände sich „angeblich in Darmstadt“. Noack, Art. Capricornus, MGG 1, Bd. 2, Sp. 818. Doch auch die Stuttgarter Hofkapelle hatte Bedarf an Mess-Kompositionen, das belegen die zahlreichen Messen im Stuttgarter Noteninventar. Die Publikation dieses Inventars (1910 von August Bopp herausgegeben) zeichnet ein ungenaues Bild, denn etliche lateinische Stücke – darunter zahlreiche Messen – sind darin nicht erwähnt. Das ergab ein Vergleich mit dem Original des Dokuments, es befindet sich heute im Landeskirchlichen Archiv Stuttgart, Signatur A 29 4427/3.

28 Rybarič: Capricornus in Preßburg, S. 117.

29 Sittard: Capricornus contra Böddecker, S. 101, darin ein Notenbeispiel von „Cantate gentes“: S. 99f.

30 abgedruckt bei Netti: Zur Geschichte der kaiserlichen Hofmusikkapelle, Bd. 16, S. 81f. (zu 1649) und Bd. 18, S. 26 (zu 1655).

Die Wiener Hofkapellmeister Antonio Bertali und Giovanni Valentini zählte Capricornus zu seinen wichtigsten Vorbildern: Er bezeichnete sie als die „beyden vortrefflichen Componisten, die ich selbst in theils Sachen imitire und sehr hoch halte“.³¹

Außerdem reisten Preßburger Musiker immer wieder nach Wien, um sich dort mit Notenmaterial einzudecken. 1650 etwa erhielt Sigmundt Wascher aus Preßburg 50 Taler, 6 Groschen und 6 den., um in Wien Noten einzukaufen.³²

Über den Preßburger Arzt und seinen früheren Arbeitgeber Wilhelm Rayger lernte Capricornus Elisabeth Knogler kennen; sie war die Tochter des Superintendenten zu Caschau (Oberungarn) und dessen Frau Anna Maria (geb. Böckler). Am 10. Oktober 1651 heirateten Capricornus und Elisabeth Knogler. Offenbar war die Ehe nicht unproblematisch. Pfarrer Müller, der Verfasser von Capricornus' Leichenpredigt, spricht vom „Ehe=Teuffel“, der „vil Kampf und Streit / Unmuth und Traurigkeit erwecket“ habe. Vier Kinder gingen aus der Ehe hervor: Drei Töchter und der Sohn Samuel. Samuel wurde in Preßburg geboren, 1662 immatrikulierte er sich an der Universität Tübingen. Später schlug er wie sein Vater die Musikerlaufbahn ein.³³ Zwei der Mädchen müssen ebenfalls in Preßburg geboren sein, denn im Taufregister der evangelischen Kirchengemeinde in Stuttgart tauchen ihre Namen nicht auf. Dort findet sich lediglich am 19. September 1657 der Taufeintrag der Tochter Anna Sophia, deren Paten der Oberrat Dr. Nicolaus Müller – dem Capricornus bereits auf dem Reichstag in Preßburg begegnet war – und der Kirchenratsadvokat Ludwig Georg Zover waren.³⁴ Zwei der Töchter starben schon im Kindesalter, die andere Tochter und der Sohn überlebten den Vater.³⁵

1657 verließ Capricornus Preßburg. Sein Nachfolger wurde sein Freund Johann Kusser, der bis dahin Kantor in Sopron gewesen war. In seinem Entlassungsgesuch an den Rat der Stadt Sopron schreibt Kusser: „Nach deme vngefähr vor 8 Jahren mein getrewe freund H. Samuel Capricornus vnd ich nach unseren volbrachten Reysen gen Pressburg gekommen, vnd alda lust gewohnnen in Diensten bey dero Music unss gebrauchen zu lassen, wie auch H. Capricornus würlkliche Dienst erhalten, mir aber die Expectantz vnd hoffnung ingleichen promovirt zu werden gemacht worden ist, vnd aniezo bey anderwertiger Vocation mehrgedachten H. Capricorni dessen stell vacirent vnd mir angetragen wird: Alss habe hierüber Euer Vest und

31 Sittard: „Capricornus contra Böddecke“, S. 98

32 Rybarič: Opus musicum, S. 10, Fußnote 9.

33 Zu Samuel Capricornus jun. siehe unten.

34 Buchner: Capricornus, S. 9 (8) Buchners Arbeit ist auf zweierlei Art paginiert – einmal maschinenschriftlich, einmal handschriftlich (hier: in Klammern).

35 Müller: Leichenpredigt, S. 34f.

Herrligk. ich mit gebührendem respect zuersuchen vnd zu bitten, mit Grossg. zuerlauben, das ich in person die beschaffenheit solcher angetragenen Stell vnd condition vernehmen.“³⁶

Hofkapellmeister in Stuttgart: 1657-1665

Im März 1657 wurde Capricornus „fürstlich württembergischer Capellmeister“ in Stuttgart. Es war seine zweite größere Stelle, und er blieb bis zu seinem Tod im Jahr 1665 in diesem Amt. Es waren sehr produktive Jahre, die aber immer wieder von Streitereien mit den Musikern überschattet wurden. Capricornus wurde mit den Schwierigkeiten einer Kapelle konfrontiert, deren Existenz in den Kriegsjahren mehrfach bedroht war, obwohl sich der Landesfürst, Herzog Eberhard III., nach Kräften um den Bestand und die Qualität der Hofmusik einsetzte.

Capricornus war in Preßburg dem Stuttgarter Oberrat Dr. Nicolaus Müller³⁷ aufgefallen, wie er später im Memoriale an Fürst Eberhard III. schreibt: „Alß vor ungefähr 2 ½ Jahren Ew. Fürstl. Durchl. Oberrath Dr. Müller sich auf dem Landtage zu Preßburg sich befande, und unsere unterschiedliche Kirchen *Music* daselbsten anhörete, fiel unverhofft ein *Discurs* vor, darinnen gemeldet wurde, daß Ew. Fürstl. Durchl. ein solches *subjectum*, wie meine wenige Person war, zu Dero Hoff Capell gnädigst verlangen, und weilten eben dazumahl die Capellmeisters-Stelle *vacirte*, selbige einem solchen Mann, der dergleichen großen *Chorum Musicum* dirigiren könnte, gnädigst anvertrawen wollten.“³⁸ Capricornus fand sich in Stuttgart zu einer Probe ein und nahm die sattsam bestallte Stellung an – zumal er sowieso vorhatte, „Ungarn“ (d.h. Bratislava) zu verlassen. Vermutlich bezog er die dem Pädagogium angegliederte Kapellmeisterwohnung (heute Ecke Königs-/Gymnasiumstraße), in dem Haus, das Basilius Froberger für seine Familie gebaut hatte.³⁹

Achteinhalb Jahre lang wirkte Capricornus als Hofkapellmeister in Stuttgart – bis zu seinem Tod am 10. November 1665. An diesem Tag sei er – wie der Verfasser seiner Leichenpredigt schreibt –, zwischen sieben und acht Uhr abends „in *dulci sono* deß wiederholten Namens JESU sein zeitliches Leben seeliglich beschliessend durch eine übersüsse *Fugam* von diser Zeitligkeit zu dem *Chor* viler tausend Engel und aller Außerwehlten / von allem *Miserere*, zu dem ewigen

36 Bárdos: Sopron, S. 76. Kusser blieb in Bratislava, bis die dortige evangelische Kirchengemeinde aufgelöst wurde. Nach einem zweijährigen Aufenthalt in seiner ungarischen Heimatstadt Rust kam er als Hofmusiker in Stuttgart unter und avancierte 1674 zum Director Musices an der Stuttgarter Stiftskirche. Vgl. Mall: Reutlingen, S. 48f. Auch Kussers Sohn Johann Sigismund hat – nachdem er Schüler von Lully in Paris war und an der Hamburger Gänsemarktoper tätig war –, einige Jahre in Stuttgart gewirkt: von 1698 bis 1704 war er dort als Opernkapellmeister angestellt. Dann ging er nach Irland und wurde Kapellmeister des Vizekönigs, vgl. Mall: Reutlingen, S. 49.

37 Müller (Myler) von Ehrenbach, Nikolaus (auch: Nicolaus), Dr. jur. (1610-1677), war Oberrat, Geheimer Regimentsrat, und seit 1648 Kirchenratsdirektor, vgl. Pfeilsticker: Dienerbuch, §§ 1139, 1225, 1447.

38 Sittard: Capricornus contra Boeddecker, S. 93.

39 Siedentopf: Dokumente, S. 340.

Alleluja geeilet“⁴⁰ Drei Tage später wurde er auf „des Spittals millerst Kirchhof“ bestattet, „Volck=reichlich begleitet“.⁴¹

Das Hofkapellmeisteramt: Pflichten und Tätigkeiten

Das Anstellungsdekret vom 6. Mai 1657 hält die Rechte und Pflichten des Hofkapellmeisters fest:⁴² An oberster Stelle stand die Probenarbeit mit der Hofkapelle. Dabei solle sich Capricornus so verhalten, wie es einem „getreuen, redlichen Diener gezimet und gebührt“. Er trug Sorge dafür, dass die Musiker in der Kirche, bei Tanz- und Tafelmusik gründlich vorbereitet waren, „damit Sie nit, wie bißhero etwan beschehen [!], mit Spoth bestehen.“ Notfalls musste er die Proben in seinem eigenen Haus abhalten.

Zur Hofkapelle gehörten zwischen drei und sieben Kapellknaben sowie zwölf erwachsene Instrumentalisten und Sänger.⁴³ Bei den Proben hatten alle Musiker anwesend zu sein bzw. für eine Vertretung zu sorgen. Nachdrücklich und mehrfach ist in dem Dokument auf den notwendigen gegenseitigen Respekt hingewiesen; ebenso auf Ordnung und Disziplin beim gemeinsamen Musizieren und außerhalb des Dienstes. Capricornus musste dafür sorgen, dass die Musiker zu den Fest- und Tanzveranstaltungen des Hofes anwesend waren – was nicht immer ohne Schwierigkeiten klappte.⁴⁴

Zu Capricornus' Aufgaben gehörte es auch, die Kapellknaben bei sich zu Hause zu beherbergen. Er versorgte sie mit Essen und Kleidung und erteilte ihnen Musikunterricht. Außerdem musste er dafür sorgen, dass die Knaben „sittsam und höflich auferzogen werden“, und dass sie pünktlich zu Proben und Gottesdienst erschienen.

Als Besoldung erhielt Capricornus jeweils zu Georgi 300 Gulden und 8 fl. Lichtergeld; außerdem an Naturalien 2 Scheffel Roggen, 28 Scheffel Dinkel, 4 Scheffel Hafer, 6 Eimer Wein, 24 Klafter Holz („hievon gehören dem Capellmeister 8. und die 16. Claffter uff die Capell.“) sowie 1 Fuder Stroh. Zusätzlich – dies ist nicht im Dekret erwähnt – erhielt er Kostgeld und Naturalien für die Kapellknaben.

Innerhalb der höfischen Hierarchie waren die Musiker der Hofkapelle und der Hofkapellmeister dem Kirchenrat unterstellt.⁴⁵ Sämtliche Ausgaben für die Hofkapelle –

40 Müller: Leichenpredigt S. 38.

41 Titelblatt der Leichenpredigt.

42 abgedruckt bei Siedentopf: Dokumente, S. 340-342. Das Original befindet sich in Privatbesitz.

43 Die Namen der Musiker sind im Anhang dieser Arbeit aufgelistet (Dokument „Auszüge aus den Kirchenrechnungen“).

44 In den Kirchenratsprotokollen findet sich z.B. am 13.5.1662 ein Eintrag, die Hofmusiker hätten sich am Sonntag „bey dem tanz nicht zum aufwarten eingefunden.“ Als man Capricornus dazu anhielt, die Musiker zu holen, habe er „mit unbescheidenheit geantwortet“. (Staatsarchiv Stuttgart, A 202: 1919)

45 Ranzini: Einleitung, S. XVII.

Material- wie Personalkosten – stammten aus dem Kirchenkasten und sind in den Rechnungsbüchern der Kirchenkastenverwaltung erfasst. Mit dem Kirchenrat musste Capricornus alles, was das Personal betraf, absprechen: Wenn er neue Musiker oder Kapellknaben aufnehmen wollte, wenn die Knaben neue Kleidung brauchten, wenn sie in den Stimmbruch kamen – dann sorgte der Kirchenrat für ihre weitere schulische Ausbildung –, wenn sie oder die erwachsenen Musiker unpünktlich zu den Proben erschienen, ganz ausblieben oder einen unstattemäßigen Lebenswandel führten. Wenn sich Capricornus selbst außerhalb des Herzogtums aufhalten wollte, benötigte er vorab die Erlaubnis der kirchlichen Behörde.

Von Capricornus' Reisen wissen wir wenig. Im Sommer 1657 reiste er nach Frankfurt zu Johann Andreas Herbst und machte in Darmstadt Zwischenstation.⁴⁶ Dort hatte gerade der Italiener Paolo Mazzuchelli die Leitung der Hofmusik übernommen, der auch in den Dienerbüchern des Stuttgarter Hofes auftaucht. Unter seiner Leitung sowie unter der Leitung seines Nachfolgers Wolfgang Carl Briegel wurden in Darmstadt Werke von Capricornus im Gottesdienst aufgeführt. Eine große Anzahl handschriftlicher Messen und Motetten lagen bis 1944 in der Darmstädter Bibliothek.⁴⁷ 1660 reiste Capricornus ins sächsische Altenburg⁴⁸, wahrscheinlich überbrachte er den gerade im Druck erschienenen zweiten Teil seiner *Geistlichen Harmonien* den Widmungsträgern, Herzog Friedrich Wilhelm II. von Sachsen-Altenburg und seiner Gattin Magdalena Sibylla. Aus dem Weimarer Noteninventar von 1662 wissen wir außerdem von Capricornus' Besuch am dortigen Hof. Das Inventar vermerkt: „S. Capricorni Newelichste bücher, so Er bey seiner Ahnwesenheit Ihro frl Durchl. Seeligst Andenkens, selbsten überreichen lassen“.⁴⁹ Zum Begräbnis von Herzog Wilhelm IV. von Sachsen-Weimar (1598-1662) hat Capricornus eine Trauerkomposition geschrieben.

Die Kompositionen der Stuttgarter Zeit

Nach den unsicheren Jahren, die die Hofkapelle während des Dreißigjährigen Krieges und danach durchgemacht hatte, versorgte Capricornus die Musiker wieder mit einem modernen Repertoire, das ihren Fähigkeiten entsprach. Ob die Komposition neuer Werke zu seinen ausdrücklichen Pflichten zählte, steht nicht in seinem Anstellungsdekret. Er hat aber in seiner Stuttgarter Zeit sehr viel komponiert – in diesen Jahren sind sieben Sammlungen mit geistlicher Vokalmusik im Druck erschienen, eine achte hat er noch für die Drucklegung

46 Noack: Musikgeschichte Darmstadts, S. 118.

47 Noack: Musikgeschichte Darmstadts, S. 137.

48 Engel: Musik in Thüringen, S. 206..

49 Möller: Die Weimarer Noteninventare, S. 75.

vorbereitet. Außerdem ließ er eine Sammlung mit instrumentalen Sonaten und Canzonen drucken. Sicherlich sind auch etliche Stücke, die nach seinem Tod gedruckt wurden, in diesen Jahren geschrieben; ebenso ein Großteil der Kompositionen, die handschriftlich überliefert sind und sich daher kaum datieren lassen: geistliche und weltliche Concerti und Instrumentalmusik. Folgende Drucke hat Capricornus in seiner Zeit als Stuttgarter Hofkapellmeister veröffentlicht – die mit * gekennzeichneten Drucke sind bei der Stuttgarter Hofdruckerei Rößlin erschienen:

Geistliche Werke

1658 Geistliche Concerten für 2-3 Singstimmen und B.c.

1659 Erster Theil Geistlicher Harmonien für 2-3 Singstimmen, 2 Violinen und B.c.*

1660 Ander Theil Geistlicher Harmonien für 2-3 Singstimmen, 2 Violinen und B.c.*

1660 Jubilus Bernhardi für 5 solistische Singstimmen, 5 Ripieno-Singstimmen, 4 Gamben und B.c – eine ältere Version des Jubilus Bernhardi mit Begleitung zweier Violinen hatte Capricornus bereits in Preßburg fertiggestellt.

1660 Zwey Lieder von dem Leyden und Tode Jesu für 2 Soprane, 4 Gamben und B.c.

1664 Dritter Theil Geistlicher Harmonien für 3 Singstimmen, Instrumente (verschiedene Besetzungen) und B.c.*

1665 Geistlicher Concerten Ander Theil für 3 Singstimmen und B.c.*

Instrumentalmusik

1660 Sonaten und Canzonen für 2 Violinen und B.c.

1663 Jocosarium musicalium 3 instrumentis adornatum pars prima, verschollen⁵⁰

Das Kapitel „Die Quellen und ihre Verbreitung“ sowie das Werkverzeichnis dieser Arbeit geben detaillierte Informationen zu den erhaltenen Drucken und Handschriften.

Wir wissen, dass die Hofkapelle auch an sämtlichen höfischen Festakten beteiligt war – Geburtstagen, Taufen, Hochzeiten, Begräbnissen. Für einige dieser Feierlichkeiten komponierte Capricornus die Musik. In den Hofakten ist die Musik meistens nur summarisch erwähnt, und erstaunlicher Weise sind den zeitgenössischen gedruckten Leichenpredigten der fürstlichen Familie keine Trauerkompositionen des Hofkapellmeisters beigegeben.

Eine Ausnahme ist die Hochzeit von Christina Charlotta, der Tochter Eberhards III. mit Georg Christian, Fürst von Ostfriesland, die der Hof am 4. Mai 1662 mit viel Prunk und Aufwand zehn Tage lang feierte. Für dieses Fest komponierte Capricornus die ersten ‚Opern‘, die in

50 nach RISM zitiert.

Stuttgart aufgeführt wurden. Von beiden Werken ist die Musik verschollen, lediglich die Libretti haben die Jahrhunderte überdauert.⁵¹

Für das Singballett *Der Sieghafte Hymen* vertonte Capricornus einen Text von Adam Ulrich Schmidlin. Bei der Aufführung waren adlige Gäste beteiligt, die im Libretto namentlich genannt sind. Einen Tag später wurde die „Comoedie“ *Raptus Proserpinae* gespielt – auf dem Titelblatt des Librettos wird sie auch als „singendes Schaw=Spiel“ bezeichnet. Der Dichter des – ebenfalls deutschsprachigen – Textes ist unbekannt. Capricornus schreibt, er habe die Musik „nach der gewöhnlichen Sing=art oder stylo recitativo gesetzt“. Die Dialoge der Handlung sind in Alexandrinern gefasst, dazwischen gibt es Strophenlieder, die Capricornus vermutlich in arioser Satzweise vertont hat.

Exkurs: Herzog Eberhard III. und die Stuttgarter Hofkapelle in den Jahren des Dreißigjährigen Krieges bis zu Capricornus' Ankunft in Stuttgart

Die Geschicke der Hofkapelle sind unmittelbar verbunden mit der Biographie von Herzog Eberhard III. Er wurde 1614 geboren und verbrachte seine Kindheit am Hof.⁵² Als sein Vater starb – mitten im Dreißigjährigen Krieg –, hielt er sich in Tübingen auf. Am dortigen Collegium illustre erhielt er eine standesgemäße Ausbildung in den Künsten und Wissenschaften, außerdem in Fechten, Reiten, Tanzen, Ball- und Ritterspielen. Da Eberhard zu diesem Zeitpunkt erst 13 Jahre alt war, übernahm zusammen mit seiner Mutter ein jüngerer Bruder des Vaters die Regentschaft: Ludwig Friedrich. Er verfolgte eine rigorose Sparpolitik und reduzierte drastisch die Ausgaben des Hofes. Das hatte auch Folgen für die Hofkapelle: 1628 wurden 18 ihrer Mitglieder entlassen, darunter vor allem katholische und ausländische Musiker.⁵³ Unter ihnen waren der englische Gambist und Zinkenist John Price mit seinem „engelländische compania“ genannten Instrumentalensemble – sie fanden in Dresden eine neue Anstellung. Einigen Musikern gelang es, im folgenden Jahr wieder angestellt zu werden, und so konnte der Hofkapellmeister Basilius Froberger 1629/30 immerhin mit sieben Sängern und 17 Instrumentalisten arbeiten, daneben mit 8 Kapellknaben.⁵⁴ Der Administrator Ludwig Friedrich starb 1631, daraufhin wurde erneut einer von Eberhards Onkeln, Julius Friedrich, als Vormund eingesetzt. Im selben Jahr erhoben die kaiserlichen Kommissäre Restitutionsforderungen. Sie verlangten den ehemaligen Besitz der katholischen Kirche zurück: Klöster,

51 Originale u.a. in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart und im Hauptstaatsarchiv Stuttgart (dort ungebundene Papierbögen), G 122 Bü 6. Zu Kontext und Handlung der beiden Werke siehe das Quellenkapitel dieser Arbeit.

52 zu den biographischen Daten zu Eberhard III. vgl. die beiden Publikationen von Joachim Fischer (Artikel Eberhard III.); die wichtigsten Dokumente zu Eberhard III. von Zeitgenossen und von späteren Historikern hat Gerhard Raff zusammengetragen, in: *Württemberg*, Bd. 2, S. 356-388.

53 Zu ihren besten Zeiten im Jahr 1603 umfasste die Hofkapelle 45 fest angestellte Musiker und 10 Chorknaben.

54 Bossert: *Hofkapelle*, S. 70f; Sauer: *Stuttgart*, S. 202.

Stifte, Pfründen und geistliche Güter. Da die Hofkapelle aus den Mitteln des Kirchenkastens bezahlt wurde, war ihr nun die finanzielle Grundlage entzogen. Einige der Mitglieder kamen im Schuldienst unter, der Trompeter Wolf Friedrich Lindenspür wurde Bürgermeister in Stuttgart. Die Rechnungen der Kirchenkastenverwaltung weisen nur vereinzelte Entlohnungen auf. In den 1640er Jahren wurden die Zahlungen wieder häufiger, doch erst zur Bestallung Carl Michael Lindners 1650 wurde wieder Geld beiseite gelegt für regelmäßige Gehaltszahlungen einer gleichbleibenden Anzahl von Musikern.⁵⁵

Württemberg war zunächst vom Dreißigjährigen Krieg verschont geblieben. In den 1620er Jahren brachte der Krieg die ersten Wunden: Obwohl das Herzogtum politisch neutral war, quartierten sich kaiserliche Truppen ein und plünderten Teile des Landes. Eberhards Vormund Julius Friedrich zögerte, ein Bündnisangebot von Schweden anzunehmen. Er versuchte aber, die Nähe der Schweden zu nutzen, um sich persönlich zu bereichern und ließ sich von König Gustav Adolf alle nach dem Kriegsrecht eingezogenen Klöster und geistlichen Güter in Württemberg schenken, außerdem mehrere Grafschaften. Daraufhin setzte die Herzoginwitwe durch, dass ihr Sohn Eberhard – zu diesem Zeitpunkt gerade 19 Jahre alt, also nach damaligem Recht noch nicht volljährig –, die Herrschaft übernahm. Seine Ausgangssituation war schwierig: Württemberg war hoch verschuldet, und der Schuldenberg wuchs. Außerdem musste die außenpolitische Orientierung des Herzogtums geklärt werden. 1633 verbündete es sich mit Schweden und schloss einen Protektionsvertrag mit Frankreich, um die württembergische Grafschaft Mömpelgard im Elsass zu sichern.

Eberhard hatte großes Interesse an Kunst und Kultur. Sein Kunstsinn war geschult durch die Ausbildung in Tübingen und Kavaliereisen nach Frankreich und in die Schweiz. Und er kannte – wie viele Fürsten seiner Zeit – die Möglichkeiten, sich mit kulturellen Leistungen nach innen und nach außen günstig zu präsentieren. Kurz vor seiner Regierungsübernahme wurde beschlossen, dass „nach Beschaffenheit der höchst-bekümmerlichen Zeiten gleichwohl wieder ein *Corpus musicum* angerichtet werden und den dazu deputierten Personen Besoldungen von Januar (*Conversio Pauli*⁵⁶) 1633 an gereicht werden sollen“.⁵⁷ Die Besoldungen fielen allerdings deutlich niedriger aus als bisher, und die Anzahl der Mitglieder war ebenfalls vergleichsweise bescheiden: Die Hofkapelle bestand aus acht Instrumentalisten und acht Sängern, darunter zwei Kapellknaben. (Zum Vergleich: Anfang des Jahrhunderts waren es noch 54 Mitglieder.)

55 Ranzini: Vorwort, S. XVIII, Fußnote 26.

56 Das Fest der Bekehrung des Apostels Paulus wird am 25. Januar gefeiert.

57 Bossert: Hofkapelle, S. 72.

Als Kapellmeister wurde wieder Basilius Froberger eingesetzt; zwei seiner Söhne gehörten zu den Sängern: der Tenor Melchior Froberger und der Bass Isaak Froberger. So war die Familie Froberger immer wieder ein Notanker, der die Hofkapelle über Krisenzeiten und Stürme hinweg rettete. Die neuformierte Kapelle sollte allerdings wieder nicht lange bestehen. Die Allianz mit den Schweden wurde Württemberg nämlich zum Verhängnis. In der Schlacht bei Nördlingen im Sommer 1634 wurden die Schweden und ihre Verbündeten von den Kaiserlichen Truppen vernichtend geschlagen. Einen Tag nach der Schlacht flüchtete der Herzog Hals über Kopf nach Straßburg ins Exil. Die Flucht war so überstürzt, dass Eberhard keine Instruktionen mehr hinterlassen konnte und auch kaum etwas von seinen Habseligkeiten retten konnte. Auch die höchsten Beamten verließen Württemberg. Das Land war ohne politische Führung und wurde von kaiserlichen und bayerischen Truppen besetzt. Mit den Soldaten kamen Hunger, Seuchen und Armut. Die Kunstschatze des Herzogshauses wurden zur Kriegsbeute, das Residenzschloss in Stuttgart wurde vollkommen ausgeraubt, die Archive geplündert. Etwa 300 kostbare Handschriften und Drucke aus der Hofbibliothek gelangten nach Wien.⁵⁸

Die Habsburger versuchten keine gewaltsame Rekatholisierung; das evangelische Konsistorium behielt die Leitung der kirchlichen Angelegenheiten im Land. Die Hofkirche in Stuttgart wurde indessen geschlossen, und die beiden evangelischen Hofprediger entlassen. Die protestantische Stiftskirche wanderte in die Hände von Jesuiten.⁵⁹ Die Musiker der Hofkapelle wurden Ende des Jahres gekündigt. Der Hofprediger Christoph Zeller zog folgende Bilanz:

„hernach obberührtes hartes Treffen vor Nördlingen fürgegangen, darauff auch Jhr Fürstl. Gn. im Land hinterbliebender ältister Herr Sohn, unser regierender gnädiger Lands-Fürst und Herr, zu Seiner Fürstlichen Person Sicherung, Land und Leut quittiren, und Seiner Fürstlichen Fraw Mutter in das beschwehrliche Exilium nachfolgen müssen, das arme Land aber in der obsiegenden Gewalt gerahten, jämmerlich spoliert und außgeplündert, alles seines Vermögens und Vorrachts unbarmhertzig beraubet, mit Morden, Sengen, Brennen, und schrecklichen pressuren grausam verwüstet, verhöret, und verödet, und da es zuvor als ein Lust-Garte gewesen, wie eine wüste Einöde, die Clöster und Stifter von widerwertigen occupiert, Abgötterey eingeführt, die reine Diener Christi in grosser Menge vertrieben, die andere erbärmlich außgehungert worden, und nicht nur ein hundert tausend Seelen durch den erfolgten

58 Sauer: Stuttgart, S. 215.

59 ebd, S. 211f.

Hunger, Pestilenz, und das noch immer umb sich hawende Kriegs-Schwerd kläglicher Weise zu grund gegangen.“⁶⁰

Die Zeitgenossen kritisierten Herzog Eberhards Flucht und seinen aufwändigen Lebenswandel im Straßburger Exil. Er soll dort seine Zeit vorwiegend mit Schießen und Jagen (seiner großen Leidenschaft) verbracht haben, außerdem – wie er es selbst formulierte – „mit Besuchung einer ehrlichen Dame“.⁶¹ Diese Dame war Anna Catharina, Tochter des schwedischen Heerführers, Wild- und Rheingraf Johann Kasimir von Salm. Sie hielt sich in Straßburg ebenfalls im Exil auf. Obwohl die finanzielle Lage des Herzogs außerordentlich diffizil war, heirateten die beiden am 8. März 1637. Ein halbes Jahr später wurde der erste Sohn geboren. Im Lauf der Jahre folgten 13 weitere Kinder. All dies nahm man in Württemberg mit Stirnrunzeln zur Kenntnis. Zudem war die Wahl Anna Catharinas nur gerade eben noch standesgemäß. Und da ihr Vater auf der Seite der Schweden stand, war die Heirat auch im Hinblick auf die Beziehungen zum Kaiserhaus politisch unklug.

Eberhards Hoffnungen, sein Herzogtum durch Verhandlungen mit dem Kaiser zurückzuerhalten, schwanden, als er 1635 – also im Jahr nach seiner Flucht – vom Prager Frieden ausdrücklich ausgeschlossen wurde. Die Verhandlungen waren zäh und dauerten über drei Jahre. Sie machten erst nach dem Tod Kaiser Ferdinands II. Fortschritte, als Eberhard mit dessen Sohn Ferdinand III. persönlich zusammentraf. Im Oktober 1638 konnte der Herzog wieder in Stuttgart einziehen. Der Preis war hoch: Er musste auf 14 Klöster und etliche Ländereien verzichten; das machte über die Hälfte der ursprünglichen Fläche aus. Das Land war verwüstet und weithin entvölkert: Von den ursprünglich etwa 400 000 Einwohnern waren mehr als drei Viertel gefallen, an Krankheiten und Hunger gestorben oder ausgewandert: Die Schulden waren schier unermesslich: sie betrug rund 47 Millionen Gulden.

Obwohl überall Not und Mangel herrschte, war die Neugründung der Hofkapelle eines der ersten Vorhaben, die Eberhard nach seiner Rückkehr in die Tat umsetzte: Zu Jakobi 1639 wurden acht Musiker zu einem sehr geringen Gehalt angestellt: zwei Organisten, vier Instrumentisten und zwei Sänger, die beide aus der Familie Froberger stammten: Johann Georg Froberger sang Tenor und leitete die Kapelle zu Beginn, Isaak Froberger sang Bass und übernahm vermutlich die Leitung nach dem Tod seines älteren Bruders im Jahr 1640. Als

⁶⁰ Christoph Zeller in seiner Leichenpredigt für Herzogin Barbara Sophia (1636), zit. nach Raff: Württemberg, Bd. 2, S. 359.

⁶¹ Fischer: Eberhard III. (1985), S. 199.

Württemberg 1642 zum Kriegsschauplatz wurde, mussten die Mittel der Hofkapelle weiter reduziert werden.⁶²

Die Friedensverhandlungen von Münster und Osnabrück fielen indessen sehr günstig für Württemberg aus. Schweden setzte sich vehement für seine einstigen Verbündeten ein, und so erhielt Eberhard III. im Friedensvertrag sein gesamtes Herzogtum zurück.⁶³ Der Herzog und seine Regierungsbeamten bemühten sich zunächst vor allem, die Strukturen im Land wieder herzustellen: Hof, Staat und Kirche und deren Verwaltung. Außerdem versuchte man, die wirtschaftliche Situation zu verbessern: Die Landwirtschaft – insbesondere der Weinbau – wurde unterstützt, außerdem die Tuch- und Leinwandherstellung.⁶⁴

Nach dem Friedensschluss stabilisierte sich allmählich auch die Lage der Hofkapelle. 1650 wurde als neues Mitglied der Sänger Carl Michael Lindner angestellt, der alsbald zum Kapellmeister aufrückte. Er erhielt 50 Gulden Gehalt, 10 Gulden Herberggeld, 52 Gulden Kostgeld, 10 Gulden Addition und 12 Gulden Kleidergeld – das übertraf bei weitem die Besoldung der anderen Musiker seit dem Zusammenbruch der Kapelle.⁶⁵ Hinzu traten in den folgenden Jahren zwei englische Musiker, mehrere Zinkenisten und Sänger, darunter der Italiener Paolo Mazzuchelli mit einem Spitzengehalt von 200 Gulden, das in den Jahren danach mehrfach anstieg. Mazzuchelli ging 1655 nach Darmstadt, wo er eine Zeitlang die Hofkapelle leitete.⁶⁶ Im selben Jahr verließ auch Kapellmeister Lindner die Stadt. Das Konsistorium, die Aufsichtsbehörde über die Hofkapelle, hatte mit Missfallen festgestellt, dass Lindner nie am Abendmahl teilnahm. Gerüchte darüber, dass seine Haushälterin und ihr Sohn den Rosenkranz beteten, nährten die Vermutung, Lindner sei Jesuit. Als er dann auch noch in Mißkredit geriet, weil er die Kapellknaben schlecht behandelte, seine Magd schlug und einer ehrbaren Bürgerin bei einem Streit das Schlüsselbein gebrochen hatte, wurde er im März 1655 entlassen.⁶⁷ Man fand vorerst keinen Ersatz für ihn, und so blieb die Hofkapelle ohne Leiter, bis Capricornus an Georgi 1657 – also rund zwei Jahre später – seinen Dienst als Hofkapellmeister antrat.

Die wechselvolle Geschichte der Hofkapelle spiegelt die politische Situation Württembergs wider. Da die finanziellen Mittel für die Musiker aus dem Kirchenkasten stammten, lässt sich an der Zahl der Mitglieder auch der Umfang des kirchlichen Besitzes ablesen – die drastischen

62 ausführlich zu diesen Jahren: Bossert: Hofkapelle, S. 85-92.

63 Fischer: Eberhard III. (1985), S. 199f.

64 ebd., S. 202.

65 Bossert: Hofkapelle, S. 92.

66 Noack: Musikgeschichte Darmstadts, S. 118. Offenbar gab es zwischen Darmstadt und Stuttgart einen regen Austausch an Musikalien: Bis 1944 lagen etliche Abschriften von Capricornus' Musik aus den Beständen der Darmstädter Hofkapelle in der Darmstädter Bibliothek.

67 Bossert: Hofkapelle, S. 95-104.

Beschneidungen der Hofkapelle fanden jeweils zu einem Zeitpunkt statt, an dem das Haus Württemberg die Anzahl seiner Klöster und Kirchengüter stark einschränken musste. Gleichzeitig ist die Hofkapelle aber auch ein Spiegel für die Repräsentation durch Kultur und den Kunstsinn von Herzog Eberhard III. Denn auch als sein Land in miserablen Zustand war, setzte er sich für den Neuaufbau der Kapelle und für deren Weiterleben ein.

Eberhards Kunst- und Gemäldesammlung war berühmt. Auch seine drei Schwestern interessierten sich für die Kunst, Kultur und Wissenschaften und förderten sie. Die beiden älteren blieben in der Not des Dreißigjährigen Krieges unverheiratet und lebten deshalb am Stuttgarter Hof. Antonia war eine begabte Mathematikerin, interessierte sich für Musik, Astronomie, Geographie und Sprachen, „wusste die hebräische Sprache so accurat, als fast kein Professor der orientalischen Sprachen auf hohen Schulen“.⁶⁸

Anna Johanna war ebenfalls hoch gebildet: Sie besaß Kenntnisse in Medizin, Architektur und Mathematik und übersetzte theologische Traktate vom Lateinischen ins Deutsche. Sybilla, die jüngste, war die musikalischste der drei. Sie war Schülerin von Johann Jakob Froberger, der sein Lebensende auf ihrem Witwensitz Schloß Héricourt verbrachte und dort starb. Er übergab der Herzogin seinen musikalischen Nachlass, der leider bei einem Brand verloren gegangen ist. Den drei Schwestern widmete Capricornus 1660 die *Zwey Lieder vom Leyden und Tode Jesu*, einen Druck mit geistlichen Konzerten über Passionslieder („Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“ von Paul Gerhardt und „O Traurigkeit, o Herzeleid“ von Johann Rist.)

Dass auch Eberhards zweite Gattin, Herzogin Dorothea Maria Sophia, sich für Musik interessierte, lässt sich u.a. daran ablesen, dass Capricornus ihr einen Band seiner *Geistlichen Harmonien* widmete.

68 Johann Gerhard Meuschen: *Courieuse Schau-Bühne Durchlauchtigst-Gelehrter Dames*, Frankfurt / Leipzig 1706, S. 84, zit. nach Raff: *Württemberg*, S. 336.

Konflikte und ästhetische Streitfragen – Der Streit zwischen Capricornus und Philipp Friedrich Boeddecker

Was den Respekt zwischen den Musikern und dem Kapellmeister betraf, so gab es schon bald Schwierigkeiten und zahlreiche Konflikte. Sicher spielte Capricornus' Temperament dabei eine Rolle – darauf deuten die vielen schriftlichen Ermahnungen des Kirchenrats und des Fürsten hin, der Kapellmeister möge sich mäßigen. Bedenken muss man allerdings auch, dass Capricornus eine Hofkapelle übernahm, die jahrelang ohne einen Leiter war – naturgemäß eine schwierige Situation für alle Beteiligten.

Der Stiftsorganist Philipp Friedrich Boeddecker hatte bereits mit der Stelle bei Hofe geliebäugelt,⁶⁹ als man schließlich Capricornus den Vorzug gab. Noch vor dessen Amtsantritt schwärzte Boeddecker den neuen Kapellmeister bei den Kollegen an. Er zog Capricornus' kompositorische Fähigkeiten in Zweifel, versuchte, in dessen Erstlingswerk *Opus musicum* von 1655 Satzfehler nachzuweisen und schickte die Passagen, die freizügig mit den Regeln des strengen Satzes umgingen, an andere Musiker zur Begutachtung. Als der Streit zwischen den beiden Musikern eskalierte, schrieb Capricornus einen ausführlichen Beschwerdebrief (das „Memoriale“) an den Fürsten. Böddecker habe ihm vorgeworfen, dass seine Kompositionen „nicht *secundum fundamenta et regulas musicales*, sondern nach meiner selbst eingebildeten Lieblingkeit componirt seyen.“⁷⁰ Capricornus wendet dagegen ein, er übertrete nur in Ausnahmefällen und mit Bedacht die Regeln des strengen Satzes, um dem Textgehalt gerecht zu werden – das sei das Recht des praktischen Musikers: „Diß aber ist meine Meynung, daß mann zwar *stricte* bey denen *Regulis Musicis* verbleiben und alles darnach richten, auch *ne transversum unguem* davon weichen solle, es seye dann, daß es die *Emphasis Verborum*, oder auch zu Zeiten, doch gar selten, *ipsa Suavitas Conventus* hochnothwendig erfordere. Wenn eß nun die *Emphasis* erfordert, so ist einem *Musico practico* und *exercitato* gar wol zuläßlich *moderate* die *Regulas* bey seyte zu stellen, und etwan 2, 3 oder mehr *quinten* zu setzen, wie solches der berühmte Athanasius Kircherus in seiner *Musurgia* (welches *opus* er von denen vornehmsten so wol alten alß neuen, so wol *practicis* als *Theoreticis Autoribus* zusammengetragen.) Tom. I lib. 7 cap. 7 pag. 620 bekräftiget.“⁷¹ Weitere Zitate aus lateinischen Schriften zur Musiktheorie folgen – Zarlino, Calvisius, Ornitoparchus und Franchinus werden als Gewährsmänner angeführt. Mit ähnlichen Begriffen formuliert Capricornus seinen eigenen Standpunkt: „Bleibet derohalben meine *opinion* gar gut und richtig, *quod Musico practico et*

69 Wohl nicht zuletzt auch wegen der Aussicht auf weit besseren Verdienst. Boeddecker verdiente als Stiftsorganist deutlich weniger als der Hofkapellmeister: Im Jahr 1658/59 etwa wurden an Capricornus 308 Gulden bezahlt, an Boeddecker dagegen nur 50. Der Hoforganist Valentin Klein bekam 118 Gulden. (Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Rechnungsbücher der Kirchenkastenverwaltung, A 282: 1394).

70 Sittard: Capricornus contra Boeddecker, S. 96.

71 ebd., S. 97; mit Notenbeispielen von Kapsberger und Morales, die Quintparallelen aufweisen.

*iam diu exercitato consecutio duarum perfectarum consonantiarum emphasi verborum, vel etiam gravitate aut suavitate concentus id requirente, concessa et licita sit“.*⁷²

Zu seiner Rechtfertigung führt Capricornus einige der wichtigsten Musiker seiner Zeit an: die Wiener Hofkapellmeister Giovanni Valentini und Antonio Bertali sowie die Venezianischen Musiker Claudio Monteverdi, Antonio Rigatti und Giovanni Rovetta. Man dürfe nicht tadeln, wenn sie „*quinten* oder sonsten andere *errores* in ihren compositionibus gesetzt, sondern [...] daß sie es mit Fleiß, und weil eß ihnen also beliebt hat, gethan“.⁷³

Als Beleg fügt Capricornus eine ganze Reihe von Notenbeispielen bedeutender Komponisten ein und markiert darin jene Stellen, die freizügig mit den kompositorischen Regeln umgehen: In Vokal- und Instrumentalwerken von Valentini, Bertali und Morales streicht er Quintparallelen an, ein Ausschnitt aus Carissimis Oratorium *Jephtha*, der besonders ausdrucksstarke Ensemblesatz „Plorate filii Israel“, dient als Beispiel für eine nicht regelgerechte Fortschreitung von einer großen Sexte zur Quinte.

Er folgert: „Worauß dann zu ersehen, daß nicht ich alleine etwas gesetzt, so *contra Regulas*, sondern auch die vornehmsten und berühmtesten *Practici*, und ist also meine *opinion*, (daß nehmlich ein *exercitatus Practicus* zuweilen Macht habe *ad suum intentum exprimendum* neben denen *Reguln* vorbey zu gehen), *tam Regulis quam Exemplis et autoritate probatissimorum autorum* nach Genüge bekräftiget worden“.⁷⁴

Schließlich zitiert Capricornus zum ‚Beweis‘ seiner kompositorischen Fähigkeiten Urteile angesehener Komponistenkollegen: Der kursächsische Kapellmeister habe ihm geschrieben „Deß Herrn opera virtuosa ist mir zu recht eingehändiget worden, hat mich sehr delectirt, der Herr fahre fort, noch ferner Gott und seiner Kirchen also zu dienen.“ Giacomo Carissimi habe über einen Preßburger Arzt Noten von Capricornus empfangen und er habe sie „nicht alleine höchlich gerühmet, mit Vermelden, daß sie gar wol wert seyen, daß mann sie in den Druck befördere, sondern auch gewürdiget in der Kirchen bey St. Apollinar zu Rom zu probiren, und aufzuführen.“⁷⁵

Im Gegensatz dazu – so schreibt Capricornus – habe er noch keinen ernst zu nehmenden Kollegen getroffen, der die Musik Boeddeckers „verlangt oder gelobt hätte“. Boeddecker mache aus schierem Unvermögen Satzfehler, er komponiere wie ein Anfänger mit Hilfe eines Tasteninstrumentes und nehme keine Rücksicht auf den Textgehalt: „dem Statt Organisten aber und seines gleichen, alß welcher *in praxi* noch nicht wol geübet, so daher abzunehmen, dieweilen er nicht nur eine lange Zeit, sondern auch ein *Clavier*, wie die *Incipienten* bey sich

72 ebd., S. 98.

73 ebd., S. 98.

74 ebd., S. 101.

75 ebd., S. 112.

haben muß, wann er etwaß *componiren* will, auch nicht *ex incuria* oder auch sonsten *ex acumine ingenii*, dieweil er nicht so spitzfündig, noch *propter emphasin verborum*, dieweilen er nichts lateinisches versteht, sondern *ex ignorantia* so viele *errores* in seinem *Te deum laudamus* gesetzt, kan ichs nicht gut heißen.⁷⁶

Um seinen Vorwürfen das nötige Gewicht zu geben, listet Capricornus etliche Notenbeispiele mit fehlerhaften Stellen aus Werken Boeddeckers auf und fügt abfällige Kommentare hinzu wie „In diesem Satz haben die zwey *Violinen* mehrmahlen einen solchen schönen Gang oder *andamento*, daß einem Lung und Leber auß dem Leib durch die Haut und Kleider fallen möchte, wann er sie alleine nebenst dem *General-Baß* lange hören solte“⁷⁷ oder „In diesem *Exempel* setzt der Statt Organist ohne Unterschied, wie eß ihme eingefallen, etliche hochverbottene *dissonantias* und *Secunden* nacheinander, welche einen solchen abschewlichen *effect* von sich geben, daß einer ehe eine gantze Meil baarfuß in dem Schnee lauffen sollte, alß dieselbe nur eine Viertelstund anhören, und gleichwol meldet er, sie klingen ihme in seinem Kopffe so wol, daß er sie den gantzen Tag neben einem Mäßlein Weins anhören möchte. Ist derohalben sein Kopff viel anders beschaffen als der meinige.“⁷⁸

Um seine Überlegenheit in kompositorischen Dingen zu beweisen, greift Capricornus eine Stelle aus Boeddeckers *Te Deum* heraus, die besonders viele Satzfehler aufweist und korrigiert sie.

Unter den Hofakten ist dieses „Memoriale“ eine Besonderheit: es ähnelt eher einem musiktheoretischen Traktat als einem Beschwerdeschreiben. Ob der Fürst die Argumentation im Einzelnen nachvollziehen konnte, sei dahingestellt.

In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts sind mehrere Fälle bekannt, in denen Komponisten Differenzen in kompositionstechnischen und ästhetischen Fragen öffentlich mit ihren Kollegen austrugen. Immer geht es dabei um die Frage, ob die Theorie satztechnische Freiheiten legitimieren und dulden kann, die in der Praxis längst gängig sind und vor allem zugunsten des Textausdrucks und der Plastizität der musikalischen Affekte eingesetzt werden. Der Streit zwischen Monteverdi und Artusi zu Beginn des 17. Jahrhunderts steht am Beginn dieser öffentlichen Diskussionen.⁷⁹ Die Streitigkeiten zwischen dem Organisten der Danziger Marienkirche, Paul Siefert, und dem Kantor des dortigen Gymnasiums, Kaspar Förster, in die sich 1643 auch Marco Scacchi mit einem gedruckten Traktat einschaltete, entzündeten sich an ähnlichen Fragen.⁸⁰ Ebenso die Debatte um die Psalmen und Motetten, die Vincenzo de Grandis für die *Capella pontificia* schrieb und die ein Kritiker unter dem Pseudonym Filippo

76 ebd., S. 98.

77 ebd., S. 120.

78 ebd., S. 126.

79 siehe hierzu Leopold: Monteverdi, S. 57-67.

Kesperle 1625 in Partitur veröffentlichte; versehen mit einer respektlosen Widmungsvorrede, die dem Komponisten (der immerhin im Dienst von Papst Urban VIII. stand), die handwerklichen Fähigkeiten absprach.⁸¹ All diese öffentlich ausgetragenen Streitigkeiten spiegeln – wie auch der Zwist von Boeddecker und Capricornus – eine tiefreichende Verunsicherung in grundsätzlichen musikalischen Fragen.

Schwierigkeiten mit den Musikern der Hofkapelle

In seinem „Memoriale“ an Herzog Eberhard III. berichtet Capricornus auch von den Schwierigkeiten mit den Mitgliedern der Hofkapelle: Boeddecker habe die Musiker „auß lauterem unzeitigem Eyffer, Haß und Neid“ gegen ihn aufgehetzt. „Welchen üblen *persvasionibus* sie auch wacker gefolget, mit ihme in ein Horn geblasen, hin und wieder in den Freßereyen und Saufereyen spöttisch von mir geredet, auch entlichen den Anschlag gemacht, daß sie, wann ich mit meinen Angehörigen wiederumb herauff kommen und ihnen vorgestellt würde, sich *publice opponiren*, wieder die Vorstellung *protestieren*, und mich für ein untüchtiges Haupt erkennen wolten“.⁸² Der Versuch, die Anstellung zu verhindern, misslang. Aber die Zusammenarbeit sollte schwierig werden: „da ich schon wirklich mein *officium* angetreten, hat sich bald einer, bald der andere widerspenstig erzeigt, daß einige, so ich etwan *ratione officii* ihme zugemuthet, entweder nicht thun wollen, oder aber also gethan, daß es eine Schande gewesen“.⁸³

Zahlreiche Briefe, Aktennotizen und Kirchenratsprotokolle berichten von den Zerwürfnissen: Bereits im Juli 1657 beschwerten sich die Hofmusiker beim Landesfürsten über die „allzuschwehren und hohen Stückh“, die der Kapellmeister ihnen zu spielen gebe und wegen der „schimpfflich und harten tractirung und bestrafung“. Capricornus habe den Zinkenisten vorgeworfen, „sie bleßten den Zinkhen nur wie ein Kuehorn“. Er würde „gleichsamb wie man zureden pflegt, den Hundt vor die Thürn werfen“ Umgekehrt beklagte sich Capricornus darüber, dass die Musiker widerspenstig seien und ihn sogar beschimpften.⁸⁴ Die Schwierigkeiten scheinen sich im Laufe der Zeit nicht gelegt zu haben. So verzeichnet etwa das Kirchenratsprotokoll vom 11. Juli 1662, Capricornus habe sich darüber beklagt, dass bei der „fürstl. Kindtauff, Und dabey gehaltenen Tafel-Music die Gebrüder Kreß (von Nürnberg gebürtig) sich ungehorsam, trotzig und zumahl sträfflich erwiesen“. Der Ältere habe bei einem

80 vgl. Waczkat: Monteverdi und die deutsche Musiktheorie, insbes. S. 466.

81 Morche: Artikel DeGrandis, in: MGG2, Personenteil, Bd. Sp. 682-685.

82 Sittard: Capricornus contra Boeddecker, S. 93.

83 ebd., S. 93f.

84 Hauptstaatsarchiv Stuttgart, A 202: 1918; siehe auch Sittard: Capricornus contra Boeddecker, S. 87.

Stück für Krummhörner „das beste Rohr muthwillig verstossen“. Der andere habe „übel geflucht“. Die beiden Musiker erhielten daraufhin einen Verweis vom Fürsten.⁸⁵

Konflikte mit den Kapellknaben

Konflikte gab es immer wieder auch mit den Kapellknaben, speziell mit dem späteren Hoforganisten Peter Hirschenleutner aus Preßburg. Seit er sieben Jahre alt war, zählte der Junge zu den Kapellknaben, bekam also Unterricht von Capricornus und wohnte in dessen Haus.

Als der langjährige Hoforganist Valentin Klein alt und schwächlich wurde, schickte Capricornus Peter zur Organisten-Ausbildung nach Nürnberg zu dem Organisten Paul Hainlein. Als der Schüler wieder zurück in Stuttgart war, entsprachen seine Fähigkeiten im Clavierspiel und im Generalbass nicht den Vorstellungen von Capricornus. Capricornus versuchte, seinen Schüler zum Üben anzuregen, doch er war offenbar pädagogisch nicht sehr geschickt. Peter war stur, und es kam zum Streit zwischen den beiden. Im Mai 1663 schilderte Capricornus den Konflikt in einem aufgebrauchten Brief an den Herzog⁸⁶: „Solche mein Väterliche Erinnerung hat Peterl verächtlich in den Wind geschlagen, und ist, seitdeme er die bestallung bekommen nicht einmahl, etwas zu lernen, zu mir kommen; sondern hat lieber deß Zuckerbäckers Laden gehüttet sich mit täglichem hinauß spatzieren beluſtiget, das Studiren an den Nagel ge[hängt], ja, da ich ihme etliche *Choral*-Lieder zu seiner Nützlichen Übung zu componiren gegeben, hat er mich etliche Wochen darmit aufgezogen, bald gesagt, er habs schon gemacht, seye nur noch nicht abgeschrieben, andere entschuldigungen fürgewendet, endlich bekandt, daß er gar keines gesetzt, und trotziglich zur Antwort gegeben, er habe eine solche *Composition* nicht gelernet, könne und begehrt derohalben derogleich Sachen nicht zu setzen; nicht bedenkende, daß ohne die Wissenschaft der *Composition* niemahlen ein guter *General-Bass* kann geschlagen werden.“ In einer besonders angespannten Situation habe Capricornus, so schreibt er, dem Jungen drei Mauschellen gegeben und ihn einen „undankbaren Schelm“ und ein „Kind des Teufels“ genannt. In seinem Brief bittet er den Fürsten um eine „*Exemplarische* Straffen, anderen zur Warnung, und zugleich zur Handhabung und schützung meines Staats“.

Einen Monat später (am 9.6.1663) vermerkt ein Kirchenratsprotokoll, dass Peter einen scharfen Verweis und die Aufforderung erhält, „dem Capellmeister mehr respect und gehorsamb

85 Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Signatur A 21: 630.

86 Der Brief ist im vollständigen Wortlaut im Anhang dieser Arbeit abgedruckt. Original im Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Signatur A 21: 630.

zubezeugen“. Capricornus wird ermahnt, „daß Er sich künftig gegen seine Untergebenen mehrere *Moderation* gebrauchen“ solle.

Capricornus' Familienangehörige

Einige von Capricornus' Familienangehörigen waren Musiker: sein Vetter, sein Schwager und sein Sohn Samuel. Sie waren Hofmusiker in Gotha, Ansbach, Durlach, Frankfurt und Weimar und haben zur Verbreitung von Capricornus' Musik beigetragen. Wer von ihnen veranlasst hat, dass nach Capricornus' Tod ein halbes Dutzend Sammlungen mit seiner Musik im Druck erschien, lässt sich nicht rekonstruieren.

Der Sohn Samuel Capricornus

Wahrscheinlich ist es Capricornus' Sohn Samuel zu verdanken, dass so viele Werke seines Vaters postum erschienen.

Samuel Capricornus jun. immatrikulierte sich 1662 an der Universität Tübingen. Der Eintrag im Matrikelverzeichnis (Nr. 25 555) lautet „Samuel Capricornus Stutgardianus“. Das Studienfach ist nicht angegeben, aber wir erfahren, dass der Student ein Reisestipendium erhielt. 1675-76 erscheint sein Name in den Kirchenrechnungen der Gothaer Hofkapelle, wo er als Altist angestellt war. 1676 betrug seine Besoldung 52 fl, 10 gl, 6 dl, im folgenden Jahr blieb er nur drei Quartale und erhielt 67 fl, 10 gl und 6 dl⁸⁷.

Die Besoldungsliste der Ansbacher Hofkapelle von 1680 listet unter den acht Musikern „Samuel Capricornus, Musicus“ auf. Er wirkte in Ansbach vom 23.4.1679 bis zum 15.11.1680 und erhielt 210 fl.⁸⁸ Möglicherweise hat er die vielen Kompositionen seines Vaters nach Ansbach mitgebracht, die das Noteninventar des Hofes auflistet – vielleicht war es aber auch sein Onkel Paul Kellner, der schon einige Jahre vor Samuel Capricornus jun. in Ansbach eine Anstellung fand.⁸⁹

Der Schwager Paul Kellner

Paul Kellner war ursprünglich Türmer und Stadtpfeifergeselle in Ungarn (vermutlich in Preßburg), von wo ihn Capricornus nach Stuttgart geholt hatte. Er heiratete Capricornus' Schwester und nutzte offenbar seine persönlichen Beziehungen geschickt, um seine Besoldung in die Höhe zu treiben. Unter den geheimen Ratsakten findet sich ein Beschwerdeschreiben

87 Fett: Musikgeschichte der Stadt Gotha, S. 358 (? Paginierung unleserlich).

88 Schmidt: Musik am Hofe von Brandenburg-Ansbach, S. 60.

89 vgl. Schaal: Die Musikhandschriften des Ansbacher Inventars.

(23.2.1675) von der Hand des Pagenpräzeptors Caspar Kirchner gegen Paul Kellner: „und weil er deß Capricorni Schwester geheirathet, durch Ihn nach und nach, wie auch durch seine mehrmahlig vorgenommene *simulation*, alß köndte Er anderwärts, und wolte dienst nehmen, eine solche besoldung gleichsam erzwungen, dergleich keiner von den andern gehabt, nemlich

golt	170 R
Lichtergeld	4 R
Rocken	4 Scheffel
Dinkel	18 Scheffel
Wein	6 Zynß
Holtz	8 Claffter“. ⁹⁰

18 Jahre lang war Kellner am Stuttgarter Hof tätig.⁹¹ Als Markgraf Albrecht 1666 dort anwesend war, hatte Kellner bei einem Konzert solch gravierende Fehler gemacht, „dazs seine verursachte Dissonanz das gantze Musicalische Collegium nit wenig Ire gemacht“.⁹²

Am 15.11.1674 wurde Kellner am Ansbacher Hof angestellt. Dort erhielt er ein ansehnliches Gehalt von 466 fl nebst freyem Logament, Lichten und Holtz“, außerdem Naturalien⁹³. Als der Kapellmeister Johann Wolfgang Franck Ansbach verließ, führte Kellner die Hofkapelle interimistisch weiter.⁹⁴

Der Vetter Georg Christoph Strattner

Capricornus' Vetter war fast 20 Jahre jünger als er selbst: Georg Christoph Strattner wurde 1645 im ungarischen Gols geboren. Mit ca. 7 Jahren kam er in das Haus von Capricornus in Preßburg; dort war er Kapellsänger und Schüler des Gymnasiums. Spätestens seit 1659 war er in Stuttgart, Capricornus hatte ihm „wegen seiner guten Altstimme“ zu einer Anstellung als Hofkapellknabe verholfen.⁹⁵ Er unterstützte seinen Vetter in der schulischen Ausbildung und erteilte ihm Musikunterricht. Seit 1661 taucht Strattners Name in den Rechnungen der Hofkapelle auf: von Jakobi 1661 (26.7.) bis Georgi 1666 (23.4.) erhielt er 100 Gulden jährlich, 70 davon in Geld und das übrige in Naturalien.⁹⁶ Nach Capricornus' Tod wurde Strattner

⁹⁰ Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Signatur A 202: 1919.

⁹¹ Sittard: Capricornus contra Boeddecker, S. 69.

⁹² Schmidt: Musik am Hofe von Brandenburg-Ansbach, S. 59.

⁹³ ebd., S. 60.

⁹⁴ ebd., S. 58.

⁹⁵ Biographische Details nach Noack: Strattner.

⁹⁶ Noack: Strattner, S. 448; Strattner taucht als Altist erstmals 1661 in den Rechnungsbüchern des württembergischen Kirchenrats auf; Staatsarchiv Stuttgart, A 262: 1397*. Noch im selben Jahr schrieb Capricornus einen Brief an den Fürsten, in dem er um eine höhere Besoldung für Strattner bat; statt der geforderten 104 Gulden zahlte der Fürst jedoch nur 70; lediglich die Summe der Naturalien stockte er ein wenig auf. (Staatsarchiv Stuttgart A 202: 1919)

Kapellmeister in Durlach, seit 1682 wirkte er in Frankfurt als Kapellmeister der freien Reichsstadt. Zehn Jahre später wurde er wegen Ehebruchs aus der Stadt verbannt, 1694 fand er in Weimar eine Anstellung als Tenorist und Kanzlist⁹⁷.

Elisabeth Noack hat in ihrer Arbeit über Strattner auch die Einflüsse von Capricornus auf den Kompositionsstil seines fast eine Generation jüngeren Veters untersucht und fasst zusammen: „Nur in den Duetten, in denen sich besonders stark ... der Einfluß von Carissimi zeigt, vermag Capricornus schon die breiten und sicheren Formen zu geben, die später den geschlossenen Sologesängen eigen sind. Die melodisch und harmonisch einfache Art, die Capricornus in seinen Festkonzerten benutzt, eignet sich Strattner gar nicht mehr an. Solche Werke waren in den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts bereits veraltet.“⁹⁸ Eine stilistische Verwandtschaft zwischen der Musik Strattners und derjenigen Capricornus' sieht Noack vor allem in den Duetten, und sie zieht im Hinblick auf Capricornus folgende Bilanz „Diese vornehmen Sätze in konzertierendem Stil [von C.], bald in Nachahmungen der Stimmen, bald in Terzen- und Sextengängen vereint geführt, mit harmonisch besonders reichen und schönen Wendungen, sind trotz ihrer geringen Ausdehnung würdige Seitenstücke zu den großen Kammerduetten der Zeit.“⁹⁹

97 Noack: Strattner, S. 449.

98 ebd., S. 459.

99 ebd., S. 461.

2 Die Quellen und ihre Verbreitung

„Die meiste und vornehmste *Capricornische* Stückh [sind] hin und wieder bey Capellen und vornehmen Stätten bereits gnug zu finden, und alß nichts rars mehr“, schrieb ein Musiker der Stuttgarter Hofkapelle im Jahr 1671, acht Jahre nach Capricornus‘ Tod.¹ Der Musiker wollte den Landesfürsten dazu bewegen, ihm Noten von Capricornus‘ Werken zu überlassen, die er „zu seinem Unterricht und künfftigem Nutzen in die partitur abgeschrieben“ hatte – und er übertrieb nicht mit seiner Formulierung: Sehr viele Hofkapellen besaßen Drucke und Handschriften von Capricornus und sogar kleine Kantoreien hatten zumindest einige seiner Werke in ihrem Notenschrank. Capricornus ist einer der am breitesten rezipierten Komponisten des 17. und frühen 18. Jahrhunderts.

In seinem kurzen Leben – Capricornus starb einige Wochen vor seinem 37. Geburtstag – hinterließ er ein außerordentlich umfangreiches Oeuvre. Ein großer Teil seiner Werke ist handschriftlich überliefert, vieles davon ist im Druck erschienen – teilweise auch nach seinem Tod. Die zeitgenössischen Inventare belegen den Verbreitungsradius seiner Musik: Die Spuren, die er mit seiner geistlichen und weltlichen Vokalmusik und seinen Instrumentalwerken hinterlassen hat, gehen weit über die Grenzen des Heiligen Römischen Reichs deutscher Nation hinaus und ziehen sich durch weite Teile des musikalischen Europa: Von Kraków bis Uppsala, von Straßburg und Paris bis Oxford finden sich gedruckte und handschriftliche Quellen.

Nicht nur in räumlicher Hinsicht ist dieser Wirkungsradius beträchtlich, sondern auch, was die soziale Schicht der Musiker wie der Rezipienten betrifft: Seine Musik wurde sowohl an den großen Fürstenhöfen protestantischer und katholischer Konfession musiziert (neben Stuttgart sind dies u.a. Ansbach, Gottorf, Rudolstadt, Halle-Weißenfels, Stockholm, Kremsier) als auch an den Kirchen größerer Städte – und auch hier findet sich Notenmaterial bei beiden Konfessionen. Außerdem war sich Capricornus‘ Musik im Repertoire von Alumnatsschulen, wie Handschriftenbestände in Lüneburg und Leipzig belegen.

Um die Bedeutung dieser Überlieferungssituation einzuschätzen, scheint mir ein Exkurs zur Verbreitung handschriftlicher und gedruckter Musikalien in Deutschland in den Jahren nach dem Dreißigjährigen Krieg hilfreich.

1 Brief Georg Danners (17.09.1671) an Fürst Eberhard III. Bei den betreffenden Noten handelt es sich um Abschriften von Daniel Danner, einem Schüler von Capricornus. Ein Aktenvermerk (9.10.1671) – signiert von Eberhard III. – belegt die Reaktion des Hofes: „Unser gnädigster Fürst und Herr hat sich hierauf in gnaden resolviret, daß allein die *Capricornische* Compositiones so sich unter deß Verstorbenen Danners Verlaßenschafft befinden, zurück und bey fürstl. Capell zubehalten, übrige Musicalische und anderen schriftliche Sachen aber, weil solche mit fugen nicht vorenthalten werden können, seiner Mutter und bruder außgefolgt werden sollen“. Beide Quellen im Staatsarchiv Stuttgart: A 21: 629.

Exkurs: Zur Überlieferung von Drucken und Handschriften in Deutschland nach dem Dreißigjährigen Krieg

Das Gewerbe des Notendrucks verläuft im Deutschland² des 17. Jahrhunderts diskontinuierlich. Die Verwüstungen des Dreißigjährigen Kriegs tragen dazu bei, ebenso die konfessionelle Teilung und Zersplitterung des Landes. Während etwa in Italien und Frankreich der Großteil der Noten in wenigen großen Offizinen gedruckt wird, gibt es in Deutschland viele kleinere Betriebe; etliche davon betätigen sich nur über einen kurzen Zeitraum in diesem Metier.³ Oft blüht der Notendruck in einer Stadt auf, weil es eine günstige Konstellation zwischen einem bestimmten Musiker und einem Drucker gibt – und genauso oft kommt mit dem Tod des Druckers der Notendruck in dieser Werkstatt zum Erliegen.⁴

Auf der Basis des Quellenlexikons RISM ergibt sich folgendes Bild: Etwa 30 Musikdrucke pro Jahr lassen sich in der Zeit zwischen 1600 und 1622 in Deutschland nachweisen; dabei sind nur die Drucke mitgezählt, die heute ganz oder teilweise erhalten sind.⁵ Danach sinkt die Zahl der Publikationen ständig, bis sie in den Jahren 1633 und 1638 mit 9 bzw. 8 erhaltenen Editionen den Tiefpunkt erreicht. Im Lauf der 1640er Jahre – in weiten Teilen des Landes erholt sich die Wirtschaft allmählich von den Kriegsfolgen – gibt es zunächst wieder mehr Veröffentlichungen, Anfang der 1670er Jahre gehen die Zahlen in Nord- und Mitteldeutschland stark zurück, während es im süddeutschen Raum noch im letzten Drittel des 17. Jahrhundert einen Aufschwung gibt.⁶ Diese Tendenzen des Notendrucks decken sich weitgehend mit den allgemeinen Tendenzen des Buchdrucks, wie sich an den Einträgen in zeitgenössischen Messkatalogen ablesen lässt. Allerdings nimmt die Zahl der publizierten Bücher im Gegensatz zu den Noten auch in der Zeit nach 1680 konstant zu.⁷

Mehrere Charakteristika – Friedhelm Krummacher hat sie in grundlegender Weise herausgearbeitet⁸ – prägen die gedruckten Notensammlungen aus dieser Zeit: Sie sind in der Regel breitenwirksam konzipiert, d.h. allgemein verwendbare Texte herrschen vor, und an die Stelle der lateinischsprachigen Texte rücken nach und nach deutschsprachige. Oft sind die Drucke jahrgangsartig aufgebaut, sodass die Kantoreien ein Repertoire zur Verfügung hatten, das sich Jahr für Jahr erneut aufführen ließ. Die Besetzungsanforderungen sind gering und gelten in der Regel für die Mehrzahl der Stücke – d.h. es gibt innerhalb der Sammlungen kaum individuell besetzte Stücke, die etwa ein größeres Vokalensemble oder ein ausgefallenes Instrumentarium

2 Mit „Deutschland“ ist hier wie im Folgenden das Heilige Römische Reich Deutscher Nation gemeint.

3 Wiermann: Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens, S. 34.

4 ebd., S. 37.

5 ebd., S. 35f. Die Autorin weist darauf hin, dass diese Zahlen natürlich keine absoluten sind – zu viele Quellen sind verloren gegangen – und lediglich als Barometer für allgemeine Entwicklungen dienen.

6 ebd., S. 46.

7 ebd., S. 36.

8 Krummacher: Choralbearbeitungen, insbes. S. 45-87.

verlangen würden; dazu hätte man zusätzliche Stimmen drucken müssen, die das Herstellungsverfahren komplexer und die Preise höher gemacht hätten. Um möglichst eine breite Käuferschicht anzusprechen, hielten die Komponisten den Schwierigkeitsgrad derjenigen Stücke, die für den Druck gedacht waren, eher niedrig, sodass auch für kleinere und weniger versierte Dorfkantoreien eine Aufführung möglich war. Außerdem verzichteten die gedruckten Werke im allgemeinen auf eine allzu komplizierte kompositorische Faktur. An den Sammlungen von Andreas Hammerschmidt, Johann Rudolph Ahle und Wolfgang Carl Briegel – denjenigen Komponisten, deren gedruckte Werke in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts am meisten Verbreitung fanden – lassen sich diese Charakteristika besonders deutlich ablesen. Die Inhaber bedeutender musikalischer Ämter – Hofkapellmeister, Kantoren und Organisten an größeren Stadtkirchen – verzichteten häufig darauf, ihre Musik im Druck zu publizieren;⁹ teilweise spielten dabei auch Gründe der Exklusivität eine Rolle: Manche Fürsten achteten streng darauf, dass die Musik, die an ihren Höfen gespielt wurde, nicht in gedruckter Form nach außen drang.¹⁰

Das Repertoire, das in den größeren Städten musiziert wurde, spiegelt sich vor allem in der handschriftlichen Überlieferung wider. Etwa 50 Handschriftensammlungen sind heute nachweisbar. Noten sind allerdings nur bei rund einem Drittel davon erhalten – über die verschollenen Bestände informieren lediglich mehr oder weniger detaillierte Inventarlisten. Verglichen mit dem gedruckten Repertoire ist das Handschriftenrepertoire in der Regel sehr viel bunter: Neben den Stücken, die bescheideneren Aufführungsmöglichkeiten Rechnung tragen, gibt es viele Stücke für ausgefallene und große Besetzungen, deren Drucklegung teuer und aufwändig gewesen wäre. Oft werden von den Interpreten beträchtliche virtuose Fähigkeiten verlangt, und die kompositorische Faktur ist häufig komplizierter als bei den gedruckten Werken.

⁹ ebd., S. 79.

¹⁰ Krummacher nennt mehrere Beispiele (ebd., S. 81); zu erwähnen ist auch das Oeuvre des Wiener Hofkapellmeisters Giovanni Valentini: Vor seiner Zeit als Kaiserlicher Hofkapellmeister brachte er eine Vielzahl von geistlichen und weltlichen Werken im Druck heraus. Nachdem er die Stelle aber 1626 angetreten hatte, hat er keine Musik mehr veröffentlicht. Zwischen den Stücken, die handschriftlich überliefert sind und den gedruckten Werken besteht in der Regel kein qualitatives Gefälle. Daneben gibt es aber auch aufwändig gestaltete Repräsentationsdrucke, von denen Monteverdis „Orfeo“ und Johann Sebastian Bachs „Ratswechsellkantate“ – der einzige Druck einer Bachschen Kantate überhaupt – die prominentesten sind.

Die Überlieferung von Capricornus' Musik:

Überblick über die gedruckten Musiksammlungen

Von Capricornus ist eine ungewöhnlich große Anzahl gedruckter Sammlungen nachweisbar: wir wissen von 17 Sammlungen mit geistlicher und weltlicher Vokal- sowie instrumentaler Ensemblemusik. Zwei davon sind heute nur dem Namen nach bekannt¹¹, von allen anderen Sammlungen sind Quellen erhalten – teils sind die Stimmbücher komplett, teils lückenhaft überliefert.

Capricornus' Erstveröffentlichung *Opus musicum* erschien noch in seiner Pressburger Zeit. In den ersten Jahren seines Amtes als Stuttgarter Hofkapellmeister muss ihm sehr daran gelegen haben, möglichst viele Werke an die Öffentlichkeit zu geben. Bereits 1658, ein Jahr nach seiner Ankunft in Stuttgart, publizierte er einen ersten Band mit *Geistlichen Concerten*, im Jahr darauf folgte Band eins der *Geistlichen Harmonien*, 1660 erschienen gleich vier Drucke mit Musik unterschiedlicher Gattungen und für unterschiedliche Besetzungen. Gerade zu Beginn seiner Zeit in Stuttgart gab es viele Spannungen und Streitereien innerhalb der Hofkapelle – die vielen Beschwerdebriefe und Schlichterprotokolle aus dieser Zeit beweisen es –, und Capricornus beabsichtigte wohl, mit diesen gedruckten Sammlungen seine kompositorische Vielseitigkeit zu präsentieren sowie seine Position und seinen Ruf als Komponisten nach innen und außen zu festigen. Die drei Bände *Geistlicher Harmonien* für Singstimmen und Instrumente waren von vornherein als mehrbändige Sammlung konzipiert, wie das Titelblatt des ersten Bandes – *Erster Theil Geistlicher Harmonien* – beweist. Auch der letzte Druck, den Capricornus herausbrachte – *Geistlicher Concerten Ander Theil* aus dem Jahr 1665 – ist der ‚Fortsetzungsband‘ einer älteren Publikation: der *Geistlichen Concerten* (1658); beide enthalten Concerti für Singstimmen ohne Instrumente.

Die geistliche Musik bildet den Hauptanteil des gedruckten Repertoires: Zwölf Sammlungen mit geistlicher Vokalmusik sind ganz oder teilweise erhalten. Bezüglich ihres Umfangs, der Besetzung und der vertonten Texte gibt es große Unterschiede. Ebenso hinsichtlich der Anzahl der Stimmbücher, der Drucktechnik, des Formats und des Erscheinungsbildes.

An weltlicher Vokalmusik ist nur eine Sammlung nachweisbar: die *Neu-angestimmte und erfreuliche Tafelmusik*.

Zunächst endet die Reihe der Veröffentlichungen mit Capricornus' Tod im Jahr 1665. Doch zwischen 1669 und 1671 sind noch einmal sieben Drucke erschienen. Sie geben vielerlei Rätsel auf. Sechs Drucke sind ganz oder fragmentarisch erhalten. Der siebte, *Flores musici* (1669) ist möglicherweise ein Nachdruck der *Scelta musicale*. Bis auf die *Scelta musicale* wurden alle

¹¹ Nur dem Namen nach bekannt sind die Instrumentalmusiksammlung *Jocoserium musicum* von 1663 und *Flores musici* von 1669.

erhaltenen postumen Drucke mit Vokalmusik bei Johann Bencard gedruckt. Der Instrumentalmusik-Druck *Continuation der neuen wohl angestimmten Taffel-Lustmusic* aus dem Jahr 1671, bei dem Capricornus' Autorschaft fraglich ist, gibt keine Informationen zum Drucker. Im Gegensatz zu den früheren Drucken sind alle postumen Drucke in Kupfer gestochen.

Postume Drucke sind im 17. Jahrhundert die Ausnahme. Wahrscheinlich war die Nachfrage nach Capricornus' Musik groß, und die Verleger zeigten gezieltes Interesse daran.¹² In den postumen Drucken gibt es keinerlei Vorreden, und sie erwähnen weder Widmungsträger noch Herausgeber. Es bleibt also unklar, wer sie zusammengestellt und finanziert hat.

Möglicherweise durchforstete Capricornus' Sohn Samuel, der Hofmusiker in Ansbach war, nach dem Tod seines Vaters dessen musikalischen Nachlass, um einen Teil davon im Druck herauszugeben. Dafür spricht, dass etliche der postum erschienen Werke auch im Repertoire der Ansbacher Hofkapelle waren; sie sind im Inventar des Ansbacher Schlosses von 1686 aufgelistet.¹³ Es könnte sich dabei also um Notenmaterial handeln, das Samuel Capricornus jun. nach Ansbach mitbrachte; möglicherweise tat dies aber auch Capricornus' (sen.) Schwager Paul Kellner, der ebenfalls in Ansbach wirkte.¹⁴

Ein weiteres Rätsel: etliche Werke der postumen Drucke sind auch unter dem Namen anderer Komponisten überliefert und stammen mit großer Wahrscheinlichkeit nicht von Capricornus. Wahrscheinlich gab es in Capricornus' Notenfundus Abschriften von seiner Hand, und der Herausgeber hielt sie für seine Werke. Leider gibt es keine Quellen, die in dieser Frage weiterhelfen und von Capricornus' privatem Nachlass ist keine Inventarliste erhalten. Sicherlich hat man nach seinem Tod den Notenbestand der Hofkapelle gesichtet und ein Inventar angelegt, doch ist es offenbar verloren gegangen.¹⁵ Das nächste erhaltene Inventar, angelegt nach dem Tod des Kapellmeisters Johann Sigismund Kusser, stammt aus dem Jahr 1695 – also 30 Jahre, nachdem Capricornus gestorben war. Immerhin finden sich darin noch weit über 100 Werke von ihm. Die älteren Handschriften und Drucke mit Musik anderer Komponisten, die dieses Verzeichnis auflistet, wurden sicherlich größtenteils während Capricornus' Wirkungszeit angeschafft.

12 Das vermutet auch Hartmut Schäfer in: *Die Notendrucke und Musikverleger*, Bd. 1, S. 191.

13 Das Ansbacher Inventar ist reich an Werken von Capricornus: 151 Titel sind darin aufgelistet – mehr als im Stuttgarter Inventar, das wenig später angelegt wurde. Nicht sicher ist jedoch, ob tatsächlich alle Ansbacher Werke von Samuel Capricornus sen. stammen – und nicht etwa ein Teil davon von Samuel Capricornus junior. Er war seit 1679 für etwa ein halbes Jahr als Hofmusiker in Ansbach angestellt.

14 vgl. Schaal: *Die Musikhandschriften des Ansbacher Inventars*.

15 Bei meiner Suche im Staatsarchiv Stuttgart und im Landeskirchlichen Archiv Stuttgart wurde ich leider nicht fündig.

Anmerkungen zu den einzelnen Drucken

Musikdrucke

Im Folgenden sind die einzelnen Musikdrucke kurz beschrieben – zunächst diejenigen, die zu Capricornus' Lebzeiten erschienen, dann die postumen Drucke.

Dann folgt ein Abschnitt über die erhaltenen gedruckten Libretti, schließlich noch Erläuterungen über gedruckte Gelegenheitskompositionen.

Zu Lebzeiten

Opus musicum (1655, RISM C 928)

Opus musicum ist Capricornus' erster und gleichzeitig umfangreichster Druck. Er umfasst 20 Stimmbücher im Oktavformat, die insgesamt 22 Werke enthalten. Einige sind sehr groß besetzt, und es gibt zahlreiche verschiedene Klangkombinationen aus concertato- und Ripieno-Singstimmen, Violinen, Trompeten, Posaunen, Cornetti und Fagotten. 14 Stücke sind für Solisten und Ripienochor, darunter zwei groß besetzte Messen, zwei Magnificat, zwei Miserere ein Te Deum und mehrere Psalmen. Der hintere Teil der Sammlung enthält Geistliche Konzerte in kleinerer Besetzung für drei bis fünf Stimmen, teilweise ohne obligates Melodieinstrument.

Gewidmet ist der Druck dem Preßburger Stadtmagistraten Andreas Segner. Die Druckkosten trug Capricornus jedoch selbst – darauf weist das Titelblatt hin („sumptibus authoris“). Der Druck erschien in Nürnberg – besonders zu Beginn des 17. Jahrhunderts eine Hochburg des Notendrucks¹⁶ – bei Christoph Gerhard. Gerhard wurde 1624 als Sohn eines Schreiners geboren, 1652 heiratete er die Erbin einer Druckerei. Diese Druckerei betrieb er zwischen 1654 und 1681; seine Witwe setzte den Betrieb nach seinem Tod noch zwei Jahre lang fort.¹⁷

Der Druck ist in mehreren Exemplaren vollständig erhalten. Zum Großteil der Stücke existieren handschriftliche Konkordanzanzen in der Düben-Sammlung, einige sind auch in der Sammlung Bokemeyer überliefert. Von der einleitenden Messe fertigte der Komponist Pavel Vejvanovský eine Abschrift an, die Teil der Musiksammlung von Kremsier ist. Außerdem lassen sich Abschriften in den Noteninventaren von Lüneburg, Preßburg und Stuttgart nachweisen.

Die zwei Bände Geistliche Concerten

Geistliche Concerten, Teil 1 (1658, RISM C 929)

Seit Mai 1657 bekleidete Capricornus das Amt des Hofkapellmeisters in Stuttgart. Dies ist die

16 Wiermann: Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens, S. 36-38.

17 Benzing: Buchdrucker, S. 366

erste Sammlung, die er in seinem neuen Amt veröffentlichte. Sie umfasst vier Stimmbücher im Oktavformat: drei für Singstimmen und eine für den Generalbass („Bassus pro Organo“). Enthalten sind insgesamt 12 Concerti: vier davon für zwei Singstimmen, acht für drei Singstimmen und Continuo. Jede Stimmlage taucht in unterschiedlichen Kombinationen auf, wobei die meisten Concerti zwei Sopranstimmen bzw. zwei Soprane und Bass vorsehen. Auch diese Sammlung wurde – wie schon *Opus musicum* – bei Christoph Gerhard in Nürnberg gedruckt und erschien auf Kosten des Komponisten. Sie war „bey demselbigen in Stuttgart wie auch bey Michael Endter in Nürnberg zu finden“ (also käuflich zu erwerben). Michael Endter (1613-1682) stammte aus einer berühmten Nürnberger Buchhändler- und Druckerfamilie. Er druckte im Jahr darauf auch Capricornus' Sammlung *Jublius Bernhardi*.¹⁸

Der Druck enthält keine Widmung. Sieben Jahre später erschien ein zweiter Teil *Geistlicher Concerten*. Doch offenbar war nicht von vornherein an einen Fortsetzungsband gedacht; zumindest fehlt beim ersten Band jeder Hinweis, dass es sich um Band eins handelt – er heißt schlicht *Geistliche Concerten*.

Die *Geistlichen Concerten* waren weit verbreitet und verkaufte sich gut – auch aufgrund ihrer überschaubaren Besetzung. Capricornus schreibt im Vorwort zum zweiten Band „Vor etlich wenig Jahren ist ein Wercklein Geistlicher *Concerten* mit 2. und 3. Stimmen von mir verfertigt in Druck außgegangen: Welches an vielen Orten dermassen beliebt / daß nicht alleine in kurtzer Zeit alle *Exemplaria* auffgekauft / sondern auch seithero zu mehrmalen bey mir angehalten worden / ich solte nicht nur ermeldtes Wercklein auff's neue wider aufflegen lassen / sondern weil dergleichen Stücke fast aller Orten wol könten besetzt werden / etwa einen andern Theil noch darzu verfertigen.“

Zwei Exemplare des Druckes sind heute erhalten, eines davon unvollständig. Nur für zwei Stücke gibt es Nachweise handschriftlicher Konkordanz: Im Braunschweiger Inventar und im Rudolstädter Inventar von Philipp Heinrich Erlebach.

Geistlicher Concerten Ander Theil (1665, RISM C 936)

Den zweiten Band *Geistlicher Concerten* gab Capricornus 1665 in Druck – wie er in der Vorrede vom 1. März schreibt, auf Drängen vieler Musiker und nachdem der erste Band vergriffen war. Die Sammlung enthält 12 Concerti für drei Singstimmen und Basso continuo. Alle Texte sind deutschsprachig und stammen aus der Bibel – die meisten davon (10) aus dem Neuen Testament; vorzugsweise aus den Apostel-Briefen.

Von den ehemals vier Stimmbüchern sind nur drei erhalten: Die *Vox secunda* (das einzige,

¹⁸ In den Messkatalogen tauchen die Drucke von Michael Endter erst seit 1661 auf; s. Oldenbourg: Die Endter, S. 15f. Der Stuttgarter Drucker und Verleger Johann Weyrich Rößlin, der später viele von Capricornus' Werke

unvollständige Exemplar befindet sich heute in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden) sowie die Vox tertia und die Basso continuo-Stimme. Das Stimmbuch der Vox prima fehlt. Handschriftliche Konkordanzen sind nicht erhalten, und in den Inventarlisten gibt es auch keine Hinweise auf verschollene Handschriften.

Die Stimmbücher sind im Oktavformat und wurden vom „Fürstl. Würtemb. bestellten Buchdruckern“ Johann Weyrich Rößlin gedruckt. Im Vorwort entschuldigt sich Capricornus für mögliche Fehler. „Wegen anderer Geschöfft und eyligst heranbrechender Franckfurter Meß“ sei die Zeit zu knapp gewesen, „nach vollendetem Druck noch einmal durchzugehen“. Jeder Musiker könne indes leicht die Fehler tilgen. Er hoffe, es seien keine so gravierenden Fehler wie in der zuvor erschienenen Sammlung *Geistlicher Harmonien III* enthalten.

Gewidmet ist der Druck Capricornus' Dienstherrn, dem Fürsten Eberhard III. von Württemberg. In der Widmungsrede formuliert Capricornus die Hoffnung, der Fürst möge seine „geringe Arbeit / mit Fürstlichen Gnaden auff= und an(zu)nehmen / und beharrlich mit Fürstlicher Huld mir beygethan zu verbleiben.“

Die drei Bände Geistlicher Harmonien

Erster Theil Geistlicher Harmonien (1659, RISM C 930)

Die Bezeichnung „Erster Theil“ weist darauf hin, dass von vornherein mehrere Bände *Geistlicher Harmonien* geplant waren. Insgesamt sind drei Bände erschienen, der letzte davon im März 1664, gut eineinhalb Jahre vor Capricornus' Tod.

Der *Erste Theil Geistlicher Harmonien* enthält zwölf Concerti für 2-3 Singstimmen, zwei Violinen und B.c. Er umfasst sechs Stimmbücher im Oktavformat. Es ist der erste Druck, bei dem Capricornus mit dem Stuttgarter Drucker Johann Weyrich Rößlin zusammenarbeitete – Rößlin war gleichzeitig auch der Verleger.

Sein Handwerk hatte Rößlin bei der Offizin Endter in Nürnberg gelernt¹⁹, 1648 bat er um Erlaubnis, die gut gehende Druckerei seines Vaters zu übernehmen, um „die Kirchen- und Schuelbücher, Fürstl. Ußschreiben, ordnungen und Zollzeichen neben anderen der Druckherey zugehörigen arbeiten Ihme gedeyen zu lassen“.²⁰ Seit 1649 führte er die väterliche Offizin fort, und seit den 1660er Jahren führte er den Titel eines Hof- und Kanzleidruckers. Die Zahl seiner Drucke ist beträchtlich: mehr als 100 erscheinen in den Frankfurter Messkatalogen.²¹

Die Vorbereitung für die Drucklegung der *Geistlichen Harmonien I* geschah unter Zeitdruck.

druckte, war bei den Endter in die Lehre gegangen.

19 Endter war Verleger der *Geistlichen Concerten I* (1658) und druckte 1660 den *Jubilus Bernhardi*.

20 Fischer: Die ältesten Zeitungen, S. 74.

21 Benzing: Buchdrucker, S. 458.

In einer Notiz (sie ist lediglich in der Orgelstimme abgedruckt) weist Capricornus auf Druckfehler hin, die er in der Eile nur noch handschriftlich oder gar nicht mehr korrigieren konnte: „Günstiger Leser: Weilen ich selbst / gewisser Ursach halber / der *Correction* dises Werckleins nicht abwarten können / als sind wider Verhoffen unterschiedliche Fehler mit geschlichen / welche ich nachgehends so gut / als es die Kürtze der Zeit hat leiden wollen / mit der Feder ändern und verbessern lassen. Solte aber dannoch ein oder ander Error, wie ich nit zweiffle / sich befinden / so wird ein jeder Verständiger solchen leichtlich zu helffen / und den Mangel nach Nothdurfft zu ersetzen wissen. Hiemit Gott befohlen.“

Der Band ist Capricornus' Dienstherrin gewidmet, der Herzogin Magdalena Dorothea Sophia von Württemberg. In der Vorrede lobt Capricornus, wie sehr die Fürstin die Musik achte und „mit was für sonderbahrer Gnade Dieselben allen *Musicis* beygethan“.

Mehrere Exemplare des Druckes sind erhalten, einige Stücke existieren in zeitgenössischen Handschriften (Bokemeyer- und Düben-Sammlung, Sammlung Großfahner), außerdem gibt es eine Abschrift des kompletten Druckes, die in der Universitätsbibliothek Wroclaw aufbewahrt wird.

Ander Theil Geistlicher Harmonien (1660, RISM C 931)

Bereits im nächsten Jahr erschien – erneut bei Rößlin – der zweite Band der *Geistlichen Harmonien*. Die Sammlung umfasst sechs Stimmbücher im Oktavformat. Zwölf Concerti für Singstimmen, zwei Violinen und B.c. sind darin enthalten – fünf davon sehen zwei, die übrigen sehen drei Singstimmen vor, wobei die Stimmlagen variieren. Alle Texte sind deutschsprachig. Die ersten acht Concerti basieren auf Bibeltexten, die letzten vier auf freier Dichtung.

Die Sammlung ist Herzog Friedrich Wilhelm II. von Sachsen-Altenburg und seiner Gattin Magdalena Sibylla gewidmet. Friedrich Wilhelm (1603-1669) hatte an der Universität Leipzig und am Tübinger Fürstencollegium studiert und Bildungsreisen nach Italien, den Niederlanden, England und Frankreich unternommen.²² Nach vierjährigem Kriegsdienst – zuletzt als Oberbefehlshaber über das kursächsische Heer – übernahm er 1635 die Regierung seines Landes. „Sein Land hatte“, wie der Historiker August Beck schreibt, „schon vor ihm außerordentlich viele Drangsale durch den Krieg zu erdulden. Er suchte dieselben nach Kräften zu lindern, aber nur mit geringem Erfolge [...] Er steuerte dem Luxus und unnützen Aufwande, veröffentlichte eine Gesinde- Tagelöhner- und Handwerksordnung, ferner eine Kleiderordnung (1659), ein Sportelgesetz (1652), verbesserte das Polizei-, Medicinal- und Apothekerwesen, das Jagd- und Forstwesen und richtete überhaupt alle Aufmerksamkeit auf das allgemeine

22 August Beck: Artikel Friedrich Wilhelm II., in: ADB Bd. 7, S. 792-794.

Wohl seiner Unterthanen.“²³ Herzog Friedrich Wilhelm förderte die Schulen in seinem Land und versuchte, durch Kirchenvisitationen die Qualität der Gottesdienste zu regulieren. Zwischen 1661 und 1664 erschien auf seine Anordnung eine große Luther-Ausgabe in Altenburg. Magdalena Sibylla (1617-1668) war seine zweite Frau. Sie war die jüngste Tochter des Kurfürsten Johann Georg I. von Sachsen und wuchs dort mit der Musik von Heinrich Schütz auf, der viele Jahre lang an Johann Georgs Hof wirkte. 1634 vermählte sie sich mit dem dänischen Kronprinzen Christian. Heinrich Schütz schrieb die Musik zu den Hochzeitsfeierlichkeiten; er war seit 1633 dänischer Hofkapellmeister. Nach dem Tod ihres Mannes kehrte Magdalena Sibylla nach Deutschland zurück und heiratete Friedrich Wilhelm II. Sie war Herausgeberin eines Gesang- und Gebetbuches und dichtete das geistliche Lied „Meine Zeit hat nun ein Ende hier in dieser Sterblichkeit“, das sich im Kulmbacher Gesangbuch von 1680 findet.²⁴

In seiner Widmungsvorrede vom 1. Juli 1660 hebt Capricornus die Liebe des Fürstenpaares zur Musik hervor: Da der Fürst und die Fürstin „von jedermänniglichen / für sonderbahre hohe Liebhabere der Edlen Music gerühmet werden; als habe nicht umbgehen können / E.E. F.F. Durchl. Durchl. diesen andern Theil meiner Geistlichen Harmonien unterthänigst zuzuschreiben; Mit demütigster Bitte / E.E. F.F. Durchl. Durchl. geruhen diß sehr geringe Wercklein genädigst auf und anzunehmen.“²⁵

Die Sammlung ist der erste Druck, den Capricornus einem auswärtigen Fürstenpaar widmete. Die Widmung ist sicher auch ein Versuch, seinen Bekanntheitsgrad und Einflussbereich auszudehnen.

Auch dieser Notenband ist komplett erhalten, mehrere europäische Bibliotheken bewahren Exemplare davon auf. Konkordanzen existieren in der Düben-Sammlung und der Bokemeyer-Sammlung. Auch im Braunschweiger Inventar findet sich ein Hinweis auf eine Abschrift.

Dritter Theil Geistlicher Harmonien (1664, RISM C 935)

Mit vier Jahren Abstand erschien – ebenfalls gedruckt von Rößlin in Stuttgart – der dritte und letzte Teil der *Geistlichen Harmonien*. Er enthält sieben Stimmbücher: drei Vokal- und drei Instrumentalstimmen sowie eine „Bassus pro organo“-Stimme. Wie die vorigen Sammlungen ist auch diese mit beweglichen Typen gedruckt und im Oktavformat erschienen.

Die Sammlung ist mit 18 Concerti auf deutschsprachige und lateinische Texte umfangreicher als die beiden Vorgänger. Capricornus widmete sie Friedrich VI., Markgraf von Baden-Durlach (1617-1677). Er war ein Enkel von Herzog Friedrich von Württemberg, also eng mit

23 ebd., S. 793.

24 Artikel Magalene Sibylle von Sachsen, in: ADB Bd. 20, Autorenkürzel: l.u.

Capricornus' Dienstherrn verwandt. Nach seinem Studium in Straßburg und Paris schlug Friedrich VI. eine militärische und diplomatische Karriere ein. Im Dreißigjährigen Krieg kämpfte er als Generalfeldmarschall auf der Seite der Schweden. 1659 übernahm er die Regierungsgeschäfte. Er war ein sehr gebildeter, hoch angesehener Fürst. „Von denen Gelehrten und Künstlern war er ein grosser Liebhaber“, liest man in Zedlers Universal-Lexicon²⁶; und sein Interesse an Kunst und insbesondere an alten Münzen muss außergewöhnlich gewesen sein. In der Vorrede der *Geistlichen Harmonien* ist Friedrichs Liebe zur Musik besonders hervorgehoben. Außerdem betont Capricornus die wohltuende Wirkung der Musik auf Seelenschmerz: „Es ist die Music von denen Alten nicht unbillig gleichsam ein Spiel oder Kurtzweil deß Gemüthes und Beruhigung deß von allerhand wichtigen Sorgen angefochtenen Hertzens genennet und gehalten worden.“²⁷ Neben der wichtigsten Aufgabe der Musik, Gott zu loben und zu preisen, sei sie auch „ein herrlich Mittel denen schwehmütigen Gedancken zu begegnen.“²⁸

Der Druck ist vollständig erhalten, mehrere Exemplare existieren (zum Teil in fragmentarischem Zustand). Einige Concerti sind handschriftlich in der Düben- und in der Bokemeyer-Sammlung überliefert. Außerdem lassen sich Abschriften in den Inventaren von Lüneburg, Rudolstadt, Stuttgart und Weißenfels nachweisen.

***Jubilus Bernhardi* (1660, RISM C 932)**

Der in fünfzehn Stimmbüchern überlieferte *Jubilus Bernhardi* von 1660 erfordert eine vergleichsweise große Besetzung von fünf Vokalsolisten, fünf Ripienostimmen (die laut Titelblatt auch weggelassen werden können), vier Gamben und Basso continuo. Gedruckt wurde die Sammlung in Nürnberg bei Michael Endter, mit dem Capricornus schon beim ersten Band der *Geistlichen Concerten* (1658) zusammengearbeitet hatte – hier fungierte Endter als Verleger und Händler. Die Stimmbücher sind im Oktavformat.

Die Stücke des *Jubilus Bernhardi* entstanden bereits in den Preßburger Jahren. Sie waren zunächst für eine kleinere Besetzung von 4-5 Vokalstimmen, 5 Ripienostimmen ad libitum, 2 Violinen und Continuo konzipiert; diese ursprüngliche Fassung ist nicht mehr erhalten, aber in einem Preßburger Handschrifteninventar nachweisbar.²⁹ Capricornus' Erweiterung der Instrumentalstimmen geht gegen die allgemein in Deutschland zu beobachtende Tendenz, die Zahl der Aufführenden und damit auch der gedruckten Stimmbücher möglichst gering zu

25 Widmungsvorrede *Ander Theil Geistlicher Harmonien*, Bassus pro organo-Stimmbuch.

26 Zedlers Universal Lexikon, Bd. 9, Sp. 2074. Für weitere biographische Angaben siehe ADB, Bd. 7, 1877, S. 461f. (Artikel von Kleinschmidt).

27 Vorrede in der Continuo-Stimme, zitiert nach der Ausgabe von Paul Walker, S. 3.

28 ebd.

29 Gester: Premier bilan, S. 427, Kalinayová: Hudobné inventáre.

halten.³⁰

Widmungsträger ist Herzog August von Sachsen-Weißenfels (1614-1680), die Widmung ist auf den 30. Juli 1660 datiert. Es ist Capricornus' einzige Widmungsvorrede in lateinischer Sprache. Capricornus erwähnt darin die Liebe des Herzogs zu den Künsten, die der Frömmigkeit dienen: „Mir, der ich [...] lange über einen Patron nachsann, dem dies würdig zuzueignen wäre, trat die Majestät Deines erhabenen Namens entgegen, erlauchteter August. Denn da ich erfahren habe, daß Du wie alle anderen Dinge so vor allem die Künste, die zu Gottesdienst und Frömmigkeit hinzuführen scheinen, förderst und ihre Verehrer sehr schätzst, meinte ich keinen andern als Dich, erlauchter Fürst, als Patron dieses Werkes wählen zu sollen, unter dessen wohlgefälligem Schutz es unbeschädigt und unversehrt vom Zahn des Neides in den Händen der Menschen weilen kann.“³¹

Der Druck ist – teilweise fragmentarisch – in elf verschiedenen europäischen Bibliotheken erhalten, und auch im Bereich der Handschriften lassen sich von *Jubilus Bernhardi* die meisten Quellen nachweisen, was sicherlich auch daran liegt, dass dieses Repertoire textbedingt sowohl im protestantischen als auch im katholischen Rahmen gebräuchlich war.

Zwey Lieder von dem Leyden und Tode Jesu (1660, RISM C 933)

Die Sammlung enthält sechs geistliche Konzerte für zwei Soprane, vier Gamben und Basso continuo. Grundlage sind zwei Passionslieder: Die ersten fünf Konzerte basieren auf Paul Gerhards „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“, der Text des sechsten Konzerts ist Johann Rists Lied „O Traurigkeit, o Herzeleid“.

Die *Zwey Lieder von dem Leyden und Tode Jesu* erschienen 1660 in Nürnberg bei Christoph Gerhard im Druck und umfassen sieben Stimmbücher im Quartformat. Verleger war Capricornus selbst. Gewidmet ist die Sammlung den drei Schwestern von Herzog Eberhard III.: den Prinzessinnen Antonia und Anna Johanna und der Fürstin Sibylla von Württemberg, von den Zeitgenossen „die drei württembergischen Grazien“ genannt.³²

Der württembergische Hofprediger Johann Valentin Andreae zählt zu den vielen Bewunderern der drei Damen. In seiner Autobiographie schreibt er, was ihm bei Hofe „das Leben würzte ... das war denn vorzüglich der Umgang mit unsern Princeßinnen, Antonia, Anna Johanna, und

30 Vgl. dagegen Gesters Argumentation, S. 427f: Die Ripienostimmen seien nicht essentiell: „L’utilisation du *ripieno* n’est pas structurelle ... L’opposition Solo/Tutti est donc une opposition purement sonore, qui explique la mention „*ad libitum*“ des parties de *ripieno*.“ Außerdem seien die Stimmen der 3. und 4. Viola lediglich Füllstimmen. Aus diesen Beobachtungen schließt Gester, auch im *Jubilus Bernhardi* sei die allgemeine Tendenz zu kleinen Besetzungen festzustellen. De facto sind für den Druck aber zwei weitere Stimmbücher notwendig, was sowohl den Aufwand für die Herstellung als auch die Kosten in die Höhe trieb.

31 Übersetzung zit. nach dem Vorwort der Ausgabe hrsg. von Paul R. Ranzini, S. XI.

Sibylla, einem Kleeblatt von Huldgöttinnen, diesen Spiegeln und Mustern der Frömmigkeit, der Unschuld und Eintracht, mehr, als man glauben kan, und dergleichen ich wenigstens in meinem ganzen Leben nicht erinnere, gesehen zu haben. Da sie durch musikalische Instrumente und die bewährtesten Schriften die Langeweile und den Verdruß über ihr Schicksal verscheuchten, [Antonia und Anna Johanna blieben in der Not des Dreißigjährigen Krieges unvermählt und waren materiell sehr eingeschränkt] so hat mich ihre Geistesruhe, ihr Geduld im Leiden, die Einstimmigkeit ihres Willens, nebst der Liebenswürdigkeit des Charakters und der Gefälligkeit, oft getröstet, eigentlich aber so beschämt, daß ich mich bei ihnen erhohlte, wenn ich den Muth verloren hatte, oder in den Zaum biß, den ich mir angelegt fühlte.“³³

Antonia war die älteste von ihnen. Sie wurde 1613 in Stuttgart geboren und starb 1679 in Bad Liebenzell. Sie war eine begabte Mathematikerin, interessierte sich für Musik, Astronomie, Geographie und Sprachen, „wusste die hebräische Sprache so accurat, als fast kein Professor der orientalischen Sprachen auf hohen Schulen. Sie las fertig die schwersten Rabbinen, und verstund, welches noch das meiste, die verborgene Cabbalam so, dass sie denen besten Rabbinen noch weit vorging.“³⁴ Antonias Kenntnisse in der jüdischen Mystik fanden Ausdruck in der „turris Antonia“, einem Gemälde mit kabbalistischen Gedankengut in Form eines Flügelaltars, das sie 1663 der evangelischen Kirche in Bad Teinach stiftete. Neben vielen Werken aus dem Bereich der Frömmigkeitsliteratur befanden sich in ihrer Bibliothek auch naturwissenschaftliche Schriften wie Sebastian Brenners *großes Planeten-Buch samt der Geomanci, Physiognomi und Chiromanci* (Erfurt 1658), Daniel Schwenters *Deliciae Physico-Mathematicae Oder Mathemat[ische]: vnd Philosophische Erquickstunden* (Nürnberg 1636) Kenelm Digbys *Eröffnung Unterschiedlicher Heimlichkeiten der Natur* (Frankfurt am Main 1660), „ein geschriebenes Artzneybuch“ und hebräische Grammatiken.³⁵

Anna Johanna lebte von 1619 bis 1679. Auch sie war hoch gebildet: Sie besaß Kenntnisse in Medizin, Architektur und Mathematik, übersetzte theologische Traktate vom Lateinischen ins Deutsche und „war denen freyen Künsten mit Lust und Vergnügen ergeben.“³⁶

Die „innigste der Grazien“ nennt Johann Valentin Andreae Herzogin Sibylla von Württemberg (1620-1707). Sie heiratete 1647 Herzog Leopold Friedrich von Württemberg-Mömpelgard. Die

32 Die wichtigsten Daten, Dokumente und Publikationen zu den drei Schwestern hat Gerhard Raff im zweiten Band von „Hie gut Wirtemberg allewege“ zusammengetragen. Zu Antonia S. 331-355, zu Anna Johanna S. 493-501 und zu Sibylla S. 536-548.

33 Johann Valentin Andreae: Selbstbiographie, Hrsg. von David Christoph Seybold, Wintherthur 1799, S. 213 f., zit. nach Raff: Wirtemberg, S. 332.

34 Johann Gerhard Meuschen: *Courieuse Schau-Bühne Durchlauchtigst-Gelehrter Dames*, Frankfurt / Leipzig 1706, S. 84, zit. nach Raff: Wirtemberg, S. 336.

35 Reinhard Breymayer hat das handschriftliche Nachlassinventar der Herzogin publiziert in: *Städtisches und literarisches Leben in Stuttgart*.

36 Johann Georg Lairitz: *Historisch-Genealogischer Palm-Wald*, Nürnberg 1686, S. 489, zit. nach Raff: Wirtemberg, S. 497.

Ehe blieb kinderlos. 1662 starb der Herzog, und Sibylla zog auf Schloss Héricourt. Ein Zeitgenosse beschreibt sie als „fromme, kluge, und in Historisch- und Genealogischen Wissenschaften trefflich erfahrene Fürstin“.³⁷ Sibylla war sehr musikinteressiert. Sie nahm Unterricht im Spiel von Tasteninstrumenten bei Johann Jakob Froberger, dem Wiener Hoforganisten, der aus einer alten Stuttgarter Musikerfamilie stammte. Froberger verbrachte die letzte Zeit vor seinem Tod auf Schloss Héricourt, er sei „bis in sein Endt mein getreuer und fleissiger Lehrmeister gewesen“, schrieb Sibylla über ihn.³⁸ Seinen musikalischen Nachlass übergab er der Herzogin. Leider ist nichts davon erhalten.

Herzogin Sybilla ist Widmungsträgerin eines weiteren Musikdrucks: der Sammlung *Sacra Partitura* aus dem Jahr 1651, in der der Stuttgarter Stiftsorganist Philipp Friedrich Boeddecker neben Concerti für Sopran und Continuo von Claudio Monteverdi und Gasparo Casati auch eigene Vokal- und Instrumentalwerke veröffentlichte. In der Widmungsvorrede schreibt er über Sibyllas musikalische Kenntnisse: „E. F. Gn. haben neben andern heiligen Tugenden / ... die *Musicam* von Ihrer Fürstl. Jugend an dergestalt in Obacht und in Fürstliche *Affection* genommen / daß sie nicht allein von derselben *judicieren* / sondern auch den erfahrenen Meistern in vielem Bericht zu geben wohl vermögen.“³⁹

Sonaten und Canzonen (1660, RISM C 934)

Dies ist Capricornus' erster Druck mit Instrumentalmusik. Er enthielt ursprünglich wohl vier Stimmbücher im Quartformat: zwei Geigenstimmen, eine Stimme für Posaune, Gambe oder Fagott sowie eine Continuo-Stimme. Leider ist nur ein Stimmbuch der ersten Violine erhalten. Dessen Inhaltsverzeichnis listet vier Sonaten und zwei Canzonen auf. Die Noten erschienen – wie bereits fünf Jahre zuvor Capricornus' Erstling *Opus musicum* – bei Christoph Gerhard in Nürnberg. Sicherlich enthielt der Continuo-Band eine Widmung und Vorrede. Heute lassen sich dazu keinerlei Angaben machen, und es gibt auch keine Hinweise auf konkordante Quellen.

Jocoserium musicalium (1663 – verschollen)

Der vollständige Titel dieser Sammlung lautet *Jocoserium musicalium 3 instrumentis adornatum pars prima*. Sie wurde 1663 in Stuttgart gedruckt. Nichts mehr davon ist erhalten. Über ihre Existenz wissen wir aus Messkatalogen⁴⁰ und durch einen Hinweis im Langenburger Noteninventar, dem man entnehmen kann, dass sie ursprünglich vier Stimmbücher im

37 Johann Ulrich Pregitzer: Württembergischer Cedern-Baum oder Vollständige Genealogie des Hochfürstlichen Hauses Württemberg, Stuttgart 21734, I, S. 19, zit. nach Raff: Württemberg, S. 541.

38 Brief von Sibylla von Württemberg an Constantijn Huygens, zit. nach Raff: Württemberg, S. 539.

39 zit. nach der Faksimile-Ausgabe Stuttgart 1997.

Quartformat enthielt.⁴¹

Postum erschienene Drucke

Scelta musicale (1669, RISM C 939)

Die Sammlung *Scelta musicale* enthält 8 Motetten für eine Singstimme, ein bis zwei Melodieinstrumente und Basso Continuo. Die Mehrzahl der Motetten hat einen spezifischen Platz im Kirchenjahr – Passionszeit, Weihnachtszeit, Osterzeit, Fastenzeit und Himmelfahrt. Gedruckt wurde die Sammlung 1669 bei Johann Wilhelm Ammon. Laut Titelblatt erschienen die Noten zunächst in Bozen, dann wurden sie in Frankfurt am Main nachgedruckt.⁴² Bereits im Herbst des Vorjahres waren sie als Neuerscheinung angekündigt worden.⁴³ Ammon war nicht auf Notendruck spezialisiert, die *Scelta musicale* ist die einzige Sammlung von Capricornus, die bei ihm erschien. Wir wissen nur wenig über Ammon: die einzigen überlieferten biografischen Daten sind die Jahre seiner beiden Eheschließungen, 1654 und 1679.

Wie die anderen postumen Drucke, ist auch *Scelta musicale* in Kupfer gestochen. Das Notenbild ähnelt stark dem Erscheinungsbild der anderen Sammlungen, die Bencard gedruckt hat. Wahrscheinlich sind die Druckplatten vom selben Graveur bzw. von der selben Werkstatt angefertigt worden.⁴⁴ Das liegt auch insofern nahe, als Bencards Druckerei bis 1669 in Frankfurt ansässig war.⁴⁵

Ob Bozen tatsächlich der Ort der Ersterscheinung ist, ist zweifelhaft. Die Stadt war kein Zentrum des Notendrucks, der einzige bekannte Notendrucker in Bozen ist bis 1675 Karl Girardi. Über Beziehungen zwischen Ammon und Girardi ist allerdings nichts bekannt. In seiner Untersuchung über die Frankfurter Notendrucker und Musikverleger zweifelt Hartmut Schäfer deshalb daran, dass der Druck überhaupt in Bozen erschienen sei und stellt verschiedene Hypothesen auf: Ammon habe möglicherweise durch diese Angabe die Absatzchancen erhöhen wollen; womöglich sei der Druck nicht legitim gewesen, und er habe die Lage mit dieser Angabe verdunkeln wollen.⁴⁶ Da urheberrechtliche Belange jedoch bis ins 19. Jahrhundert sehr großzügig behandelt wurden, ist die Frage der Legitimität sicher zweitrangig.

Alle Stücke der *Scelta musicale* sind auch handschriftlich überliefert: in der Düben-Sammlung,

40 Göhler: Messkataloge, 2,243.

41 Traub: Ein Musikalien-Inventar, S. 152: „JocoSeria. 4. partes gehefft in 4.“

42 Die Angaben auf dem Titelblatt lauten: „Stampata Bolzano L' Anno 1669. POI à FRANCOFORTO“

43 Die Informationen zu Ammon und seinem Notendruck sind Hartmut Schäfers Untersuchung entnommen: Die Notendrucker, Bd. 1, S. 187-192.

44 lediglich das Titelblatt und Register sind nicht in Kupfer gestochen; vgl. Schäfer Bd. 1, S. 188. Den Namen des Graveurs konnte Schäfer nicht ermitteln (Bd. 1, S. 191).

45 Krummel: Music printing, S. 169.

46 Schäfer: Die Notendrucker, Bd. 1, S. 190.

der Sammlung Sherard in Oxford, sowie den Noteninventaren in Ansbach, Weißenfels, Weimar, Leipzig und Rudolstadt.

Von Bencard gedruckte Sammlungen:

Flores musici, Theatrum musicum, Continuatio theatri musici, Opus aureum missarum, Neu-angestimmte und erfreuliche Tafelmusik

Mehrere postume Drucke sind bei der Offizin Bencard erschienen. Die Bencards waren eine Familie von Buchhändlern, Verlegern und Druckern. Über Generationen hinweg gehörte ihr Betrieb zu den bedeutenden Druckereien im deutschsprachigen Raum; Hauptgebiet war die theologische Literatur, Musikdrucke bilden die Ausnahme.⁴⁷ Seit 1636 war die Familie in der Universitätsstadt Würzburg ansässig, einige der Drucke erschienen auch in Frankfurt am Main.

Flores musici (1669 – verschollen)

In Würzburg brachte Johann Bencard (1655-79) im Jahr 1669 Capricornus' Motettensammlung *Flores musici, voce sola cum duobus instrumentis* heraus; sie ist verschollen, und es gibt keinerlei Anhaltspunkte über den Inhalt.⁴⁸

Theatrum musicum (1669, RISM C 937)

Im selben Jahr erschien – ebenfalls in Würzburg – die Sammlung *Theatrum musicum*, die zwölf geistliche Konzerte für drei Singstimmen (Alt, Tenor, Bass), vierstimmiges Gambenensemble und Orgel enthält. Die Texte stammen überwiegend aus Schriften der Kirchenväter. Wie alle erhaltenen Bencard-Drucke, ist auch dieser in Kupfer gestochen und im Querquartformat erschienen. Ein Jahr später (1670) kam eine verbesserte Neuauflage des Druckes heraus: *Theatri musici pars prima auctior et correctior*.⁴⁹

Die Sammlung ist in zwei Exemplaren vollständig erhalten, ein weiteres liegt als Fragment vor. Einer der Drucke befindet sich heute in der Pariser Bibliothèque Nationale; er war einst Bestandteil der Königlichen Bibliothek von Ludwig XV. Zuvor war er im Besitz des Priesters, Komponisten und Musiktheoretikers Sébastien de Brossard.⁵⁰

Alle Werke aus *Theatrum musicum* sind auch handschriftlich überliefert: In der Bokemeyer-Sammlung, der Düben-Sammlung und der Sammlung Sherard in Oxford sind insgesamt 15 handschriftliche Quellen von Stücken aus *Theatrum musicum* erhalten. Acht Stücke sind im Ansbacher Inventar verzeichnet, außerdem sind Concerti aus *Theatrum musicum* in den

47 Krummel: Music printing, S. 169.

48 Heitjan: Bencard, S. 1678.

49 ebd.

Inventaren von Langenburg, Leipzig, Schneeberg, Stuttgart, und Weißenfels aufgelistet – in letzterem sind bei drei Werken auch die Aufführungsdaten Johann Philipp Kriegers notiert.⁵¹

Die Vielzahl der erhaltenen Handschriften und der Hinweise auf Konkordanzen deutet darauf hin, dass *Theatrum musicum* einer derjenigen Drucke von Capricornus war, die am breitesten rezipiert wurden.

Continuatio theatri musici (1669, RISM C 938)

Ebenfalls 1669 erschien bei Bencard in Würzburg die Sammlung *Continuatio theatri musici* in zehn Stimmbüchern. Bei dieser Sammlung ist die Zuschreibung teilweise zweifelhaft. Sie enthält acht Concerti auf Psalmtexte und freie Dichtungen sowie das Oratorium „Judicium Salomonis“, das man mit Sicherheit Giacomo Carissimi zuschreiben kann.

Capricornus war vertraut mit den Werken Carissimis, der seit 1629 Kapellmeister am Collegium Germanicum in Rom war, dem bedeutendsten Ausbildungsinstitut der Jesuiten. In seinem „Memoriale“ an Fürst Eberhard III. erwähnt Capricornus, dass Carissimi einige seiner Werke in Rom gespielt habe: „Der vortreffliche Virtuos Jacobus Carissimi hat die von mir ihme [...] überschickte *Musicalische* Stücke, nicht alleine höchlich gerühmet, mit Vermelden, sondern auch gewürdiget in der Kirchen bey *St. Apollinar* zu Rom zu *probiren* und aufzuführen“.⁵² Die Kirche St. Apollinare gehörte zum Collegium Germanicum; das Musikleben beider Institutionen genoss im 17. Jahrhundert einen ausgezeichneten Ruf und war auch für Komponisten aus Deutschland eine wichtige Ausbildungsstätte.⁵³ So konnte Capricornus mit Recht stolz darauf sein, dass seine Musik dort aufgeführt und für gut befunden wurde. Umgekehrt zitierte Capricornus in seinem „Memoriale“ als Notenbeispiel für eine besonders affektgeladene Komposition einen Abschnitt aus dem Chor „Plorate filii Israel“ aus Carissimis Oratorium „Jephte“.⁵⁴ Ein Inventar der evangelischen Kirche in Preßburg listet Drucke auf, die Capricornus im Jahr 1652 anschaffte. Darunter sind auch fünf Motettenbände, in denen der Herausgeber Florido de Silvestris Werke der bedeutendsten italienischen Komponisten versammelte; alle fünf enthalten auch Stücke von Carissimi.⁵⁵ Im Stuttgarter

50 Newton: A study, S. 23. Auf den Seiten 23-35 seiner Dissertation bietet Newton eine ausführliche Quellenbeschreibung von *Theatrum musicum* und *Continuatio theatri musici*.

51 Detaillierte Informationen zu den einzelnen Stücken finden sich im Werkverzeichnis.

52 Zit. nach Sittard: Capricornus contra Bötdecker, S. 112. Nach Rom überbracht wurden die Noten von dem Preßburger Arzt Dr. Zillinger.

53 Culley: Jesuits and music, S. 173ff. Zu Carissimis deutschen Schülern gehören u.a. Christoph Bernhard, Johann Kaspar Kerll, Johann Philipp Krieger; s. Culley, S. 176.

54 Es handelt sich um den Beginn des Abschnitts, der auch in Kirchers *Musurgia universalis* abgedruckt ist; s. Sittard: Capricornus contra Bötdecker, S. 110.

55 „Verzeichnis derer Autorum die ich Sam[uel] Capricorn[us] D. 18. April 1652 empfangen habe“, abgedruckt in Kalinayová: Hudobné inventáre, S. 49f. Die Sammeldrucke von Florido di Silvestris sind in RISM verzeichnet unter 16452, 16521, 16492, 16493, 16472 und 16481. Vgl. auch Massenkeil: Artikel Carissimi in MGG 2, Personenteil, Band 4, Sp. 204-221.

Inventar von 1695 sind neben „Judicium Salomonis“ zwei weitere Kompositionen von Carissimi erwähnt.⁵⁶ „Judicium Salomonis“ taucht dort mit seinem Textincipit „A solis ortu“ unter dem Namen Capricornus auf.

Mindestens ein weiteres Werk der Sammlung, das Concerto „Omnis caro foenum“, ist ebenfalls eine Fehlzuschreibung: Mehrere Quellen weisen es als eine Komposition des Dresdner Hofmusikers Vincenzo Albrici aus. Die Dresdner Hofstagebücher erwähnen zwei Aufführungen im Jahr 1662, d.h. sieben Jahre vor der Drucklegung der *Continuatio*.⁵⁷ Ob das Concerto „Jesu benigne“ von Capricornus stammt oder von Johann Kaspar Kerll, unter dessen Namen eine Komposition mit dem selben Titel und der selben Besetzung im Ansbacher Inventar erwähnt ist, bleibt ungewiss.⁵⁸ Timothy Newton zweifelt Capricornus' Autorschaft auch aus stilistischen Gründen an: „the unusual formal structure and lack of invention ... is uncharacteristic in Capricornus's works.“⁵⁹ Ein anderes Concerto der Sammlung, „O Jesu summa charitas“, ist in der Düben-Sammlung unter dem Namen des Wiener Hofmusikers Johann Heinrich Schmelzer überliefert; auch hier ist also die Zuschreibung zweifelhaft.⁶⁰

Opus aureum missarum (1670, RISM C 940)

Im Jahr 1670 brachte Johann Bencard gemeinsam mit seinem Halbbruder Johann Caspar Bencard die Sammlung *Opus aureum missarum* heraus. Johann Caspar Bencard hatte in der elterlichen Druckerei das Buchdruckerhandwerk erlernt, leitete zunächst den Familienbetrieb in Frankfurt und übernahm 1670 die Druckerei der Jesuiten in Dillingen.⁶¹ *Opus aureum missarum* erschien noch in Frankfurt. Der Druck enthält vier doppelchörige Messen. Er umfasst elf Stimmbücher im Querquartformat: je zwei für jede Stimmelage, zwei Geigen und Orgel. Das einzige erhaltene Exemplar liegt in der Pariser Nationalbibliothek und stammt – wie die Drucke von *Theatrum musicum* und *Continuatio theatri musici*, die die Bibliothek aufbewahrt – aus der Musikaliensammlung von Sébastien de Brossard.

Der Continuo-Stimme ist auf einer extra Seite ein aufwändiger Kupferstich vorangestellt: Inmitten einer unbewohnten Landschaft gruppieren sich acht Menschen um eine Orgel, auf der ein Notenband liegt – offensichtlich eine Mess-Komposition, denn das „Kyrie eleison“ in der aufgeschlagenen Orgelstimme ist deutlich lesbar. Eine Frau (möglicherweise die Allegorie der Musik oder der heiligen Caecilie) sitzt an der Orgel, mehrere andere Frauen, die schlichte,

⁵⁶ Die beiden anderen erwähnten Werke von Carissimi sind „Militia est vita“ für SSB und Instrumente und „O dulcissime Jesu“ für 2 Soprane; vgl. Bopp: Beiträge, S. 238 und 240.

⁵⁷ Frandsen: Crossing confessional boundaries, S. 280f.

⁵⁸ Newton: A study, S. 56f.

⁵⁹ ebd., S. 59.

⁶⁰ ebd., S. 58.

⁶¹ Krummel: Music printing, S. 169 und Heitjan: Bencard, S. 1585ff.

antikisierende Kleidung tragen, spielen weitere Instrumente: Laute, Flöte und Geige. Die Geigerin trägt eine Krone, ist also eine Fürstin oder Prinzessin. Ein Mann in antikisierender Kriegertracht hält in der linken Hand einen Jagd-Bogen, in der rechten aber statt eines Pfeils eine Papier-Rolle, mit der er die Musikergruppe zu dirigieren oder anzuleiten scheint: die meisten Blicke sind ihm zugewandt. Direkt neben der Orgel sitzt ein junger Dichter oder Künstler – darauf deutet der Lorbeerkranz auf seinem Kopf hin – mit einer aufgeschlagenen Kyrie-Stimme auf dem Schoß und einem geflügelten Herzen in der rechten Hand, das er vor die Brust hält und das wohl ein Hinweis auf die Wirkung der musikalischen Affekte sein soll, die direkt das Herz berühren. Ganz hinten in der Gruppe sitzt eine Frau in anderer Kleidung: ihr Unterkörper ist nur notdürftig mit einem Tuch verhüllt, ihre Brüste sind entblößt, und auf dem Kopf trägt sie einen Federschmuck. Offenbar eine ‚Heidin‘, die jedoch ins Musizieren dieser Messe einbezogen ist, denn sie spielt ein Triangel (auf dem Bild das Instrument, dessen Spieltechnik am wenigsten komplex ist und das einzige Rhythmusinstrument).

Der Drucker Johann Caspar Bencard übernahm im selben Jahr als das *Opus aureum missarum* erschien die Jesuiten-Druckerei in Dillingen. Die Botschaft des Titelpfegers lässt sich unmittelbar mit der Missionstätigkeit der Jesuiten in Verbindung bringen: Aufgrund ihrer emotionalen Wirkung ist die Musik ein gutes und unmittelbares Mittel, mit dem sich die christliche Lehre an fremde Kulturen weitergeben lässt; und ‚heidnische‘ Völker können direkt ins musikalische Geschehen – und damit in den christlichen Glauben – einbezogen werden.

Neu-angestimmte und erfreuliche Tafelmusic (1670, RISM C 941)

Als einer der wenigen Drucke mit weltlicher Vokalmusik erschien 1670 bei den Brüdern Bencard in Frankfurt die *Neu-angestimmte und erfreuliche Tafelmusic*, wie der Untertitel sagt, „bestehend aus allerhand lustigen Harmonyen oder ergötzlichen Ehren- Tugend- Lust-Schertz- Liebes- Schäfer- Schmauß- Grassaten- auch sonst kurzweiligen Liedern, bey nächtlichen ständigen verträulichen Gesellschafftten und andern Fröhlichkeiten nutzlich zu gebrauchen“. Die Sammlung enthält Stücke für 2-5 Singstimmen und Continuo. Nur drei der ursprünglich sechs Stimmbücher sind in der Wiener Nationalbibliothek erhalten. Vier Stücke sind in Handschriften in Zagreb, Berlin und Oxford überliefert.

Continuation der neuen wohl angestimmten Taffel-Lustmusic (1671, RISM C 942)

Dieser Druck mit Instrumentalwerken gibt vielerlei Rätsel auf, und es ist fraglich, ob Capricornus überhaupt der Komponist ist. Der Druck erschien sechs Jahre nach Capricornus‘ Tod, 1671. Drucker, Verleger und Druckort sind auf dem Titelblatt nicht genannt. Die Sammlung enthält sechs Sonaten für drei bis vier Instrumente und Basso continuo. Lediglich

die beiden Violin-Stimmen und die Continuo-Stimme sind erhalten – in einem einzigen Exemplar, das die Österreichische Nationalbibliothek in Wien aufbewahrt.

Gerber nennt als Drucker Johann und Caspar Bencard in Dillingen an der Donau. Bei Bencard waren in den Jahren zuvor mehrere Sammlungen mit Capricornus' Musik erschienen, die dem Druckbild der *Continuation der Taffel-Lustmusic* sehr stark ähneln, sodass die Zuschreibung möglich scheint. Die sechs Sonaten erschienen 1672 noch einmal als Teil einer gedruckten Sammlung mit Instrumentalmusik. Diese spätere Sammlung trägt den Titel *Prothimia Suavissima sive duodena secunda sonatarum selectissimarum*. Enthalten sind zwölf Sonaten, die Sonaten 1-6 sind identisch mit jenen der *Continuation der neuen wohl angestimmten Taffel-Lustmusic*. Für den Druck wurden die selben Kupferplatten benutzt, und auch die Fehler des älteren Druckes finden sich in dem jüngeren wieder – falsche Pausen, fehlerhafte Vorzeichen etc. Lediglich die Nummerierung der Sonaten in der Continuo-Stimme – sie fehlt im Druck von 1671 – wurde ergänzt. Auf dem Titelblatt der *Prothimia Suavissima* ist kein Komponistname genannt, sondern lediglich das Kürzel „J. S. A. B.“. Auch bei diesem Druck fehlen Angaben zum Erscheinungsort und zum Drucker.

Der französische Musiker und Musikhistoriker Sébastien de Brossard schrieb diesen Druck Antonio Bertali zu. Konkordanzen zweier Sonaten aus Band I und II der *Prothimia suavissima* sind in der Düben-Sammlung als Werke Bertalis überliefert und mögen Brossards Zuschreibung bestätigen.⁶² Doch eine der Sonaten ist – ebenfalls in der Düben-Sammlung – unter dem Autorennamen Capricornus handschriftlich überliefert. Von Brossards gedrucktem Exemplar ist 1999 eine Faksimile-Ausgabe erschienen, die Bertali als Komponisten nennt; der Herausgeber Hugh Ward-Perkins diskutiert im Vorwort die Autorenfrage und kommt zu dem Schluss, dass sich der Autor nicht definitiv ermitteln lässt: Konkordante Quellen sprechen sowohl für Bertali als auch für Capricornus.

Die Vielfalt der Formen und Satztechniken sind typisch für die Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts und verweisen nicht eindeutig auf einen Komponisten – im Gegenteil, Ward-Perkins betont, dass im Grunde jeder gute Komponist von Instrumentalmusik in Frage kommt. Möglicherweise ist die Sammlung auch eine Auswahl aus den Werken mehrerer Komponisten. Lediglich einige deutschsprachige Spielanweisungen verweisen möglicherweise auf eine deutschsprachigen Ursprung – etwa „Repetir von anfang bis zum trippel“ in der 1. Violinstimme der vierten Sonate, „Repetire von anfang bis zu ende und beschlies“ in der Continuo-Stimme dieser Sonate oder „8. mahl repetire und beschlossen“ in der dritten Sonate, die auf einer ungewöhnlich langen ostinaten Bassmelodie basiert.

Gary Don Zink hat in seiner Dissertation über Bertalis groß besetzte Sonaten zwei der Sonaten (Nr. 2 und Nr. 12) aus der *Prothimia suavissima* ediert und ihre stilistischen Charakteristika untersucht.⁶³ Bei der vierstimmigen Sonata Nr. 2 in e betont er die enge Verwandtschaft zwischen den soggetti und die dicht gearbeitete Kompositionsweise: „In no other extant Bertali sonata does thematic variation play a more consistent role as it does throughout this work. Each movement contains one subject clearly related to a subject from the preceding movement.“ Die Frage der Autorschaft lässt sich bei der derzeitigen Quellenlage nicht klären.

Gedruckte Libretti der Bühnenerwerke

Der Sieghafte Hymen und Raptus Proserpinae

Von den Bühnenerwerken, die Capricornus für den Stuttgarter Hof komponierte, sind lediglich zwei gedruckte Libretti erhalten, die Noten sind verschollen.⁶⁴

Beide Werke entstanden für das große Hochzeitsfest, das der Hof im Mai 1662 feierte. Die Braut war Christina Charlotta, 1645 als Tochter von Eberhard III. und seiner Frau, der Wild- und Rheingräfin Anna Catharina von Salm-Kyrburg geboren. Ihre Taufpatin war Königin Christina von Schweden.⁶⁵ Der Bräutigam war Georg Christian, Fürst von Ostfriesland [aus dem Hause Cirksena].⁶⁶ Die Hochzeitsfeierlichkeiten dauerten zehn Tage. Unter den Akten des Oberhofmarschallamts befindet sich ein dickes Bündel, in dem die Planung der Festivitäten genau dokumentiert ist.⁶⁷ Darunter ist ein „Verzeichnis der fürstlichen und Gräfflichen Zugewandten, welche zu bevorstehendem fürstl. Beylager einzuladen“ mit Vermerken, ob die geladenen Gäste kommen oder nicht, Aufstellungen, die verraten, mit wieviel Dienern und Pferden die Gäste erscheinen würden, genaue Pläne, die die Unterkünfte der Gäste und die Sitzordnungen bei den Gottesdiensten und an der Festtafel regeln und Ablaufpläne für die Hochzeitsprozession. Außerdem eine „Summarische Beschreibung, Waß Vor anstalten Zu dem in Anno 1662, den 4. Maji celebrirtem Fürstl. Ostfriesischen Beylager gemacht, auch waß Vor actus und Solennien Von Tag Zu Tag gehalten worden.“ Am Samstag vor dem Fest kamen die Gäste in Stuttgart an. Am Sonntag, den 4. Mai gab es eine Morgenpredigt, um vier Uhr nachmittags fand dann die „Copulation“ (der Traugottesdienst) in der Hofkapelle statt. Danach:

62 Es handelt sich um folgende Sonaten: Nr. 2 aus dem ersten Band der *Prothimia suavissima* ist in der Düben-Sammlung unter der Signatur S-Uu: imihs 1:4 überliefert, Sonate 4 aus dem zweiten Band unter S-Uu: imihs 13:6. Vgl. Zink: *The large ensemble sonatas of Antonio Bertali*, Bd. 2, S. 39.

63 Der Druck der *Continuation* war Zink offenbar nicht bekannt, denn er nennt ihn nicht als konkordante Quelle.

64 Darauf weist schon Buchner in seiner Dissertation von 1922 hin.

65 Eine umfangreiche Quellensammlung zu Christina Charlotta hat Gerhard Raff zusammengetragen, in: *Württemberg III*, S. 70-133.

66 Georg Christian lebte von 1634-1665. „Seine schwachen Geisteskräfte machten ihn unfähig, die Geschäfte selbst zu lenken.“ (Tiemann Dothis Wiarda, 1795, zit. nach Raff: *Württemberg III*, S. 71). Nach dem Tod ihres Mannes und bis zur Volljährigkeit ihres Sohnes Christian Eberhard übernahm Christina Charlotta die Regierungsgeschäfte.

Tafel und Tanz.

Für Montag, den 5. Mai war vorgesehen: ein Frühstück „in die Gemach gegeben“, die Übergabe der Geschenke, nachmittags ein „geistl. Actus“, Abendmahl und Tanz. Am nächsten Tag gab es um 10 Uhr eine Mittagsmahlzeit in der Ritterstube, anschließend ein Ringelrennen und nach der Abendmahlzeit ein Ballett. Am Mittwoch fand nach der Mittagsmahlzeit ein Quinten-Rennen statt, abends wurde zum Tanz geladen. Am Donnerstag (Himmelfahrt) gab es abends eine „Comoedie“. „Zu dem *Ballet* und der *Comoedi* hat man gewisse bezeichnete *Billetter* verfertigt und dehnen, so darzu gelaßen werden sollen, außgetheilt“, vermerkt der Schreiber. Am Freitag wurde ein Feuerwerk veranstaltet, am Samstag eine Jagd auf dem Asperg. Für Sonntag, den 11. Mai ist notiert „wird billich dem lieben Gott gedanckt“, woraufhin die Gäste sich verabschiedeten.

Die Hofkapelle war bei dieser Feier im Großeinsatz: Sie war für die musikalische Gestaltung der Gottesdienste zuständig, machte die Musik für die Tanzveranstaltungen und war bei dem Ballett und der „Comoedie“ dabei.

Die „Comoedie“ wird auf dem Titelblatt des Librettos auch als „singendes Schaw=Spiel“ bezeichnet und trägt den Titel „Raptus Proserpinae“.⁶⁸ Die Handlung erzählt, wie Pluto die Jägerin Proserpina raubt und zu sich in die Hölle entführt. Proserpina sträubt sich zunächst, doch dann verliebt sie sich plötzlich in ihren Entführer. Ein Chor der Geister wünscht dem Paar Glück. In die Handlung eingebettet sind Szenen der Götter Venus, Cupido und Hymenaeus, der allegorischen Figuren der Unschuld und Freiheit und eine derbe Jägerszene. Die Dialoge der Handlung sind in Alexandrinern verfasst, dazwischen gibt es Strophenlieder in unterschiedlichem Versmaß. Capricornus schreibt in der Vorrede, ein „Liebhaber der edlen Poesi“ habe den ersten Textentwurf angefertigt, er selbst habe ihn dann seinem „geringen Vermögen nach / in etwas vermehret / in bessere Ordnung gebracht / auch nach der gewöhnlichen Sing=art oder stylo recitativo gesetzt“.

Die Handlung des Balletts „Der Sieghaffte Hymen“ basiert auf der gleichnamigen „poetischen Erzählung“, die Adam Ulrich Schmidlin anlässlich der Fürstenhochzeit gedichtete hatte. Für das Sing-Ballett wurde die Handlung stark gekürzt. Thema ist der Kampf zwischen Amor, dem Gott der freien Liebe, und Hymen, dem Gott der gebundenen Liebe, also der Ehe. Hymen geht daraus siegreich hervor, aber bis es soweit ist, treten dutzende Figuren aus der antiken Mythologie, allegorische Figuren und Helden aus der Dichtung auf, um Hymen den rechten Weg zu weisen: Apollo und die neun Musen, die Kontinente, verschiedene Götter, Nymphen und Hirten, Amadis, Don Quichotte, die vier Jahreszeiten, Jäger, Calisto nach ihrer

67 Hauptstaatsarchiv Stuttgart A21 Büschel 66.

Verwandlung in einen Bären, ein Falkner mit einer verzauberten tanzenden Eule, die allegorischen Figuren Justitia, Prudentia, Fortitudo und Temperantia, mehrere Gärtner etc. Diese Fülle von Personen hatte einen Grund: An der Aufführung waren neben den Tanzmeistern verschiedene adlige Gäste beteiligt und vor allem die heiratsfähigen Prinzen und Prinzessinnen aus dem Haus Württemberg. Für sie bot dieses Ballett eine gute Möglichkeit, sich und ihre tänzerischen und musikalischen Fähigkeiten vorzustellen. Dem Libretto beigegeben ist eine Liste aller Protagonisten, sodass das Publikum nachvollziehen konnte, wen es gerade agieren sah.

Gedruckte Gelegenheitswerke

Zwei weitere Drucke, an denen Capricornus beteiligt war, sind erhalten.

Aus dem Jahr 1658 ein Band mit Glückwunschedichten für die Hochzeit von Johann Cornelius Pommer (Capricornus' Schwager) und Anna Catharina Meider. Capricornus steuerte für diese Sammlung ein kurzes Gedicht mit guten Wünschen für das Paar bei. Die Sammlung erschien bei Rößlin in Stuttgart.

Der zweite Gelegenheitsdruck – ebenfalls bei Johann Weyrich Rößlin gedruckt – steht im Zusammenhang mit einer Beerdigung: Der Rechtsgelehrte Bernhard Pflug zum Posterstein (1637-1716) verfasste zum Begräbnis des Prinzen Christian von Sachsen-Altenburg eine Trauerrede.⁶⁹ Zu „freundschildigster Beehrung“ schrieb Magnus Hesenthaler, Professor am Tübinger Fürstenkollegium, ein Gedicht, das Pflugs Rede umrahmen sollte. Capricornus setzte dieses Huldigungsgedicht in Musik. Der erste Teil ist eine Art Dialog-Kantate für zwei Soprane und vierstimmiges Gamberensemble. Der zweite Teil – nach der Trauerrede aufzuführen – ein Strophenlied mit acht Strophen für Sopran und B.c. Die Strophen werden jeweils von einer kurzen Instrumentalsonata für vier Gamben und B.c. eingeleitet.

Handschriften

Neben den Vokal- und Instrumentalwerken, die sich in Drucken erhalten haben, sind weit über 100 Werke in Handschriften überliefert; etwa die Hälfte davon sind Abschriften gedruckter Werke. Den Großteil der erhaltenen handschriftlichen Kompositionen machen die Bestände der Düben-Sammlung aus.⁷⁰ Dass Capricornus' Musik auch am Gottorfer Hof gespielt wurde, beweisen die Bestände der Bokemeyer-Sammlung: Darin sind 25 geistliche Werke von

68 Originale u.a. in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart und im Hauptstaatsarchiv Stuttgart (dort ungebundene Bögen), G 122 Bü 6.

69 Bernhard Pflug: Oratio funebris quam memoriae divi Christiani, Saxoniae ducis, Tübingen 1664, ein Exemplar davon liegt in der UB Tübingen: 38 B 1003.

70 Krummacher: Die Überlieferung, S. 88.

Capricornus enthalten, 13 davon sind ungedruckt.⁷¹ Außerdem sind 18 weltliche und geistliche Werke von Capricornus in einer Sammlung enthalten, die der englische Botaniker und Hobbymusiker James Sherard Ende des 17. Jahrhunderts anlegte⁷², 13 Werke Capricornus‘ befinden sich in einer Bartfelder Musikaliensammlung⁷³.

Kleinere Quellenbestände sind u.a. in Kremsier erhalten,⁷⁴ in Dresden, in der Musikaliensammlung der Erfurter Michaeliskirche und im Thüringischen Großfahner. Details liefert das Werkverzeichnis dieser Arbeit.

Capricornus-Handschriften in der Düben-Sammlung

Die Düben-Sammlung ist eine der größten Sammlungen von Musikhandschriften des 17. und frühen 18. Jahrhunderts. Angelegt wurde sie von Gustav Düben (1628-1690), Kapellmeister am schwedischen Königshof, und seinen beiden Söhnen. Die Sammlung umfasst etwa 2300 Vokal- und Instrumentalwerke in Handschriften und 25 Drucke. Die Werke stammen von über 300 Komponisten aus Deutschland, Italien, Frankreich, Polen, England, dem Baltikum und Schweden. Etliche Werke sind anonym überliefert. Dietrich Buxtehude ist der Komponist, der am stärksten in dieser Sammlung vertreten ist: mit 100 Werken, wovon 84 singulär in der Düben-Sammlung überliefert sind.

Wahrscheinlich repräsentiert die Sammlung die Musikbibliothek des schwedischen Königshofes seit der Herrschaft von Königin Christina (1644-1645) bis zu Carl XII. (1698-1718). Bis 1687 schrieb Düben selbst Noten für die Sammlung ab; und mit ihm ein ganzer Stab von Schreibern, die wahrscheinlich Musiker der Hofkapelle waren. Viele der handschriftlich überlieferten Werke sind sowohl in Stimmensätzen als auch in Tabulatur überliefert; wahrscheinlich strebte Düben es an, jedes Werk in doppelter Ausführung zu besitzen.

1732 schenkten Dübens Erben die Sammlung der Universitätsbibliothek Uppsala, die sie bis heute aufbewahrt. In den letzten Jahren wurden die Bestände digitalisiert. Sie sind jetzt nahezu vollständig übers Internet einsehbar. Die Website informiert auch über quellenkritische Details. 79 Vokal- und Instrumentalwerke von Capricornus sind in der Düben-Sammlung überliefert. Die Mehrzahl sind Abschriften gedruckter Werke, lediglich 14 Stücke davon sind nicht im Druck erschienen.⁷⁵

71 Kümmerling: Katalog der Sammlung Bokemeyer.

72 davon die Hälfte Abschriften gedruckter Werke; vgl. Wollny: A collection, S. 77-108.

73 davon sieben ungedruckt; vgl. Murányi: Thematisches Verzeichnis.

74 Abschriften von „Missa nativitatis“, der ersten Messe aus *Opus musicum* und „Dixit Dominus et Magnificat“ von der Hand Pavel Vejvanovskýs aus den Jahren 1665-66, vgl. Kacič: Raubdruck, S. 237 und 240.

75 Was die Anzahl der Werke betrifft, so steht Capricornus nach Dietrich Buxtehude und Augustin Pflieger an dritter Stelle.

Capricornus' Werke in der Sammlung Bokemeyer

Die Sammlung Bokemeyer zählt zu den wichtigsten handschriftlichen Notensammlungen aus der zweiten Hälfte des 17. und des frühen 18. Jahrhunderts. Sie umfasste ursprünglich 4000 Werke, von den geistlichen Vokalwerken der Sammlung sind heute 1100 erhalten. Es handelt sich überwiegend um Partiturabschriften (also keine Stimmen und Tabulaturen), die nicht unmittelbar zu praktischen Aufführungen gedacht waren.⁷⁶ Die 175 Komponisten, deren Werke in der Sammlung zusammengetragen sind, stammen überwiegend aus Deutschland: Einen wichtigen Bestand der Sammlung machen Werke von Johann Rosenmüller aus (127), von Johann Philipp Förtsch stammen 82 Kompositionen, von Georg Österreich 46. Von den Komponisten Johann Theile, Sebastian Knüpfer, Johann Schelle und Johann Philipp Krieger sind jeweils über 20 Werke überliefert. Die Sammlung enthält auch Noten von mehr als 50 italienischen Komponisten, Giorgio Bassani und die beiden Dresdner Hofmusiker Giuseppe Peranda und Vincenzo Albrici machen dabei den Hauptanteil aus.

Der Grundstock der Sammlung geht auf den Musiker Georg Österreich (1664-1686) zurück. Österreich war zunächst Tenor am Hof von Wolfenbüttel, später Kapellmeister am Gottorfer Hof. Neuere Forschungen von Peter Wollny legen nahe, dass es sich bei dem Notenbestand um die private Musikaliensammlung von Österreich handelte.⁷⁷ Heute liegen die Musikalien der Sammlung Bokemeyer in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.

Die Sammlung Bokemeyer enthält 25 Werke von Capricornus. Zwölf davon liegen auch im Druck vor, die restlichen 13 sind ausschließlich handschriftlich überliefert. Am größten besetzt ist das 24-stimmige „Heilig ist Gott der Herr Zebaoth“ – es ist ausschließlich in der Bokemeyer-Sammlung enthalten. Dieses Stück wurde 1671 in Erfurt musiziert, als der neue Altar der Kaufmannskirche St. Gregorii eingeweiht wurde. Es erklang während des Gottesdienstes vor dem Segen.⁷⁸ An größer besetzten Stücken enthält die Sammlung noch die Psalm-Vertonung „Der Herr ist mein Hirte“ für 6 Singstimmen, 2 Cornetti, 2 Geigen, 4 Posaunen (oder 3 Gamben und Fagott) und B.c. Die anderen Stücke der Sammlung sehen überschaubare Besetzungen vor, die meisten für 2-5 Singstimmen und Instrumente. Zehn Werke haben einen lateinischen Text, fünfzehn einen deutschsprachigen.

76 Krummacher: Die Überlieferung, S. 156 und 158.

77 Wollny: Zwischen Hamburg, Gottorf und Wolfenbüttel, S. 62.

78 Die gedruckte „Verordnung der Music“ listet die genaue Besetzung auf: „Heilig / Heilig / Heilig. Samuelis Capricorni : a 24. | 3. Cant. 1. Alt 2. Tenor. 1 Baß in Concert. 7 Ca- llep l-Stimmen / 5 Violinen, 4. Trombett, con Tamburo.“ In diesem Gottesdienst wurde außerdem ein „Veni Sancte Spiritus a 4“ eines unbekanntenen Komponisten gespielt, „Wie lieblich sind deine Wohnung“ für Singstimmen und Instrumente von Johann Michael Bach, die Kantate „Spielet dem Herrn“ von Wolfgang Carl Briegel, das doppelchörige Te Deum „Herr Gott dich loben wir“ von Heinrich Schütz und zum Abschluss eine Sonate von Johann Michael Bach. Siehe Brück: Eine „Verordnung der Music“, S. 183-185.

Werke von Capricornus in der Sammlung Sherard

Diese Musikaliensammlung gehörte dem englischen Botaniker und Amateurmusiker James Sherard (1666-1738). Seine Notenbibliothek enthielt in erster Linie instrumentale Kammermusik, darunter auch Abschriften von Triosonaten von Corelli, Legrenzi und anderen italienischen Komponisten, außerdem Musik für Viola da Gamba von mehreren englischen und deutschen Komponisten. Sherards Sammlung von Vokalmusik enthält 50 Stücke mit Texten in deutscher oder lateinischer Sprache; alle Werke kommen aus dem deutschsprachigen Raum. Die Sammlung enthält auch einige Unikate: Werke von Sebastian Knüpfer, Johann Schelle und Johann Philipp Krieger.

Heute wird die Sammlung in der Bodleian Library in Oxford aufbewahrt. Peter Wollny hat die Bestände gründlich untersucht und seine Ergebnisse 1993 veröffentlicht.⁷⁹

Von Capricornus besaß Sherard sowohl geistliche als auch weltliche Werke sowie Instrumentalmusik. Einige Stücke sind ausschließlich in dieser Sammlung überliefert.

Verschollene Werke

Anhand von Inventarlisten lassen sich rund 400 Werke nachweisen, die mehrheitlich nicht im Druck veröffentlicht sind. Die größten Bestände sind im Ansbacher Inventar (151 Werke) im Stuttgarter Inventar (141), in Johann Kriegers Weißenfelder Inventar (24) und im Inventar der Thomasschule Leipzig (20) aufgelistet.⁸⁰ Ein Inventar der Preßburger evangelischen Kirchengemeinde, das Capricornus unter dem Titel „Index Operum Musicorum SAMUELI CAPRICORNI“ selbst anlegte, nennt 112 Werke.⁸¹

⁷⁹ Wollny: A collection, S. 77-108.

⁸⁰ Eine Liste der verschollenen Werke ist im Werkverzeichnis enthalten. Vgl. auch den tabellarischen Überblick im Anhang von Krummacher: Die Choralbearbeitung.

⁸¹ Kalinayová: Hudobné inventáre, S. 66-67.

3 Die Texte in Capricornus' geistlicher Vokalmusik

Protestantische und katholische Texte

Die Konfessionalisierung betraf im 16. und 17. Jahrhundert praktisch alle Lebensbereiche. „Die Prägung durch den christlichen Glauben“, so schreibt der Historiker Harm Klueting, „und die Bedeutung des Konfessionellen bestand in allen sozialen Schichten und auf allen Stufen von den Analphabeten in Stadt und Land bis zu den intellektuellen Eliten.“¹

In der Musik aber – so könnte man zugespitzt formulieren – fand die Konfessionalisierung nicht statt. Die Komponisten im Deutschland des 17. Jahrhunderts, seien sie nun protestantisch oder katholisch, orientierten sich allesamt an italienischen Vorbildern. Protestantische Musiker spielten und sangen selbstverständlich neben dem deutschsprachigen Repertoire auch weltliche und geistliche Musik italienischer Komponisten. Wenn die Texte dieser Vokalwerke nicht in den protestantischen Kontext passten, wurden sie passend gemacht – die fünf Sammlungen mit geistlicher Vokalmusik etwa, die Ambrosius Profe in den 1640er Jahren in Leipzig herausgab, zählen zu den vielen Belegen für Kontrafakturen dieser Art.² Bei lateinischen geistlichen Werken mit Marianischen oder liturgischen katholischen Texten tauschte Profe Einzelwörter und längere Textpassagen geschickt aus, so dass sie auch in protestantischem Rahmen gesungen werden konnten. Weltliche italienische Madrigale versah er mit frommen deutschsprachigen Texten. Um etwa Claudio Monteverdis Madrigal „Hor che'l ciel e la terra e'l vento tace“³ aus dem 8. Madrigalbuch gottesdiensttauglich zu machen, unterlegte Profe die Musik mit „O du mächtiger Herr hoch ins Himmelsthron“. Der größte Teil der Musik in Profes Sammlungen stammt von italienischen Komponisten: Neben Monteverdi ist Giovanni Rovetta darunter, Francesco Turini, Giovanni Arrigoni, Marco Scacchi, Giovanni Priuli und Ambrosio Cremonese.⁴

Die Fürsten wollten nicht darauf verzichten, italienische Musiker an ihren Höfen zu beschäftigen und sie legten Wert darauf, dass ihre Kapellmeister mit der Musik Italiens vertraut waren. „Die obligaten Kunstreisen deutscher Komponisten vielfach evangelischen Glaubens sowie die Beschäftigung zahlreicher italienischer Künstler an deutschen Fürstenhöfen bezeugen eine weitgehende Unabhängigkeit der Musik [...] von konfessionellen

1 Klueting: Das Konfessionelle Zeitalter, S. 28.

2 Sponheim: Profe, S. 339. Profes Sammlungen umfassen vier Bände „Geistlicher Concerten und Harmonien“ (1641-1646) sowie „Corollarium geistlicher Collectaneorum (1649).

3 Das Beispiel ist abgedruckt und kommentiert bei Sponheim: Profe, S. 340ff. Der italienische Text stammt von Francesco Petrarca.

4 Sponheim: Profe, S. 339.

Bindungen“, schreibt Hellmut Federhofer. „Die Reformation verhinderte nicht, daß italienische Musik ihren Charakter als nachahmenswertes Vorbild über den 30-jährigen Krieg hinaus bewahrte.“⁵

Die Unterschiede zwischen den Konfessionen lassen sich lediglich an den vertonten Texten festmachen, nicht aber am musikalischen Satz. In ihrer Kompositionsweise, im Umgang mit den Regeln des Tonsatzes und der Harmonik, unterscheiden sich protestantische und katholische Musik nicht grundsätzlich voneinander. Auch die europäischen Nationalstile, die sich seit dem 17. Jahrhundert herausbilden, fußen auf diesen Prinzipien, wie Hellmut Federhofer hervorgehoben hat: „Trotz unterschiedlicher Konfessionen bleibt die Einheit der europäischen Musiksprache – auch in der Kirchenmusik – gewahrt. Lediglich deren textliche Grundlage verweist den Gesamtausdruck in eine bestimmte religiöse Richtung.“⁶

Capricornus wirkte sein Leben lang in einem protestantischen Umfeld – als Kantor der evangelischen Dreifaltigkeitskirche in Preßburg und als Hofkapellmeister in Stuttgart. Deshalb besteht der größte Teil seines Oeuvres naturgemäß aus Werken für den protestantischen Gottesdienst. Bemerkenswert aber ist, dass er in beiden Positionen eine große Menge an Texten vertonte, die in der katholischen Tradition wurzeln oder die gar für den liturgischen Gebrauch der katholischen Kirche gedacht sind. Es scheint möglich, dass Capricornus während seiner Preßburger Zeit Ausschau hielt nach einem Posten im kaiserlichen Wien und deshalb in seiner ersten großen Publikation bewusst Werke versammelte, die im katholischen Kontext angesiedelt sind. Doch auch während der Stuttgarter Zeit schrieb er Messen und lateinische Psalmen und gab die Sammlung *Jubilus Bernhardi* in Druck, die auf Texten mittelalterlicher Mystik beruht.

Textsorten und Sprachen in den gedruckten Sammlungen

Capricornus hat Texte unterschiedlicher Herkunft vertont:⁷

- lateinische und deutschsprachige Bibeltex-te,
- lateinische Texte, die im Zusammenhang mit der katholischen Liturgie stehen,
- lateinische Prosa von Kirchenvätern und Theologen des Mittelalters

5 Federhofer: Die Glaubensspaltung, S. 558.

6 ebd., S. 564. Federhofer nennt diverse Komponistenbiografien, die sich zwischen katholischen und protestantischen Höfen hin- und her bewegen.

7 Im Werkverzeichnis finden sich zu jedem Stück Quellenangaben zu den Texten, soweit sie sich ermitteln ließen.

- sowie freie Dichtung – ein Teil ist in lateinischer Sprache und stammt vornehmlich aus dem Bereich der mittelalterlichen Mystik, die deutschsprachigen Texte sind geistliche Lieder aus dem 16. und 17. Jahrhundert.

In Capricornus' Drucken überwiegt die Anzahl der lateinischen Texte: 90 Stücke mit lateinischem Text stehen 60 deutschsprachigen Stücken gegenüber. In sechs Drucken sind ausschließlich lateinische Stücke enthalten, zwei davon erschienen zu Lebzeiten: Capricornus' erste Sammlung *Opus musicum* – 1655 während seiner Zeit als Director musices in Preßburg gedruckt –, und die Sammlung *Jubilus Bernhardi*. Deren Ursprünge gehen ebenfalls auf die Preßburger Jahre zurück; 1660 wurde sie publiziert.

Auffällig ist, dass sämtliche Drucke mit geistlicher Vokalmusik, die nach Capricornus' Tod im Druck veröffentlicht wurden, auf lateinischen Texten basieren: In *Theatrum musicum*, *Continuatio Theatri musici*, *Scelta musicale* und *Opus aureum missarum* ist kein einziges deutschsprachiges Stück enthalten. Das mag darauf hindeuten, dass die Verwendungs- und damit auch die Verkaufsmöglichkeiten für lateinisch konzipierte Drucke besser waren. An den Höfen und an den protestantischen Kirchen wurde sowohl lateinische als auch deutschsprachige Vokalmusik gesungen. Durch die lateinische Sprache und aufgrund der textlichen Inhalte sind diese vier Drucke sämtlich auch im katholischen Rahmen – und teilweise auch innerhalb der Liturgie – verwendbar.

Einige Sammlungen von Capricornus enthalten sowohl deutschsprachige als auch lateinische Stücke: Im ersten Band der *Geistlichen Concerten* (1658) sind vier von zwölf lateinisch, im ersten Teil der *Geistlichen Harmonien* (1659) haben zwei von zwölf Stücken einen lateinischen Text, und im dritten Teil der *Geistlichen Harmonien* (1664) gibt es sechs lateinische und zwölf deutschsprachige Concerti.

Dem stehen drei Sammlungen gegenüber, die ausschließlich deutschsprachige Texte enthalten: Der zweite Band der *Geistlichen Harmonien* (1660), die *Zwey Lieder vom Leyden und Tode Jesu* (1660) und der letzte zu Lebzeiten veröffentlichte Druck, der zweite Band der *Geistlichen Concerten* (1665).

Die Drucke sind in erster Linie ein Spiegel der kirchenmusikalischen Praxis. Am Stuttgarter Hof – und nicht nur dort – erklang Kirchenmusik in deutscher und lateinischer Sprache, wie die Inventare der Hofkapelle beweisen. Die vielen gedruckten Notensammlungen italienischer Komponisten, die dort vorrätig waren, enthielten naturgemäß ausschließlich lateinische Texte. Außerdem besaß der Hof etliche Sammlungen von Messen aus der Feder italienischer Komponisten.

Diejenigen Werke von Capricornus, die ausschließlich handschriftlich überliefert sind, basieren zum größten Teil auf biblischen Texten; teils in lateinischer, teils in deutscher Sprache.

Die Vermischung unterschiedlicher Textsorten innerhalb eines Stückes – etwa Bibeltext, freie Dichtung und Choral –, wie sie wenig später für die protestantische Kirchenkantate so typisch wird, taucht bei Capricornus noch nicht auf. Er kombiniert lediglich unterschiedliche Bibelverse miteinander.

Anordnung der Texte innerhalb der Drucke

Einige von Capricornus' Drucken sind offensichtlich nach textlichen Kriterien konzipiert. Sie setzen besondere Schwerpunkte bezüglich der Textsorten bzw. konzentrieren sich auf bestimmte Autoren.

- *Jubilus Bernhardi* umfasst sämtliche Strophen des Hymnus „Jesu dulcis memoria“ (im 17. Jh. Bernhard von Clairvaux zugeschrieben).
- In den *Zwey Liedern vom Leyden und Tode Jesu* sind in sechs Concerti zwei deutschsprachige Passionslieder vertont.
- *Theatrum musicum* (postum veröffentlicht) enthält 12 Concerti, den ersten 10 davon liegen Texte von Augustinus zugrunde – bzw. Pseudo-Augustin; im 17. Jahrhundert wurden sie jedoch dem Kirchenvater zugeschrieben. Die letzten beiden Concerti basieren auf lateinischen liturgischen Texten.
- *Opus aureum missarum* (ebenfalls postum veröffentlicht) bündelt vier lateinische Messen.
- *Geistliche Concerten II* enthält ausschließlich Bibeltexte: sie stammen überwiegend aus dem Neuen Testament, sieben davon aus Episteln.
- Die postume Sammlung *Scelta musicale* umfasst acht lateinische Motetten, von denen fünf einen festen Platz im Kirchenjahr haben: Passionszeit, Himmelfahrt, Weihnachtszeit, Osterzeit und Advent. Die übrigen drei Motetten passen sich in die Liturgie der Sonn- und Feiertage ein, wo sie das Jahr über verwendbar sind.
- In mehreren Sammlungen findet sich eine Mischung aus biblischen Texten und deutschsprachigen geistlichen Liedern: *Geistliche Concerten I* enthält zu zwei Dritteln Texte des Alten Testaments, die übrigen Texte (4) sind geistliche Lieder; sie alle sind deutschsprachige Nachdichtungen des „Jubilus Bernhardi“. Auch die *Geistlichen Harmonien I und II* stellen Bibeltexte an den Anfang und schließen jeweils mit mehreren Concerti über deutschsprachige geistliche Lieder.

Sowohl die lateinischen als auch die deutschsprachigen Texte, die Capricornus in Musik setzte, stehen in direktem Zusammenhang mit der protestantischen Frömmigkeitspraxis des 17. Jahrhunderts: Denn die meisten ihrer Texte waren den Hörern dieser Musik vertraut – aus dem Gottesdienst und auch aus ihrer Lektüre im Rahmen der häuslichen Frömmigkeitspraxis. Deshalb seien im Folgenden einige Charakteristika der *praxis pietatis* geschildert.

Zur protestantischen *praxis pietatis* im 17. Jahrhundert

Die protestantische Frömmigkeit ist im 17. Jahrhundert geprägt von einem neuen Ideal der Innerlichkeit – das ist die Antwort auf eine regelrechte „Frömmigkeitskrise“ zur Zeit der Jahrhundertwende⁸: Je länger die Reformation zurück lag, desto dringlicher wurde das Bedürfnis der Menschen nach einer persönlichen, innerlichen Aneignung der Glaubenswahrheiten. Man suchte nach Wegen, dieses Bedürfnis zu stillen: In der Predigtliteratur des 17. Jahrhunderts ist die Tendenz zu beobachten, die Gemeinde nicht nur auf intellektueller Ebene über die Glaubensinhalte zu belehren, sondern sie vermehrt auch emotional zu berühren und aufzurütteln: Neben das Ziel des *docere* tritt in der Rhetorik der Predigt das *movere* und die *persuasio*.⁹ In der geistlichen Literatur nimmt etwa die Verwendung rhetorischer Figuren – seit der Antike Garanten für die emotionale Wirkung einer Rede – und damit die Eindringlichkeit der Texte deutlich zu. Man besann sich außerdem wieder auf die Schriften der mittelalterlichen Mystiker, in denen die persönliche Gotteserfahrung eine zentrale Rolle spielt;¹⁰ Johann Arndt ist einer der Autoren, die die Schriften der Mystiker in den Protestantismus hineingetragen und ihr Gedankengut so bearbeitet haben, dass es mit der lutherischen Lehre vereinbar wurde.¹¹

Im Vordergrund der neuen Frömmigkeit steht die Idee, das Leben in all seinen Facetten und Ausprägungen auf eine religiöse Basis zu stellen; vom Morgen bis in die Nacht hinein. Und jede noch so alltägliche Handlung sollte mit der Heilsbotschaft verknüpft werden. Dieses Anliegen, dem Menschen für jede Lebenslage einen frommen Text zu bieten und umgekehrt mit diesen Texten tief in den menschlichen Alltag hinein zu wirken, ist das religiöse Pendant zur gesellschaftlichen Sozialdisziplinierung der Frühen Neuzeit. Die *pietas* ist fest verankert

8 Von einer „Frömmigkeitskrise“ spricht zum Beispiel Zeller in seiner Einleitung zu: Der Protestantismus des 17. Jahrhunderts.

9 Krummacher: Protestantische Erbauungsliteratur, S. 110.

10 ebd., S. 111ff.

11 Wallmann: Johann Arndt, bes. S. 17 und 18.

in der absolutistischen Staatsform, und die Frömmigkeitsformen eines Herrschers sind Leitbilder dafür, wie die Untertanen ihre Frömmigkeit leben und zum Ausdruck bringen.¹²

Besonderes Gewicht bekommt in diesem Zusammenhang die private Hausandacht, die sowohl für die Herrschenden als auch für die Untertanen eine wichtige Frömmigkeitsübung war. Herzog Ernst der Fromme von Gotha etwa schrieb diese Praxis in einer Verordnung zur herzoglichen Haushaltung vor: Die herzogliche Familie versammelte sich täglich ungefähr eine Viertelstunde lang zu einer Abendbetstunde. Man sang gemeinsam ein Lied, hörte eine Lesung aus der Bibel, einer Predigtsammlung oder einer Postille, anschließend folgte ein geistliches Gespräch, ein Gebet und ein Schlusslied.¹³

Auch der Alltag der nicht-herrschenden Schichten war von privaten Hausandachten geprägt. Die lutherischen Theologen förderten dies, und in ihren Hausbesuchen regten sie die Familien dazu an bzw. überprüften die Formen und Inhalte dieser Andachten.¹⁴ Die Formen der Hausandachten waren ritualisiert: Die Hausfrau, die Kinder und das Gesinde versammelten sich um den Hausvater, der entsprechende Texte vorlas bzw. gemeinsam mit den Versammelten geistliche Lieder sang. In der *Kleinen Catechismus Schule* von Justus Gesenius (1638) heißt es, „daß jeder Haußvatter ein Catechismus=Prediger in seinem Hause seyn / und darinnen eine Catechismus Schule alle Wochen mit seinen Haußgenossen“ halten solle.¹⁵ Die Belehrung der Kinder und ihre Befragung gehörte ebenso zur Hausandacht wie die Erbauung der Erwachsenen.¹⁶ Hauptsächlich drei Arten von Literatur wurden im Rahmen dieser Hausandachten rezipiert: Die Bibel, Gesang- und Gebetbücher und Postillen.

Häusliche Bibellektüre

Besonderes Gewicht lag auf der Bibellektüre und -meditation. Immer wieder betonten die lutherischen Theologen den Wert und die Notwendigkeit dieser täglichen Frömmigkeitsübung und stellt sie teilweise sogar in ihrer Bedeutung über das sonntägliche Predighören.¹⁷

Rückschlüsse über die Rezeption von religiösen Büchern erlauben neben Briefen und Tagebüchern auch Leichenpredigten. Aufschlussreich sind die Forschungen von Cornelia Niekus Moore, die Leichenpredigten protestantischer Frauen unter diesem Gesichtspunkt untersuchte.¹⁸ Bei aller Tendenz zur Idealisierung finden sich auffallend viele Bemerkungen

12 Breuer: Absolutistische Staatsreform, S. 7-11.

13 Scheitler: Geistliches Lied, S. 141.

14 ebd., S. 141. In der reformierten Kirche waren Hausbesuche sogar vorgeschrieben.

15 zit nach ebd., S. 141f (Fußnote 46).

16 ebd., S. 141

17 Beispiele bei Sträter: Meditation und Kirchenreform, S. 105. Johann Gerhard und Ludwig Dunte etwa räumen der privaten Bibelandacht diesen besonderen Rang ein; ebd.

18 Niekus Moore: Erbauungsliteratur.

darüber, dass die Verstorbene sehr viel Zeit mit dem Lesen frommer Bücher verbracht habe. Den wichtigsten Rang nimmt dabei die Bibellektüre ein. Viele Frauen besaßen eine eigene Bibel oder ein Psalterbüchlein und arbeiteten diese im Lauf ihres Lebens mehrmals durch, sodass sie die Texte nach dem Gedächtnis rezitieren konnten.¹⁹ Häufig integrierten sie die Lektüre und das Memorieren der biblischen Texte in die Hausarbeit. Darüber berichtet die Leichenpredigt für Anna Catharina Alardin: „So ist sie auch diesem Befehl ihres Jesu also gehorsam gewesen, daß sie die H. Schrifft / und andere mit Gottes Wort gegründete Schrifften so lieb und werth gehalten / daß sie auch neben andere Arbeit dieselbe nicht lassen wollen / sondern für sich geleet und zum öfftern fleissig darein gesehen / auch unter dem Spinnen die liebe Biebel auff ihrem Schoß gehabt / und sie dabey fast gantz durchgelesen.“²⁰

Postillen

Interpretationshilfen und Auslegungen der biblischen Texte in Form von Predigten fand man in den Postillen. Ursprünglich waren sie als Grundstock für die Bibliotheken protestantischer Pfarrer gedacht, die mit der neuen Lehre noch wenig vertraut waren. Im Lauf des 17. Jahrhunderts richteten sich die Postillen dann zunehmend an den religiösen Laien und gaben ihm ein formales und inhaltliches Gerüst für die Hausandacht – oft sind Gebete und Lieder in die Texte integriert. Viele Postillen sind auf eine bestimmte Zielgruppe hin zugeschnitten, und es entstanden unterschiedliche Typen wie Sprichwörter-, Jäger-, Bet-, Psalm- und Reisepostillen. Für die Postillenliteratur ist der Gedanke, den Alltag in seinen unterschiedlichen Ausprägungen zu sakralisieren, grundlegend – er ist Motor der Entwicklung und gleichzeitig entscheidender Erfolgsfaktor. Die hohen Auflagenzahlen etwa der Postillen von Johann Arndt, Johann Heermann und Valerius Herberger, die bis ins 18. Jahrhundert immer wieder neu gedruckt wurden, beweisen, dass der Bedarf an dieser Art von Literatur sehr groß war.²¹

Geistliche Lieder

Die Idee, das Leben in möglichst umfassender Weise auf eine religiöse Basis zu stellen, prägt auch die Liederbücher des 17. Jahrhunderts. Das spiegelt sich sowohl in ihrer Aufmachung als auch in der Thematik der Texte.

So entstanden Lieder für alle Lebenslagen und sozialen Schichten – in der Vorrede zu *Frommer und Gottseliger Christen Alltäglicher Haußmusik* (1654 gedruckt) äußert der

19 ebd., S. 302. Unter den Psalterausgaben werden am häufigsten diejenigen von Johann Arndt und Cornelius Becker erwähnt.

20 Veit: Gesangbuch in der Praxis Pietatis, S. 446f, Anmerkung 45.

Dichter-Pfarrer Johann Rist explizit den Anspruch, „alle und jeden Standes Personen [sollen ...] zur jeden Zeit und in allen und jeden Angelegenheiten“ mit einem passenden Lied versorgt werden.²² Manche Lieder thematisieren Landschaft und Lebensraum (wie z.B. ‚Berggesänge‘), andere Wetter, Unwetter und Naturkatastrophen;²³ viele Trostlieder spiegeln die hohe Kindersterblichkeit der Zeit wider. Die Lieder greifen Elemente des Alltagslebens auf und binden sie in einen sakralen Kontext ein. Die Kategorien „weltlich“ und „geistlich“ fließen ineinander.

Auch an der Zusammenstellung der Gesangbücher lässt sich die wachsende Bedeutung der privaten Andacht ablesen: Häufig sind zwischen den Liedern Gebete abgedruckt, manchmal auch Ausschnitte aus Andachtsbüchern und Bibeltexte. Das Württembergische Gesangbuch von 1668 etwa enthält neben Liedern und Gebeten auch eine evangelische Kinderlehre, einen Katechismus, den Psalter und Summarien, ein Spruchbüchlein, Luthers kleinen Katechismus und eine Vita Luthers. Diese bunte Mischung aus verschiedenen Textsorten zeigt, dass Gesangbücher im Vergleich zum 16. Jahrhundert – wo sie noch ausschließlich Lieder für den kirchlichen Gebrauch enthielten – später verschiedenen Funktionen der *praxis pietatis* dienten.²⁴ Viele der Bücher enthalten nicht nur religiöse Texte und Lieder, sondern auch Weltlich-Praktisches. Ein Musterbeispiel dafür ist das Hamburgische Gebetbuch, das das Habermannsche Gebetbuch, den Katechismus, ein Gesangbuch, außerdem einen Wegweiser durch ganz Deutschland und eine Multiplikationstabelle enthält.²⁵ Eine ähnliche Mischung weist Johann Olearius' *Kurzer Auszug der Geistlichen Singe-Kunst* auf: Außer Liedern findet man hier eine Art ‚Service-Teil‘, der ganz auf die Bedürfnisse von Kaufleuten zugeschnitten ist: „1. Janiculum Dithyrambicum oder Kaufman(n)s-Börse / bestehend in allerhand Gewicht-Müntz- und Ellen-Vergleichung / Auch wie Buch und Rechnung in denen fürnehmsten Handels-Städten des Römischen Reichs gehalten, 2. Vermehrter Europäischer Raphael / Der ... allen und jeden Reisefertigen die richtige Strasse zeigt / So In den fürnehmsten Städten und Flecken der Marcke Brandenburg / Pohlen / Preussen ... jährlich gehalten werden. Den Kauff-Leuten / Händlern / Krämmern / Metzgern oder Schlächtern und Handwercks-Leuten /

21 Krummacher: Gryphius, S. 79.

22 Scheitler: Das geistliche Lied, S. 234f.

23 Veit: Gesangbuch in der Praxis Pietatis, S. 442; letzteres etwa in der Geistlichen Singe-Kunst von Johann Olearius (Leipzig 1671): Dort ist folgende Einteilung vorgenommen: Die 1. Claß vom Kriege. 2. Mißwachs / Theuerung / Hungers=noth und dürrer Zeit. 3. Pestilentz und anfälligen Krankheiten. 4. Feuersnoth. 5. grosser Wassersnoth. 6. Hagel / Donner / Blitz und Ungewitter. 7. grosser Sturmwinden. 8. Erdbeben; ebd., S. 441f.

Zum Wandel der Gesangbücher in inhaltlicher und formaler Hinsicht s. Scheitler: Geistliches Lied.

24 Veit: Gesangbuch als Quelle, S. 207

25 Niekus Moore: Erbauungsliteratur, S. 305

etc. zu Nutz und Gebrauch hieher gesetzt nach dem ABC.“²⁶ Die Herausgeber der Gesangbücher arbeiteten sehr praxisorientiert: So benutzten sie große Schrifttypen für Bücher, bei denen es wahrscheinlich war, dass sie in der Dunkelheit gelesen werden. Manche sehr bekannten Lieder wurden in kleinerer Type gedruckt. Bücher, die als Reisebegleiter gedacht waren, erschienen in handlichen Formaten.²⁷ Statt der Bekenntnislieder der Reformationszeit rückt in den Texten des 17. Jahrhunderts die Frage der persönlichen Frömmigkeit stärker in den Vordergrund. Gleichzeitig fließen Elemente der mittelalterlichen Mystik in die Lieder ein – besonders von Bernhard von Clairvaux und Johannes Tauler.²⁸

Die Auflagenzahlen der Gesangbücher sind nicht bekannt; allerdings sind in den Nachlassinventaren lutherischer Haushalte Gesangbücher die am häufigsten verzeichneten Bücher – sie treten noch häufiger auf als Bibeln, und man findet sie auch in bescheideneren Haushalten. Die Liedtexte begleiteten die Menschen von Kindheit an; sie spielten in der Schule und im späteren Leben eine wichtige Rolle und waren fest im Bewusstsein der Menschen des 17. Jahrhunderts verankert.²⁹

von Capricornus vertonte geistliche Lieder

Mehrere geistliche Liedtexte tauchen in den Drucken auf:

- „Ach Gott, wie manches Herzeleid“ von Martin Moller (in *Geistliche Concerten 1*)
- „Jesu, der du meine Seele“ von Johann Rist (in *Geistliche Harmonien 2*)
- „Mein Gott und Herr, auf den ich trau“ von einem unbekanntem Dichter (in *Geistliche Harmonien 2*)
- „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“ von Paul Gerhardt (in *Zwey Lieder vom Leyden und Tode Jesu*)
- „O Traurigkeit, o Herzeleid“ von Johann Rist (in *Zwey Lieder vom Leyden und Tode Jesu*)

Ein wichtiges Kennzeichen des geistlichen Liedes des 17. Jahrhunderts ist die Betonung des Individuellen, der persönlichen Frömmigkeit. Die beiden Liedtexte etwa, die Capricornus in seinen *Zwey Liedern vom Leyden und Tode Jesu* in Musik gesetzt hat, thematisieren die individuelle Bedeutung der Passion für den Gläubigen. Das spiegelt sich augenfällig in der Verwendung des Personalpronomens „ich“ wider: „Das Lämmlein ist der große Freund / Und

26 zit. nach Veit: Gesangbuch in der Praxis Pietatis, S. 447f, Anmerkung 50.

27 Veit: Gesangbuch in der Praxis Pietatis, S. 438f.

28 Veit: Gesangbuch als Quelle lutherischer Frömmigkeit, S. 211.

29 Veit: Gesangbuch in der Praxis Pietatis, S. 452f. Nachlassinventare sind bisher kaum fürs 17., wohl aber fürs 18. Jahrhundert erforscht.

Heiland *meiner* Seelen“ heißt es in Paul Gerhardts „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“, und weiter: „O süßes Lamm, was soll *ich* dir / Erweisen dafür, daß du *mir* / Erzeigest so viel Gutes?“³⁰ In Johann Rists „O Traurigkeit, o Herzeleid“ taucht das „Ich“ erst in der letzten Strophe auf: „Ich bitte dich mit Thränen: / Hilff / daß ich mich biß ins Grab / nach dir möge sehnen.“ In beiden Liedern tritt der Gläubige in einen direkten Dialog mit Christus, den er mit „Du“ anredet; bei Gerhardt ist sogar von einer Liebesbeziehung die Rede: „Dich will ich stets / gleich wie du mich / Mit Liebesarmen fassen.“ In Luthers Liedern macht das Wort „wir“ noch 60% der Personalpronomen aus,³¹ in den beiden Liedern von Gerhardt und Rist taucht „wir“ kein einziges Mal auf.³²

In der barocken Predigt spielt die *applicatio* eine wichtige Rolle – die Übertragung der biblischen Botschaft auf das Leben des Gläubigen. Auch die beiden Lieder von Gerhardt und Rist formulieren eine solche *applicatio*: Der Mensch soll die Passion Christi in sein Leben integrieren – mit Dankgebeten, Liedern und Freudenopfern³³ – und sie sich zum Vorbild für sein eigenes Sterben nehmen: „Hilff / daß ich mich biß ins Grab / Nach dir möge sehnen“, endet Rists Gedicht, und auch bei Gerhardt spricht das Ich am Ende vom eigenen Tod und vom Jüngstem Tag.

Diese Charakteristika – die enge, persönliche Beziehung zu Christus, die Betonung des Individuellen und die Integration der Heilsbotschaft in das Alltagsleben des Menschen – kennzeichnen die Frömmigkeitspraxis des gesamten 17. Jahrhunderts.

Bibeltexte in Capricornus' Concerti

Bei den Bibeltexten überwiegen in Capricornus' Schaffen die Psalmen – sowohl innerhalb der Handschriften als auch der Drucke. In seiner Sammlung *Opus Musicum* hat Capricornus einige lateinische Psalmen komplett vertont, darunter *Dixit Dominus* und *Miserere*. Ansonsten zog er es vor, Ausschnitte aus den Psalmen in Musik zu setzen. Das reicht vom knappen Halbvers „Dixi Domino: Deus meus es tu“ (Vulgata: Psalm 15,2) in der *Scelta musicale* bis hin zu ausgedehnteren Texten.

Insgesamt überwiegen die Texte aus dem Alten Testament gegenüber den neutestamentlichen.

30 zit. nach. der Ausgabe von Johann Georg Ebeling (1667); Neuedition in: Paul Gerhardt: Geistliche Lieder, S. 5-7; kursive Hervorhebungen von mir.

31 Veit: Gesangbuch als Quelle lutherischer Frömmigkeit, S. 211.

32 Rist spricht ein Mal von „uns“: „Hat dadurch das Himmelreich / uns aus Lieb' erworben.“

33 Gerhardt, Strophe 6: „Ich will von Deiner Leiblichkeit / Bei Nacht und Tage singen, / Mich selbst auch dir zu aller Zeit / Zum Freudenopfer bringen.“

Lateinische Texte im Zusammenhang mit der Liturgie

Einige der lateinischen Stücke stehen im Zusammenhang mit der gottesdienstlichen Liturgie; darunter die beiden Messen in *Opus musicum*, in denen Capricornus den gesamten Text des Ordinarium missae in Musik gesetzt hat. Nach seinem Tod sind im *Opus aureum missarum* noch einmal vier Messen im Druck erschienen, zwei davon sind Kyrie-Gloria-Messen, die anderen beiden umfassen das ganze Messordinarium.

Die meisten Werke aus *Opus musicum* sind für den liturgischen Gebrauch gedacht: Die Sammlung enthält neben den Messen den Vesperpsalm „Dixit Dominus“ samt Antiphon, zwei Magnificat-Vertonungen, zwei Vertonungen des Miserere und ein Te Deum, außerdem ein Responsorium aus der Karsamstags-Nocturn „Ecce quomodo moritur justus“. Die restlichen Stücke sind liturgisch freier einsetzbar.

Auch später entstandene Stücke sind im Rahmen der römisch-katholischen Liturgie verwendbar, darunter einige der Motetten aus *Scelta musicale*. Sie wurden aber auch im evangelischen Gottesdienst gesungen, wie ihre Überlieferung beweist: Bis auf „Jesu nostra redemptio“ (bei diesem Stück gibt es keinen Hinweis auf eine Abschrift) sind alle Stücke des Drucks in der Düben-Sammlung überliefert, die in einem protestantischen Umfeld entstand; einzelne auch an den protestantischen Höfen in Ansbach, Langenburg und Weißenfels.

Freie lateinische Dichtung

Vielen Werken von Capricornus liegen lateinische Texte aus der Spätantike und dem Mittelalter zugrunde. In *Theatrum musicum* sind überwiegend Prosatexte von (Pseudo-) Augustinus vertont. Sie stammen aus den *Meditationes*, den *Soliloquien* und dem *Manuale* und kreisen inhaltlich um die Idee des ewigen Lebens und um die göttliche Liebe.

Die Texte der *Scelta musicale* sind weniger auf bestimmte Themen und Autoren bezogen. Hier finden sich Texte Gregors des Großen, ein Text aus der Sammlung stammt aus dem berühmten mittelalterlichen Passionsgedicht „Rhythmica oratio da unum quodlibet membrorum“ – eine meditative Betrachtung der Gliedmaßen des gekreuzigten Christus; Paul Gerhardt hat im 17. Jahrhundert Teile dieses Textes als „O Haupt voll Blut und Wunden“ nachgedichtet. Von dem lateinischen Gedicht hat Capricornus die Strophe „Ad latus“ in Musik gesetzt: „Salve Jesu summe bonus / ad parendum nimis pronus / membra tua macilenta / quam acerbe sunt distenta / in ramo crucis torrido“. Dichter dieses Passions-Salve ist vermutlich Arnulf von Louvain (gest. 1250). Im 17. Jahrhundert wurde der Text Bernhard von

Clairvaux zugeschrieben. Etliche Komponisten des 17. Jahrhunderts haben ihn vertont, darunter Dietrich Buxtehude in seinen *Membra Jesu nostri*.³⁴

Die Bernhard von Clairvaux zugeschriebenen Texte wurden im 17. Jahrhundert von beiden christlichen Konfessionen bemerkenswert intensiv rezipiert. Auch in Capricornus' Schaffen nehmen sie eine herausragende Stellung ein, insbesondere mit dem Hymnus „Jesu dulcis memoria“³⁵.

Der Hymnus „Jesu dulcis memoria“ in Capricornus' Oeuvre

Eine ganze Sammlung, der *Jubilus Bernhardi* von 1660, ist diesem Text gewidmet: In den 24 Concerti sind 48 Strophen dieses Hymnus in Musik gesetzt. Innerhalb des gedruckten Repertoires basieren sieben Concerti auf deutschsprachigen Nachdichtungen des „Jubilus Bernhardi“: Vier davon sind im ersten Teil der *Geistlichen Concerten* enthalten: „Ach liebster Gott erbarme dich“ von einem unbekanntem Textdichter und „Ach Gott wie manches Herzeleid“ von Martin Moller, letzteres unterteilt Capricornus in drei Concerti. Außerdem finden sich drei Concerti über den „Jubilus Bernhardi“ im ersten Band der *Geistlichen Harmonien* (1659) „O JESU süß / wer dein gedenckt / sein Hertz mit Frewd wird überschwenckt“. Die Nachdichtung stammt vermutlich ebenfalls von Martin Moller und ist erstmals in Johann Arndts weit verbreitetem Gebetbuch „Paradiesgärtlein“ von 1612 gedruckt.³⁶ Diese deutschsprachige Nachdichtung des „Jubilus Bernhardi“, ging in zahlreiche protestantische Gesangbücher ein. Allein im 17. Jahrhundert ist sie in 25 Gesangbüchern enthalten; unter den frühesten Quellen sind Johann Crügers *Vollkörnliches Gesangbuch* von 1640 und seine *Praxis pietatis melica* (seit 1648).³⁷

34 Zum Text von Buxtehudes *Membra Jesu Nostri*: Snyder: Buxtehude, S. 172.

35 siehe das Kapitel über den *Jubilus Bernhardi* dieser Arbeit für weitere Details zur Rezeption des Hymnus.

36 abgedruckt u.a. in: Bremme: *Der Hymnus Jesu dulcis memoria*, S. 156-158. Bei Arndt ist der lateinische Text vorangestellt.

37 Bremme: *Der Hymnus Jesu dulcis memoria*, S. 377.

4 Untersuchungen zu Capricornus' Musik

„Geistliche Konzerte“ – Probleme einer Gattungsdefinition

Der Gattungsbegriff „Geistliches Konzert“ gehört zu den Problemfällen der musikwissenschaftlichen Terminologie. Denn er fasst so viel Disparates zusammen, dass er überdehnt, ungenau und im Grunde nichtssagend ist. Der Begriff dient in der musikwissenschaftlichen Literatur als Sammelbecken für all jene geistliche Vokalmusik, die im 17. und 18. Jahrhundert auf der Basis moderner Satztechniken komponiert wurde und die sich nicht einer anderen Gattung geistlicher Vokalmusik (wie der Messe, der Motette oder der mehrsätzigen Kirchenkantate) zuordnen lässt.¹

Kann das Geistliche Konzert überhaupt als musikalische Gattung bezeichnet werden?²

Sowohl die Auffassung, was eine musikalische Gattung sei, als auch die gattungskonstituierenden Merkmale selbst unterliegen einem historischen Wandel. Neuere Untersuchungen definieren eine musikalische Gattung als Merkmalkomplex, der sich aus „Kriterien verschiedener Funktion“ zusammensetzt.³ Autoren wie Carl Dahlhaus, Wilhelm Seidel und Hermann Danuser haben betont, dass bis zum 18. Jahrhundert vor allem die Funktion eines Musikstücks über seine Gattungszugehörigkeit entscheidet – sei sie liturgisch, repräsentativ, unterhaltend oder gesellig. In engem Zusammenhang mit der sozialen Funktion stehen als weitere Gattungskriterien der Text und die Satzstruktur eines Musikstücks. In der Zeit nach 1800 rücken andere gattungskonstituierende Charakteristika in den Vordergrund: nämlich die Besetzung, die Form und der ästhetisch-soziale Charakter.⁴

Keines der genannten Kriterien ist beim Geistlichen Konzert eindeutig ausgeprägt. Zunächst ist die Funktion der Werke uneinheitlich: Manche Stücke eignen sich für den liturgischen Gebrauch, andere basieren auf nicht-liturgischen Texten und eignen sich sowohl zum Musizieren im kirchlichen Rahmen als auch für die private Andacht. Selbst wenn man sich mit dem Kriterium ‘geistlich’ begnügt, sind die Probleme nicht gelöst. Denn die Grenzen zwischen geistlicher und weltlicher Musik sind im 17. Jahrhundert fließend – das beweisen allein die

1 Stellvertretend seien die Artikel Konzert in MGG 2 und Concert in New Grove 2 – eine Paraphrase des ersteren – genannt.

2 Michael Thomas Roeder verzichtet in seinem Gattungshandbuch über das Konzert leider vollständig auf eine Diskussion dieser Frage; vgl. Roeder: Das Konzert.

3 Dahlhaus: Was ist eine musikalische Gattung, S. 621; ähnlich auch Seidel: Artikel Gattung, S. 188f.

4 Dahlhaus: Was ist eine musikalische Gattung, S. 622f., Seidel: Artikel Gattung, S. 188, Danuser: Artikel Gattung, in: MGG 2, dort auch eine Zusammenfassung verschiedener Forschungsergebnisse und Hinweise auf die relevante Literatur.

zahlreichen Kontrafakturen, die weltliche Madrigale in geistliche Werke umwandeln und sich so auch in den Kirchen musizieren ließen.⁵

Zudem sind die Herkunft und Formen der Texte unterschiedlich. Neben Bibeltexten wurden liturgische Texte vertont, ferner freie Dichtung in Prosa oder gereimter Form, wobei letztere z.T. in mehrere Strophen untergliedert ist. Daneben gibt es alle erdenklichen Mischformen, etwa die Kombination von Bibeltext und freier Prosa oder Lyrik. Diejenigen Geistlichen Konzerte, die im deutsch-protestantischen Bereich entstanden sind, haben überdies nicht einmal eine gemeinsame Sprache; das ganze 17. Jahrhundert hindurch gibt es sowohl Vertonungen lateinischer als auch deutschsprachiger Texte. Die Tendenz geht allerdings immer mehr in Richtung Vulgärsprache.⁶

Weder was den Umfang noch was die Form betrifft, gibt es für das Geistliche Konzert Normen. Sowohl einsätzliche als auch mehrsätzliche Werke fallen unter diesen Begriff (noch Johann Sebastian Bach nennt seine mehrsätzigen Kirchenkantaten häufig „Concerto“)⁷. Hinsichtlich der formalen Gestaltungsmittel haben die Komponisten alle Möglichkeiten ihrer Zeit ausgeschöpft: Ritornellformen, Da Capo-Formen, Formen, die (nach dem Vorbild des italienischen Madrigals) den letzten Abschnitt wiederholen, Formen, die um einen cantus firmus gebaut sind und schließlich die lose Aneinanderreihung einzelner Textabschnitte stehen gleichberechtigt nebeneinander.

Die Möglichkeiten der Besetzung geben ein ebenso uneinheitliches Bild ab. Einzige Gemeinsamkeit ist die Kombination von Basso continuo und Vokalstimme – sei es eine einzige oder mehrere, aufgeteilt in mehrere Chöre oder in Solisten und Ripienisten. Weitere Instrumentalstimmen können hinzutreten: am häufigsten ist die Verwendung zweier Violinen, es gibt aber auch Stücke, die ein Gambenconsort oder Bläserstimmen verlangen. Anhand äußerer Charakteristika lässt sich das Geistliche Konzert also nicht auf einen gemeinsamen Nenner bringen – allzu vielfältig sind die Erscheinungsformen.

„Concerto“ – Terminologie im 17. Jahrhundert

Die Zeitgenossen gingen zunächst großzügig mit dem Begriff „concerto“ um. Seit dem frühen 16. Jahrhundert dient er als Sammelbezeichnung für jede Art des musikalischen Ensemble-

5 z.B. Coppinis Monteverdi-Bearbeitungen oder Ambrosius Profes Kontrafakturen weltlicher und geistlicher (für den katholischen Kontext) Werke italienischer Komponisten zu lateinischen und deutschsprachigen „Geistlichen Concerten“ aus den 1640er Jahren.

6 Krummacher, Choralkantate, S. 14.

7 Es ist zwar gängig, aber sehr problematisch, das Kantatenwerk Johann Sebastian Bachs als Bezugs- und als Endpunkt einer Entwicklung zu sehen. Alle früheren Werke wären dann hierzu lediglich eine ‚Vorstufe‘ und Werke, die Charakteristika mit den Kantaten Bachs teilen (z.B. Mehrsätzigkeit) gälten automatisch als fortschrittlich. Dies wird indessen der formalen Vielfalt, die im 17. Jahrhundert möglich ist, in keiner Weise gerecht.

spiels – im Sinne des italienischen Verbs „concertare“ (zusammenwirken, etwas aufeinander abstimmen, etwas miteinander vereinigen). Michael Praetorius weist in *Syntagma musicum 3* (1619) darauf hin, dass in Italien ein und dieselbe Sache mal als Concerto und mal als Motetto bezeichnet werde. Er führt den Begriff „Concerto“ auf das lateinische „concertare“ (wetteifern, kämpfen) zurück: „Daher auch das Wort Concerti sich ansehen lest / als wann es von Lateinischen verbo Concertare, welches mit einander scharmützeln heist / seinen Ursprung habe.“⁸ Die Theoretiker im deutschsprachigen Raum haben seither auf diese Definition zurückgegriffen. Praetorius betont, dass „fürnemlich“ Stücke mit mehrhöriger Besetzung die Bezeichnung „concerto“ verdienen.⁹

Der Begriff „concerto“ meint im 17. Jahrhundert indessen mehr als eine musikalische Aufführungspraxis, und er lässt sich auch nicht auf ein Synonym für Ensemblesmusik eingrenzen.¹⁰ „Concerto“ / „da concerto“ oder „Geistliches Concert“ meint jene Satztechnik, die um 1600 eine der zentralen Neuerungen ist – den konzertierenden Satz, der in Italien entwickelt und in ganz Europa rezipiert wurde. Der konzertierende Satz setzt sich aus zwei heterogenen Elementen zusammen: aus einer instrumentalen Bassstimme, die als Fundamentstimme wirkt und gleichzeitig den harmonischen Verlauf bestimmt und überdies aus satztechnisch anders gestalteten (instrumentalen oder vokalen) Oberstimmen, die primär für den melodischen Verlauf verantwortlich sind.¹¹ Kennzeichnend für den konzertierenden Satz ist ferner, dass die gesamte musikalische Syntax durch Kadenzschritte untergliedert und geordnet wird. Daraus resultiert eine Kleingliedrigkeit der rhythmischen und melodischen Bewegung und gleichzeitig – im Falle der Vokalmusik – eine Unterteilung des Textes in kurze Abschnitte.¹²

Komponisten, die ihre Werke als „Concerti“ bezeichnen oder mit dem Attribut „da concerto“ versehen, tun dies in Abgrenzung zu der älteren Satztechnik „da capella“. Häufig sind beide Termini zu einem Begriffspaar verbunden – wie etwa in Stefano Bernardis Messendruck von 1615, der sowohl Werke in konzertierender als auch in „da capella“-Technik enthält: *Messe a quattro et cinque voci, parte sono per capella, e parte per concerto*.¹³

8 Praetorius: *Syntagma musica III*, S. 5

9 ebd.

10 Erich Reimer grenzt die Verwendung von „concerto“ im 16. und 17. Jahrhundert auf diese beiden Bereiche ein, in: Artikel „Concerto / Konzert“, S. 1-9.

11 Stefan Kunze hat in seinem Aufsatz „Die Entstehung des Concertoprinzips im Spätwerk Giovanni Gabrielis“ die konzertierende Satztechnik historisch hergeleitet. Die Wurzeln des „concerto“-Satzes liegen in jenen Werken der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts, in denen den Außenstimmen (vor allem dem Bass) besonderes Gewicht zukommt, während die Mittelstimmen nurmehr Füllstimmen sind. In den mehrhörigen Werken Giovanni Gabrielis lassen sich diese Tendenzen besonders deutlich erkennen.

12 Morche: *Monteverdis lateinische Musik*, da concerto, S. 377.

13 Dieser Titel und ein weiteres Beispiel sind bei Morche: *Monteverdis lateinische Musik*, da concerto, genannt; dort auch der Verweis auf Roche: *North Italian church music*, S. 106.

Christoph Bernhard unterscheidet in seiner Kompositionslehre *Tractatus compositionis augmentatus* diese beiden Satztechniken, wenn er den Kontrapunkt in zwei Gruppen aufteilt: *Contrapunctus gravis* und *Contrapunctus luxurians*: „*Contrapunctus gravis* ist, welcher aus nicht allzugeschwinden Noten, wenig Arten des Gebrauchs der *Dissonantzen* besteht, und nicht so sehr den Text als die *Harmonie* in Acht nimmt, und weil dieses *Genus* allein den Alten bekandt gewesen, als wird er *Stylus antiquus* genennnet, auch wohl *a Capella, Ecclesiasticus*, weil er sich dahin mehr als an andere Orte schicket, und weil solchen der Pabst allein in seiner Kirchen und Capelle beliebt.“¹⁴ Der *Contrapunctus luxurians* eigne sich dagegen besser zur Textdarstellung: „*Contrapunctus luxurians* ist, welcher aus theils ziemlich geschwinden Noten, seltzamen Sprüngen, so die *Affecten* zu bewegen geschickt sind, mehr Arten des Gebrauchs derer *Dissonantzen* [...] mehr aus guter *Aria* so zum *Texte* sich zum besten reimet, als etwan der obige [= *Contrapunctus gravis*], besteht.“¹⁵

Konzertierender Satz und da capella-Satz existierten im 17. Jahrhundert nebeneinander, und obwohl sich das Neue auf lange Sicht hin durchsetzte, machte es das Alte zunächst nicht überflüssig. Das beweist etwa die postum herausgebrachte Sammlung mit geistlichen Werken Monteverdis, 1650 unter dem Titel *Messa a quattro voci et salmi* erschienen: Sie enthält neben konzertierenden Werken auch eine vierstimmige Messe und ein fünfstimmiges „Laudate pueri“, die beide „da capella“ komponiert sind. Heinrich Schütz empfiehlt in der Vorrede zu seiner *Geistlichen Chormusik* von 1648 das Studium der älteren Satztechnik und Christoph Bernhard rät dem „*Discipel der Composition*“, die Werke im *stylus gravis* von Palestrina, Morales, Willaert, Josquin, Gombert und die mehrhörigen Werke der Brüder Gabrieli, von Priuli, Benevoli und Ratti ebenso fleißig zu studieren wie die Musik im neuen *stylus luxurians*, als dessen Vertreter er u.a. Montverdi, Cavalli, Bertali, Carissimi, Rigatti und Turini nennt.¹⁶

Die Begriffe Concerto oder Geistliches Konzert meinen also nicht mehr als ein Stück, das in konzertierender Satztechnik komponiert ist.¹⁷ Die Satztechnik allein reicht aber als Kriterium einer musikalischen Gattung nicht aus, denn Gattungen definieren sich – wie erörtert – über einen ganzen Komplex gemeinsamer Merkmale. Der Terminus Geistliches Konzert ist folglich allenfalls dazu geeignet, zur schnellen Verständigung eine grobe Richtung anzudeuten. Als

14 Bernhard: Kompositionslehre, S. 42.

15 ebd., S. 42f.

16 ebd., S. 90.

17 Entsprechend bezeichnet Jacques Handschin das 17. und 18. Jahrhundert als „Zeit des ‘konzertierenden Stils’“; in: Musikgeschichte, S. 286. Dahlhaus weist darauf hin, daß der Terminus Concerto – etwa auch in Verbindung mit Motetto – „die Neuheit des Stils: das die kompositionstechnische Entwicklung im 17. Jahrhundert [...] weitertreibende Moment“ bezeichne, in: Theorie der Gattungen, S. 115.

musikalischer Gattungsbegriff ist er – auch wenn er immer wieder in dieser Weise benutzt wird¹⁸ – ungeeignet.¹⁹

Wenn am Beginn dieses Analyse-Kapitels über Capricornus' geistliche Konzerte ein Abschnitt über seine frühen Messen steht, ist „concerto“ also nicht als Gattung, sondern als satztechnische Kategorie gemeint. Auch wenn die Messen einer eigenen Gattung mit eigener Tradition angehören, fügen sie sich doch aufgrund ihrer konzertierenden Satzweise in einen weit gefassten Begriff des „Geistlichen Konzerts“ ein.

18 So zum Beispiel in jüngerer Zeit in Christina Kösters Dissertation über Johann Rosenmüllers Psalmkompositionen (2002): Die Autorin teilt die Psalmen in die „Gattungen“ Motette und Konzert ein und benutzt den Begriff Konzert wie einen klar definierten Gattungsbegriff (z.B. S. 49, 53 u.ö.). Die Psalmen, die sie zur „Gattung“ Concerto rechnet, „zeichnen sich durch eine den gesamten Ablauf der Vertonung prägende Architektur aus. Hier liegen häufige Besetzungswechsel sowie Takt- und Tempoänderungen vor; in der Harmonik überwiegen die Hauptstufen, und der Harmoniewechsel vollzieht sich langsamer.“ Bei den Psalmen mit „Motettenstruktur“ stellt sie hingegen einen einheitlicheren Ablauf, rascheren Harmoniewechsel und „motettischen Motivwechsel“ fest. Diese Einteilung scheint mir problematisch, da sie versucht, die musikalische Architektur und die individuelle kompositorische Gestaltung in ein Schema zu fassen, das der Individualität der Werke kaum gerecht wird. Sie spiegelt eines der Grundprobleme im Umgang mit der Musik des 17. Jahrhundert wider, die sich häufig allzu klaren Einteilungen und Schemata widersetzt.

19 Ähnlich verhält es sich mit der Fuge, die sich auch ausschließlich über die fugierende Satztechnik definiert. Erklärte man die Fuge zur musikalischen Gattung, so würde man die Kategorien Gattung und Satztechnik gleichsetzen. Vor einer solchen Vermischung der Ebenen warnt z.B. Dahlhaus in seinem Aufsatz Was ist eine musikalische Gattung, S. 621.

5 Die konzertierenden Messen aus *Opus musicum*.

Auseinandersetzung mit der Tradition der Messvertonungen

Rund 100 Werke hat Capricornus während seiner Zeit als Preßburger Kirchenmusikdirektor komponiert.¹ 1655 entschied er sich, einen Teil dieser Musik in einer Sammlung zu veröffentlichen: *Opus musicum*. Dieser Druck ist gleichsam ein Querschnitt seiner Preßburger Kompositionen. 22 Stücke sind darin enthalten; sie sind sehr unterschiedlich, was ihre Besetzung, ihren Umfang und ihre Textgrundlage betrifft: Ein Teil der Sammlung sieht eine große Besetzung mit Solosängern, Ripienchor und Instrumentalisten vor, der andere Teil ist für solistisches Vokalensemble, überwiegend mit Instrumentalbegleitung.

Sowohl in den Messen als auch in den anderen Stücken der Sammlung geht Capricornus relativ zurückhaltend mit instrumentaler Virtuosität um. Dies ändert sich in seinen späteren Werken grundlegend. Auch die kompositorische Rezeption neuer formaler Strukturen, wie sie in der Musik Italiens (etwa von Rigatti, Rovetta, Merula und Chinelli) erprobt wurden, schlägt sich hier noch wenig nieder und wird erst in den 1660er Jahren ein Kennzeichen von Capricornus' Musik. Die musikalischen Formen in *Opus musicum* entstehen meist durch Aneinanderreihung kürzerer Abschnitte, die nach dem Kontrastprinzip angeordnet sind.²

Was die Stücke aus *Opus musicum* aber schon verraten, ist eine Versiertheit des jungen Komponisten im Schreiben polyphon-kontrapunktischer Musik. Diese Vorliebe für „Fugen“ – wie sie die zeitgenössische Theorie nennt – behält Capricornus bis zum Ende seines Lebens bei. Und auch was die Harmonik betrifft, findet man in Akkordkonstellationen wie Sekund- und Terzrückungen, der Kombination von ‚mediantischen‘ Klängen und der unmittelbaren Gegenüberstellung von Klängen mit kleiner und großer Terz Elemente, die auch für den späteren Capricornus charakteristisch sind.

Die Messen vor dem Hintergrund der italienischen Messen im Preßburger Repertoire

Zwei konzertierende Messen eröffnen Capricornus' *Opus musicum*. Sie spiegeln seine kompositorische Auseinandersetzung mit den Messen wider, die sich im reichen Notenfundus der Preßburger Kirchengemeinde befanden. Die meisten davon stammen von italienischen Komponisten.

1 Das geht aus dem Inventar der Preßburger Dreifaltigkeitskirche hervor; abgedruckt bei Kalinayová: *Hudobné inventáre*, S. 66-76.

2 Darauf wies auch Richard Rybář hin, der mit seiner Studie *Opus Musicum Samuela Capricorna* einen Überblick über die Sammlung gab.

Messen im Repertoire der Preßburger Dreifaltigkeitskirche

Die Übersicht nennt die Drucke mit Messen aus der Zeit nach 1620, die in den Inventarlisten aus den 1650er Jahren erwähnt werden.³ Die Sammlungen von Chinelli, Tarditi, Alberghetti, Rigatti und Monteverdi wurden im Oktober 1651 von Capricornus selbst angeschafft und waren zu diesem Zeitpunkt hoch aktuell.⁴ Ein halbes Jahr später ließ er drei Sammlungen von Capuana kaufen, die ebenfalls sehr neu waren.⁵

<p>Alberghetti, Bernardino</p> <ul style="list-style-type: none"> • Missarum octo vocum, opus primum, Ven. 1649 <p>Bernardi, Steffano</p> <ul style="list-style-type: none"> • Missae octibus vocibus ... liber primus, Ven. 1616 / liber secundus Ven. 1638 (aus dem Noteninventar geht nicht hervor, um welches Buch es sich handelt) <p>Capuana, Mario</p> <ul style="list-style-type: none"> • Missa octo vocibus, Ven. 1645 • Messa di defonti, e compieta a quattro voci, op. 4, Ven. 1650 • Messa e motetti a quattro e cinque voci, op. 5, Ven. 1650 <p>Chinelli, Giovanni Battista</p> <ul style="list-style-type: none"> • Missarum 3, 4, 5 vocum liber secundus, Antwerpen 1651 (= Reprint von Il secondo libro delle messe ..., op. 8, Ven. 1648) <p>Croci, Antonio</p> <ul style="list-style-type: none"> • Messa, e salmi concertati, op. 3, Ven. 1633 <p>Dalla Tavola, Antonio</p> <ul style="list-style-type: none"> • Messa a capella, op. 1, Ven. 1634 <p>Donati, Ignazio</p> <ul style="list-style-type: none"> • Salmi boscarecci concertati, op. 9, Ven. 1623 (Reprint 1639) <p>Donfrid, Johann (ed.)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Corolla musica missarum, Trier 1628 (Sammlung von 37 Messen) <p>Gallerano, Leandro</p> <ul style="list-style-type: none"> • Messa e salmi concertati, op. 16, Ven. 1629 (Reprint 1641) <p>Ganassi, Giacomo</p> <ul style="list-style-type: none"> • Ecclesiastici missarum fructus musicis, op. 4, Ven. 1634 	<p>Grandi, Alessandro</p> <ul style="list-style-type: none"> • Messa, e salmi concertati, a tre voci, Ven. 1630 (Reprint 1637) <p>Merula, Tarquinio</p> <ul style="list-style-type: none"> • Arpa Davidica, op. 16, Ven. 1640 • Il terzo libro delli salmi et messa concertati, Ven. 1652 <p>Monteverdi, Claudio</p> <ul style="list-style-type: none"> • Messa a 4 voci et salmi, Ven. 1650 <p>Rigatti, Giovanni Antonio</p> <ul style="list-style-type: none"> • Messa e salmi a tre voci, Ven. 1648 <p>Savetta, Antonio</p> <ul style="list-style-type: none"> • ? Messe concertate a otto voci, op. 12, Ven. 1636 • ? Messe a quatro & e otto, op. 13, Ven. 1636 <p>Stadlmayr, Johann</p> <ul style="list-style-type: none"> • Missae concertate, Innsbruck 1631 • Missae breves, Innsbruck 1641 • Missae concertatae, Innsbruck 1642 <p>Strauss, Christoph</p> <ul style="list-style-type: none"> • Missae, Wien 1631 <p>Suevius, [Schwab], Felicianus, SJ</p> <ul style="list-style-type: none"> • Liber primus missarum concertarum, Innsbruck 1645 <p>Tarditi, Orazio</p> <ul style="list-style-type: none"> • Messa e salmi concertati a quattro, op. 15, Ven. 1640 • Messe a cinque voci concertate, Ven. 1648 • Messe a 5 voci concertata, con alcuni Salmi, Bologna 1650 • Messe a tre e quattro in concerto, op. 30, Ven. 1650 <p>Valentini, Giovanni</p> <ul style="list-style-type: none"> • Missae quatuor, Ven. 1621
--	--

Im Gegensatz zu den Mess-Drucken des 16. Jahrhunderts – die ausschließlich Messen enthalten – ändert sich im 17. Jahrhundert die Konzeption der Drucke: meistens werden jetzt Messen mit Psalmkompositionen kombiniert. Auch im *Opus musicum* ist dies der Fall: Auf die beiden Messen folgen Psalmen und Concerti mit unterschiedlichen Texten.

³ zusammengestellt nach den Inventarlisten aus den Jahren 1651-1657; bei Kalinayová: Hudobné inventáre

⁴ Kalinayová: Hudobné inventáre, S. 47f.

⁵ ebd., S. 49.

Allgemeine gattungsspezifische Beobachtungen

Die Janusköpfigkeit, die die Musik des 17. Jahrhundert in ihrer Gegenüberstellung von alten und modernen Elementen kennzeichnet, zeigt sich auch in den Messen der Zeit: Einige Komponisten (wie Monteverdi und Valentini) komponieren da-capella-Messen, die sich satztechnisch kaum von der Polyphonie des 16. Jahrhunderts unterscheiden. Daneben gibt es Komponisten – und das ist der weitaus größere Teil –, die Messen im neuen konzertierenden Stil schreiben: in satztechnischer Hinsicht verlieren dabei die Mittelstimmen an Gewicht, d.h. der Satz ist außenstimmen-orientiert.⁶

Eines der wichtigsten Charakteristika der *Messa concertata* ist ihre Buntheit: Der Text wird in kleinere Abschnitte unterteilt, die miteinander kontrastieren. Solostellen stehen neben Tutti-Stellen, homorhythmische Passagen stehen neben polyphonen, rezitativische neben ariosen und bei Messen mit Instrumenten wechseln instrumentale Abschnitte mit rein vokalen oder mit gemischt vokal-instrumentalen.

Wie Mosaiksteine fügt etwa Giovanni Battista Chinelli in seiner *Messa quarta* von 1648 unterschiedliche Abschnitte aneinander. Die Messe ist für fünf Vokalsoli, fünfstimmigen Ripienchor, zwei Geigen und B.c. und zählte zu den Notendruckern, die Capricornus fürs Repertoire der Preßburger Kirchengemeinde selbst anschaffte. Es liegt also nahe, dass er sie kannte.

Eines von Chinellis Mitteln zur musikalischen Formbildung sind Kontraste, insbesondere der Wechsel der Klangfarbe durch unterschiedliche Besetzungen. In *Gloria* und *Credo* wechselt die Besetzung teilweise bei jeder einzelnen Textzeile. Größere Abschnitte sind durch Mensurwechsel voneinander abgetrennt. Außerdem lässt sich hier die für die *Missa concertata* charakteristische Verschiedenartigkeit der Satztechniken beobachten: Der Abschnitt „*Qui tollis*“, im geraden Takt, beginnt homorhythmisch, dann wird der Satz kurz in zwei Gruppen aufgespalten, zuletzt deklamieren die Stimmen wieder parallel. „*Miserere nobis*“ ist als Triosatz für Solostimmen vertont. „*Qui tollis*“ wird notengetreu wiederholt, und es schließt sich ein Abschnitt im 3/2-Takt an, in dem die Solostimmen (wieder paarweise in Terzparallelen) einander taktweise abwechseln – auf engstem Raum tritt hier also eine Vielzahl unterschiedlicher musikalischer Parameter auf.

⁶ Die Forschungsliteratur zur Messe im 17. Jahrhundert ist spärlich. Zwar liegen einige Studien zu den Messen einzelner Komponisten vor, doch die Geschichte der Gattung ist bisher nicht zusammenhängend bearbeitet worden. Am gehaltvollsten ist noch immer die Arbeit von Hans Adolf Sander zu den Messen der Breslauer Sartorius-Sammlung, auf die ich mich in diesem Kapitel immer wieder beziehe.

Tutti

Qui tol- lis pec- ca- ta mun- di qui

Tutti

Qui tol- lis pec- ca- ta mun- di pec- ca- ta mun- di qui

Tutti

Qui tol- lis pec- ca- ta mun- di pec- ca- ta mun- di qui

Tutti

Qui tol- lis pec- ca- ta mun- di pec- ca- ta mun- di qui

Tutti

Qui tol- lis pec- ca- ta mun- di pec- ca- ta mun- di qui

Tutti

Qui tol- lis pec- ca- ta mun- di pec- ca- ta mun- di qui

145

Solo adasio

tol- lis qui tol- lis mi- se- re- re mi- se- re- re no- bis

Solo adasio

tol- lis qui tol- lis mi- se- re- re mi- se- re- re no- bis

Solo

tol- lis qui tol- lis mi- se-

Solo

tol- lis qui tol- lis mi- se- re- re mi- se-

Solo adasio

tol- lis qui tol- lis mi- se- re- re

adasio pian

150

155

Notenbeispiel 1 Chinelli 1648: Messa quarta, Gloria⁷

Was das Verhältnis von Text und Musik betrifft, so lässt sich allgemein beobachten, dass die Messe sparsamer von satztechnischen Freiheiten Gebrauch macht als die anderen Gattungen der geistlichen und weltlichen Musik: Während im geistlichen und weltlichen Madrigal und in der Motette tendenziell der Affektgehalt des Textes mit expressiven Mitteln wie schroffen Dissonanzen, Chromatik oder ungewöhnlichen Akkordverbindungen ausgedeutet wird, hat in der Messe die Musik eher die Funktion, den Text zu unterstreichen und den Textfluss voranzutreiben. Die Komponisten heben meistens nur ein paar wenige Textstellen mit expressiven Mitteln hervor: Wenn zum Beispiel im Credo von der Menschwerdung Christi die Rede ist („et incarnatus est“ – der Zelebrant macht an dieser Stelle eine tiefe Kniebeuge), dann unterstreicht die Musik den Textinhalt meist durch ausgefallene harmonische Wendungen.

Außerdem finden sich hier häufig Vorschriften, das Tempo zu reduzieren. Eine weitere Stelle, die zumeist mit musikalischen Mitteln herausgehoben wird, ist das „Crucifixus“ des Credo, an dem die Komponisten oft ungewöhnliche Akkordverbindungen wählen und dissonante Akkorde besonders herausstellen. Das nachfolgende „Et resurrexit“ kontrastiert dazu; häufig beherrschen Dreiklänge die Melodik, und typisch ist außerdem ein Mensurwechsel zum Dreiertakt.

Ansonsten wird der Text relativ ‚neutral‘ vertont, d.h. der Affektgehalt tritt insgesamt eher in den Hintergrund, und Einzelwörter sind in Messvertonungen meistens nicht so deutlich hervorgehoben wie etwa in Psalmen oder Motetten.

In Chinellis Messe beispielsweise sind Wörter wie „miserere nobis“ im Gloria und „Et incarnatus est“ und „Crucifixus“ im Credo nicht mit harmonischen Mitteln hervorgehoben. Sie heben sich lediglich durch ihre solistische Besetzung von ihrer Umgebung ab.

Ähnliches lässt sich an Orazio Tarditis dreistimmiger Messe von 1650 beobachten, die sich ebenfalls im Preßburger Repertoire befand. Auch dort wird der Text zügig und fast durchgehend syllabisch deklamiert, häufig über mehrere Takte hinweg auf einer Tonhöhe, wobei Tarditi die Prosodie des Textes häufig in punktierte Rhythmen übersetzt. Kaum einmal sind einzelne Schlüsselbegriffe musikalisch ausgedeutet. Ein seltenes Beispiel für Melismen und Ornamente ist die Textstelle „et expecto resurrectionem“ im Credo, wo die Bassstimme auf einem langen Halteton verharrt und damit das Warten musikalisch ausmalt und die beiden Soprane darüber in einer aufsteigenden Koloratur aus Viertelnoten die „resurrectio“ nachzeichnen.

65

& u- nam San- ctam u- nam San- ctam Ca- tho- li- cam

& u- nam San- ctam u- nam San- ctam Ca- tho- li- cam

70

& A- po- sto- li- cam Ec- cle- si- am con- fi- te- or Con- fi- te- or

& A- po- sto- li- cam Ec- cle- si- am con- fi- te- or Con- fi- te- or

Con- fi- te- or

75

u- num ba- pti- sma in re- mis- si- o- nem pec- ca-

u- num ba- pti- sma in re- mis- si- o- nem pec- ca-

u- num ba- pti- sma in re- mis- si- o- nem pec- ca-

80

to- rum re- su- re- cti- o-

to- rum re- su- re- cti- o-

to- rum & ex- pe- cto

4 #3 b6

85

nem mor- tu- o- rum

nem mor- tu- o- rum

re- su- re- cti- o- nem mor- tu- o- rum

6 #

Notenbeispiel 2 *Tarditi, Credo*⁸

Die beiden letzten Sätze des Ordinarium missae sind häufig sehr knapp gehalten; besonders tritt diese Eigenart in Venezianischen Drucken auf, und die Komponisten nennen sie „more Veneto“⁹ oder „alla Venetiana“. Ignazio Donati schreibt als Begründung in seiner Sammlung *Salmi boscarecci*: „Sanctus und Agnus Dei sind nach venezianischer Gepflogenheit so einfach und kurz gesetzt, damit sie schnell vorüber sind und dadurch Platz schaffen für ein Concerto während der Wandlung und eine Sinfonia zur Kommunion“.¹⁰ Teilweise werden in Italien seit den 1630er Jahren die letzten beiden Sätze des Ordinarium missae überhaupt nicht vertont.¹¹

Bei den Messen von Chinelli etwa, die sich im Preßburger Repertoire befanden, sind die Texte von Sanctus und Agnus Dei radikal gekürzt und die beiden Sätze sind identisch – und mit äußerster Knappheit – vertont.

Diese Unausgewogenheit, was die Proportionen der einzelnen Sätze betrifft, ist im 16. Jahrhundert noch nicht zu beobachten.

⁸ Notenbeispiel aus der Edition von Anne Schnoebelen.

⁹ z.B. Francesco Capello im Tenor-Stimmbuch seiner *Motetti e dialoghi* von 1615: „Sanctus & Agnus breve more Veneto“, s. Koldau: Vorwort zu Rovetta, S. XV.

¹⁰ im Tenor-Stimmbuch: „Il Sanctus e l’Agnus Dei si sono posti cosi semplici, & brevi alla Venetiana, per sbrigarsi presto, & dar loco al Concerto per l’Elevatione; e a qualche Sinfonia alla Communione.“, zit. nach: ebd., S. XV.

¹¹ z.B. bei Alessandro Grandi 1630; Giovanni Rovetta 1636, Giovanni Antonio Rigatti 1643; weitere Belege bei Sander.

Möglichkeiten zur formalen Verknüpfung der einzelnen Sätze

Durch die Verwendung von Instrumenten ergeben sich in den Messvertonungen des 17. Jahrhunderts ganz neue formale Gestaltungsmöglichkeiten.

Noch immer greift man häufig auf etablierte Methoden der Zyklusbildung zurück: Bei den Parodiemessen prägt eine Vorlage – aus dem geistlichen oder aus dem weltlichen Bereich die Melodik der Sätze. Die Parodietechnik ist – gerade auch im deutschsprachigen Raum – das ganze 17. Jahrhundert hindurch ein beliebtes Gestaltungsmittel. Auch im Preßburger Inventar finden sich einige Parodiemessen, so zum Beispiel in der Messensammlung *Missae quaternis, V. VI. et VIII. vocibus* (Nürnberg 1599) von Hans Leo Hassler oder in Giovanni Valentinis *Missae quatuor* aus dem Jahr 1621. Alle vier darin enthaltenen Messen gründen auf einer älteren Vorlage – eine davon auf der Chanson „Susanne un jour“ von Orlando di Lasso .

Eine zweite – ebenfalls schon alte – Methode, die Sätze der Messe zyklisch miteinander zu verknüpfen, ist die eines musikalischen Mottos, das am Anfang jeden Satzes erscheint.

Die Verklammerung der Sätze Kyrie I, Credo und Sanctus durch einen einheitlichen soggetto am Anfang begegnet bei Orazio Tarditi. Als weiteres Beispiel aus dem Preßburger Repertoire sei die *Missa de Dominicis* von Johann Stadlmayr genannt, in der allerdings nur zwei Sätze – das Kyrie und das Credo – einen ähnlichen Anfang aufweisen.

Notenbeispiel 3a Stadlmayr, *Missa de Dominicis*: Beginn des Kyrie¹²

12 Notenbeispiele der Stadlmayr-Messe aus der Edition von Wolfgang Furlinger.

Notenbeispiel 3b Stadlmayr, *Missa de Dominicis*: Beginn des Credo

In einer vierstimmigen Messe von 1652 verklammert Tarquinio Merula die Sätze miteinander, indem er größere Abschnitte wiederholt: Kyrie, Gloria und Credo sind über 19 Takte hinweg identisch, außerdem entsprechen die Amen-Abschnitte (je 19 Takte) von Gloria und Credo einander. Ebenso stimmen die letzten 21 Takte von Sanctus, Benedictus und Agnus Dei völlig überein. Diese Wiederholungsstrukturen schaffen einen engen musikalischen Zusammenhang.

In Chinellis Messensammlung von 1648 sind in zwei Fällen Sanctus und Agnus identisch vertont – auf sehr lapidare Weise und mit massiven Kürzungen des Textes. Beides ist im Repertoire der Zeit keine Ausnahme.

Auch in einer Messe von Casati aus dem Jahr 1644 sind die Amen-Abschnitte in Gloria und Credo identisch. In einer anderen Messe von Casati, 1643 publiziert, haben Sanctus und Agnus dieselbe Orgelbassgrundlage.¹³

Eine Methode der Zyklusbildung, die erst mit dem Aufkommen des Generalbasses im 17. Jahrhundert entsteht, ist die des Ostinato. Davon macht Tarquinio Merula in seiner dreistimmigen „Messa concertata sopra l'Aria del Gran Duca“ von 1640 Gebrauch.

¹³ Sander, S. 86f.

The image shows a musical score for the Kyrie from Merula's *Messa concertata*. It consists of four staves: Canto (Soprano), Tenore (Tenor), Basso (Bass), and Basso Continuo. The music is in common time (c). The lyrics are "Ky-ri-e Ky-rie e-le-i-son". The score is divided into three systems, with measure numbers 5, 10, and 15 indicated. The Basso Continuo part is an ostinato bass line that repeats throughout the piece.

Notenbeispiel 4 Merula, *Messa concertata*: Kyrie¹⁴

Merula vertont alle fünf Sätze über demselben ostinaten Bass, dem Ruggiero-Modell. Das Modell wird fünf Mal aneinandergereiht, dann wird die Schlusskadenz wiederholt. Im Stimmbuch des B.c. steht: „Si replica questo Basso sopra il Kyrie, Credo, Sanctus e Agnus“. In jedem Satz spielt der Continuo-Spieler also nach den selben Noten; und alle Sätze sind 39 Takte lang – mit Ausnahme des textreichsten Satzes, des Credo: Dort werden die 39 Ostinato-Takte dreimal gespielt. Die ganze Messe steht im c-Takt; ein Mensurwechsel, wie er sich in anderen Stücken, die über dem Ruggiero-Bass vertont sind, und wie er sich etwa beim Text „et resurrexit“ oder bei den Amen-Passagen angeboten hätte, findet nicht statt.

Merulas Ostinato-Messe fand keine Nachahmer.

14 aus: Merula, *Messa concertata*, S. 215, Notenbeispiel aus der Edition von Anne Schnoebelen.

Formen innerhalb der Sätze

Zunächst einige allgemeine Charakteristika zur formalen Gestaltung der einzelnen Sätze. Bei einigen Sätzen der Messe gibt es textliche Wiederholungen, die sich meist direkt auf die musikalische Form auswirken.

Bei Kyrie und Agnus Dei legt der Text musikalisch eine Untergliederung in drei Teile nahe: In der Liturgie wird jeder Satz des Kyrie drei Mal gesprochen: „Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison“. Häufig stehen die Kyrie-Sätze in Da-Capo-Form, wobei „Christe eleison“ den Mittelteil bildet.

Auch das Agnus Dei weist textliche – und meist auch musikalische – Wiederholungen auf: „Agnus Dei, qui tollis peccata mundi“ wird drei Mal vorgetragen, darauf folgt zwei Mal das „miserere nobis“, abschließend das „dona nobis pacem“.

Sanctus und Benedictus sind insofern ebenfalls in sich abgerundet, als die Passage „Osanna in excelsis“ beide Sätze identisch beschließt, was in der Regel mit der Wiederholung der Musik einhergeht.

Größere Probleme – aber auch größere Freiheiten und mehr Raum für individuelle Lösungen – bereiten die beiden textreichen Stücke Gloria und Credo.

Das Gloria gliedert sich textlich in vier Abschnitte: Am Anfang steht ein Zitat aus der Weihnachtsgeschichte („Ehre sei Gott in der Höhe ...“), darauf folgen Lobpreisungen Gottes, der Anruf an die Trinität und Bitten an Christus.

Die Komponisten schaffen häufig formale Korrespondenzen, indem sie den Satz „Gratias agimus tibi“ rondoartig wiederaufgreifen – sei es rein textlich (wie bei Tarditi 1650) oder auch musikalisch. Chinelli schreibt eine solche Rondoform in seiner *Messa quarta* von 1648. Die Bassstimme wiederholt dabei (in Begleitung der Violinen) zwischen den einzelnen Versen immer wieder die Worte „Domine, Domine Deus“.

100 105

su Ie- su Chri- ste

su Ie- su Chri- ste

Ie- su Ie- su Chri- ste

Do- mi- ne Do- mi- ne

b # 6 6 #

110

Do- mi- ne Do- mi- ne De- us a- gnus De- i

Do- mi- ne Do- mi- ne De- us a- gnus De- i

Do- mi- ne Do- mi- ne De- us a- gnus De- i

De- us Do- mi- ne

6

115

120

b 6

Notenbeispiel 5 Chinelli: *Messa quarta 1648, Gloria*¹⁵

Diese Messe ist auch ein Musterbeispiel dafür, wie sich der ausgedehnte Text mit instrumentalen Ritornellen untergliedern lässt. Der Textabschnitt der Lobpreisungen („Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te, gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam“) wird dabei von einem Ritornell (zunächst auf der I., dann auf der V. Stufe) umrahmt. Das Ritornell ist motivisch eng verwandt mit den Vokaltakten „gratias agimus tibi“ und nimmt mit seinem punktierten Rhythmus schon ein wesentliches Element des folgenden Vokalteils vorweg. So erreicht Chinelli einen beziehungsreichen und in sich abgeschlossenen Abschnitt. Später wird die Sinfonia wiederum auf der I. Stufe nach dem „Domine-Deus“-Teil aufgegriffen und verknüpft so disparate Abschnitte miteinander. Ähnlich verfährt Chinelli mit einer zweiten, lebhafteren und mehr instrumental konzipierten Sinfonia an

¹⁵ aus der Edition von Anne Schnoebelen.

späterer Stelle. Solche Techniken der Verknüpfung einzelner Formteile mit Instrumentalritornellen sind charakteristisch für die Psalmvertonungen der Zeit und sind wahrscheinlich von dort aus in die Gattung Messe eingeflossen.

Das Credo übersteigt an Länge die übrigen Sätze. Auch ist hier die Gefahr am größten, dass die Komposition in Einzelteile zerfällt, da die Glaubensaussagen des Textes so unterschiedlich sind. Wie kann man Aussagen über den Glauben an die Trinität, an die Kreuzigung, die Auferstehung und das ewige Leben unter ein stabiles musikalisches Dach bringen? Manche Komponisten verknüpfen die Textabschnitte miteinander, indem sie immer wieder das Wort „Credo“ wiederholen.¹⁶ Andere bilden mit instrumentalen Zwischenspielen formale Zusammenhänge: Chinelli zum Beispiel fügt in seiner fünfstimmigen „Messa quarta“ vor und nach dem textlichen Parallelismus „Deum de Deo, lumen de lumine, Deum vero de Deo vero“ sowie vor „et resurrexit“ eine Sinfonia ein.

Häufig setzen die Komponisten eine Sinfonia an die Stelle zwischen Kreuzigung und Auferstehung. Das empfiehlt zum Beispiel auch Ignazio Donati in seinen *Salmi boscarecci*¹⁷ – möglicherweise, weil im „Crucifixus“ die Instrumente meist schweigen und so der Kontrast der beiden Extreme – Kreuzigung und Auferstehung, Tod und Überwindung des Todes – auch mit klanglichen Mitteln dargestellt ist.

Oftmals findet man auch einen symmetrischen Bauplan, was die Mensur (Wechsel zwischen c und 3/2) betrifft, wobei die Textstellen „Et resurrexit“ und „Confiteor“ meist im Dreiertakt stehen.

Besetzungen

Bezüglich der Besetzung gibt es in den Messen des Preßburger Repertoires alle gängigen Möglichkeiten: rein vokale Messen für einen oder mehrere Chöre, solche, die Vokalsolisten und Ripienisten einander gegenüberstellen und gemischt vokal-instrumentale. Als Instrumente sind am häufigsten zwei Violinen vorgesehen. Auf den Titelblättern der Drucke liest man häufig, die Instrumente seien *ad libitum*; oft dienen sie aber nicht nur zur Klangverstärkung, sondern sind selbstständig geführt und haben ausgedehnte Ritornelle zu spielen; der *ad libitum*-Hinweis ist deshalb eher im Sinne der üblichen verkaufstechnischen Maßnahmen der Verleger zu werten: Je kleiner die Zahl der Mitwirkenden, umso größer war die Möglichkeit einer Aufführung auch in bescheideneren Verhältnissen – und damit vergrößerte sich auch der Kreis der potentiellen Kunden.

16 Beispielsweise noch Mozart in seiner „Credo“-Messe KV 257.

17 Sander, S. 98.

Doch auch wenn die Instrumente teilweise selbstständige Ritornelle spielen, orientiert sich die Faktur ihrer Stimmen meistens am Vokalsatz. Instrumentenspezifische Techniken wie besonders schnelle Läufe, sehr lange Haltetöne, Tremoli oder Akkordbrechungen mit großem Umfang werden nur ganz selten eingesetzt. Die Instrumente dienen primär zur Differenzierung der Klangfarben und zur formalen Strukturbildung. Ein Spannungsverhältnis zwischen Instrumental- und Vokalsatz steht also nicht im Vordergrund – im Gegensatz zu vielen zeitgenössischen Madrigalen und geistlicher Musik. Bei der Messe scheint eher eine Synthese von Vokal- und Instrumentalsatz beabsichtigt zu sein: Die Instrumente ‚sprechen‘ mit den Vokalstimmen, und die Vokalstimmen übernehmen kleinere Ornamente und Sequenzierungen aus dem Instrumentalsatz. Dabei tritt das virtuose Element nur in Ausnahmefällen hervor – wiederum im Gegensatz zu anderen Gattungen geistlicher Vokalmusik, wo die Singstimmen oft bei besonderen Schlüsselwörtern (wie „Gloria“, „Laudamus te“, „deposuit potentes“) mit einer Virtuosität behandelt werden, wie sie sonst für die Instrumentalmusik charakteristisch ist.

Capricornus‘ Messen aus Opus musicum

Die beiden Messen von 1655 spiegeln Capricornus‘ Auseinandersetzung mit dem italienischen Repertoire seiner Zeit: für viele Fragen der Form, der zyklischen Anlage oder der Gestaltung besonderer Textpassagen finden sich Vorbilder im Preßburger Repertoire – das seinerseits ein Spiegel der modernen italienischen Vokalmusik ist. Im Detail entwickelt Capricornus aber schon in diesen Frühwerken immer wieder individuelle Lösungen. Und bereits in diesen beiden Messen arbeitet er mit Mitteln, die auch für seine späteren Werke prägend bleiben – vor allem im Bereich der Tonalität, der Melodiebildung und der satztechnischen Bandbreite, die von zwei Eckpfeilern bestimmt ist: auf der einen Seite die Vorliebe für dichte, verschachtelte Satzweise, auf der anderen Seite eine Satzweise, die ganz aus der fließend-ariosen Melodik der Außenstimmen gespeist ist.

Die Besetzung der Messen ist üppig: Beide verlangen 5 Vokalsolisten, 5 Ripienisten, 2 Violinen und Bläser. Als Bläserbesetzung schreibt die erste Messe 2 Trompeten und 3 Posaunen vor, die zweite 2 Cornetti und 3 Posaunen. Eine solche Besetzung ist selten im gedruckten Repertoire. Sie legt nahe, dass die Messen für festliche Anlässe gedacht waren. Die erste der Messen – diejenige mit Trompeten und Posaunen – ist in einer Abschrift im Notenbestand des Bischofs von Olmütz in Kremsier erhalten, wo sie als Weihnachtsmesse betitelt ist. Möglicherweise sind die beiden Messen auch mit Blick auf die Verhältnisse der Wiener Hofkapelle in den Druck aufgenommen worden; es gibt vergleichbare Besetzungen bei den Wiener Hofkapellmeistern Antonio Bertali und Giovanni Valentini.

Für die Gestaltung der Instrumentalstimmen gilt, was sich häufig im Mess-Repertoire der Zeit beobachten lässt: Sie dienen vor allem der Klangfarbendifferenzierung. Die Posaunenstimmen sind fast durchweg colla parte mit den Singstimmen geführt und unterstreichen vor allem das klangliche Wechselspiel von Solo und Tutti. Das gilt auch für die anderen Instrumente (Geigen, Cornetti, Trompeten), die zusätzlich mit den solistischen Vokalstimmen dialogisieren. Bei rezitativischen Passagen, die mit Instrumenten begleitet sind, spielen in der Regel die Geigen lange Haltetöne; in der zweiten Messe gibt es im Credo ein Rezitativ, das mit drei Posaunen begleitet ist.

Zyklusbildung in der ersten Messe der Sammlung

Die Sätze der ersten Messe sind durch ein gemeinsames Motto zyklisch miteinander verknüpft: der Raum einer Quinte wird in einer Zickzackbewegung aus fallenden Terzen und steigenden Sekunden ausgefüllt. Außer im Credo taucht dieses Motto in allen Sätzen auf.

Notenbeispiel 6a Motto zu Beginn des Kyrie, c-Takt (A, T1)¹⁸

Notenbeispiel 6b Motto im Gloria, "unigenite Jesu Christe", c-Takt (Trompeten, A, T1)

¹⁸ Dieses wie sämtliche andere Notenbeispiele dieser Messe ist der Ausgabe von Richard Rybarič entnommen.

Musical score for the motto 'tu solus sanctus' in 3/4 time. The score is arranged in four systems. The first system contains two staves of accompaniment. The second system features a vocal line with the lyrics 'tu so-lus Sanc-tus, tu so-lus Do-mi-nus,' and is marked 'Solo'. The third system contains another vocal line with the same lyrics, also marked 'Solo'. The fourth system shows the piano accompaniment with a '6' marking under the bass line.

Notenbeispiel 6c Motto im Gloria, „tu solus sanctus“, 3-er Takt (Trompeten, A, T1)

Musical score for the motto 'Hosanna in excelsis' in 3/4 time. The score is arranged in four systems. The first system contains two staves of accompaniment with a '3' and '1' marking. The second system features a vocal line with the lyrics 'Ho-san-na in ex-cel-sis, in ex-cel-' and is marked 'Solo'. The third system contains another vocal line with the same lyrics, also marked 'Solo'. The fourth system shows the piano accompaniment.

Notenbeispiel 6d Motto im Sanctus, "Hosanna in excelsis", 3-er Takt (Trompeten, A, T1)

The musical score is for the Agnus Dei, "Dona nobis pacem", in c-Takt (tutti). It is marked "Presto" and consists of 20 measures. The score is written for a vocal duet in the middle voices, followed by a polyphonic texture with violins and solo voices. The lyrics are: "A-gnus De-i, qui tol-lis pec-ca-ta mun-di: do-na nobis pa-cem, dona". The score is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The tempo is marked "Presto".

Notenbeispiel 6e Motto in leicht abgewandelter Form im Agnus Dei, "Dona nobis pacem", c-Takt (tutti)

Das Motto bestimmt das ganze erste Kyrie. Zuerst als Duett in den Mittelstimmen, dann in notengetreuer Wiederholung in den beiden Violinen und sukzessive in den Solostimmen, zuletzt in Form eines polyphonen Geflechts, vom Tutti vorgetragen. Das anschließende Christe ist identisch gebaut, was die Abfolge der Besetzungen betrifft. Zwei Phrasen fügen sich aneinander, an der Bruchstelle gibt es auch harmonisch einen Bruch – eine der Terzrückungen von d nach B, die in dieser Messe häufig vorkommen. Auffällig ist zudem, dass der Leitton

hier erniedrigt erscheint (b statt h), was der Melodik kirchentonalen Anstrich verleiht. Solche Überlagerungen von modaler und typisch tonal gedachter Melodik erscheinen in dieser Messe immer wieder.

Erst im Gloria wirken die Trompeten mit. Deswegen bewegt sich der Satz harmonisch mehr oder weniger in C-Dur. Auch hier fällt immer wieder die Verwendung des erniedrigten Leittons auf. Außerdem erscheinen häufig Terzrückungen; mit besonderer Vorliebe setzt Capricornus E und C-Klänge direkt nebeneinander (eine Klangfolge, die er auch in seinen späteren Werken gerne verwendet).

Die textreichen Sätze Gloria und Credo sind in dieser Messe reich an verschiedenen Satztechniken: arios geführte Duette stehen neben rezitativischen Soloabschnitten, homorhythmische Blöcke neben polyphon verschachtelten Passagen, in denen soggetti im doppelten Kontrapunkt mit sich selbst verschränkt werden oder in denen zwei verschiedene soggetti imitatorisch durch alle Stimmen wandern – wie in der „Amen“-Fuge. Die Idee der Mehrchörigkeit mit ihren klanglich-räumlichen Wirkungen spielt hier eine besondere Rolle: Die Trompeten treten mit den Singstimmen in Dialog, das tiefe Register wird dem hohen gegenübergestellt, die Bläserstimmen den Streichern – wie etwa im Abschnitt „Gratias agimus tibi“.

The image shows a musical score for a Gloria, specifically the section 'Gratias agimus tibi'. The score is arranged in two systems. The first system consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The second system consists of five staves: four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) and one piano accompaniment staff. Each vocal staff is marked 'Tutti' and contains the lyrics 'Gra-ti-as a-gimus ti - bi,'. The piano accompaniment in the second system features a prominent bass line with the number '6' written below it, indicating a sixth finger position. The score is written in a standard musical notation with treble and bass clefs, and a common time signature.

Notenbeispiel 7 Gloria, Mehrhörige Wirkung bei "Gratias agimus tibi"

Ein instrumentales Zwischenspiel – nach dem ersten Drittel des Gloria – greift das melodische Material der Solostimmen auf; das Tutti knüpft zu den Worten „Deus pater omnipotens“ daran an: jetzt ist der soggetto (im Grunde eine Dreiklangsbrechung) noch kunstvoller, in Engführung, verarbeitet: Die Beherrschung der Kompositionstechnik, die Macht über den Kontrapunkt als Sinnbild für die Allmacht Gottes:

The image shows a musical score for a section of a Mass. It is divided into two systems. The first system, starting at measure 80, is marked 'Allegro' and features three trumpets (Trb. 1, 2, 3), two violins (VI. 1, 2), and an organ (Org.). The organ part includes a sequence of notes with fingerings: #5, 6, 5, 6, b, 5, 6, 5, 6, b. The second system, starting at measure 85, is marked 'Tutti' and features three vocal parts (T. 1, 2, B.) and the organ. The vocal parts enter with the text 'De - us Pa - ter o -' (T. 1), 'De - - us Pa - ter, Pa -' (T. 2), and 'De - - us Pa - - ter,' (B.). The organ part continues with a sequence of notes and fingerings: 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 4, 3, #, b, 6, 5, 6.

Notenbeispiel 8 Zwischenspiel und Vokaleinsatz zu "Deus pater omnipotens"

Bei „Tu solus sanctus“ taucht das Terzenmotto erneut auf – diesmal im Dreiermetrum und von den Trompeten eingeleitet, die in dieser Messe immer wieder wie Fanfaren wichtige Textaussagen ankündigen; etwa auch die Auferstehung Christi im Credo.

Das Credo ist indessen der einzige Satz, in dem das Terzenmotto nicht in Erscheinung tritt. Allenfalls kann man eine Verwandtschaft dazu bei „Et resurrexit“ erkennen, wo Dreiklangsbrechungen in aufstrebender Richtung die Melodik bestimmen. Zur Binnengliederung dient eine absteigende Sexte im Fauxbourdon-Satz; sie tritt dreimal in Erscheinung: Zu Beginn, bei „Consubstantialem Patri“ und zuletzt bei „Cujus regni non erit finis“.

Solo
Pa - trem o - mni - - po - ten - tem,
Pa - trem o - mni - - po - ten - tem,
Pa - trem o - mni - - po - ten - tem,
C
6 6 6 6 #

Notenbeispiel 9a absteigende Sexte zu Beginn des Credo

50
Tutti
Ge - ni-tum, non fac - tum, con-sub-stan-ti - a - lem Pa - - - - tri:
Tutti
Ge - ni-tum, non fac - tum, con-sub - stan - ti - a - lem Pa - tri:
Tutti
Ge - ni-tum, non fac - tum, con-sub-stan-ti - a - lem Pa - - - - tri:
Tutti
Ge - ni-tum, non fac - tum, con-sub - stan - ti - a - lem Pa - tri:
Tutti
Ge - ni-tum, non fac - tum, con-sub-stan-ti - a - lem Pa - - - - tri:
#6 6 6 6 6 6 7 6

Notenbeispiel 9b absteigende Sexte bei „Consubstantialem Patri“

170

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

et mor - tu - os: cu - ius re - gni non e - rit fi - - nis,
 et mor - tu - os: cu - ius re - gni non e - rit fi - - nis,
 et mor - tu - os: cu - ius re - gni non e - rit fi - - nis,
 et mor - tu - os: cu - ius re - gni non e - rit fi - - nis,
 et mor - tu - os: cu - ius re - gni non e - rit fi - - nis,

4 3

Notenbeispiel 9c absteigende Sexte bei „Cujus regni non erit finis“

Die zweite Messe der Sammlung

In der zweiten Messe sind die einzelnen Sätze nicht durch ein einheitliches Motiv zyklisch verbunden. Es gibt aber einige satztechnische Merkmale, die in allen Sätzen auftauchen. Besonders häufig – vor allem in den textreichen Sätzen – macht Capricornus in dieser Messe von homorhythmischen Tutti-Blöcken Gebrauch, die deutlich von ihrer Umgebung abgesetzt sind. Diese blockhaften Abschnitte untergliedern die Messe wie Säulen, die eine Architektur stützen.

Ein Beispiel von vielen aus dem Gloria:

41

re - re, mi - se - re - re no - - - bis.

re-re, mi-se-re-re, mi-se - re - re, mi-se-re - re no - bis.

Solo

re - re mi-se-re-re, mi-se - re - re, mi-se-re - re no - bis. Qui tol - lis, qui tol-lis pec -

re-re, mi-se-re-re, mi-se - re - re, mi-se-re - re no - bis. Qui tol-lis pec - ca-ta mun -

T. + B.

6 # 5 6 5 6 6 5 6 4# # b 76 # #

37

Tutti

pa - - - tris. Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi - se -
 tris, Pa - tris, Pa - tris. Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-re, mi-se-
 Pa - tris, fi - li-us Pa-tris. Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-re, mi-se-
 Qui tol-lis pec-ca-ta mundi, qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-re, mi-se-
 Qui tollis

b 6 43 6 b # # 6 43 6 5

Notenbeispiel 10 Gloria: „Qui tollis“

Nach einem melismenreichen imitatorischen Abschnitt der drei solistischen Oberstimmen singt der Bass zusammen mit den Violinen (diese Stimmkombination kommt besonders oft vor) „Qui tollis peccata mundi“. Dies wird von den Tutti-Sängern und allen Instrumenten aufgenommen und als homophoner Block vertont. Die unmittelbare Gegenüberstellung von

großer und kleiner Terz, wie sie hier auftaucht, findet man in Capricornus' Musik immer wieder. Nach dem homophonen „Noema“ fächert sich der Satz wieder auf, wobei der Text „miserere nobis“ expressiv mit einem chromatischen Gang im Bass (und im Dezimabstand im Alt) vertont ist. Darüber singt die Sopranstimme eine diatonisch absteigende Linie. Dadurch ergeben sich immer wieder Durchgangsdissonanzen: Terzen schreiten zu Quartan fort, bzw. an einer Stelle auch zu einer übermäßigen Quarte b-fis (T. 41). Dadurch, dass die Bläserstimmen zum Teil rhythmisch versetzt von den Singstimmen spielen, werden die Akzentstrukturen verwischt, was den Textgehalt zusätzlich unterstreicht: Dem Menschen, der hier um Erbarmen fleht, fehlt der Halt, die Stabilität. Nach einem solistisch aufgefächerten, polyphon verschachtelten Abschnitt bildet der Tutti-Block bei „Qui tollis peccata mundi“ einen wirkungsvollen Kontrast.

Auch die Amen-Teile von Gloria und Credo sind satztechnisch verwandt: Sie sind beide als Fugati gestaltet, die solistisch beginnen und dann zum Tutti anwachsen. Im Gloria sind zwei soggetti miteinander kombiniert: einer mit langen Haltetönen, auf denen syllabisch „Amen“ deklamiert wird, und ein zweiter: eine ornamental ausgezierte Terz.

Die Amen-Fuge im Credo kombiniert ebenfalls zwei soggetti: einen markanten ornamentalen soggetto mit punktierten Notenwerten und dem Rahmen eines Dreiklangs mit einem vergleichsweise unscheinbaren soggetto, einer Begleitfigur.

77

im Dr. statt g e

A - - - - - men, a - - - - - men, a -

men, a - - - - - men, a - - - - - men,

men, A - - - - - men, a - - - - -

A - - - - - men, a - - - - - men, a -

7 56

Notenbeispiel 11a Amen-Fuge Gloria

The image shows a musical score for a vocal fugue. It consists of six staves. The top two staves are instrumental. The third staff is the Soprano part, starting with a 'Solo' box and the lyrics 'amena - men, a - - - - men, a-men, a - men.'. The fourth staff is the Alto part with lyrics 'a-men, a - men, a - men, a-men, a - men.'. The fifth staff is the Tenor part with lyrics 'a-men, a - men, amen, a - men, a-men, a - men.'. The sixth staff is the Bass part with lyrics 'amen, a - men, a-men, a - men.'. Below the bass staff, the number '89' is written. At the bottom, there are two lines of bass clef notation with the letters 'b', '6', and 'b' indicating fingerings or positions.

Notenbeispiel 11b Amen-Fuge Credo

Der Text ist sowohl beim Credo als auch beim Gloria häufig in kleinere Partikel aufgespalten, die dann auf die unterschiedlichen Stimmen verteilt werden und jeweils mit einem eigenen *soggetto* oder einer melodischen Phrase versehen sind. Als Beispiel eine Passage aus dem Gloria: Die Mittelstimmen singen in Terzparallelen eine ariose Phrase, die Anrede „Domine fili“ wandert in den Sopran, der Bass leitet mit einem bogenförmigen *soggetto* zur Kadenz über, woraufhin die übrigen Stimmen und Instrumente diesen *soggetto* aufnehmen und imitatorisch weiterführen. Die Wahl der unterschiedlichen Register, die die Textphrasen voneinander abtrennen, unterstreichen den Inhalt des Textes: Es ist von der Einheit von Gott-Vater und dem Sohn die Rede. Dass Vater und Sohn voneinander unterschieden sind, macht der Bruch vom Mittelstimmen-Duett zum solistischen Sopran deutlich; dass sie aber in ihrem Wesen eines sind, unterstreicht die Musik, indem alle Stimmen *einen* *soggetto* aufnehmen.

25

Solo

Do-mi-ne fi-li u-ni-geni-te, Je-su

Do-mi-ne De-us, Rex cae-lestis, De-us Pa-ter om-ni-po-tens, u-ni-geni-te, Je-su Chri-ste,

Do-mi-ne De-us Rex cae-lestis, De-us Pa-ter om-ni-po-tens, u-ni-geni-te, Je-su Chri-ste, u-ni-ge-ni-te, Je-su Chri-ste,

u-ni-ge-ni-te, Je-su Chri-ste,

b 65 6 b 76 b

29

Chri - ste u - ni - genite, Je - su Chri - ste,
 u - ni - genite, Je - su Chri - ste, Do - mi - ne De - us, Do - mi - ne De - us, Ag - nus De - i,
 ge - ni - te, Je - su Chri - ste, u - ni - genite, Je - su Chri - ste, Do - mi - ne De - us, Do - mi - ne De - us, Ag - nus De - i,
 u - ni - ge - nite, Je - su Chri - ste, u - ni - ge - nite, Je - su Chri - ste.

b b b 4# b# b 43 43/98

Notenbeispiel 12 Gloria: Domine Deus

Das Credo – bzw. Patrem, denn die Intonatio ist wie beim Gloria nicht mehrstimmig vertont – beginnt in blockhaft-akkordischer Setzweise. Alle Sänger und Instrumentalisten sind beteiligt. (Der Beginn im Tutti ist ein Merkmal vieler Credo-Vertonungen im Mess-Repertoire der Zeit.) Harmonisch spielen Quintfortschreitungen eine wichtige Rolle (B-F-C-G). Die absteigende

Linie des Basso continuo über zwei Oktaven illustriert die Kluft zwischen Himmel und Erde. Der Gegensatz von Sichtbarem und Unsichtbarem wird durch unterschiedliche Besetzung herausgearbeitet. Bei „Et in *unum* Dominum“ singt nur *eine* Stimme. Auch dies ist ein beliebtes Mittel zur Illustration der Textaussage.

Missa II, Credo

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Cornetto 1
- Cornetto 2
- Trombone 1
- Trombone 2
- Trombone 3
- Violino 1
- Violino 2
- Tutti** (marking above the vocal parts)
- Canto
- Alto
- Tenore
- Basso
- B.c. (Basso continuo)

The vocal parts (Canto, Alto, Tenore, Basso) have the following lyrics:

Pa - trem om - ni - po - ten - tem, om - ni - po - ten - tem, fac - to - rem coe - li et ter - rae,
 Pa - trem om - ni - po - ten - tem, om - ni - po - ten - tem, fac - to - rem coe - li, coe - li et ter - rae,
 Pa - trem om - ni - po - ten - tem, om - ni - po - ten - tem, fac - to - rem coe - li et ter - rae,
 Pa - trem om - ni - po - ten - tem, om - ni - po - ten - tem, fac - to - rem coe - li et ter - rae,

The B.c. part includes figured bass notation: 6 5 / 6, 6 6 # 6, 6 43.

5

Solo

et in - vi - si - bi - li - um, et in u - num Do - mi - num Je - sum Chri - stum, fi - li - um

vi - si - bi - li - um om - ni - um et in - vi - si - bi - li - um.

vi - si - bi - li - um om - ni - um et in - vi - si - bi - li - um.

vi - si - bi - li - um om - ni - um et in - vi - si - bi - li - um.

5

6 6 6 76 6 76 # 76 6 6 #

Notenbeispiel 13 Credo-Anfang

Die Schlüsselstelle im Credo ist die Textpassage, in der unmittelbar nacheinander von der Menschwerdung Christi, seiner Kreuzigung und Auferstehung die Rede ist. Bei „Et incarnatus

est“ ist es üblich, die Stimmen ganz parallel zu führen, häufig wird diese Stelle wie auch das folgende „Crucifixus“ harmonisch hervorgehoben. Ein Beispiel aus der „Missa Stabat Mater dolorosa“ (1621) von Giovanni Valentini:

The image displays two systems of a musical score for the Credo of the Stabat Mater Mass by Giovanni Valentini. The first system (measures 55-62) features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a basso continuo line. The lyrics are: "Et incarnatus est de Spiritu sancto". The second system (measures 63-69) also features four vocal staves and a basso continuo line. The lyrics are: "de Maria Virgine et homo factus est". The score is in G minor and 4/4 time. The vocal parts are written in parallel motion throughout, with the basso continuo providing harmonic support.

Notenbeispiel 14 Valentini: Missa Stabat Mater dolorosa, Credo: „Et incarnatus est“¹⁹

Im „Et incarnatus est“ sind hier die Stimmen durchweg parallel geführt; zwischen „Et incarnatus est“ und „de spirito sancto“ gibt es eine harmonische Rückung um eine Terz abwärts von A nach F; solche Rückungen an ähnlichen textlichen Nahtstellen sind auch für Capricornus charakteristisch. Auch bei ihm findet man diese Art der blockhaften Textdeklamation, die sich dann nach und nach auflockert. Harmonisch ist diese Passage in Capricornus' Messe weniger reich als bei Valentini – abgesehen von Capricornus' Spiel mit großen und kleinen Terzen: Die Passage beginnt mit einem c-Moll-Klang, während der vorige Abschnitt mit C-Dur geendet hat.

19 Ich danke Andreas Waczkat, der mir seine unveröffentlichte Edition dieser Valentini-Messe zur Verfügung gestellt hat.

Beim „Crucifixus“ ist im Basso continuo „adagio“ vorgeschrieben. Die Solo-Alt-Stimme verharrt gleichsam stammelnd auf einer Tonhöhe. Erst beim Wort „passus“ wird die Melodik bewegter. Sept- und Tritonusspannungen unterstreichen das „et sepultus est“.

21

im Dr. punkt. Viertel

Tutti

Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu sanc-to, exMa-ri-a Vir-gine et ho-mo fac-tus est.

Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu sanc-to, exMa-ri-a Vir-gine et ho-mo fac-tus est.

Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu sanc-to, exMa-ri-a Vir-gine et ho-mo, ho-mo fac-tus est.

dit de cae-lis. Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu sanc-to, exMa-ri-a Vir-gine et ho-mo, ho-mo fac-tus est.

21

b 4# b 76 # b 76 # 6 6 56 7 43

Solo

Cru - ci - fix - us e - ti - am pro no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus, pas -

25 *adagio*

b 6 56 76

sus, pas - sus, pas - sus et se - pul - tus est, et se - pul - tus est, pas - sus et se - pul - tus est.

29

6 56 76 87 343 34 #7 43 # 76 6 # 765 343

Notenbeispiel 15 Capricornus Missa II, Credo : „Et incarnatus est – Crucifixus“

„Et resurrexit“ steht – auch dies ist ein Charakteristikum des Mess-Repertoires – im Dreiermetrum. Melodisch besteht die Passage aus Dreiklangsbrechungen, die Capricornus als musikalisches Symbol für die Macht und Herrlichkeit Gottes einsetzt.

Zum Vergleich einige „Et resurrexit“-Passagen von anderen Komponisten, deren Messen zum Pressburger Notenrepertoire gehörten. Man kann also davon ausgehen, dass Capricornus diese Messen kannte und sich daran orientierte:

Rovetta 1639

132 *[Allegro]*

pas - sus et se - pul - tus est. Et re - sur - re -

Pon - ti - o Pi - la - to: pas - sus et se - pul - tus est. Et re - sur - re - xit, et re - sur -

pas - sus et se - pul - tus est. Et re - sur - re - xit,

[I] Allegro

Chinelli 1648

Canto Primo

Canto Secondo

Basso Continuo per l'Organo

A 2. 170

Et Re- sur- re- xit Re- sur- re- xit Re- sur- re-

Et re- sur- re- xit re- sur- re- xit ter- ti- a di-

55

Merula 1650

Et re- sur- re- xit re- sur- re- xit ter- ti- a di-

70

Rigatti 1647

est & res- su- re- xit res- su-

98

Valentini 1621

Et re- sur- re- xit se- cun -

Et re- sur- re- xit se- cun -

Et re- sur- re- xit se- cun -

Et re- sur- re- xit se- cun -

98 Ter- ti- a di - - - e se- cun - dum

98 Ter- ti- a di - - - e se- cun - dum

98 Ter- ti- a di - - - e se- cun - -

Notenbeispiele 16: „Et resurrexit“²⁰

Die Melodik ist durchweg aufwärtsgerichtet – das legt der Text nahe, der von der Auferstehung spricht. Bei manchen Komponisten findet man Dreiklangsbrechungen, manche nutzen diese Textstelle, bei der es ja um eine Bewegung geht, die aus der Starre des Todes herausführt, für bewegte Koloraturen oder schnelle Läufe in den Instrumenten (so etwa Antonio Bertali in seiner *Missa semiminima*).

20 Rovetta 1639, Chinelli 1648, Merula 1650, Rigatti 1647: alle aus Editionen von Anne Schnoebelen; Valentini 1621: ediert von Andreas Waczkat.

33

(p)

(p)

Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e se - cun - dum scrip - tu - ras.

4 # #

Notenbeispiel 17 Bertali: Missa semiminima²¹

3

1

Solo

Et re-sur-re - xit, et re-sur-re - xit ter-ti-a di - e.

Solo

Et re-sur-re - xit, et re-sur-re - xit ter-ti-a di - e.

6 6 6 6

Notenbeispiel 18 Capricornus: Missa I aus Opus musicum

33

b nicht im Dr.

Et re-sur-re-xit ter - ti - a di - e se - cun - dum scrip - tu - ras,

Et re-sur-re-xit ter - ti - a di - e se - cun - dum scrip - tu - ras,

Et re-sur-re-xit ter - ti - a di - e se - cun - dum, se - cu - dum scrip - tu - ras,

33

b # 76 # b

Notenbeispiel 19 Capricornus Missa II aus Opus musicum

21 aus der Edition von Wolfgang Furlinger.

Die anderen drei Sätze der Messe sind in ihrer Form klar gegliedert. Das Kyrie steht in Da-Capo-Form; sein imitatorisch verarbeiteter *soggetto* erscheint im Christe-Teil in abgewandelter Gestalt. Das Sanctus wird von einer Instrumentalsinfonia eröffnet, die sich motivisch auf den folgenden Vokalteil bezieht; nach dem Benedictus wird das Osanna wiederholt. Im Agnus Dei sind die Parallelismen des Textes auch parallel vertont. Solo und Tutti wechseln dabei einander ab.

Was die Harmonik betrifft, so fallen die häufigen Rückungen um eine Terz nach unten oder nach oben auf, die zwar bei anderen Komponisten der Zeit auch vorkommen, bei Capricornus aber mit auffälliger Häufigkeit. Auch Sekundrückungen, wie man sie besonders in der Musik Valentinis findet, treten häufig auf. Beides wird auch in den späteren Werken Capricornus' kompositorisches Vokabular kennzeichnen.

6 Jubilus Bernhardi

Varianten der Mehrchörigkeit und musikalische Darstellung der *unio mystica*

Es ist ein ebenso auffälliges wie bezeichnendes Kennzeichen von Capricornus' Oeuvre, dass viele seiner Kompositionen eine Nutzung innerhalb beider Konfessionen zulassen. Auch die Sammlung *Jubilus Bernhardi* ist – wie bereits das fünf Jahre zuvor erschienene *Opus musicum* – für Gottesdienste und Andachten beider Konfessionen verwendbar. *Jubilus Bernhardi* wurde 1660 gedruckt und basiert textlich auf einem mittelalterlichen Gedicht über ein mystisches Gotteserlebnis. Es ist einer der am häufigsten vertonten Andachtstexte des 17. Jahrhunderts. Er stammt aus dem Kreis der Zisterzienser, jedoch sicherlich nicht vom Ordensgründer Bernhard von Clairvaux selbst. Da man im 17. Jahrhundert aber der Überzeugung war, Bernhard sei der Dichter, war es unter dem Namen „Jubilus Bernhardi“ verbreitet. So erklärt sich auch der Titel von Capricornus' Druck.

Capricornus komponierte die Concerti bereits in Bratislava (d.h. vor 1657), wie ein Noteninventar aus seiner Zeit an der dortigen Dreifaltigkeitskirche beweist. Diese frühere Fassung sieht jedoch an Instrumentalstimmen statt der vier Gamben nur zwei Geigen vor.¹ Inwieweit Capricornus die Kompositionen vor der Drucklegung überarbeitet hat, lässt sich nicht rekonstruieren, da die Preßburger Quellen verloren sind. Die meisten erhaltenen handschriftlichen Quellen gehören zur Düben-Sammlung und entstanden später als der Druck.² In einer Zeit, in der – zumindest im Bereich der gedruckten Musik – die Tendenz eindeutig in Richtung kleiner Besetzungen ging, ist die Ausweitung des Instrumentalsatzes um zwei zusätzliche Stimmen bemerkenswert.

Bernhard von Clairvaux: zur Rezeption im 17. Jahrhundert

Bernhard von Clairvaux ist „wohl der im Mittelalter und darüber hinaus am häufigsten zitierte mittelalterliche religiöse Autor – auf katholischer wie später auch auf protestantischer Seite“³, schreibt Ulrich Köpf in einem Beitrag über die Mystik Bernhards. Als Gründe für Bernhards große Wirkung nennt er die Kraft seiner Sprache, die an klassischen Mustern geschult ist und sich aus der Bibel speist, seine glühende Frömmigkeit und seine tief sinnige Theologie.

1 Der Eintrag lautet „24.Cantilenas super JUBILUM Divi BERNHARDI. a 4 et 5. Voc[um] in Concerto et 2. Violin. annexo Choro pleniori in Ripieno.“ Das Inventar ist zwischen 1651 und 1657 entstanden. Es ist vollständig abgedruckt bei: Jana Kalinayová: *Hudobné Inventáre*, S. 66-67.

2 siehe auch den kritischen Bericht zur Ausgabe von Paul L. Ranzini, S. 203; Abschriften zweier Stücke existieren außerdem in der Sammlung Bártfa.

3 Köpf: *Die Mystik Bernhards*, S. XXXVII.

Bernhards Schriften regen zum mystischen Leben und Erleben und zur theologischen Reflexion an – mit einer Sprache, die zugleich mystische Inhalte und Erlebnisse beschreibt, interpretiert und hervorruft.⁴

Luthers Theologie ist stark von Bernhards Gedankengut beeinflusst – er hielt ihn nach Augustin für den wichtigsten Theologen. Johann Gerhard und die orthodoxen Lutheraner des 17. Jahrhunderts haben Bernhard ebenfalls sehr geschätzt. In den *Meditationes sacrae* Gerhards etwa sind unter den Kirchenväter-Zitaten die meisten von Bernhard. Die Lutheraner nennen ihn immer wieder als Kronzeugen der Rechtfertigungslehre, als wichtigen Zeugen der Christusfrömmigkeit und als gewichtigen Kritiker des Papsttums.⁵ Innerhalb des Luthertums wirkte Bernhards Mystik in alle Gebiete der Theologie und Literatur hinein – seine Spuren finden sich im Bereich der Predigt, in der Erbauungsliteratur, im Kirchenlied und in der religiösen Dichtung.⁶ Viele Theologen der Frühen Neuzeit waren der Überzeugung, die alten Texte wiesen eine höhere Würde und Autorität auf und verliehen dem eigenen Text die „Weihe der Ursprungsnähe“. Zudem stützten spätere Autoren eigene, auch neue Gedankengänge durch Kirchenväterzitate ab – auch wenn sie ursprünglich in anderem Kontext sowie relativ neutral formuliert waren. Damit signalisierten die Autoren ihre Verankerung in der Tradition.⁷

Auch im Pietismus stießen die (echten und unechten) Schriften Bernhards auf große Resonanz – Johann Olearius etwa lobte den „Jubilus Bernhardi“ in seinem Buch *Augustinische Andachts-Flamme* (1666) wegen seiner „Lieb und Süßigkeit“: „was könnte süßers zu singen und zu hören seyn / als wenn man unter andern also anstimmet: O JESU süß! wer dein gedencket ...“.⁸

Der Hymnus „Jesu dulcis memoria“

Heinrich Lausberg schreibt in seiner Studie über diesen Hymnus aus dem 12. Jahrhundert, er sei vom Dichter sicher als „liturgiezeitlicher, vielleicht sogar als (para-)liturgischer Text“ gedichtet worden.⁹ Frühe Quellen belegen eine Verwendung im Rahmen privater Andachten. Der Hymnus umfasste ursprünglich 42 Strophen, später wurden weitere Strophen hinzugedichtet.¹⁰ Jede Strophe setzt sich aus vier Versen in vierhebigen Jamben zusammen,

4 ebd.

5 Zur Rezeption Bernhards im Luthertum des 17. Jahrhunderts siehe Koch: Die Bernhard-Rezeption, S. 333-351.

6 Köpf: Die Mystik Bernhards, S. XXXIX.

7 Leinkauf: Beobachtungen zur Rezeption, S. 191f.

8 zit. nach Wallmann: Bernhard von Clairvaux, S. 374.

9 Lausberg: Der Hymnus, S. 31

10 Grundlegend zu Überlieferung, Form und Inhalt: Lausberg: Der Hymnus.

die sich jeweils paarweise reimen. Der Dichter wechselt mehrfach die Perspektive zwischen Strophen, in denen von Jesus in der dritten Person die Rede ist, und Strophen, die ihn in der zweiten Person ansprechen.

Thema des Hymnus ist ein mystisches Präsenz-Erlebnis, die *unio mystica* des Gläubigen mit Gott (und nicht, wie man häufig liest, die Verehrung des Namens Jesu).¹¹ Der Hymnus schildert im ersten Abschnitt (in der von Capricornus vertonten Textgestalt in der Sammlung *Jubilus Bernhardi* sind dies die Strophen 1-15 und die Concerti 1-9) die Sehnsucht und das Suchen nach diesem Erlebnis, das als süß (*dulcis*), lieblich (*suavis*) und lichterfüllt (*lumen mentium*) beschrieben wird. Anhand der Geschichte Maria Magdalenas, der ersten Zeugin der Auferstehung Christi, wird die Suche mit der Hoffnung auf ein Finden verknüpft. Immer wieder formuliert der Dichter mit Unsagbarkeitstopoi die Unmöglichkeit, eine solche *unio mystica* in Worte zu fassen.¹² Ein zweiter Abschnitt des Hymnus (Strophen 16-28, bei Capricornus die Concerti 10-24) beschreibt die Erwartung des Präsenz-Erlebnisses, das mit Bildern der Geschmacks-Erfahrung sprachlich konkretisiert wird und reflektiert Fragen von Zeit und Ewigkeit. Der dritte und letzte Abschnitt (ab Strophe 25) thematisiert dann das tatsächliche Erlebnis der *unio mystica*. Zur Veranschaulichung dienen Metaphern der Ehe und körperlichen Vereinigung, des Brandes und der Kühle sowie der Sinne (Glanz, Geruch, Geschmack). Darauf folgt eine Schilderung der Himmelfahrt Christi und der Himmelsliturgie. Die letzte Strophe fordert als *conclusio* Konsequenzen für die *praxis pietatis*: Gotteslob, Gesang und Gebet als spirituelle Übungen, mit denen „wir“ uns einem solchen Präsenzerlebnis öffneten.

„Jesu dulcis memoria“ ist über Jahrhunderte lang genauso breit rezipiert worden wie die echten Schriften und Briefe Bernhards von Clairvaux – sowohl auf katholischer als auch auf protestantischer Seite. Seit dem späten Mittelalter gibt es handschriftlich überlieferte Nachdichtungen in lateinischer und deutscher Sprache. Im 17. Jahrhundert tauchen in gedruckten Gesangbüchern Dutzende deutschsprachige Nachdichtungen auf: in katholischen Publikationen und protestantischen Gesangbüchern.¹³

11 Zu dieser irrtümlichen Deutung s. ebd., S. 7.

12 Auch Autoren der Neuzeit, schreiben sie aus christlicher, Zen-buddistischer oder sonstiger spiritueller Perspektive, betonen immer wieder, wie wenig unsere Sprache einem Erleuchtungserlebnis gerecht wird, da dies über den intellektuellen und den sinnlichen Erfahrungshorizont und seine Begriffswelt herausgehe; siehe etwa Willigis Jäger mehrfach in: Die Welle ist das Meer.

13 Zusammenstellung bei Bremme: Der Hymnus Jesu dulcis memoria, S. 429-432. Hier sind 24 Nachdichtungen abgedruckt: 11 aus katholischen, 13 aus protestantischen Gesangbüchern. Im Lauf des 18. Jahrhunderts gibt es weniger Nachdichtungen, protestantische und katholische halten sich in etwa die Waage. Im 19. Jahrhundert nimmt die Zahl der deutschsprachigen Nachdichtungen wieder deutlich zu, wobei sie bis

Zu den vielen Komponisten, die den lateinischen Text – bzw. einzelne Strophen daraus oder Nachdichtungen – im 17. Jahrhundert vertont haben, zählen protestantische wie katholische Komponisten: Johann Rudolph Ahle, Vincenzo Albrici, Gregorio Allegri, Georg Arnold, Ercole Bernabei, Giuseppe Antonio Bernabei, Dietrich Buxtehude, Giovanni Carisio, Antonio Cifra, Kaspar Förster, Johan Baptist Gerer, Andreas Hofer, Kaspar Lang, Alberik Mazak, Marco Giuseppe Peranda, David Pohle, Lorenzo Ratti, Heinrich Schütz, Nicolò Stamegna, Francesco Vannarelli, Matthias Weckmann, Julius Johann Weiland, und Tobias Zeutschner.¹⁴

Zum musikalischen Potential des Textes

Auffallend viele Zeitgenossen haben den Text oder Teile daraus in Musik gesetzt.¹⁵ Was mag sie daran gereizt haben – bzw. worin liegt das musikalische Potential dieses Textes?

Wie alle mystischen Texte, so schildert auch der Jubilus Bernhardi ein ganz persönliches Erlebnis der Gotteserfahrung, und er tut das mit einer Sprache, die dieses erschütternde subjektive Erlebnis eindringlich zu beschreiben versucht: mit einem Reichtum an starken Metaphern und mit zahlreichen Stilmitteln der klassischen Rhetorik. So bildet die Sprache die Affekte des lyrischen Ich ab und ruft gleichzeitig beim Leser diese Affekte hervor. Das *movere* ist also Ausgangspunkt und Ziel dieser Dichtung. Damit steht sie auch in direktem Zusammenhang mit der protestantischen Frömmigkeitsliteratur der Zeit, die ja ebenfalls versucht, den Leser in seinen Emotionen anzusprechen und anzurühren und die so auf die „Frömmigkeitskrise“ der nachlutherischen Generationen reagierte.¹⁶

Das subjektive Erleben, das hier zwar exemplarisch, aber zugleich auch individuell formuliert wird, und die dabei durchlebten Affekte stehen im Zentrum dieses Textes. Damit teilt er ein Charakteristikum, das auch die Musik des 17. Jahrhunderts ganz entscheidend prägt: Die musikalische Darstellung der menschlichen Affekte in ihrer ganzen Bandbreite ist die vielleicht wichtigste Triebfeder von Oper, Kantate und Madrigal, also der wesentlichen weltlichen Musikgattungen der Zeit. Auch im Bereich der geistlichen Musik – sei sie katholisch oder protestantisch – suchten die Komponisten nach Wegen, Zerknirschung, Erschütterung, Jubel, Freude und Überwältigung musikalisch zum Ausdruck zu bringen; und sogar die Instrumentalmusik setzt sich häufig die Darstellung der Affekte zum Ziel (manche Komponisten formulieren es unmissverständlich in ihren Werktiteln, wie zum Beispiel Biagio Marini in seiner Sammlung *Affetti musicali*, Venedig 1617).

auf wenige Ausnahmen in katholischen Gesangbüchern zu finden sind. Die jüngste von Bremme verzeichnete Nachdichtung stammt aus dem Jahr 1891.

14 Dies ergab eine Recherche in der Handschriften-Datenbank RISM online.

15 siehe hierzu auch die Ausführungen in Kapitel 3 über die von Capricornus vertonten Texte.

16 Für eine genauere Erörterung dieses Sachverhaltes siehe Kapitel 3.

Der *Jubilus Bernhardi* erfüllt also – neben seiner formalen Kriterien – in geradezu idealer Weise die Anforderungen, die ein Komponist an einen guten Text stellte: Er bietet vielerlei Möglichkeiten, unterschiedliche Affekte in der Musik zum Klingen zu bringen und damit auch beim Hörer hervorzurufen; er erfüllt außerdem das religiöse Bedürfnis der Zeit nach Innerlichkeit, subjektivem Erleben und religiöser Inbrunst; und er stammt zudem von einem Autor, den beide Konfessionen als unbestrittene theologische Autorität anerkannten und würdigten.

Auch in Capricornus' Vertonung spielt die Darstellung der Affekte eine wesentliche Rolle, wenn sie auch nicht sein wichtigstes Ziel zu sein scheint. Ihm scheint es in dieser Sammlung vorrangig um eine Auseinandersetzung mit dem mehrhörigen Komponieren zu gehen. Die vielfältigen Möglichkeiten, die sich aus der Gegenüberstellung von vokalem Ripieno, Tutti und Instrumenten ergeben, schöpft er in den 24 Concerti des *Jubilus Bernhardi* auf sehr individuelle Weise aus.

Zur Musik: Gliederung

Capricornus hat sämtliche 48 Strophen¹⁷ des Gedichts in Musik gesetzt und den Text auf 24 Concerti aufgeteilt. Dabei umfassen einige Concerti nur eine Gedichtstrophe, andere indessen zwei, drei und vier. Nach welchen Kriterien er den Text untergliederte, ist nicht ganz eindeutig; es waren wohl verschiedene – musikalische, vor allem aber textliche und aufführungspraktische: Um die Concerti auch einzeln aufführen zu können, beginnt jedes Stück mit einer markanten Textzeile, die meisten davon mit der Anrede „Jesu“. Niemals steht ein ‚unscheinbares‘ erstes Wort am Beginn (wie etwa „Sic“, „Quocunque“, „Jam“ oder „Hoc“; Anfangswörter von Strophen, die sich jeweils auf das vorher Gesagte beziehen). Die Strophen jedes Concertos bilden jeweils eine in sich geschlossene textliche Einheit, die auch isoliert vom Kontext des Ganzen verständlich ist. Es mag Capricornus überdies gereizt haben, diejenigen Gedichtstrophen zu einem Concerto zusammenzufügen, die von unterschiedlichen Seelenzuständen sprechen, und mit musikalischen Kontrasten zu arbeiten – wie beispielsweise im 16. Concerto, dem einzigen, das sich über vier Strophen erstreckt: Dessen Text handelt von der Suche der Seele nach Christus und schildert schließlich den Prozess des Findens und der Erfüllung, was musikalisch mit Tempowechseln und unterschiedlichen satztechnischen

¹⁷ 48 ist die Anzahl der Strophen in der Edition von Migne, daneben sind allerdings auch kürzere Versionen des *Jubilus* überliefert. Vgl. hierzu das Vorwort von Ulrich Köpf zur kritischen Ausgabe, insbes. S. XXVI. Im „Paradiesgärtlein“ von Johann Arndt (1612) sind 47 Strophen des lateinischen Textes abgedruckt, außerdem eine auf 18 Strophen verkürzte deutschsprachige Fassung, vgl. Wallmann: Bernhard, S. 362.

und stilistischen Mitteln gestaltet ist. In anderen Concerti ist die Nahtstelle zwischen den Strophen hingegen nicht mit musikalischen Mitteln unterstrichen, teilweise fließt die Musik bruchlos über die Grenzen der Strophen. Im Folgenden ist Capricornus' Textaufteilung wiedergegeben.¹⁸

¹⁸ Der Text folgt im Wesentlichen der Edition in Mignes MPL und ist an Capricornus' Textversion angepasst.

Concerto 1

1
Jesu dulcis memoria,
Dans vera cordi gaudia:
Sed super mel et omnia
Ejus dulcis praesentia.

2
Nil canitur suavius,
Nil auditur jucundius,
Nil cogitatur dulcius,
Quam Jesus Dei Filius.

Concerto 2

3
Jesu spes poenitentibus,
Quam pius es petentibus,
Quam bonus te quaerentibus!
Sed quid invenientibus!

Concerto 3

4
Jesu dulcedo cordium!
Fons vivis, lumen mentium,
Excedens omne gaudium,
Et omne desiderium.

5
Nec lingua valet dicere,
Nec littera exprimere:
Expertus potest credere,
Quod sit Jesum diligere.

Concerto 4

6
Jesum quaeram in lectulo,
Clauso cordis cubiculo:
Privatim et in publico
Quaeram amore sedulo.

Concerto 5

7
Cum Maria diluculo
Jesum quaeram in tumulo,
Clamore cordis querulo,
Mente quaeram, non oculo.

8
Tumbam perfundam fletibus,
Locum replens gemitibus;
Jesu provolvar pedibus,
Strictis haerens amplexibus.

Concerto 6

9
Jesu rex admirabilis;
Et triumphator nobilis,
Dulcedo ineffabilis,
Totus desirabilis.

Concerto 7

10
Mane nobiscum, Domine,
Et nos illustra lumine,
Pulsa mentis caligine,
Mundum replens dulcedine.

11

Quando cor nostrum visitas,
Tunc lucet ei veritas,
Mundi vilescit vanitas,
Et intus fervet charitas.

Concerto 8

12
Amor Jesu dulcissimus
Et vere suavissimus,
Plus millies gratissimus,
Quam dicere sufficimus.

13
Hoc probat ejus Passio,
Hoc sanguinis effusio,
Per quam nobis redemptio
Datur, et Dei visio.

Concerto 9

14
Jesum omnes agnoscite,
Amorem ejus poscite;
Jesum ardentem quaerite,
Quaerendo inardescite.

15
Sic amantem diligite,
Amoris vicem reddite,
In hunc odorem currite,
Et vota votis reddite.

Concerto 10

16
Jesu auctor clementiae,
Totius spes laetitiae,
Dulcoris fons et gratiae,
Verae cordis deliciae.

Concerto 11

17
Jesu mi bone, sentiam,
Amoris tui copiam,
Da mihi per praesentiam
Tuam videre gloriam.

18
Cum digne loqui nequeam
De te, tamen ne sileam:
Amor facit ut audeam,
Cum de te solum gaudeam.

Concerto 12

19
Tua, Jesu, dilectio,
Grata mentis refectio,
Replens sine fastidio,
Dans famem desiderio.

20
Qui te gustant esuriunt;
Qui bibunt, adhuc sitiunt:
Desiderare nesciunt
Nisi Jesum, quem diligunt.

21
Quem tuus amor ebriat,
Novit quid Jesus sapiat:
Quam felix est, quem satiat!

Non est ultra quod cupiat.

Concerto 13

22
Jesu, decus angelicum,
In aure dulce canticum,
In ore mel mirificum,
In corde nectar coelicum.

23
Desidero te millies,
Mi Jesu; quando venies?
Me laetum quando facies?
Me de te quando saties?

Concerto 14

24
Amor tuus continuus
Mihi languor assiduus,
Mihi fructus mellifluus
Est et vitae perpetuus.

Concerto 15

25
Jesu, summa benignitas,
Mira cordis jucunditas,
Incomprehensa bonitas,
Tua me stringat charitas.

26
Bonum mihi diligere
Jesum, nil ultra quaerere,
Mihi prorsus deficere,
Ut illi quam vivere.

Concerto 16

27
O Jesu mi dulcissime,
Spes suspirantis animae,
Te piaae quaerunt lacrymae,
Te clamor mentis intimae

28
Quocunque loco fuero,
Mecum Jesum desidero:
Quam laetus, cum invenero!
Quam felix, cum tenuero!

29
Tunc amplexus, tunc oscula,
Quae vincunt mellis pocula,
Tunc felix Christi copula;
Sed in his parva morula.

30
Jam quod quaesivi, video:
Quod concupivi, teneo:
Amore Jesu languedo,
Et corde totus ardeo.

Concerto 17

31
Jesus cum sic diligitur,
Hic amor non exstinguitur;
Non tepescit, nec moritur;
Plus crescit, et accenditur.

32

Hic amor ardet jugiter,
Dulcescit mirabiliter,
Sapit delectabiliter.
Delectat et feliciter.

33
Hic amor missus coelitus
Haeret mihi medullitus,
Mentem incendit penitus,
Hoc delectatur spiritus.

Concerto 18

34
O beatum incendium,
Et ardens desiderium!
O dulce refrigerium,
Amare Dei Filium!

Concerto 19

35
Jesu, flos matris virginis
Amor nostrae dulcedinis,
Tibi laus, honor numinis
Regnum beatitudinis.

36
Veni, veni, Rex optime,
Pater immensae gloriae,
Affulge menti clarius,
Jam exspectatus saepius.

Concerto 20

37
Jesu sole serenior,
Et balsamo suavior,
Omni dulcore dulcior,

Caeteris amabilior.

38
Cujus gustus sic afficit,
Cujus odor sic reficit,
In quo mea mens deficit,
Solus amanti sufficit.

39
Tu mentis delectatio,
Amoris consummatio;
Tu mea gloriatio,
Jesu mundi salvatio.

Concerto 21

40
Mi dilecte, revertere,
Consors paternae dexteræ:
Hostem vicisti prospere,
Jam coeli regno frueri.

41
Sequar te quoquo ieris,
Mihi tolli non poteris,
Cum meum cor abstuleris,
Jesu laus nostri generis.

Concerto 22

42
Coeli cives, occurrite,
Portas vestras attollite
Triumphatori dicite,
Ave, Jesu rex inclyte.

Concerto 23

43

Rex virtutum, rex gloriae,
Rex insignis victoriae,
Jesu largitor veniae,
Honor coelestis patriae.

44
Tu fons misericordiae,
Tu verae lumen patriae:
Pelle nubem tristitiae,
Dans nobis lucem gloriae.

45

Te coeli chorus praedicat,
Et tuas laudes replicat:
Jesus orbem laetificat,
Et nos Deo pacificat.

Concerto 24

46
Jesus in pace imperat,
Quae omnem sensum superat:
Hanc mea mens desiderat,
Et ea frui properat.

47

Jesu ad Patrem rediit,
Coeleste regnum subiit:
Cor meum a me transiit,
Post Jesum simul abiit.

48

Quem prosequamur laudibus,
Votis, hymnis, et precibus:
Ut nos donet coelestibus,
Secum perfrui sedibus.
Amen.

Weitere musikalische Charakteristika des Zyklus:

Besetzungen, Modus, Rolle der Instrumente

Viele ‚äußere Bedingungen‘ sind für alle Concerti einheitlich: Die Besetzung ist durchweg ein Vokalensemble aus fünf Solostimmen und fünf Ripienostimmen (je CCATB), ein vierstimmiges Gambenconsort und Basso continuo. Der tonartliche Rahmen ist bei allen Concerti g mit kleiner Terz; mit einem vorgezeichneten b, die Sexte ist überwiegend klein (es).¹⁹ Jedes Concerto wird von einer kurzen Instrumentalsonata eingeleitet, die meist aus mehreren kontrastierenden Abschnitten (2-3) besteht; teilweise prägen die Sonatae auch die Vokalteile, teils sind sie ganz selbstständig.

Abgesehen von den Sonatae gibt es in den Concerti keine rein instrumentalen Abschnitte in Form von Zwischenspielen o.ä. Die Instrumente dienen vielmehr zur Differenzierung der Klangregie. Sie steigern insbesondere in den Tutti-Stellen das Klangvolumen und verleihen der Musik eine spezifische Klangfarbe, wobei sie nicht selbstständig geführt sind, sondern generell unisono mit den Singstimmen des Ripieno spielen. In den solistischen

¹⁹ Im modernen Tonsystem entspräche das g-Moll.

Gesangsabschnitten tauchen sie fast nur dann auf, wenn der Bass alleine singt, und so entsteht ein reizvolles Farbenspiel, in dessen Verlauf solistische Vokalabschnitte abwechseln mit instrumental begleiteten Abschnitten des Solo-Basses, in dem Soli und Ripieni einander kontrastierend gegenübergestellt werden und schließlich zum Tutti der Vokalstimmen die Gamben hinzutreten. In jedem Concerto sind die Möglichkeiten des mehrhörigen Komponierens und der differenzierten Klangregie auf ganz unterschiedliche Weise genutzt. Eine Ausnahme bildet das Concerto „Jesu mi bone sentiam“ (Nr. 11); hier ist jede Textzeile nach dem selben Prinzip gestaltet: Der Solo-Sopran fungiert als Vorsänger, die Ripienisten und Instrumente wiederholen jeweils die selbe Phrase.

The image shows a musical score for the piece 'Jesu mi bone sentiam'. It features a vocal line (Soprano) and instrumental accompaniment. The lyrics are: 'JE - su mi bo - ne sen - ti - am, A - mo - ris tu - i co - pi - am, JE - su mi bo - ne sen - ti - am, A - mo - ris tu - i, JE - su mi bo - ne sen - ti - am, A - mo - ris tu - i, JE - su mi bo - ne sen - ti - am, A - mo - ris tu - i'. The score includes performance markings such as 'Solo:', 'Tutti:', and '[Soli:]'. The bottom of the page shows a sequence of numbers: 6 16 6 6 6 f, 6 16 6 6 f, f 5 6, 6 4 3, f 5 6.

Notenbeispiel 1: Jesu mi bone sentiam²⁰

Die Tabelle versucht, die Vielfalt der Besetzungen und der verschiedenen Stimmkombinationen in einigen der Concerti sichtbar zu machen.

zur Erläuterung der Tabelle:

- Die Angaben zur Besetzung verstehen sich grundsätzlich mit Basso continuo
- „Rip.“ steht für Ripieno-Singstimmen
- „Tutti“ steht für Solo- mit Ripienosingstimmen und Instrumente
- einzelne Stimmenangaben (C1, C1, A etc.) beziehen sich auf die solistischen Singstimmen
- [bedeutet, dass der entsprechende Textteil an späterer Stelle noch einmal aufgegriffen wird.

Die Tabelle kann nur auf schematische Weise die groben Abläufe wiedergeben und muss, um leidlich übersichtlich zu bleiben, auf die Darstellung vielerlei Details verzichten (z.B. wird hier nicht ersichtlich, wenn zwei Textzeilen zu einer musikalischen Phrase zusammengefügt sind). Mir ging es vor allem darum, sichtbar zu machen, wie individuell jedes der Concerti in seiner mehrhörigen Kompositionstechnik gestaltet ist.

20 Alle Notenbeispiele zu *Jubilus Bernhardi* sind der Denkmäler-Edition von Paul Ranzini entnommen.

	Text (nach Migne)		Besetzung
1	Jesu dulcis memoria, Dans vera cordi gaudia: Sed super mel et omnia Ejus dulcis praesentia. Nil canitur suavius, Nil auditur jucundius, Nil cogitatur dulcius, Quam Jesus Dei Filius.	C 3/2	C1, C2 B+Instr. – A, T – C1, C2, allmähliche Steigerung: Tutti (inkl. Rip., Instr.) C1, C2 [C1, C2 B+Instr. [sukzessive alle Soli Tutti-Block Aufspaltung in 2 Tutti-Gruppen (tief – hoch) Soli A, T [B [Tutti (mit Wiederholung) Soli C1, C2 [T, A [B, C1, C2 [Tutti (mit Wiederholung)
2	Jesu spes poenitentibus, Quam pius es petentibus, Quam bonus te quaerentibus! Sed quid inventibus!	3/2	Gegenüberstellung A, T, B; C1, C2 – Tutti, Soli, Tutti C1, C2, T [B+ Instr. – nacheinander restl. Soli – allmählich Tutti A, B, C1, C2, T [Tutti C2, C1, A, T, B, allmählich Tutti
3	Jesu dulcedo cordium! Fons vivis, lumen mentium, Excedens omne gaudium, Et omne desiderium. Nec lingua valet dicere, Nec littera exprimere: Expertus potest credere, Quod sit Jesum diligere.	3/2 c	B [Tutti B [C1, C2, T – Tutti C2, C1, T, A, B [A, T, Tutti C2, C1, B [Tutti A, T + Instr. ” Soli nacheinander “ [ganze Strophe wiederholt: Tutti – Soli, Tutti
4	Jesum quaeram in lectulo, Clauso cordis cubiculo: Privatim et in publico Quaeram amore sedulo.	C	B, C1, C2 – Tutti C1, C2, B A, T “ [Wiederholung der letzten beiden Zeilen im Tutti
5	Cum Maria diluculo Jesum quaeram in tumulo, Clamore cordis querulo, Mente quaeram, non oculo. Tumbam perfundam fletibus, Locum replens gemitibus; Jesu provolvar pedibus, Strictis haerens amplexibus.	C	A, C1, C2, T, Tutti “ Tutti “ T, C1, C2, A [B, T, C1, C2 B+ Instr. – C2, C1, T [T, Tutti
6	Jesu rex admirabilis; Et triumphator nobilis, Dulcedo ineffabilis, Totus desirabilis.	C	Gegenüberstellung tiefe-hohe Register: Soli, Tutti C1, C2 – A, T – B+Instr. – Tutti C1, C2 – A, T – B+Instr. C2, A, T, C1, B; Wiederholung der letzten beiden Zeilen: Tutti mit eingebauten Solo-Takten
11	Jesu mi bone, sentiam, Amoris tui copiam, Da mihi per praesentiam Tuam videre gloriam. Cum digne loqui nequeam De te, tamen ne sileam: Amor facit ut audeam, Cum solum de te gaudeam.	6/4	C1 – Tutti (ohne Ripieno-C1) C1 – Tutti (ohne Ripieno-C1); Wiederholung Zeile 1 und 2 im Tutti C1 – Tutti (ohne Ripieno-C1) C1 – Tutti (ohne Ripieno-C1); Wiederholung Zeile 3 und 4 im Tutti C1 – Tutti (ohne Ripieno-C1) C1 – Tutti (ohne Ripieno-C1); Wiederholung Zeile 1 und 2 dieser Str. im Tutti C1 – Tutti (ohne Ripieno-C1) C1 – Tutti (ohne Ripieno-C1); Wiederholung Zeile 3 und 4 dieser Str. im Tutti
16	O Jesu mi dulcissime, Spes suspirantis animae, Te piaea quaerunt lacrymae, Te clamor mentis intimae Quocunque loco fuero, Mecum Jesum desidero: Quam laetus, cum invero! Quam felix, cum tenuero!	3/2 c	Tutti Tutti T – C1, C2 T – C1, C2; Wiederholung Zeile 3 und 4 im Tutti <i>presto</i> : C1, C2 C1, C2 – Wiederholung Zeile 1+2: A, T B+Instr. Tutti

	Tunc amplexus, tunc oscula, Quae vincunt mellis pocula, Tunc felix Christi copula; Sed in his parva morula.	3/2	A, T – C2, C1 – B – alle Soli, Steigerung zum Tutti Tutti <i>adagio</i> : Tutti Tutti
	Jam quod quaesivi, video: Quod concupivi, teneo: Amore Jesu languo, Et corde totus ardeo.	c	A, T [B – alle Soli absteigend von C1 – Tutti A, T C2, C1 A, C2, C1, B, T, Tutti

Erzählperspektive und musikalische Perspektive

Im Gedicht changieren die Ebenen der Anrede und der Erzählperspektive vielfach: Einige Strophen wenden sich an Jesus in der zweiten Person, andere nehmen eine distanziertere, erzählende Perspektive in der dritten Person ein und wechseln zudem zwischen „ich“, „wir“ und „ihr“.²¹ Die Musik spiegelt diese Vielfalt der Erzählebenen nicht wider; allenfalls in Ansätzen, wenn Passagen mit „ich“ tendenziell solistisch vertont sind. Auch durch die kompositorische Entscheidung, jede Strophe mit einem Tutti zu beschließen, tritt dieses Charakteristikum des Textes in den Hintergrund.

Melodik, Harmonik, Phrasenbildung

Die Concerti des *Jubilus Bernhardi* sind Andachtsmusik. Sie wollen nicht spektakulär sein, verzichten bis auf ganz wenige Ausnahmen auf ausgedehnte Koloraturen, auf stimmliche oder instrumentale Virtuosität, auf besonders expressive oder gar grelle harmonische Mittel. Chromatische Abschnitte, lange und spannungsintensive harmonische Reibungen sind nur wenigen besonderen Stellen vorbehalten. Es ist keine Musik, die den Hörer aufrütteln will, sondern eine, die in ihrem ruhig-fließenden Gestus und in der feinen dynamischen Abstufung eher ein stilles Lauschen fördert. Die Melodik ist denn auch überwiegend schlicht: In den geradetaktigen Abschnitten orientiert sich die Musik in ihrem Rhythmus und in der Melodik ganz an der Prosodie der gesprochenen Sprache, die *soggetti* sind kurz und meist aus Sekundschritten gebaut. Die Abschnitte im Dreiermetrum bewegen sich zwar auch dicht an der Sprache, die musikalischen Phrasen sind aber eingängiger und häufig melodisch in sich geschlossen. Charakteristische Punktierungen – meist auf der Eins, mitunter auch auf der Zwei, so dass ein sarabandenartiger Rhythmus entsteht – sorgen für einen schwingenden, pendelnden Gestus und schaffen so für die unterschiedlichen *soggetti* eine gemeinsame Basis.

Zwei der Concerti sollen hier detaillierter untersucht werden: Nr. 1 und 16.

²¹ siehe hierzu auch Lausberg, S. 35.

Jesu dulcis memoria (Nr. 1)

Sonata

Die Sonata umfasst 10 Takte und ist in drei Perioden gegliedert, die jeweils von Kadenz auf der I., V. und I. Stufe abgeschlossen werden. Auffällig ist der selbstständig geführte Bass, der sich zu Beginn rhythmisch-motivisch von den übrigen Stimmen abhebt und der deutlich eigenständiger ist als die für Continuostimmen üblich (sowohl was die Continuobehandlung bei Capricornus als auch der Zeitgenossen betrifft). Während die Oberstimme zunächst statisch mit langen Notenwerten auf einem Ton verharret, ist im Bass von Anfang an Bewegung, und der *saltus duriusculus* von b nach fis sorgt gleich im ersten Takt für melodische Würze.

The image displays two systems of musical notation for a piece titled 'Sonata'. The first system includes staves for Viola 1, Viola 2, Viola 3, Viola 4, and Bassus pro Organo. The second system shows a more complex rhythmic passage starting at measure 6, with various note values and rests across multiple staves. The notation includes a key signature of one flat and a common time signature.

Notenbeispiel 2 Sonata

In der zweiten Periode (ab Takt 5,3) beschleunigt sich der Rhythmus: eine ausgezierte punktierte Figur mit Zweiundreißigstel-Notenwerten wandert durch die Stimmen, die nun gleichsam doppelchörig geführt werden. Auch der harmonische Rhythmus wird rascher, wandert in halbtaktiger Bewegung auch durch harmonisch entlegene Gebiete und landet schließlich auf der V. Stufe. Der Bass stützt das Geschehen mit einer daktylischen Figur, die auf den schweren Zählzeiten jeweils in Quarten abwärts schreitet.

In der dritten Periode sind die Stimmen vereinigt. Der Satz ist mit Achtelpausen durchsetzt, diese Figur der *suspiratio* sowie die kleinen chromatischen Schritte in der ersten Gambe deuten den schmerzhaften Charakter der Suche an, die Thema des Textes ist. Indem die vierte

Gambe noch einmal die figurative Ausschmückung der vorherigen Takte aufgreift, sind die beiden Abschnitte motivisch miteinander verklammert.

Die Sonata ist ein selbständiger Instrumentalsatz, sie wird im anschließenden Vokalteil nicht mehr aufgegriffen. Dennoch steht sie wie ein Motto über dem Zyklus: In ihr kommen auf rein musikalische Weise und in Miniaturform die Seelenzustände zum Ausdruck, von denen in der Dichtung des „Jubilus Bernhardi“ die Rede ist: das geduldige Ausharren, in der Beschleunigung die freudige Erwartung des Aufeinander-Zugehens, die immer wieder während der Suche artikuliert wird, schließlich die Schmerzen der ungestillten Sehnsucht.

Strophe 1 (Jesu dulcis memoria)

Die erste Strophe formuliert den Charakter der Erinnerung an die mystische Gottesbegegnung: sie erfüllt das Herz mit wahrer Freude, die Präsenz Christi schmeckt der Seele süßer als Honig und alles, was sie kennt. Mit einer Geste der Anrede, die in ihrer Bewegung vielleicht einer Handgeste nachempfunden ist, beginnt der Vokalteil des Concertos. Solche Eröffnungsgesten sind gängig in der Musik dieser Zeit, sie finden sich etwa auch bei Capricornus' Vorbildern Giovanni Valentini oder Heinrich Schütz. Im zweiten Concerto von Capricornus' *Jubilus Bernhardi* („Jesu, spes poenitentibus“) taucht diese Figur erneut auf.

Notenbeispiel 3a Giovanni Valentini: *Domine, deduc me* (gedruckt Venedig 1618)²²

²² Notenbeispiel aus der Edition von Saunders.

Canto primo
Sal- ve Re- gi- na, ma- ter mi- se- ri- cor- di- ae,

Canto secondo

Tenore

Basso continuo

Notenbeispiel 3b Giovanni Valentini: *Salve Regina* (gedruckt Innsbruck 1629)²³

11

Solo:
JE - su, JE-su dul - cis me- mo - ri - a, JE-su

Solo:
JE - su, JE-su dul - cis me- mo - ri - a, JE-su dul - cis me- mo - ri - a,

Soli:
6 5 f 6 5 6 5

18

dul - cis me- mo - - - ri - a, JE- su dul - cis me- mo - - - ri - a,

JE- su dul - cis me- mo - ri - a, JE- su dul - cis me- mo - ri - a,

Solo:
Dans ve - ra cor - dis, dans ve - ra

6 4 3 f 6 4 3[1] b

Notenbeispiel 3c Capricornus: *Jesu dulcis memoria*, Beginn des Vokalteils

23 Notenbeispiel aus der Edition von Saunders.

Danach entfaltet der zweite Sopran eine schlichte wellenförmige Phrase, der erste Sopran imitiert im Quintabstand, schließlich werden die beiden Stimmen zusammengeführt. Mit der nächsten Gedichtzeile („Dans vera cordi gaudia“) gibt es auch einen Wechsel der Klangfarben: der Bass wird vom Gambenconsort begleitet, dessen Unterstimmen im Wesentlichen eine Klangfläche aus langen Haltetönen bilden und dessen Oberstimmen sich an die Motivik des Sängers anlehnen. Auf dem Wort „gaudia“ singt der Bass eine Koloratur, die in der Größe ihres Ambitus (einer Undezime) und in der Vielfalt der unterschiedlichen Notenwerte (punktierte Viertel und Achtel, Sechzehntel-, Zweiunddreißigstel-Noten sowie Sechzehntel-Triolen) ein Bild für den umfassenden Charakter dieser Freude darstellt. Nach und nach steigert sich dann das Klangvolumen: die übrigen Solisten treten hinzu, zuletzt die Ripienisten samt Instrumenten. So sind bereits im Exordium dieses ersten Concertos die klanglichen Möglichkeiten vorgestellt, mit denen Capricornus im ganzen Zyklus arbeitet: solistische Singstimmen mit und ohne Gambenconsort, Duette in verschiedener Registerkombination sowie das Tutti aller Musiker. War der musikalische Satz bisher von imitatorischer Kompositionstechnik geprägt, so tauchen im nächsten Abschnitt („Sed super mel et omnia“) erstmals Terzparallelen auf – die vielleicht in ihrem schmeichelnden Klang ein Abbild der Süße darstellen –, außerdem verschränkt Capricornus zwei unterschiedliche soggetti miteinander. Auch diese satztechnischen Mittel tauchen im Lauf des Zyklus immer wieder auf.

Strophe 2 (Nil canitur suavius)

In einigen der Concerti komponiert Capricornus ohne Zäsuren über die Grenzen der Textstrophen hinweg. Hier jedoch macht er zwischen den beiden Strophen einen deutlichen Einschnitt: Das Metrum wechselt zum 3/2, die Solisten werden vom Tutti abgelöst, statt des imitatorischen folgt nun ein blockartiger Satz, der sich in der nächsten Textzeile zur Doppelhörigkeit aufspaltet: die tiefen Stimmen und die beiden Soprane werfen einander kurze, punktierte soggetti zu. Mit diesen Kontrastprinzipien arbeitet Capricornus bis zum Ende des Concertos: hohe und tiefe Stimmen sind einander gegenübergestellt, Soli und Tutti, rein vokale und gemischt vokal-instrumentale Abschnitte. Indem einzelne Textabschnitte zwischendurch noch einmal aufgegriffen werden, erhält die Architektur inneren Zusammenhalt und eine klare Binnenstruktur. Die letzten beiden Textzeilen (in der Rhetorik heißt dieser Schlussabschnitt *peroratio* und dient der Zuspitzung des vorher Gesagten), werden am Schluss des Concertos vom Tutti aufgegriffen und – wie etwa auch in

italienischen Madrigalen der Zeit üblich – zugunsten einer eindringlicheren Schlusswirkung wiederholt.²⁴

Notenbeispiel 4 blockartiger Satz und Auffächerung bei "Nil canitur suavius"

O Jesu mi dulcissime (Nr. 16)

Als einziges Concerto der Sammlung umfasst „O Jesu mi dulcissime“ vier Textstrophen. Es sind affektgeladene Strophen, die schildern, wie die Seele nach langer und tränenreicher Suche schließlich fündig wird und zur *unio mystica* gelangt. Capricornus vertont die Strophen individuell, sie kontrastieren in Metrum, Besetzung, Satzweise und in ihren Ausdrucksmitteln.

Sonata

Die Sonata stimmt auf den Affekt ein, der die erste Strophe dieses Concerto beherrscht: die schmerzliche Klage und die Suche der Seele nach Christus. Zwei unterschiedliche Perioden (7+10 Takte) sind darin zusammengefügt, beide stehen im 3/2-Metrum. In der ersten Periode sind Continuo und Gambenensemble einander gegenüber gestellt: Der Continuo spielt punktierte Ganze, die vier Gamben setzen jeweils akkordisch nach einer halben Pause ein, so dass zu Beginn der musikalische Fluss stockt. Die Pausen – in der zeitgenössischen Figurenlehre heißen sie *suspirationes* (Seufzer) – sind ein Sinnbild des schmerzvollen

²⁴ Die Concerti Nr. 9 („Jesum omnes agnoscite“), 10 („Jesus autor clementiae“), 12 („Tua Jesu dilectio“) und 11 („Jesu mi bone sentiam“ – hier sind keine Wiederholungszeichen im Notendruck) wiederholen ebenfalls den letzten Abschnitt im Tutti.

Innehaltens, von dem der Text spricht: „Spes suspirantis animae / Te piaae quaerunt lacrymae, / Te clamor mentis intimaae“.

The image displays a musical score for a Sonata, consisting of five staves. The top four staves are labeled Viola 1, Viola 2, Viola 3, and Viola 4, and the bottom staff is labeled Bassus pro Organo. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Below the staves, there are several numbers and symbols, including '6', '6', '4', '8', '[6]', and '[#6]', which likely refer to specific notes or intervals in the piece.

Notenbeispiel 5 Sonata zu *O Jesu mi dulcissime*

Die zweite Periode der Sonata ist beschwingter und rhythmisch vielfältiger. Sie ist geprägt von einem tänzerischen Rhythmus aus punktierten Halben, der von den tiefen Stimmen ausgeht und alle anderen Stimmen durchwandert. Kombiniert ist dieser Rhythmus mit jambischen, trochäischen und gleichmäßigen Halbe-Rhythmen sowie mit langen Haltetönen. Sie alle tauchen im Lauf des Vokalteils wieder auf.

Strophe 1 (O Jesu mi dulcissime)

Das Concerto ist eines der wenigen, die im Tutti beginnen.²⁵ Die rhetorische Figur der *exclamatio* „O Jesu“ ist in der Musik intensiviert: „O“ wird viermal gesungen, gleichsam gestammelt, nach einer pathetischen Pause auf der Eins – damit sind die Anfangstakte der Sonata wieder aufgegriffen. Harmonisch ist der Beginn des Vokalteils jedoch reicher: Der Bass schreitet terzweise abwärts und bildet die Basis für die Akkordverbindung g-Es-c-As⁶-G. Nach diesem wirkungsvollen Anfangsportale spaltet sich der musikalische Satz polyphon auf, wobei sich die Stimmen eng umranken und sich die beiden Sopranstimmen überkreuzen.

25 Bis auf „Caeli cives, occurrere“ (Nr. 22) und „Rex virtutum, Rex gloriae“ (Nr. 23) beginnen alle Concerti mit einem oder mehreren Solisten, denen dann die Ripienisten folgen.

9

Tutti:
Tutti: O, O, O, O JE - - - - su, JE - su mi dul -
Tutti: O, O, O, O JE - - - - su,
Tutti: O, O, O, O JE - - - - su,
Tutti: O, O, O, O JE - - - - su, JE - su
Tutti: O, O, O, O JE - - - - su, JE - su

b b 6 6 4 5 4 6 4

13

cis - - si - me, JE - su mi dul - cis - - si - me, dul - cis - - - - - si -
JE - su mi dul - cis - - si - me, JE - su mi dul - - cis - si -
JE - su mi dul - - cis - si - me, dul - cis - si -
mi dul - cis - - si - me, JE - su mi dul - - cis - si -
mi dul - cis - - si - me, JE - su mi dul - - cis - si - me, dul - cis - si -

4 6 b 6 4 3#

Notenbeispiel 6 *O Jesu mi dulcissime*, Beginn des Vokalteils

Nach einer Kadenz auf der IV. Stufe greift Capricornus im folgenden Textabschnitt den blockhaften Satz und die Figur der suspirationes noch einmal auf – passend zum Text, der von der seufzenden Seele spricht. Die Chromatik, mit der sich die Basslinie hochschraubt, unterstützt den Affekt des Schmerzes.

16

me, Spes su - spi - ran - - - tis a - ni - mæ, Spes su - spi - ran - - - tis a - ni - mæ,
me, Spes su - spi - ran - - - tis a - ni - mæ, Spes su - spi - ran - - - tis a - ni - mæ,
me, Spes su - spi - ran - - - tis a - ni - mæ, Spes su - spi - ran - - - tis a - ni - mæ,
me, Spes su - spi - ran - - - tis a - ni - mæ, Spes su - spi - ran - - - tis a - ni - mæ,
me, Spes su - spi - ran - - - tis a - ni - mæ, Spes su - spi - ran - - - tis a - ni - mæ,
me, Spes su - spi - ran - - - tis a - ni - mæ, Spes su - spi - ran - - - tis a - ni - mæ,

6 6 6 # [6] 6 [6] b †

Notenbeispiel 7 O Jesu mi dulcissime: "Spes suspirantis animae"

Vergleichsweise neutral sind die beiden folgenden Textzeilen vertont, obwohl von Tränen und Weinen gesprochen wird. Die Abfolge der Stimmen (zunächst singt der Tenor, dann die beiden Soprane) ist in beiden Zeilen identisch und spiegelt so mittels der Besetzung den Parallelismus, der hier als rhetorisches Stilmittel im Text eingesetzt ist.

Strophe 2 (Quocunque loco fuero)

Deutlich ist die Zäsur zur nächsten Strophe: die Besetzung ist vom Tutti reduziert auf zwei Solo-Soprane und B.c., das Metrum wechselt vom Dreier zum Vierer. Der Text spricht von der freudigen Erwartung der Seele, Jesus zu finden. Eilig und ohne Schmuck und textausdeutende Stilmittel bewegt sich die Musik voran, als Tempoangabe steht presto in der Continuo-Stimme. Das Tonartenspektrum ist deutlich enger als in der ersten Strophe, mit Kadenzen auf der V., III. und I. Stufe. Während das Tutti sonst üblicherweise das aufgreift, was zuvor solistisch formuliert wurde – und damit mit Wiederholungen eine Binnengliederung und gewichtige Schlusswirkungen schafft –, tritt es hier mit eigenem Text auf; was den Charakter des zügigen Vorgehens noch unterstreicht.

The musical score is divided into three systems, each with a system number (38, 44) at the beginning. The first system (measures 38-43) features vocal parts with lyrics: "Solo: Quo-cun-que lo-co fu-e-ro, Me-cum JE-sum de-si-de-ro." and piano accompaniment. The second system (measures 44-50) includes lyrics: "JE-sum de-si-de-ro, JE-sum de-si-de-ro, Solo: Quam læ-tus, cum in-ve-ne-ro, quam læ-tus, cum in-ve-ne-ro, Quam fe-lix, cum te-". It includes markings for "Tutti" and "Solo". The third system (measures 51-56) continues with lyrics: "cum te-nu-e-ro, quam fe-lix, cum te-nu-e-ro, Solo: Tunc am-plex-us, tunc" and "Solo: Tunc am-". It includes markings for "Solo" and "Tutti". The piano accompaniment consists of multiple staves with various rhythmic patterns and dynamics.

Notenbeispiel 8 "Quocunque loco fuero"

Strophe 3 (Tunc amplexus, tunc oscula)

Der Text beschreibt mit Liebes-Metaphern die *unio mystica*: *amplexus* (Umarmung), *oscula* (Küsse), *copula* (Vereinigung). Die Musik kehrt zurück zum Dreiermetrum und zunächst zur Besetzung mit Solostimmen. Die Umarmungen sind musikalisch bildhaft dargestellt, indem zwei Stimmen in engem Abstand einander folgen und sich die soggetti ineinander verschlingen, diese Technik der Engführung wird weitergeführt, wenn der Bass mit den Instrumenten einsetzt, nacheinander folgen die restlichen Solostimmen und schließlich das Tutti.

The image shows a musical score for the section 'Tunc amplexus, tunc oscula'. It consists of five staves. The top two staves are vocal parts (Soprano and Alto) with lyrics: 'Tunc amplexus, tunc oscula, Quæ vincunt mel-lis pocula'. The bottom three staves are instrumental parts (Tenor, Bass, and Continuo). The score is in 3/8 time and features a 'Solo' section. The lyrics are: 'Tunc amplexus, tunc oscula, Quæ vincunt mel-lis pocula, Tunc amplexus, tunc oscula, Quæ vincunt mel-lis pocula'. The instrumental parts show a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with some notes beamed together. The score is numbered 1, 6, 4, 3 at the bottom.

Notenbeispiel 9 "Tunc amplexus, tunc oscula"

Beim Abschnitt „Tunc felix Christi copula, sed in his parva morula“, dem Moment der mystischen Vereinigung, wird die Satzweise ganz schlicht und blockhaft-homophon. Adagio ist als Tempoanweisung vorgeschrieben. Bei Capricornus sind Tempo- und Vortragsbezeichnungen – wie generell in der Vokalmusik dieser Zeit – ausgesprochen selten. Adagio steht häufig bei Passagen, in denen der Text von einer besonderen Sehnsucht spricht.²⁶ In diesem Concerto dienen die gegensätzlichen Tempi presto und adagio dazu, den Kontrast zwischen eiligem Vorangehen und lustvoller Dehnung des Augenblicks so plastisch wie möglich herauszustreichen.

²⁶ Beispielsweise im Concerto "Jesu, du Blum" aus dem 1. Band der *Geistlichen Harmonien*, wenn von der Sehnsucht nach der Gemeinschaft mit Christus die Rede ist.

Strophe 4 (Jam quod quaesivi, video)

Die letzte Strophe formuliert das Fazit: Was die Seele gesucht hat, hat sie nun gefunden, und sie ist erfüllt von der Liebe Christi, die sie entzündet hat. Musikalisch ist die Passage „Amore Jesu languo“ besonders herausgearbeitet: Die beiden Sopranstimmen umschlingen, reiben und überkreuzen sich gegenseitig, während sie sich nach oben schrauben. Der chromatische Gang im Continuo intensiviert den Affekt des Brennens und Sehns – die Chromatik wird beibehalten, wenn allmählich die Soli, zuletzt die Ripieni mit den Instrumenten den Text „Et corde totus ardeo“ singen. Dass tatsächlich das ganze Herz in Brand entfacht ist, wird musikalisch so dargestellt, dass im Lauf dieser Passage alle zwölf Halböne erklingen.

89

JE - su, a-mo-re JE - su lan - gue - o, & cor - de to-tus ar - de-o, &
 JE - su, a-mo-re JE - su lan - gue - o, & cor - de to-tus ar - de-o, & cor -
 a-mo-re JE - su lan - gue - o, & cor - de to-tus ar - de-o, & cor - de to - tus,
 a-mo-re JE - su lan - gue - o,
 a-mo-re JE - su lan - gue - o,

4 6 7 6 5 6 [6] [6] 5 6 [6] [6] 5 6

95

cor - de to-tus ar - de - o, & cor - de to - tus ar - de-o,
 - de to-tus ar - de - o, & cor - de to-tus
 to - tus ar - de - o, & cor - de to-tus ar - de-o, & cor - de
 & cor - de to-tus ar - de-o, & cor - de to -
 & cor - de to-tus ar - de-o, & cor - de to - tus, & cor - de

4 3# 1 [6] [6] 5 6 [6] [6] [5] 6] 5 6 [6]

Notenbeispiel 10 "Et corde totus ardeo"

7 Zwey Lieder vom Leyden und Tode Jesu

Stilhöhen in Text und Musik

Diese Sammlung erschien 1664 im Druck. Sie enthält sechs geistliche Konzerte, deren Texte auf zwei Passionsliedern des 17. Jahrhunderts basieren: „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“ und „O Traurigkeit, o Herzeleid“. „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“ von Paul Gerhardt ist erstmals 1647 in dessen Gesangbuch *Praxis Pietatis melica* abgedruckt¹. Capricornus hat die zehn Strophen dieses Textes vollständig vertont und in fünf eigenständige Konzerte untergliedert. Die Concerti 1, 4 und 5 beginnen jeweils mit einer neuen Strophe, Nr. 2 und 3 beginnen mitten in der Strophe.

<p><u>Concerto 1</u></p> <p>1. Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld Der Welt und ihrer Kinder Es geht und trägt in Geduld Die Sünden aller Sünder. Es geht dahin, wird matt und krank, Ergibt sich auf der Würgebank, Verzeiht sich aller Freuden. Es nimmet an Schmach, Hohn und Spott, Angst Wunden, Striemen, Kreuz und Tod, Und spricht: „Ich will’s gern leiden.“</p> <p>2. Das Lämmlein ist der große Freund Und Heiland meiner Seelen; Den, den hat GOTT zum Sündenfeind Und Söhner wollen wählen. „Geh hin, mein Kind, und nimm dich an Der Kinder, die ich ausgetan Zur Straf und Zornesruten. Die Straf ist schwer, der Zorn ist groß: Du kannst und sollst sie machen los Durch Sterben und durch Blüten.“</p> <p>3. „Ja, Vater, ja von Herzensgrund, Leg auf, ich will dir’s tragen; Mein Wollen hängt an deinem Mund, Mein Würken ist dein Sagen.“</p> <p><u>Concerto 2</u></p> <p>O Wunderlieb! O Liebesmacht! Du kannst, was nie kein Mensch gedacht, GOTT seinen Sohn abzwängen. O Liebe, Liebe, du bist stark: Du strecktest den ins Grab und Sarg, Vor dem die Felsen springen.</p> <p>4.</p>	<p>Das Herze mit der Seufzer Kraft, Die Adern mit dem edlen Saft Des purpurroten Blutes.</p> <p><u>Concerto 3</u></p> <p>O süßes Lamm, was soll ich dir Erweisen dafür, daß du mir Erzeigest so viel Gutes?</p> <p>5. Mein Lebetage will ich dich Aus meinem Sinn nicht lassen; Dich will ich stets, gleich wie du mich, Mit Liebesarmen fassen. Du sollst sein meines Herzens Licht, Und wann mein Herz in Stücken bricht, Sollst du mein Herze bleiben. Ich will mich dir, mein höchster Ruhm, Hiermit zu deinem Eigentum Beständiglich verschreiben.</p> <p>6. Ich will von deiner Lieblichkeit Bei Nacht und Tage singen, Mich selbst auch dir zu aller Zeit Zum Freudenopfer bringen. Mein Bach des Lebens soll sich dir Und deinem Namen für und für In Dankbarkeit ergießen; Und was du mir zu gut getan, Das will ich stets, so tief ich kann, In mein Gedächtnis schließen.</p> <p><u>Concerto 4</u></p> <p>7. Erweitre dich, mein Herzenschrein, Du sollt ein Schatzhaus werden Der Schätze, die viel größer sein Als Himmel, Meer und Erden.</p>
---	---

1 zitiert nach Gerhardt: Geistliche Lieder, S. 6-8.

<p>Du marterst ihn am Kreuzesstamm Mit Nägeln und mit Spießen; Du schlachtest ihn als wie ein Lamm, Machst Herz und Adern fließen:</p>	<p>Weg mit dem Gold Arabia, Weg Kalmus, Myrrhen, Cassia! Ich hab ein Bessers funden: Mein großer Schatz, HErr JESu Christ,</p>
<p><i>(zu Concerto 4)</i> Ist dieses, was geflossen ist Aus deines Leibes Wunden.</p> <p>8. Das soll und will ich mir zu Nutz Zu allen Zeiten machen; Im Streite soll es sein mein Schutz, In Traurigkeit mein Lachen, In Fröhlichkeit mein Saitenspiel, Und wenn mir nichts mehr schmecken will, Soll mich dies Manna speisen. Im Durst soll's sein mein Wasserquell, In Einsamkeit mein Sprachgesell Zu Haus und auch auf Reisen.</p> <p><u>Concerto 5</u> 9. Was schadet mir des Todes Gift? Dein Blut, das ist mein Leben. Wenn mich der Sonnen Hitze trifft, So kann mir's Schatten geben. Setzt mir des Wehmuts Schmerzen zu, So find ich bei dir meine Ruh Als auf dem Bett ein Kranker. Und wenn des Kreuzes Ungestüm Mein Schiffllein treibet üm und üm, So bist du dann mein Anker.</p>	<p><i>(zu Concerto 5)</i> 10. Wenn endlich ich soll treten ein In deines Reiches Freuden, So soll dies Blut mein Purpur sein, Ich will mich darin kleiden; Es soll sein meines Hauptes Kron, In welcher ich will vor dem Thron Des höchsten Vaters gehen Und dir, dem er mich anvertraut, Als eine wohlgeschmückte Braut An deiner Seiten stehen.</p>

Der Text des sechsten Konzertes ist das geistliche Lied „O Traurigkeit, o Herzeleid“. Dessen erste Strophe stammt von Friedrich Spee und wurde 1628 erstmals in einem Würzburger und einem Mainzer Gesangbuch gedruckt, die restlichen sieben Strophen sind von dem Hamburger Pfarrer Johann Rist, der sie in seiner Sammlung *Himmlischer Lieder ... Das Erste Zehen* (1641) drucken ließ.²

Die Melodien der beiden Passionslieder waren 1665, zum Zeitpunkt der Drucklegung von Capricornus' Sammlung, schon lange bekannt. Paul Gerhardt griff für „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“ auf die Melodie von Wolfgang Dachstein zu „An Wasserflüssen Babylon“ aus dem Jahr 1526 zurück; die Melodie von „O Traurigkeit, o Herzeleid“ stammt aus dem Jahr 1628. Capricornus hat indessen keine der beiden Melodien bearbeitet oder zitiert. Es gibt nicht einmal Anklänge an die originalen Liedmelodien. Sie scheinen vielmehr bewusst vermieden zugunsten eines frei-rezitativischen Duktus der Singstimmen.³ Die „Zwey Lieder“ sind hierbei kein Einzelfall: Insgesamt zwölf Konzerten von Capricornus liegen Texte geistlicher Lieder zugrunde, sie alle verzichten darauf, die Melodien der Lieder zu zitieren

2 Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch, S. 36.

3 vgl. Krummacher: Choralbearbeitung, S. 370-373..

oder zu bearbeiten. In einer Zeit, in der die kompositorische Auseinandersetzung mit Chorälen und Kirchenliedern so bedeutend war und in der die Choralbearbeitung zu einer der wichtigsten Kompositionstechniken der protestantischen Kirchenmusik wurde, ist das sehr bemerkenswert.

Die Besetzung ist für alle sechs Concerti einheitlich: zwei Soprane, vier Gamben („welche doch nach belieben können außgelassen werden“, wie das Titelblatt anmerkt) und Basso continuo. Ebenso einheitlich ist das formale Gerüst: Jedes Konzert ist mit einer *Sonata* eingeleitet, die in der Mitte – nach einem Abschnitt für Singstimmen und Continuo – wiederholt wird. Im Schlussteil sind sowohl die Instrumente als auch die beiden Soprane beteiligt; mal im Tutti, mal reduziert auf die Vokalstimmen. Jedes Konzert schließt mit einem Tutti-Abschnitt. Die Concerti über „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“ sind zudem durch eine gemeinsame Grundtonart (G-Dur) miteinander verbunden.

Zur Rolle des Gambenensembles – historischer Kontext und Semantik

Im Lauf des 17. Jahrhunderts wird die Gambenfamilie mehr und mehr von der „modernerer“ Violinfamilie verdrängt. Selbst in England, wo die Musik für Gambenconsort ihre größte Blüte erlebt, setzen sich allmählich die Violine und die Viola da braccio durch. Wenn die Komponisten dennoch für Gambe schreiben, dann wählen sie bewusst den Oberton-ärmeren, gedämpft-zurückhaltenden Klang dieses Instruments. In der Vokalmusik setzen sie das Gambenconsort ein, um besondere Affekte des Textes zu unterstreichen.

Im Folgenden fasse ich die Ergebnisse einer Untersuchung von Eva Linfield zusammen:⁴ Zwei Traditionen fließen in der Vokalmusik mit Gambenbegleitung ineinander – die Tradition der englischen Consortmusik – sie gelangt über Musiker wie William Brade und Thomas Simpson, die im 17. Jahrhundert aus England auswandern, auch nach Deutschland – und die Tradition der italienischen Textrezitation und Schauspielmusik. In der frühen italienischen Oper sind es vor allem die Lamenti, die mit einer Begleitung aus langen Streicherakkorden einen besonderen, klagenden Gestus bekommen. Schriftlich fixiert lässt sich diese Tradition in Madrigalen und in den Florentiner Intermedien des 16. Jahrhunderts fassen. Während die kommerzielle Oper wohl relativ bald auf moderne Streichinstrumente umsteigt, bleiben andernorts die Gamben noch eine Weile im Einsatz: Eines der Venezianischen Waisenhäuser für Mädchen, das den Bewohnerinnen eine erstklassige musikalische Ausbildung bietet, kauft 1673 sieben neue Gamben. Und noch 1716 verwendet Antonio Vivaldi in seinem Oratorium „Juditha triumphans“ in einem *Accompagnato*-

4 Linfield: Historische Zusammenhänge.

Rezitativ die Begleitung von „viale all’inglese“; Judith singt in diesem Rezitativ den Wüstling Holofernes in den Schlaf. Im Inventar der römischen Familie Barberini von 1634 sind sechs Gamben erwähnt.⁵ In Marc’ Antonio Cestis Oper „Il pomo d’oro“ von 1668 begleiten Gamben die Lamenti und eine Schlafarie. Und in der Wiener Partitur von Antonio Sartorios Oper „L’Orfeo“ (sie datiert aus den frühen 1670er Jahren) singt Orfeo ein Lamento, wiederum von Gamben begleitet. Auch in den Wiener sepolchri, Passionsmusiken, die das heilige Grab inszenieren, sind Gamben die charakteristischen Begleitinstrumente.⁶ Und auch in der frühen Oper und Schauspielmusik im deutschsprachigen Raum finden wir den Einsatz von Gamben, vorzugsweise dann, wenn es im Text um den Schlaf oder um schmerzhaft Affekte geht.⁷

In der geistlichen Musik behält die Gambe diese klangliche Symbolik bei: viele geistliche Lamenti sehen einen mehrstimmigen Streichersatz mit Gamben vor (teilweise sind auch Violinen und Gamben gemischt): beispielsweise Matthias Weckmanns „Wie liegt die Stadt so wüste“ aus den Klageliedern Jeremias oder Johann Christoph Bachs „Ach, dass ich Wassers gnug hätte“. Auch in Dietrich Buxtehudes Vokalmusik kommen Gambenensembles als klangliche Chiffre der Klage und des pathetischen Lamentos zum Einsatz – etwa in der Kantate „Ad cor“ aus dem Passionszyklus „Membra Jesu nostri“, in der Kantate „Fürwahr er trug unsere Krankheit BuxWv 31 und in der Beerdigungskantate „Jesu, meiner Freuden Meister“ BuxWV 61⁸. Linfield nennt noch weitere Beispiele, die allesamt drei Affektbereichen angehören: der Klage, der Aura des Göttlichen sowie dem Schlaf.

Man muss zwar einräumen, dass die Instrumentationsangaben des 17. Jahrhunderts oftmals großzügig formuliert sind – in den Drucken sind oft sämtliche Instrumentalstimmen als *ad libitum*-Stimmen ausgegeben, und die Komponisten und Schreiber differenzieren nicht klar zwischen Viola da Gamba und Viola da braccio. Dennoch kristallisiert sich eine Traditionslinie des affektreichen Gesangs mit der Begleitung eines ruhigen, manchmal in Tonrepetitionen tremolierenden, zuweilen auch statischen Streichersatzes, deutlich heraus.

So gestaltet auch Giovanni Antonio Rigatti die Streicherstimmen in einem Psalm für Alt und Instrumente zur Komplet, dem nächtlichen Stundengebet: „Cum in voracem exaudivit me Deus“. („Als ich rief, erhörte mich Gott“ – der Psalm ist ein Bittgebet um Gottes Schutz in der Nacht). Capricornus schätzte Rigatti sehr, viele seine Kompositionen waren sowohl in

5 ebd., S. 135.

6 ebd., S. 137.

7 Linfield nennt als Beispiele einen Hinweis in Andreas Gryphius’ Trauerspiel „Leo Arminius“ (Schlummermusik mit Gamben), sowie Johann Rosenmüllers „Beständiger Orpheus“ und Reinhard Keisers „Nebukadnezar“, in denen die Lamento-, Schlaf- und Traumszenen mit Gambenklängen untermalt sind, ebd. S. 138.

8 ebd., S. 125.

Pressburg als auch in Stuttgart im Notenschrank vorhanden, und er nennt Rigatti in seinem „Memoriale“ an Herzog Eberhard III. mehrfach als eines seiner kompositorischen Vorbilder. Ob er diesen speziellen Psalm aus der Sammlung *Salmi diversi di Compieta* (gedruckt in Venedig 1646)⁹ kannte, ist allerdings nicht sicher, denn dieser Druck ist in nicht in den Archivlisten genannt.

Rigatti mischt zwei Geigen und zwei Gamben zum Instrumentalensemble. Sie spielen eine ruhige Einleitung, die die gedämpfte Stimmung des Psalms mit instrumentalen Mitteln ausdrückt. „Sinfonia grave“ steht im Druck. Blockhafte akkordische Phrasen sind mit Pausen durchsetzt, dann schließt sich ein lebhafterer zweiter Sinfonia-Teil an. Beim Textabschnitt „Miserere mei et exaudi orationem meam“ umhüllen die Streicher (sie haben vorher geschwiegen) die Singstimme mit einem ruhigen akkordischen Satz aus langen Haltetönen.

9. CUM INVOCAREM
Voce Sola Con Instrumenti Giovanni Antonio Rigatti, 1646

The image shows a musical score for '9. CUM INVOCAREM' by Giovanni Antonio Rigatti, 1646. The score is for Alto, Violino Primo, Violino Secondo, Viola, Basso, and Organo. The Alto part is shown below the instrumental staves. The score features a 'Sinfonia grave' section with blocky chordal phrases and rests. The Alto part is shown below the instrumental staves.

Notenbeispiel 1a: Giovanni Antonio Rigatti: *Cum invocarem*, „Sinfonia grave“

⁹ ediert bei Kurtzman: *Vesper and Compline Music for one principal voice*, S. 76-101.

40

su, di-la-ta-si mi-hi. Mi-se-re-re

Sinfonia

45

me-i, mi-se-re-re & ex-au-di o-ra-ti-o-nem me-am.

Notenbeispiel 2: Giovanni Antonio Rigatti: *Cum invocarem*, "Miserere mei"

In diese Traditionslinie gehören auch Johann Theiles Matthäuspassion (gedruckt 1673) – hier begleiten zwei Gamben die Christusworte – und Johann Sebastianis Matthäuspassion (gedruckt 1672, handschriftlich rund 10 Jahre früher), in der die vox Christi mit zwei Geigen und die Worte des Evangelisten mit drei „Viole da gamba“ oder „da braccio“ begleitet sind. In Heinrich Schütz' „Auferstehungshistorie“ wird der Evangelist mit einem vierstimmigen Gambenensemble begleitet. In Reinhard Keisers Markuspassion (ca. 1717) sind die Christusworte vom Klang zweier Violinen und zweier Violen umgeben, und Johann Sebastian Bach knüpft in seiner Matthäuspassion ebenfalls an diese Tradition an, wenn er die Passagen des Christus mit einem vierstimmigen Streichersatz klanglich hervorhebt.

Gambenensemble bei Capricornus

In den Kirchenratsakten, die die Stuttgarter Hofkapelle betreffen, findet sich ein Schreiben des Gambisten Albrecht Kreß, in dem er darum bittet, sein Gambenspiel am Königshof in England perfektionieren zu dürfen. Das Schreiben ist undatiert; ein Konzeptschreiben an den Burgvogt ist aber ebenfalls erhalten, es ist auf den 8. August 1662 datiert.¹⁰ Das Schreiben beweist, dass am Stuttgarter Hof Gambenmusik gemacht wurde und dass es offenbar ein Interesse daran gab, die Musiker auf diesem Instrument erstklassig auszubilden. Capricornus hat die Gambe in seinen Concerti etliche Male solistisch eingesetzt, und die virtuoson Anforderungen an den Spieler sind zum Teil beträchtlich – etwa in „Jesu nostra redemptio“ aus der *Scelta musicale*, wo der Gambist in viola bastarda-Manier in äußerster Geschwindigkeit immer wieder zwischen Bass- und Diskantlage wechseln muss.¹¹

Wenn Capricornus in seiner Vokalmusik mehrstimmige Gambenensembles einsetzt, sind die spieltechnischen Ansprüche weniger hoch. Im (meist vierstimmigen) Gambensatz schreibt er häufig lange Noten, die rezitativische Gesangspassagen mit einem Klangband grundieren. Häufig ‚sprechen‘ die Gamben auch die Vokaltex te mit. Auffällig ist, dass schnellere Notewerte, virtuose Verzierungen oder große Sprünge allenfalls in den instrumentalen Sonatae vorkommen, aber praktisch nicht in den Abschnitten, in denen Instrumente und Singstimmen gemeinsam musizieren – Capricornus verknüpft vielmehr die gedämpfte Farbe des Gambenklangs mit einer getragenen, liegenden oder langsam schreitenden Melodik.

So fügt sich das Repertoire nahtlos in die oben beschriebene Tradition: die Texte aller Stücke, in denen ein vierstimmiges Gambenensemble auftaucht, gehören in den Bereich des Lamento oder der Mystik. Das gilt sowohl für die Concerti der *Zwey Lieder vom Leyden und Tode Jesu*, die ja auf Passionsgedichten basieren, als auch für Capricornus’ andere Stücke mit Gambenconsort:

- In seiner frühesten gedruckten Sammlung *Opus musicum* (1655) sind die beiden „Miserere“-Vertonungen für Singstimmen und Gamben, außerdem das Responsorium „Ecce quomodo moritur“, das in der Nocturne des Karsamstags die Klagelieder des Jeremia umrahmt. Beide Texte haben klagenden Gestus.

- Die Concerti des *Jubilus Bernhardi* (1660) sind sämtlich für Singstimmen und vier Gamben. Die Texte (im 17. Jahrhundert Bernhard von Clairvaux zugeschrieben) sprechen von der

¹⁰ Staatsarchiv Stuttgart, A 202:1918.

¹¹ Zu „Jesu nostra redemptio“ siehe das Kapitel über die Sammlung *Scelta musicale*.

Meditation über den Namen Jesu und einer mystischen Vereinigung der Seele mit Gott.¹² In der Preßburger Erstfassung des *Jubilus Bernhardi* sah Capricornus noch zwei Geigen als Instrumentalstimmen vor, für die Druckfassung änderte er die Besetzung in vierstimmiges Gambenconsort – was ein Hinweis darauf sein könnte, dass er die gezielt die Klangfarbensymbolik der Gamben einsetzte.

- Dem Charakter des Mystischen begegnen wir außerdem in den postum publizierten Concerti des *Theatrum musicum* (1669 gedruckt) – hier basieren fast alle Texte auf Schriften von (Pseudo-)Augustinus: den Meditationes, den Soliloquien und dem Manuale. Inhaltlich handeln die Texte von der Sehnsucht nach dem ewigen Leben und von den Freuden des ewigen Lebens und der göttlichen Liebe. Zwei der Concerti basieren auf liturgischen Texten bzw. leicht abgewandelten Bibeltexten: „Protector in te sperantium“ ist ein Bittgebet um Hilfe und Erbarmen, „Quis dabit capiti meo aquam“ ein Klagelied, das den Tod Christi betrauert.

„Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“ – die ersten fünf Concerti

Das vierstimmige Gambenensemble stiftet mit den Sonatae und ihrer Wiederholung einen formalen Rahmen. Die Sonatae bestehen jeweils aus wenigen Takten. In ihrem Gestus bereiten sie den klagenden Grundtenor vor, der die Texte bestimmt – Keine virtuosen Schaustücke also, sondern in sich gekehrte Musik, die eine Plattform für die schmerzvollen Texte bereitet. Zwei der Sonatae sind in ihrem musikalischen Material selbstständig – diejenigen zum ersten und zum vierten Konzert –, die übrigen nehmen die Melodik der Vokalstimmen vorweg. In der Sonata zum zweiten Konzert klingen in den Oberstimmen die Sekundreibungen und Melismen an, die Capricornus dann später im Stück (zu dem Text „O Liebesmacht“) wieder aufgreift.

Der Beginn des dritten Konzerts übernimmt für die exclamationes „O süßes Lamm“ notengetreu die expressive Eröffnung von Sonata III: Die eng verzahnte Imitation der beiden Oberstimmen, die sich langsam nach oben schrauben und sich immer wieder kreuzen; die ausdrucksstarken Sextsprünge und Vorhaltdissonanzen. Diese Charakteristika prägen indessen nur die erste Periode der Sonata. Dann wechselt der Gestus und die Satztechnik: Das Gambenensemble ist in Mittel- und Außenstimmen aufgespalten. Sie imitieren einander paarweise mit raschen, kleingliedrigen, typisch instrumentalen Figuren. Der Wechsel vom Dichten, Expressiven ins Heitere kennzeichnet sowohl die Sonata als auch das gesamte Concerto, das mit einem homorhythmischen ariosen Abschnitt im Dreiertakt endet. Die

12 Zum Text des *Jubilus Bernhardi* und seinem mystischen Inhalt vgl. das entsprechende Kapitel.

Sonata nimmt also in einer Art ‚Kurzzusammenfassung‘ die Grundidee des gesamten Concerto vorweg.

Sonata

Transcription : Jean-Luc Gester

6
73 73 73 6 5 6 6 # 6 76 # 6

6
6 76 6 # 43

Canto 1.
Canto 2.

O süs - ses Lamm! O süs - - - ses Lamm! Was soll ich
O süs - ses Lamm! O süs - - - - - ses Lamm! Was soll ich

14
73 73 73 73 6 5

1.
2.

dir er - wei - sen da - vor, Daß du mir er - wei - sest so viel Gu - tes?
dir er - wei - sen da - vor, Daß du mich er - wei - sest so viel Gu - - - tes?

5 6 # 6 76

Notenbeispiel 3 O süßes Lamm¹³

Der Text des fünften Konzerts ist voller Gegensatzpaare: Tod und Leben, Sonnenhitze und Schatten, Wehmutsschmerzen und Ruh, treibendes Schifflin und Anker.

Was schadet mir des Todes Gift? / Dein Blut, das ist mein Leben. / Wenn mich der Sonnen Hitze trifft, / so kann mirs Schatten geben. / Setzt mir der Wehmut Schmertzen zu, / so find ich bei dir meine Ruh / als auf dem Bett ein Kranker. / Und wenn des Kreuzes Ungestüm / mein Schifflin treibet um und um, / so bist du dann mein Anker.

Wenn endlich ich soll treten ein / in deines Reiches Freuden, / so soll dein Blut mein Purpur sein, / ich will mich darein kleiden; / es soll sein meines Hauptes Kron, / in welcher ich will vor den Thron / des höchsten Vaters gehen / und dir, dem er mich anvertraut, / als eine wohlgeschmückte Braut / an deiner Seite stehen.¹⁴

13 Notenbeispiel aus der Edition von Jean-Luc Gester.

14 zit. nach Gerhardt: Geistliche Lieder, S. 6.

Die Sonata drückt solche Gegensätze mit den Mitteln der Instrumentalmusik aus: den Gegensatz von Stocken (die ersten Takte bestehen aus Akkordblöcken, die durch Pausen voneinander getrennt sind) und fließender Bewegung, den Gegensatz von steigenden und fallenden Sequenzen und von Forte und Piano (mit der Echowirkung der letzten Periode).

Wiederholt werden die Sonatae jeweils an der Nahtstelle zwischen zwei Gedichtstropfen, und sie unterstreichen so die Struktur des Textes. Als Beispiel ist in der Tabelle die Architektur des ersten Concertos dargestellt:

Text ¹⁵	Erläuterung zum Text	musikalische Architektur, Besetzung
		Sonata: Gampen, B.c.
1 Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld Der Welt und ihrer Kinder Es geht und träget in Geduld Die Sünden aller Sünder. Es geht dahin, wird matt und krank, Ergibt sich auf der Würgebank, Verzeiht sich aller Freuden. Es nimmet an Schmach, Hohn und Spott, Angst Wunden, Striemen, Kreuz und Tod, Und spricht: „Ich will’s gern leiden.“	Passionsgeschehen, Lamm als Sinnbild Christi	2 Soprane, B.c.
		Sonata da capo: Gampen, B.c.
2 Das Lämmlein ist der große Freund Und Heiland meiner Seelen; Den, den hat GOtt zum Sündenfeind Und Söhner wollen wählen. „Geh hin, mein Kind, und nimm dich an Der Kinder, die ich ausgetan Zur Straf und Zornesruten. Die Straf ist schwer, der Zorn ist groß: Du kannst und sollst sie machen los Durch Sterben und durch Bluten.“	applicatio: Sinn der Passion Sohn Dialog: Vater vox Dei und	SS, B.c., mit Gampen SS, B.c., ohne Gampen SS, B.c., mit Gampen SS, B.c., ohne Gampen
3 „Ja, Vater, ja von Herzensgrund, Leg auf, ich will dir’s tragen; Mein Wollen hängt an deinem Mund, Mein Würken ist dein Sagen.“	vox Christi	SS, B.c., mit Gampen

Nach der Wiederholung der Sonatae, in den Schlussteilen der Concerti, dient das Gampenensemble außerdem zur Binnengliederung in rein vokale und gemischt vokal-instrumentale Abschnitte: Am Anfang und Ende dieser Teile musizieren alle gemeinsam, dazwischen ist die Besetzung ausgedünnt. Die satztechnische Behandlung der Gampen ist unterschiedlich. Mal grundiert das Ensemble mit langen Haltetönen den deklamatorischen

15 zit. ebd., S. 5.

Gesang der beiden Soprane. Dabei steht die Klangfarbe im Vordergrund, motivische Bezüge zu den Vokalstimmen und eigene rhythmische Akzente in den Gamenstimmen sind selten. Dies erinnert an die Behandlung des ebenfalls vierstimmigen Gamenensembles in Heinrich Schütz' „Auferstehungshistorie“. Vermutlich hat Schütz diese Art der Instrumentalbehandlung in Italien kennengelernt, wo sie als Begleitung zur Rezitation epischer Texte seit dem 16. Jahrhundert verbreitet war und die bis ins 18. Jahrhundert hineinragt – z.B. in der Gestaltung der Christusworte in Johann Sebastian Bachs Matthäuspassion, wo die Streicher sämtliche Rezitative Christi mit langen Haltetönen umrahmen.¹⁶

Teilweise sind die Gamen auch parallel zu den Singstimmen geführt – wie etwa in den ariosen Abschnitten im Dreiertakt, die das fünfte und das dritte Konzert beschließen; mal bilden sie (wie im vierten Konzert) gemeinsam mit dem Basso continuo eine separate rhythmische Schicht, die sich von der rhythmischen Gestaltung der Singstimmen abhebt.

Im ersten Konzert, „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“, verdeutlicht der Einsatz der Gamen außerdem die verschiedenen Perspektiven von Gerhardt's Gedicht. Die erste Strophe berichtet vom Tod eines Lämmleins, die zweite Strophe reflektiert über das Sterben des Lämmleins als Sinnbild für die Passion Christi. Dann folgt eine wörtliche Rede Gottes zu seinem Sohn: „Geh hin, mein Kind und nimm dich an / der Kinder, die ich ausgetan ...“ Der Beginn der dritten Strophe erweitert die wörtliche Rede zum Dialog. Christus erwidert: „Ja Vater, ja von Herzensgrund / leg auf, ich will's dir tragen“. Die Zäsur zwischen den Strophen verdeutlicht den Wechsel in der wörtlichen Rede. Auch die Reimstruktur – zunächst zwei Terzette mit Schweifreim, dann, wenn Christus spricht, ein Quartett mit Kreuzreimen – unterscheidet die vox Dei von derjenigen Christi. In der Vertonung sind die Reden Gottes und Christi durch den Einsatz des Gamenensembles hervorgehoben, das die beiden parallel geführten Soprane begleitet. Der Aufforderung Gottes gehen einige Takte voraus, in denen die Besetzung auf einen Sopran und Continuo reduziert ist, was die klangliche Wirkung des folgenden vollstimmigen Abschnitts noch unterstreicht. Neben der Besetzung schafft auch die Harmonik an dieser Stelle einen Kontrast: Unmittelbar auf den A-Dur-Akkord, mit dem die vorangehende Phrase schließt, folgt zu den Worten Gottes F-Dur – eine der wenigen Stellen, die sich im Bereich der b-Tonarten bewegen. Solche Rückungen um eine Terz nach unten findet man häufig in Capricornus' Musik. In „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“ – und häufiger noch im letzten der Concerti, „O Traurigkeit, o Herzeleid“ – steht immer wieder E-

¹⁶ Da es sich hierbei um eine schriftlose Spielpraxis handelt, gibt es kaum musikalische Quellen. Zum Hintergrund dieser Spielpraxis und zu ihrer Bedeutung für Schütz' Auferstehungshistorie vgl. Leopold: Wurzeln der Rezitationspraxis.

Dur neben C-Dur. Eine Klangverbindung, die auch bei Capricornus' Vorbild Giovanni Valentini sehr häufig vorkommt.

45

50

Das Lämmlein ist der große Freund und Heiland meiner Seelen

den,

45

50

den, den hat Gott zum Sündenfeind und Söhner wollen wählen:

den hat Gott zum Sündenfeind und Söhner wollen wählen:

55

60

Geh, geh hin mein Kind und nimm dich an der Kinder die ich ausgelan zur Straf und Zornes ruten;

Geh, geh hin mein Kind und nimm dich an der Kinder die ich ausgelan zur Straf und Zornesru - ten;

60

Notenbeispiel 4: Ein Lämmlein geht: Vox Dei¹⁷

17 Notenbeispiele dieses Concertos aus der handschriftlichen Edition von Siegfried Petrenz.

Capricornus reduziert die Passage der vox Dei zum Ende hin auf einen Sopran und Continuo. Die Tutti-Besetzung markiert dann die vox Christi – wie die wörtliche Rede von Gott-Vater im blockhaften homorhythmischen Satz. Diesmal allerdings ohne eine harmonische Rückung; der Sohn nimmt in seiner Rede die Tonart des Vaters auf. Capricornus' Zeitgenosse Christoph Bernhard schreibt hierzu: „Die Wiederholung der Noten hat statt, wenn die vorhergehenden und nachfolgenden Reden einander in der Materie ähnlich sind.“¹⁸

Notenbeispiel 5: Ein Lämmlein geht: Vox Christi

Auch in ihrer rhythmischen und melodischen Faktur ähneln sich die Passagen von Gott-Vater und Sohn: Beide beginnen auf der leichten Zählzeit, die ersten Wörter („Geh“ bzw. „ja“) werden emphatisch wiederholt und mit einer Achtelpause voneinander abgesetzt, die Rhythmen beschleunigen sich im Lauf der Phrase und die melodische Linie bewegt sich jeweils stufenweise abwärts. Christus und sein Vater sprechen gleichsam eine musikalische Sprache. Abgesehen von einigen Ornamenten in den letzten Takten verzichtet Capricornus dabei auf jeden Schmuck. Selbst Schlüsselworte wie „Zorn“ oder „Sterben“ sind weder mit musikalisch-rhetorischen Figuren vertont noch mit harmonischen Mitteln unterstrichen. Offensichtlich geht es dem Komponisten nicht darum, das dramatische Potential dieser Gegenüberstellung von Gott und Gottessohn und der Forderung an Christus, für die

¹⁸ Bernhard: Tractatus, S. 83, Punkt 9.

Menschheit zu sterben, hervorzuheben, sondern eben um die Darstellung der Einheit von Vater und Sohn mit musikalischen Mitteln.

Während Capricornus in zahlreichen anderen Concerti das Instrument mit seinen spieltechnischen Charakteristika und seinen virtuoson Möglichkeiten der Singstimme als gleichwertigen Partner gegenüberstellt, bleibt das Gambenensemble in den *Zwey Liedern* also durchweg im Hintergrund: Es dient zur klanglichen Verdichtung, zur Unterstreichung besonderer Textpassagen, zur formalen Gliederung.

Stilhöhen

Die Musik bewegt sich in dem Dialog zwischen Gott-Vater und Sohn genau wie im ersten Teil des Konzerts ganz auf der Ebene des *genus humile*, das auch den Beginn des Textes kennzeichnet. Die zeitgenössischen Rhetorik- und Poetiklehrbücher empfehlen das *genus humile*, den schlichten Redestil ohne viel rhetorischen Schmuck, für die Textgattungen Predigt und geistliches Lied als angemessen. Allerdings herrscht zwischen Theorie und Praxis eine Kluft: Seit der Wende zum 17. Jahrhundert nimmt in der Erbauungsliteratur die Fülle des rhetorischen Zierrats bemerkenswert zu.¹⁹ Nach außen hin wird zwar noch immer das Ideal des *docere*, der Belehrung, und die dazugehörige niedrige Stilart propagiert, doch in den Texten selbst ist eine „stärkere Besinnung auf die persuatorische Einwirkung auf die Affekte“ und eine „absichtsvolle Ergänzung des *docere* durch das *delectare* und vor allem das *movere*“ zu beobachten.²⁰

In Paul Gerhardts Gedicht ist das *genus humile* die vorherrschende Stilhöhe. Selten tauchen Stilmittel auf, die dem *genus grande* angehören. Das *genus humile* kennzeichnet die fünf Concerti auch musikalisch über weite Strecken. Die einfache und schmucklose deklamatorische Behandlung der Vokalstimmen steht ganz im Vordergrund, ihre Melodik ist schlicht und an der Melodie der gesprochenen Sprache orientiert, größere Sprünge kommen selten vor. Koloraturen und virtuose Ornamente sind äußerst sparsam verwendet. Sie tauchen überwiegend zur Auszierung der Schlusskadenzen auf. Nur selten illustrieren musikalische Figuren den Text: Bei einigen Schlüsselwörtern wie „Lachen“ oder „Freudenopfer“ findet man rasche Sechzehntelfiguren, bei „beständig“ ein ausgedehntes Ornament, bei dem Wort „fließen“ malt die Musik in einer absteigenden Achtelbewegung eine fließende Bewegung nach. In ihrer rhythmischen Gestaltung lehnen sich die Singstimmen eng an die gesprochene

19 Hans-Henrik Krummacher hat dies als Reaktion auf die ‚Frömmigkeitskrise‘ in der lutherischen Orthodoxie gedeutet: Als ein Bedürfnis nach persönlicher Erbauung und religiöser Inbrunst, die mit zunehmendem zeitlichen Abstand von der Reformation wuchs (Erbauungsliteratur, S. 112).

20 Krummacher: Erbauungsliteratur, S. 109. Ähnliches gilt auch für die katholische Predigt der Zeit, wie Dieter Breuer (Prediger als Erfolgsautor) herausgearbeitet hat.

Sprache. Das jambische Versmaß von Gerhardts Gedicht setzt Capricornus mit fein differenzierten punktierten Rhythmen um. Die unbetonten Versanfänge sind dabei meist auftaktig vertont; die männlichen Enden der Verszeilen erinnern an die punktierten Rhythmen, die bei der Vertonung von italienischen Versen mit *sdruciollo*-Endung typisch sind.

Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld der Welt und ihrer Kin - der. Es geht und büßet
 in Geduld, es geht und büßet in Geduld die Sünden al - ler Sün - der;
 Es geht und büßet in Geduld die Sünden al - - ler Sün - - der;

Notenbeispiel 6: Ein Lämmlein geht

Wenn der Text Kennzeichen anderer Stilebenen annimmt, dann weicht auch die Musik von der Ebene des *genus humile* ab. In der dritten Strophe des Passionsgedichts etwa verwendet Gerhardt rhetorisch besonders wirkungsvolle Figuren, wenn er über die Liebe Gottes reflektiert: *exclamatio* und *epizeuxis* („O Wunderlieb! O Liebesmacht!“ und „O Liebe, Liebe, du bist stark“).²¹ Diese Gedichtstrophe eröffnet das zweite von Capricornus' Concerti. Die textlichen Mittel des *genus grande* spiegeln sich auch in der Vertonung: Die Musik gewinnt an Expressivität und Nachdruck. Die *exclamationes* „O Wunderlieb! O Liebesmacht“ sind üppig mit Vorhaltsdissonanzen und Verzierungen ausgestattet – gegenüber der Sonata reicher

21 Der Zeitgenosse Johann Matthäus Meyfart bemerkt in seiner „Teutschen Rhetorica“ (1634) zur *exclamatio* „Von der Rufffigur ist zuwissen / daß sie nur in wichtigen Sachen und mit vornehmen Materien müsse gebrauchet werden.“ Und über die *epizeuxis* „ist zu merken / das Epizeuxis eine hefftige und gewaltige Figur sey / unnd diene wohl die Gemüther zu den Schmerzen / Zorn / Verwunderungen / zubewegen: Es hat auch das Ansehen als ob der Redener in eyfferigem Ernst etwas sage und vorbringe“; Meyfart: Teutsche Rhetorica, S. 255f.

–, die Soprane erreichen nach wenigen Takten den Hochtton g“ (den höchsten Ton, der innerhalb des Zyklus auftaucht), zu dem Text „Gott seinen *Sohn* abzwingen!“ formuliert auch

Notenbeispiel 7: O Wunderlieb

die Musik eine *exclamatio* – eine in raschen Notenwerten über eine Septime auf- und wieder absteigende Figur. Bei der Passage „O Liebe, Liebe, du bist stark“ geraten die beiden Singstimmen buchstäblich ins Stammeln: Mehrere Male wiederholen sie mit einer Seufzerfigur die Worte „O Liebe“, die einzelnen Ausrufe sind durch Achtelpausen (lateinisch *suspirationes*, d.h. „Seufzer“) voneinander abgetrennt. Mit der Häufung musikalisch-rhetorischer Stilmittel einher geht bezüglich der Harmonik eine Häufung von Dissonanzen. Die Passage endet mit einem Halbschluss auf E, ein C-Dur-Akkord schließt sich an, bei den Worten „Grab und Sarg“ erscheint ein H-Dur-Akkord, der auf mitteltönig gestimmten Tasteninstrumenten extrem unsauber klingt und mit seiner Klangqualität das Pathos des Textes unterstreicht.

Auch am Beginn des dritten Konzerts, „O süßes Lamm“, steht eine *exclamatio*; sie ist – wie bereits in der Sonata – mit expressiven Mitteln vertont: mit dissonanten Reibungen, Sprüngen und Ornamenten. Danach schlägt der Sprachgestus ins *genus humile* um, und die Musik wechselt auf die Ebene der schlichten Textdeklamation. An einer weiteren Stelle benutzt der

Text Mittel des erhabenen Stils: *paradoxon* und *polyptoton*²² sind miteinander verquickt: „Du sollst sein meines Herzens Licht / und wenn mein Herz in Stücke bricht / sollst Du mein Herze bleiben“, und die Musik spiegelt diese Rückkehr zum *genus grande*. Der Bass spielt eine chromatisch aufsteigende Linie. Die Soprane imitieren einander mit einem *soggetto*, der in seiner rhythmischen Faktur der vorherigen Passage ähnelt, sich aber melodisch durch einen Quartsprung (bzw. verminderten Quartsprung) davon abhebt. Dieser *soggetto* ist sekundweise nach oben sequenziert, was den Affekt intensiviert – Christoph Bernhard formuliert es in seinem „Tractatus compositionis“ so: „Die Wiederholung derer Noten um eine *Secunde* höher hat Platz in 2 oder mehr aufeinander folgenden Fragen und Gleichheit der Worte an einer *Materie*, wenn die letztern hefftiger als die ersten zu seyn scheinen.“

Notenbeispiel 8 O süßes Lamm

Die Musik bildet also die verschiedenen Stilebenen des Textes ab – wenn der Text vom *genus humile* ins *genus grande* wechselt, dann gestaltet Capricornus den musikalischen Satz unterschiedlich und setzt vermehrt Chromatik, Dissonanzen, Ornamente und entlegene Harmonien ein.

Tripeltakte

Auch die Wahl der Taktarten steht in direktem Zusammenhang mit Inhalt und Stilebenen der Texte und unterstreicht diese: Mensurwechsel vom Vierer- zum Dreiertakt finden statt, wenn sich die Stilhöhen des Textes verändern oder um die Schlusswirkung der *peroratio*²³ zu unterstreichen.

22 *Polyptoton*: Wiederholung eines Wortes mit Kasusveränderung.

23 So nennt die klassische Rhetorik den letzten Abschnitt einer Rede, in dem noch einmal der Inhalt des bisher Gesagten eindringlich wiederholt und der damit verbundene Affekt intensiviert wird.

Jedes der Concerti über „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“ beginnt im c-Takt. In drei davon gibt es einen Wechsel zum 3/2-Takt.

Im dritten Concert („O süßes Lamm“) steht der Schlussabschnitt im Tripeltakt, und neben dem Taktwechsel sorgen noch weitere musikalische Mittel dafür, dass diese *peroratio* deutlich vom Vorherigen abgehoben ist: Die Besetzung wechselt vom continuobegleiteten Duett zum Tutti, die Satztechnik von imitatorischer zu homorhythmischer Schreibweise, die rhythmische Gestaltung – zuvor sehr differenziert an den Sprachrhythmus angelehnt – wird nun glatter und bleibt dennoch durch die punktierten *sdrucchiolo*-Endungen mit dem vorangehenden Abschnitt verknüpft. Die Melodik bewegt sich wellenförmig, und in die zuvor bewegte Bassmelodie kehrt Ruhe ein. Insgesamt wandelt sich der Gestus in dieser Schlusspassage, der Tonfall ist leichter und fließender. Der Text spricht an dieser Stelle von einem wichtigen Anliegen der *praxis pietatis*, von der *memoria*: „Und was du mir zugut getan / das will ich stets, so tief ich kann / in mein Gedächtnis schließen“. Die Musik deutet in ihrer Eingängigkeit und ihren zahlreichen Sequenzierungen diesen Prozess des sich Einprägens an, des „ins Gedächtnis Schließens“ durch stete Wiederholung eines Gedankens.

72

1. sen, in Danck-bar-keit er-gie-sen. Und was du mir zu gut ge-than, Das will ich stets so tief ich kan
 2. keiter-gies - - - - sen. Und was du mir zu gut ge-than Das will ich stets so tief ich kan

5 3 98 # 43 # 5 #

80

1.
 2. In mein Ge-dächt - - - - nuß schlies - - -

6 # 43

85
 1. In mein Ge - dächt - - - - - nuß schlies -
 2. sen,
 # # # 6 # 4 3

90
 1. sen, In mein Ge - dä -
 2. In mein Ge - dächt - - - - - nuß In mein Ge - dächt - - - - -
 b 6 #

97
 1. nuß schlies - sen, In mein Ge - dächt - - - - - nuß schlies - sen.
 2. nuß schlies - sen, In mein Ge - dächt - - - - - nuß schlies - sen.
 # 4 7 # 6 # 4 3

Notenbeispiel 9 O süßes Lamm²⁴

Auch im vierten Konzert („Erweitere dich“) ist der Wechsel in den 3/2-Takt vom Text her begründet. Zu Beginn des Konzertes wendet sich das lyrische Subjekt an seinen „Herzensschrein“, der zum „Schatzhaus“ werden soll und dessen Schätze größer sein sollen als „Himmel, Meer und Erden.“ Bis dahin steht das Stück im c-Takt. Dann formuliert der Text den inneren Wandel: „Weg mit dem Gold Arabia / Weg Kalmus, Myrrhen, Cassia / Ich hab ein Bessers funden“. Und mit diesem Wandel, mit der Abkehr von den irdischen Gütern findet auch ein musikalischer Wandel statt, dessen deutlichstes Kennzeichen der Wechsel zum Dreiertakt ist.

24 aus der Edition von Jean-Luc Gester.

Das Insistieren des Textes unterstreicht die Musik durch Tonwiederholungen, Sequenzierungen und einen markanten punktierten Rhythmus; die Wortwiederholung „weg, weg“ und die Ausweitung des Ambitus zum g⁴ betonen die energische Zurückweisung zusätzlich. Die Periode zu „Ich hab ein Bessers funden“ verklammert diesen Abschnitt mit den Anfangstakten des Konzerts – sie greift rhythmisch und melodisch auf „du sollst ein Schatzhaus werden“ zurück. Verändert ist indessen das Ornament auf „Bessers“; statt *einer* Verzierung aus einer absteigenden Quart sind hier zwei aneinandergefügt: eine Vergrößerung oder Erweiterung, mit der die Aufforderung „Erweitere dich“ beim Wort genommen scheint. Nach diesem schwungvollen, fast tänzerischem Abschnitt im Dreier kehrt Capricornus wieder zum c-Takt zurück, und noch einmal entsteht eine große Kontrastwirkung – durch die Verkleinerung der Besetzung auf nur einen Sopran, den rezitativischen Gestus, dem der ariose gewichen ist, und durch die Häufung von Septakkorden.

Canto 1. Er-weit -

Canto 2. Er-weit' - re dich meins Her - tzens Schrein, Du sollt ein Schatz - - - hauß wer - den,

16 re dich mein Her - tzens Schrein, Du sollt ein Schatz - - - hauß wer - den, Der Schä - tze

2. Der Schä - tze

20 die viel grös - ser seyn, Der Schä - tze die viel grös - ser seyn Als Him-mel, Meer und Er - - -

2. die viel grös - ser seyn, Der Schä - tze die viel grös - ser seyn Als Him-mel, Meer und Er -

24 den, Der Schä - tze die viel grös - ser seyn Als Him-mel, Meer und Er - den.

2. den, Der Schä - tze die viel grös - ser seyn Als Him-mel, Meer und Er - - - den.

28
1. Weg, weg, mit dem Gold A - ra - bi - a.
2. Weg, weg, mit dem Gold A - ra - bi - a.

34
1. Weg, weg, Cal - mus, Myr - rhen, Cas - si - a, Ich hab ein - bes - sers fun - den.
2. Weg, weg, Cal - mus, Myr - rhen Cas - si - a, ich hab ein bes - sers fun - den.

40
1. Ich hab ein bes - sers fun - den.
2. Ich hab ein bes - sers fun - den.

47
2. Mein gros - ser Schatz, Herr Je - su Christ, Ist die - ses was ge - flos - sen ist Auß dei - nes Lei - bes Wun - den.

51
1. Mein gros - ser Schatz, Herr Je - su Christ, Ist die - ses was ge - flos - sen ist Auß dei - nes Lei - bes Wun - den.
2. den,

Notenbeispiel 10: *Erweitere dich*²⁵

Die letzte Strophe von Gerhards Gedicht formuliert eine Vision des Jüngsten Tages und den Gang zum Jüngsten Gericht. Dann ist von der Vermählung der Seele als „wohlgeschmückte Braut“ mit Christus die Rede – ein neuer Gedanke, der wegführt von der Idee des richtenden Gottes, hin zu einer Ebene der Verbundenheit zwischen Gott und Mensch. In der Musik findet an dieser Stelle ein Wechsel zum 3/2-Takt statt. Und auch die Harmonik markiert, dass ein neuer Gedanke formuliert wurde: Sie verschiebt sich auf eine ganz andere Ebene: Bisher bewegte sich die Musik im Bereich der Kreuz-Tonarten mit auffallend vielen Kadenz auf E (III. Stufe) und A (II. Stufe). Nun rückt sie vom A-Dur-Akkord, der den vorigen Abschnitt beschließt, um eine Terz nach unten in den Bereich der b-Tonarten. Zwar kehrt sie wenig später wieder zu den Kreuz-Tonarten zurück, aber der Bruch ist deutlich wahrzunehmen. In ihrer ariosen Melodik ähnelt diese Passage den beiden anderen Tripeltakt-Stellen des Zyklus. Ebenso in ihrer rhythmischen Gestaltung, die zwei Muster miteinander kombiniert: den Sarabandenrhythmus mit dem den typischen Längenakzent auf der Zwei und den sdruciolorhythmus, der durch Punktierung die Eins besonders betont. Das Gambenensemble spielt zunächst homorhythmisch mit den Singstimmen und koppelt sich dann bei den Worten „als

eine wohlgeschmückte Braut“ davon ab. Die erste Gambe liegt nun über den Sopranen und „schmückt“ sie mit klanglichem Glanz. Die Idee des Schmucks ist in den letzten Takten mit ausgedehnten Ornamenten weitergeführt. Die Wiederholung des Tripeltaktabschnitts verstärkt das Gewicht dieser *peroratio*.

es soll sein meines Herzens Kron, in welcher ich will vordenThrones höch - sten Vä - ters ge - hen

und dir, dem er mich anvertraut, und dir, dem er mich anvertraut, als ei - ne wohlge - schmückte Braut
und dir, dem er mich anvertraut, und dir, dem er mich anvertraut, als ei - ne

an deiner Sei - te ste - hen,
wohlgeschmückte Braut an deiner Sei - te ste -

an deiner Sei - te ste - hen, - hen.
hen, an deine Sei - te sie - hen, - hen.

Notenbeispiel 11 Was schadet mir

„O Traurigkeit, o Herzeleid“

„Klätliches Grab=Lied / Über die trawrige Begräbnisse unseres Heylandes JESu Christi / am stillen Freitage zu singen“ lautet die Überschrift zu „O Traurigkeit, o Herzeleid“ in Johann Rists Sammlung „Himlischer Lieder“. Die Klage über den Tod Christi steht im Zentrum des Textes. Sinn und Ursachen der Passion und ihre Bedeutung für den Einzelnen werden aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet.

- | | |
|---|--|
| 1. O Traurigkeit,
o Herzeleyd!
Ist das nicht zu beklagen?
Gott deß Vaters einigs Kind
Wird ins Grab getragen. | 5. O süßer Mund!
O Glaubensgrund!
Wie bist du so zu schlagen?
Alles, was auf Erden lebt,
muß Dich ja beklagen. |
| 2. O große Noth! /
Gott selbst liegt tod.
Am Creuz ist er gestorben,
hat dadurch das Himmelreich
uns aus Lieb erworben. | 6. O lieblichs Bild,
schön, zart und mild,
Du Söhnlein der Jungfrauen!
Niemand kann Dein heißes Blut
ohne Reu anschauen. |
| 3. O Menschenkind,
nur deine Sünd
hat dieses angerichtet.
Da du durch die Missethat
warest ganz vernichtet. | 7. O selig ist
zu jeder Frist,
der dieses recht bedencket,
wie der Herr der Herrlichkeit
wird ins Grab gesencket. |
| 4. Dein Bräutigam,
das Gotteslamm,
liegt hier, mit Blut beschossen,
welches Er gar mildiglich
hat für dich vergossen. | 8. O Jesu, Du
mein Hülff und Ruh,
Ich bitte Dich mit Thränen:
Hilff, daß ich mich biß ins Grab
nach Dir möge sehnen! |

Zunächst – in den ersten beiden Strophen – aus der Distanz: Christus „wird ins Grab getragen“ und hat durch seinen Tod „das Himmelreich / Uns aus Lieb erworben“. Dann wechselt die Perspektive: Das „Menschenkind“ ist mit „Du“ angesprochen, seine Sündhaftigkeit habe „dieses angerichtet“. Christus wird als „dein Bräutigam“ bezeichnet, der „für dich“ sein Blut vergossen habe. In Strophe 5 ändert sich die Perspektive erneut; zu einer direkten Anrede an den leidenden Christus. Hier ist das Thema der Klage wieder aufgegriffen: „Alles was auf Erden lebt / Muß dich ja beklagen“. Strophe 6 verknüpft die heilsgeschichtlichen Ereignisse von Geburt und Tod – Weihnachten und Karfreitag – miteinander. Christus ist zu einem „lieblich Bild“ und „Söhnlein der Jungfrauen“ verniedlicht. Mit der 7. Strophe ändert sich die Redeperspektive nochmals. Wie ein Merkspruch ist die *applicatio* formuliert: „ O selig ist / Zu aller Frist / Der dieses recht bedencket“. Das Strophenende („wird ins Grab gesencket“) schlägt den Bogen zurück zum Beginn des Gedichts. Die letzte Strophe überträgt schließlich diese generelle *applicatio* ins Persönliche

als Zwiegespräch zwischen Christus und dem lyrischen Subjekt: „Hilff / daß ich mich biß ins Grab / Nach Dir möge sehnen.“

Die sprachlichen Mittel des Gedichts sind schlicht, aber ausdrucksstark. Jede Strophe beginnt mit einer oder mehreren *exclamationes*, mit denen die Fassungslosigkeit über das Passionsgeschehen zum Ausdruck gebracht wird. Diese innere Aufgewühltheit suggeriert auch die extreme Instabilität des Strophenbaus: Auf zwei zweihebige Jamben folgt ein Vers im dreihebigen Jambus. Dann wechselt das Versmaß zum Trochäus – Vers 4 hat vier Hebungen, der abschließende Vers 5 ist ein dreihebiger Trochäus.

In einer Zeit, die symmetrische Zahlenverhältnisse als Abbild der geordneten Welt auffasst, ist eine solche ungeordnete Architektur ein Symbol der Unordnung und Verunsicherung.²⁶ Der Bruch, der durch jede Strophe geht, ist ein Sinnbild für den Bruch, den das Passionsgeschehen in der Welt und im Menschen verursacht.

Den Wechsel zwischen auftaktigem und volltaktigem Versmaß spiegelt die Musik in der Sonata – wobei sich hier nicht zweisilbige Versfüße abwechseln, sondern Dreisilber. Die Sonata beginnt homorhythmisch in daktylischem Rhythmus (lang – kurz – kurz), wie er für instrumentale Kanzonen seit dem 16. Jahrhundert typisch ist. In der zweiten Phrase – nach dem Halbschluss auf E – ist der Daktylus dann umgedreht: in einen auftaktigen Anapäst (kurz – kurz – lang). Die Sonata nimmt Charakteristika der folgenden Vokalteile vorweg – mit ihrer fallenden Melodik, den zahlreichen Dissonanzen und Querständen und der harmonischen Rückungen um eine Terz – hier von E (I. Stufe) nach C (VI. Stufe).

26 Bei Passionsgedichten ist diese Strophenform – sicherlich nicht zufällig – häufig zu finden; vgl. Frank: Handbuch der deutschen Strophenformen.

Sonata

5

4 6 b # 6 # 6

5 # 5 # 5 4 # 6 #

10

6

3# 6 5

7 6 5 #

Notenbeispiel 12 O Traurigkeit: Sonata²⁷

Capricornus hebt die einzelnen Gedichtstropfen deutlich voneinander ab, indem er in jeder Strophe die Besetzung wechselt. Die Wiederholung der Sonata verleiht der musikalischen Architektur Zusammenhalt.

Tabelle: Besetzungen und Umfang der einzelnen Strophen

Strophe	Besetzung	Umfang (c-Takte)
Sonata	Gamben	12
1. O Traurigkeit!	Duett	20
2. O grosse Noth!	Canto 1	6 ½
3. O Menschen Kind!	Canto 2	7 ½
4. Dein Bräutigam	Duett	8
Sonata	Gamben	12
5. O süsßer Mund	Canto 2	9 ½
6. O liebliches Bild	Canto 1	9 ½
7. O selig ist	Tutti	16
8. O Jesu / du	Duett – tutti	23

27 Notenbeispiele aus der handschriftlichen Edition von Siegfried Petrenz.

In der ersten Strophe ist die Bestürzung und das Verstummen angesichts der Passion Christi in Musik gesetzt. Die soggetti sind extrem kurz und durch Pausen voneinander abgesetzt. Die Vorhaltsdissonanzen der beiden Sopranstimmen unterstreichen den schmerzlichen Gestus des Textes. Der Ambitus ist zunächst sehr gering. Von der Terz weitet er sich allmählich in Sekundschritten zur Quinte, dann zur Sext und Septime. Die Melodik bewegt sich ebenfalls in einem engen Rahmen, fast ausschließlich in Sekundschritten. So wirkt der Sextsprung, der den letzten Vers eröffnet („wird ins Grab getragen“) umso ausdrucksvoller. Auch der Rhythmus und der harmonische Rhythmus sind nach dem Prinzip der Steigerung angelegt. Beide beginnen mit gedehnten Notenwerten und beschleunigen sich nach und nach. Am Ende der Strophe steht eine Generalpause, die mit einer Fermate versehen ist: ein Innehalten und Verstummen vor der *exclamatio* der zweiten Strophe.

15 O Traurig-keit! O Herze-leid! O Her-ze-leid!

O Traurig-keit! O Her-ze-leid! O Her-ze-leid!

25 Ist das nicht zu beklagen? Gott des Vaters einigs Kind

Ist das nicht zu beklagen? Gott des Vaters einigs Kind wird.

30 wird ins Grab ge- gen. O große Not! Gott selbst liegt tot

ins Grab ge- - - gen.

35

Notenbeispiel 13 O Traurigkeit

Die solistischen Strophen (2/3 und 5/6) sind mit einem einheitlichen Rhythmus zu Beginn miteinander verknüpft, und sie sind auch melodisch miteinander verbunden. In Strophe 2 und 3 steht ein Quartsprung am Anfang, in Strophe 5 und 6 ist es die Terz. Hier stellt Capricornus effektiv Dur- und Moll-Terz gegenüber. Strophe 5 „O süßer Mund“ beginnt mit einem Mollklang (die vorangehende Sonata endet auf E), ist reich an Dissonanzen und Septakkorden und weist zwei jener Terzrückungen auf, die für Capricornus so charakteristisch sind: eine von E nach C bei dem Text „Wie bist du so zerschlagen“ (zu „zerschlagen“ erklingt ein in der mitteltönigen Stimmung extrem unsauberer H-Dur-Akkord); ungewöhnlicher ist die zweite Rückung von G nach Es, die den Text „muss dich ja beklagen“ einleitet. Die erste Stufe (E), die harmonische Basis, rutscht buchstäblich ab, und auch die Singstimme knickt vom h⁴ einen Halbton nach unten zum b⁴. Mit dem Es-Dur-Akkord ist zum ersten Mal der Bereich der b-Tonarten berührt.

The image shows a musical score for a song. It consists of three staves: a vocal line (soprano), a piano accompaniment (right hand), and a piano accompaniment (left hand). The vocal line starts at measure 55 and ends at measure 60. The lyrics are: "O süßer Mund! O süßer Mund! O Glaubensgrund wie bist du so zerschlagen?". The piano accompaniment features a 4/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The left hand plays a simple bass line with notes G, F#, E, D, C, B, A, G. The right hand plays a more complex melody with many chords, including a prominent E major chord at the beginning of the phrase "wie bist du so zerschlagen?".

O lieb - liches Bild!
 Alles was auf Erden lebt, alles was auf Erden lebt muß dich ja beklä - gen.
 O Liebliches Bild! Schön zart und mild, du Söhnlein der Jungfrauen. Niemand kann dein heißes Blut,
 niemand kann dein heißes Blut ohne Reu, ohne Reu an - schau - en.

Notenbeispiel 14 O Traurigkeit

Der harmonische Bauplan ist bei allen Strophen des Gedichts so gestaltet, dass die Kadenz bei den Reimwörtern in einem Quint- oder Oktavverhältnis stehen. Die fünfte Strophe fällt dabei aus dem Rahmen: bei „zerschlagen“ erklingt ein H-Dur-Akkord, bei „beklagen“ statt der erwarteten ersten die dritte Stufe. Capricornus deutet hier den Text mit den Mitteln der Harmonik aus: Der Text spricht vom Glaubensgrund, der zerschlagen ist – wenn der gläubige Mensch seine Zentrum und seine Basis verliert, dann wankt für ihn die Welt in ihren Grundfesten. Für die Musik ist es bei einer solchen Textaussage schlechterdings unmöglich, regelgerecht zur Ausgangstonart zurückzukehren. Sie muss diesen Bruch mit den ihr eigenen Mitteln deutlich machen und mitvollziehen.

Tabelle: Kadenz zu den Reimwörtern

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
beklagen A	gestorben D	angerichtet D	beschlossen H	zerschlagen H	Jungfrauen D	bedenket C	Tränen E
getragen E	erworben G	vernichtet A	vergossen E	beklagen G	anschauen A	gesenket G	sehnen E

Erst zu Beginn der folgenden Strophe kehrt die Harmonik zur ersten Stufe zurück, wieder mit einer Terzrückung von G nach E. Nach der harmonischen Eintrübung wirkt der Sprung zur

Durterz in der Singstimme umso stärker als Aufhellung und unterstreicht die Aussage des Textes: „O lieblichs Bild! / Schön, zart und mild“.

Beim Übergang zur 7. Strophe nutzt Capricornus noch einmal die unterschiedlichen Charaktere von terzverwandten Tonarten (in moderner Terminologie würde man von ‚Medianten‘ sprechen).²⁸ Hier rutscht die Harmonik von A nach F. Der klangliche Kontrast wird verstärkt durch die unterschiedlichen Klangfarben, den Wechsel von solistischer Besetzung zum Tutti. Die mehrfachen, von Pausen durchsetzten Wortwiederholungen („O, o selig ist / o, o selig ist ...“) und Sequenzen in den Singstimmen steigern die Wirkung dieser *exclamationes*: Die Heilsprophezeiung, von der der Text spricht, der Zusammenhang, zwischen Passion Christi und der eigenen Seligkeit, bringt denjenigen, „der dieses recht bedencket“ ins Stammeln.

75

O, o se - lig ist, o, o selig ist zu je - der Frist, der dieses recht beden - ket

O, o se - lig ist, o, o selig ist zu je - der Frist, der dieses recht beden - - ket

6 5
4 3

6 5 # 6 6 4 3

28 Ähnliche Terzrückungen findet man immer wieder bei Giovanni Valentini; in einem ähnlichen textlichen Zusammenhang, aber harmonisch noch überraschender und effektvoller als bei Capricornus etwa in der Motette „Anima Christi“, die Steven Saunders in dem Band „Fourteen Motets from the court of Ferdinand II of Hapsburg“ ediert hat (S. 25-32).

80

wie der Herr der Herrlichkeit, wieder Herr der Herrlichkeit wird ins Grab gesenket, wird ins Grab gesenket

80

6 # 6 5 #

85

senket, wieder Herr der Herrlichkeit wird ins Grab gesenket, wird ins Grab gesenket

85

3 4 # # 6 4 3 #

Notenbeispiel 14 O Traurigkeit

Die Singstimmen setzen dabei auf den leichten Zählzeiten ein und pausieren auf der ersten Taktzeit, bewegen sich gleichsam außerhalb der üblichen Schwerpunkte. Das ist in der folgenden Textpassage, „wird ins Grab gesenket“, genau umgekehrt: Hier spielt das Gambenquartett auf den leichten Zählzeiten Akkorde zu der fließenden triolischen Figur der beiden Soprane. Eine Fermate steht über dem letzten Ton dieser Strophe, analog zur ersten Strophe, die in beinahe identischem Wortlaut – „wird ins Grab getragen“ – endet.

„Adagio“ ist die letzte Strophe überschrieben. Sie setzt mit merkwürdig statischer Wirkung Dur- und Mollklänge nebeneinander (H-a-H, E-d-E) und mündet dann in eine chromatisch aufsteigende Basslinie zu den Worten „ich bitte dich mit Tränen“. Mit der Bitte – „Hilf, daß ich mich bis ins Grab / nach dir möge sehnen“ – erklingt wieder eine Terzrückung von E nach C. Die absteigende Linie der beiden Soprane, die den Rahmen einer Oktav ausfüllt, schlägt einen Bogen zurück zur Sonata, die ebenfalls mit einer Skala über eine Oktave endet.

105
 dass ich mich bis ins Grab mach dir mö - ge sehnen, mach dir mö - ge seh - - nen,
 dass ich mich bis ins Grab mach dir mö - ge sehnen, mach dir mö - ge seh - - nen,
 110
 mach dir mö - ge sehnen, mach dir mö - ge seh - - nen.
 115

Adagio
 90
 O Je - su du mein Hilf und Ruh, ich bitte dich mit Tränen,
 95
 O Je - su du mein Hilf und Ruh, ich bitte dich mit Tränen,
 100
 Tränen, hilf dass ich mich bis ins Grab mach dir mö - ge sehnen, hilf
 ich bitte dich mit Tränen, hilf dass ich mich bis ins Grab mach dir möge sehnen,
 105

Notenbeispiel 16 O Traurigkeit

8 Die drei Bände Geistliche Harmonien

Vielfalt der musikalischen Formen

Die Notendrucke, die in Deutschland nach 1650 erscheinen, sind in der Regel auf Homogenität hinsichtlich der Besetzung bedacht¹ – so auch die meisten von Capricornus' Drucken: etwa seine zwei Bände *Geistliche Concerten* für zwei bis drei Singstimmen und Continuo (1658 und 1665) und Band I und II seiner *Geistlichen Harmonien* (1659 und 1660), deren Besetzungsanforderungen über zwei bis drei Vokalstimmen, zwei Violinen und Continuo nicht hinausgehen. Band III der *Geistlichen Harmonien* geht in seiner bunten Vielfalt der Besetzungen einen bemerkenswerten Sonderweg.

Die Sammlung *Erster Theil Geistlicher Harmonien* enthält 12 Concerti, von denen zwei in lateinischer Sprache, die übrigen zehn in deutscher Sprache sind. Es ist eine Sammlung für die kirchenmusikalische Praxis: Die ersten neun Concerti basieren auf Bibeltexten aus dem Alten und Neuen Testament, die sich an unterschiedlichen Stellen im Gottesdienst musizieren lassen. Die Texte sprechen von Gottestreue und Gotteslob, einige geben Ausblicke auf das Leben, das den Gläubigen im Jenseits erwartet. Den letzten drei Concerti („O Jesu süß“, „Jesu du höchste Güttigkeit“ und „Jesu du Blum“) liegt eine deutschsprachige Nachdichtung des „Jubilus Bernhards“ („Jesu dulcis memoria“) zugrunde. Sie stammt von einem unbekanntem Dichter und wurde 1612 in Johann Arndts *Paradiesgärtlein* gedruckt, einem der am breitesten rezipierten Andachtsbücher des 17. Jahrhunderts.

Die Hälfte der Concerti sieht eine Besetzung für zwei Singstimmen (zumeist Soprane), zwei Geigen und B.c. vor, die andere Hälfte ist für drei Singstimmen, zwei Geigen und Continuo. Einige Stücke beginnen mit einer selbständigen Instrumentalsonata, die meisten jedoch sehen kein Instrumentalvorspiel vor, und die Partien der beiden Geigen sind kaum instrumentenspezifisch gestaltet. Sie dienen vielmehr zur klanglichen Differenzierung, zur *varietas* und als architektonisches Mittel der klaren musikalischen Abschnittsbildung. Auffällig ist, dass Capricornus die Singstimmen in dieser Sammlung sehr unterschiedlich behandelt – je nachdem, ob es sich um lateinischen oder deutschsprachigen Text handelt. In den beiden lateinischen Stücken („Celebrabo te Domine“ und „Dextera Domini“) agieren die Singstimmen wie Instrumente. Die Melodiebildung orientiert sich zwar an der Prosodie und am Rhythmus des Textes, doch dann entfaltet sich zwischen den Singstimmen und den Instrumenten ein Wechselspiel aus reichen Figuren und Koloraturen, das von der Instrumentalmusik inspiriert ist.

¹ vergleiche hierzu Krummacher: Die Überlieferung, S. 45-87.

Canto 1
 Ce-le - bra - bo te Do - mi - ne De - us me -

Canto 2
 Ce-le - bra - bo te Do - mi - ne, De - us me - - -

B.c.
 b 4# # 6 b 4# 6 65

V 1
 6

V 2

C 1
 us in to - to cor - de me - o

C 2
 us in to - to cor - de me - - - o,

B.c.
 56 5 43 b
 34 43

Notenbeispiel 1 Celebrabo te Domine, Beginn – Orientierung der Melodik an der Sprache

Cant. 1
 Dex - te - ra Do - mi - ni mag - ni - fi - ca - - - - -

Canto 2
 Dex - te - ra Do - mi - ni

Bassus pro organo
f^{acc.}
 Dextera. 76 76 b

ta est in for - ti - tu - di - ne
 mag - ni - fi -

b 6 #4# #

Notenbeispiel 2 Dextera Domini, Beginn – auch hier sind Rhythmus und Melodie stark von der gesprochenen Sprache beeinflusst, doch findet sich schon in den ersten Takten eine ausgedehnte textausdeutende Koloratur.

V 1

V 2

Canto 1
et glo - ri - fi - ca - - - - - bo et glo - ri - fi -

Canto 2
et glo - ri - fi - ca - - - - - bo no - men

B.c.
#

ca - - - - - bo no - men tu - um in se - cu - lum in

tu - um, et glo - ri - fi - ca - - - - - bo no - men tu - um in

b 6 43

Notenbeispiel 3 *Celebrabo te Domini*, Wechselspiel und Sequenzierungen von Singstimmen und Instrumenten

Die beiden lateinischen Concerti könnten ohne großen Verlust auch rein instrumental aufgeführt werden. Das ist bei den Stücken mit deutschsprachigen Texten anders: Naturgemäß ist auch hier die Melodik der Singstimmen von der Prosodie der Sprache beeinflusst, doch arbeitet Capricornus viel mehr mit typisch ‚gesanglichen‘, in sich geschlossenen Phrasen, die wesentlich großflächiger angelegt sind. Bis auf einige Koloraturen, die einzelne Wörter besonders hervorheben (wie „wandeln auff seinen Steigen“, „der Höchste *sorget* für sie“, „Jauchzen“ „Du *Wunderhönig*“ oder das ausladende Ornament, das „O Jesu süß“ einleitet), sind die Texte überwiegend in schlichter Melismatik vertont. Das gilt sowohl für die Bibeltexte als auch für die gereimten Texte aus dem *Jubilus Bernhardi*.

Auch der *Ander Theil Geistlicher Harmonien* versammelt 12 Concerti, allesamt mit deutschsprachigem Text. Die ersten fünf sind für zwei Singstimmen, die restlichen für drei Singstimmen, jeweils mit Begleitung zweier Violinen und Basso continuo. Der Großteil der Concerti basiert auf Bibeltexten: Psalmverse, Passagen aus der Apokalypse und aus den Paulus-Briefen. Den letzten vier Concerti liegen geistliche Lieder zugrunde: „Mein Gott und Herr auf den ich traue“ von einem unbekanntem Dichter und „Jesu, der du meine Seele“ von Johann Rist. Die 12 Strophen dieses geistlichen Liedes sind auf drei Concerti verteilt, die den Abschluss der Sammlung bilden. Wie in den *Zwey Liedern vom Leyden und Tode Jesu*, die im selben Jahr im Druck erschienen und ebenfalls auf geistlichen Liedtexten basieren, spart Capricornus auch hier jeden Anklang an die Melodie des Liedes aus. Dass die Concerti auf einem Liedtext basieren, der eine strophische Wiederholungs-Struktur in sich trägt, deutet er allenfalls an, wenn er in „Jesu, der du meine Seele“ bei den ersten drei Strophen jeweils eine identische Basslinie benutzt. Die Sing- und Violinstimmen sind dagegen in den einzelnen Strophen rhythmisch und melodisch sehr unterschiedlich gestaltet.

Violino 1

Violino 2

Canto 1

Bassus pro Organo

Je - su, Je - su, der du mei - ne See - le

hast durch dei - nen bit - tern Tod aus deß Teu - fels fin - stern Hö - le und der schwe - ren Sün - den - Noth

56 76

65 5

Notenbeispiel 4 *Jesu, der du meine Seele, Beginn*

Strophe 3

Violino 1

Violino 2

Canto 2
Ach, ach ach, ich bin ein Kind der Sün - den, ach ich ir - re

Bassus pro Organo
Canto 2

76 # # 56 5 #

wiet und breit. Es ist nichts bey mir zu fin - den, dann nur Un - ge - recht - ig - keit, all mein

Notenbeispiel 5 Jesu, der du meine Seele, Beginn der 3. Strophe mit demselben Bassmodell

Friedhelm Krummacher stellt in seiner Studie über die protestantische Choralbearbeitung fest, dass es diverse Stücke im zeitgenössischen gedruckten Repertoire gibt, bei denen die Choraltexte unabhängig von den zugehörigen Melodien verwendet werden; das „mag damit zusammenhängen, daß diese Publikationen meist von Autoren stammen, unter deren handschriftlichen Werken ebenfalls nur sehr wenige c.f.-Bearbeitungen vorkommen (so bei Capricornus, Weiland, Kress, Nicolai, Krieger, Pfleger und bedingt auch Rosenmüller). Andererseits könnte die Tatsache, daß sich die Pflege der Choralkantate auf bestimmte Orte konzentrierte, auch darauf hindeuten, daß sich der Druck entsprechender Werke nicht recht lohnte [...] Maßgeblich für die Lösung von einer Chormelodie ist entweder die Unsicherheit vor dem satztechnischen Problem der c.-f.-Bearbeitung oder die Bemühung um eine intensivere Ausdeutung des Textes.“² Bei Capricornus scheint eher letzteres der Fall gewesen zu sein.

Was die formale Gestaltung der Concerti betrifft, läßt sich besonders im letzten Band eine Tendenz zu musikalisch autonomen Formen beobachten. In den ersten beiden Bänden der *Geistlichen Harmonien* gibt es beispielsweise nur sehr vereinzelt Stücke, deren formaler Verlauf nicht unmittelbar vom Textverlauf abhängig ist; so weisen nur zwei Stücke eine vom Text unabhängige Da-Capo-Struktur auf: „Jauchzet ihr Himmel“ in Band I und „Groß und wundersam“ in Band II. In allen anderen Concerti sind die einzelnen Textpassagen abschnittsweise in Musik gesetzt.

² Krummacher: Choralkantate, S. 116.

Um die musikalische Architektur in Abschnitte und größere Formteile zu untergliedern, wendet Capricornus unterschiedliche Mittel an: Besetzungswechsel – z.B. nach einem rein vokalen Abschnitt ein gemischt vokal-instrumentaler oder ein rein instrumentales Zwischenspiel, das überdies als Ritornell mehrmals wiederkehren kann –, einen Wechsel der Taktart oder die Gegenüberstellung verschiedener Satztechniken (etwa arios-schlichter versus dicht imitatorischer Satz oder ostinate Satztechnik).

Innerhalb größerer Formteile lassen sich verschiedene Methoden erkennen, um kleinere Abschnitte voneinander abzugrenzen: Die Wahl unterschiedlicher *sogetti*, Wechsel in Besetzung und Klangfarbe, die Art und Weise, wie die Instrumente eingesetzt sind (selbstständiger Instrumentalsatz, lange Haltetöne oder identische Behandlung von Vokal- und Instrumentalstimmen). Außerdem kann sich von Abschnitt zu Abschnitt die Struktur der Basstimme verändern, ebenso die Satztechnik und der Gestus (rezitativisch oder arios). Diese Gliederungsmittel werden im Lauf des 17. Jahrhunderts zur gängigen Praxis. Norbert Dubowy hat in seiner Studie über die Entwicklung von Arie und Konzert pointiert formuliert, wie Faktur, Tempo, Taktart, Besetzung und Klanglichkeit als formbildende Parameter wirken: „Der Wechsel in einem der Parameter wird dann als formal signifikant empfunden, wenn ein Kontinuum von einem anderen abgelöst wird [...] Jeder Parameter kann isoliert Gliederungsfunktion haben“.³ Diese Mittel sind alle schon im 16. Jahrhundert bekannt, im 17. werden sie „gezielt als Mittel der formalen Plastizität eingesetzt“.⁴

Während Monteverdi und seine Zeitgenossen mit Vorliebe abrupte Kontraste bilden und häufig theatralische Wirkungen in ihren kirchenmusikalischen Werken suchen – beispielsweise indem ein Stück solistisch beginnt und dann sehr plötzlich das Tutti einsetzt oder indem überraschend entfernte Akkorde aufeinanderprallen –, macht sich bei der jüngeren Generation (Grandi, Rovetta, Rigatti) eine Tendenz zu klareren, runderen, aber auch eher vorhersagbaren und schematischeren Gestaltung bemerkbar. Die Abschnitte werden meist länger, die Harmonik verläuft geregelter, wie Linda Maria Koldau in ihrer Dissertation über Monteverdis Kirchenmusik feststellt: „Gerade die großbesetzten concertato-Kompositionen bleiben bei Rigatti [und Zeitgenossen] über weite Strecken in einer Tonart; parallele Klangfolgen oder eine emphatische Steigerung nicht-verwandter Harmonien wie bei Monteverdi finden sich hier überhaupt nicht.“⁵ Dieser Tendenz zur Glättung folgt auch Capricornus, obgleich er sehr variantenreich mit den verschiedenen Möglichkeiten der Formbildung, der Melodiebildung, der verschiedenen Stile und Kompositionstechniken umgeht.

3 Dubowy: Arie und Konzert, S. 8.

4 ebd., S. 9.

Die Sammlung *Dritter Theil Geistlicher Harmonien*⁶ (1664) ist in mehrerlei Hinsicht nach dem Prinzip der *varietas* konzipiert. Das betrifft einerseits die Besetzung: Rund die Hälfte der Stücke verlangt drei Vokalstimmen, zwei Violinen und B.c., daneben gibt es aber auch Stücke, die zusätzlich zu den beiden Violinen eine obligate Posaune erfordern (Nr. 6 „Singet Gott“, Nr. 10 „Ich werde bleiben“ und Nr. 7 „Ich bin eine Blume zu Saron“, bei dem die Posaune auch durch eine Gambe ersetzt werden kann), zwei Stücke mit obligatem Fagott (Nr. 9 „Ich weiß daß der Herr“ und Nr. 15 „Dulcis amor“ (mit zwei Bratschen und Fagott)) sowie ein Stück mit fünfstimmigem Streichersatz aus zwei Violinen und drei Violen (Nr. 17 „Ad te suspiro“). „Paratum cor meum“, das letzte Stück der Sammlung, ist für drei Singstimmen und Zink, Nr. 16 „Praeparate“ mischt die Klänge von Violine, Zink und Posaune und die Hohelied-Vertonung „Ich bin schwarz“ ist für die ungewöhnliche Besetzung von Bass und fünf Blockflöten.

Die Idee der *varietas* bestimmt auch die formale Gestaltung der 18 Konzerte. Einige Stücke sind so konzipiert, dass die musikalische Form der Gestalt des Textes folgt: einzelne Abschnitte, die sich nach den Sinneinheiten des Textes richten, sind aneinandergereiht. Andere Konzerte richten sich in ihrer Form nach rein musikalischen Kriterien und weisen unabhängig vom Text formale Korrespondenzen auf: Wiederholungen ganzer Formteile, gliedernde instrumentale Zwischenspiele und Ritornelle, die nach jedem Formteil wiederholt werden.

Die Tabelle gibt einen Überblick zur Besetzung, Taktart und formale Gestaltung der einzelnen Konzerte:

Titel	Besetzung	Taktart	Form*
<i>1. Ach lieber Herr</i>	CCT, 2 V, Bc	c	Reihung abcd
<i>2. Der Herr ist gerecht</i>	ATB, 2 V, Bc	3/1 - c - 3/1	A - B - C
<i>3. Ich bin das Brot</i>	ATB, 2 V, Bc	c	A - B /:C (adagio):/
<i>4. Herr, wenn ich nur dich habe</i>	TTB, 2 V, Bc	c	A - B
<i>5. Es stehe Gott auf</i>	CCB, 2 V, Bc	c - 3/2	Sinf A (a1-3, Zsp., a5) /:B:/
<i>6. Singet Gott</i>	CCB, 2 V, Pos, Bc	6/8	Rit - A - Rit - B - Rit - C/B
<i>7. Ich bin eine Blume zu Saron</i>	CAT, 2 V, Pos/Vdg, Bc	c	Sinf - A - B
<i>8. Ich bin schwarz</i>	B, 5 Blfl, Bc	c	Sinf - A - S - /:B:/
<i>9. Ich weiß daß der Herr</i>	CCB, 2 V, Fg, Bc	c - 3/1	Rit - A - Rit - B - Rit - C - /:D:/
<i>10. Ich werde bleiben</i>	CCT, 2 V, Pos, Bc	c	Sinf - A - S - B - Pos-Solo - /:D:/
<i>11. Du großer König</i>	ATB, 2 V, Bc	c - 3/2	Sinf - A - /:B:/

5 Koldau: Monteverdis Kirchenmusik, insbes. S. 425-432, Zitat S. 432.

6 Friedrich VI., Sohn von Barbara von Württemberg, Markgraf von Baden-Durlach (reg. 1659-1677) gewidmet.

12. <i>Kommet her, ihr Völker</i>	CTB, 2 V, Bc	c - 6/4	S - A - B
13. <i>Anima mea</i>	CTB, V, Bc	c - 3/2 - c - 3/2	A - B - C - D
14. <i>Clamavi</i>	ATB, 2V, Bc	c - 3/2	Sinf - A - B - C - D
15. <i>Dulcis amor</i>	CCB, 2 Va, Fg, Bc	c - 3/2 - c	Sinf - A - B - /:C:/
16. <i>Praeparate</i>	ATB, V, Corn, Pos, Bc	c - 3/1 - c	Sinf - A - B - C - Pos-Solo - B
17. <i>Ad te suspiro</i>	CAB, 2 V, 3 Va, Bc	c	Sinf - A - B
18. <i>Paratum cor meum</i>	CCB, Corn, Bc	c - 3/1	A - B - C - DE - F

* Sinf steht für Sinfonia, Rit steht für Ritornello,

Gedankenstriche zwischen den Formteilen sind dann gesetzt, wenn Capricornus im Druck die Teile durch einen Doppelstrich graphisch voneinander abtrennt.

In seiner Vielfalt der Besetzungen und der Formen bildet der *Dritte Theil Geistlicher Harmonien* als Schlusslicht dieser dreibändigen Serie gleichsam einen Katalog der Gestaltungsmittel, die dem zeitgenössischen geistlichen Konzert zur Verfügung stehen.

Analysen einzelner Concerti aus den Geistlichen Harmonien

*Jesu, du Blum (Geistliche Harmonien I, Nr. 12)*⁷

Der Text dieses Concertos ist eine deutschsprachige Nachdichtung einiger Strophen des lateinischen Hymnus „Jesu dulcis memoria“. Der strophische, gereimte Text bezeichnet Jesus als „Blum und Jungfrau'n Sohn“, dessen Herrschaft ewig sei. Dann schildert er – wie Heinrich Lausberg in seiner grundlegenden Studie über „Jesu dulcis memoria“ herausgearbeitet hat – ein mystisches Präsenzerlebnis – den Augenblick, in dem die Seele ihre Verbindung mit dem Göttlichen wahrnimmt und sich selbst nicht mehr als getrennt vom Göttlichen empfindet, sondern als Einheit damit (*unio mystica*).⁸ Das lyrische Ich formuliert die Hoffnung, dieses mystische Erlebnis möge sich dauerhaft manifestieren: „Die Nacht der Traurigkeit vertreib, dein helles Licht stets bei uns bleib“. Die Natur von Christi Herrschaft wird näher beschrieben: sie zeichnet sich durch Frieden aus, der „allen Sinn und Muth“ übertrifft. Schließlich artikuliert das lyrische Ich nochmals seufzend die Sehnsucht nach der *unio mystica*: „zu diesem Fried mein Herz begehrt. Ach! daß ich deß bald würd gewährt“.

In Capricornus' Vertonung ist die Sehnsucht nach der mystischen Vereinigung mit besonderen harmonischen Mitteln hervorgehoben, die im Kontext ihrer Zeit bemerkenswert sind. Bis zu

⁷ Da von diesem Concerto keine moderne Notenedition vorliegt, ist der Notentext im Anhang vollständig wiedergegeben.

⁸ Zur Interpretation des Hymnus als dichterischer Ausdruck eines spirituellen Präsenz-Erlebnisses vgl. Lausberg: Der Hymnus.

der Textpassage, die von der Sehnsucht nach der *unio mystica* spricht, hebt sich dieses Konzert kaum von den übrigen Konzerten der Sammlung ab: Capricornus komponiert mit eingängig-geschmeidiger Melodik und kurzen, prägnanten Phrasen. Er ziert besondere Wörter sparsam mit Koloraturen aus und gliedert den musikalischen Verlauf mit Kadenzen auf den gängigen Tonstufen: Im ersten Abschnitt etwa bewegen sich die Kadenzen von der Ausgangstonart g über D, C, F wieder zurück zu g.

Der Einsatz der beiden Geigen, die Aufteilung des Textes auf die drei Singstimmen (zwei Soprane und Bass), die mal solistisch, mal paarweise geführt werden, und die Verwendung verschiedener Satztechniken vom blockhaften Tutti bis zum kunstvollen imitatorischen Satz mit einem oder mehreren ineinander verschränkten *soggetti*, sorgen für eine klare kompositorische Struktur, für klangliche und satztechnische Vielfalt. Zwei Mittel schaffen Zusammenhalt unter den einzelnen Abschnitten. Zum einen sind das punktierte Rhythmen, die in verschiedenen Varianten auftauchen – die Punktierung liegt im 3/1 mal auf der Eins und mal – wie in einer Sarabande – auf der Zwei, außerdem sind viele Ornamente mit punktierten Noten rhythmisiert. Das zweite verbindungsstiftende Mittel ist der Tetrachord – teilweise auch zur Quinte ausgeweitet –, der für die Melodik der meisten *soggetti* den Rahmen bildet.

Die kleine Phrase zu Beginn besteht aus einem Bogen, der sich vom Grundton einen Halbton nach oben und wieder zurück schwingt – eine typische von der Gestik inspirierte ‚Anrede-Floskel‘, wie sie viele Komponisten der Zeit verwenden. (Capricornus verwendet diese Geste auch als Eröffnungsfigur seines *Jubilus Bernhardi* zu dem Text ‚Jesu dulcis memoria‘⁹.)

Der Instrumentalbass liegt relativ hoch, sodass der Tonraum zu Beginn sehr eng ist. Er spielt die Anrede-floskel in vergrößerten Notenwerten und bildet dann in einem absteigenden Tetrachord eine Gegenbewegung zur Singstimme. So ist bereits in den ersten sechs Takten die Grundidee des Stückes angedeutet: von der Enge ausgehend gewinnt die Musik immer mehr Weite. Capricornus fasst so das Thema des Textes in Musik: vom Gebet, dem ‚bei sich sein‘ zum Erlebnis der Gotteserfahrung, das über die Grenze des Individuums hinausgeht. Das geschieht zunächst in Bezug auf den Ambitus: Er weitet sich zur Quarte, schließlich zur Oktave. Die Töne, auf denen die beiden Singstimmen einsetzen, schrauben sich sekundweise nach oben; im nächsten Abschnitt greifen die beiden Violinen diese Bewegung auf, wenn sie die Bassstimme begleiten – insgesamt dehnt sich also der Tonraum immer mehr aus. Beim Vokalabschnitt, in dem vom hellen Licht die Rede ist, spielen die Geigen liegende Töne in hoher, ‚heller‘ Lage (bis zum h‘), die im nächsten Abschnitt noch übertroffen wird, wenn der Text vom Chor der Engel spricht: jetzt gelangt die erste Geige bis zum c‘‘ und der 1. Sopran bis zum g‘ – die jeweils höchsten Töne dieser Stimmen.

Die Idee der allmählichen Ausdehnung findet sich auch in der Klanglichkeit; nach und nach erhöht sich die Anzahl der Stimmen, bis in Takt 73 beim Textabschnitt „Du Brunn aller Barmherzigkeit“ das Tutti erklingt. Zwar ändert sich die Besetzung von Abschnitt zu Abschnitt zugunsten der *variatio*, doch bleibt insgesamt eine klangliche Steigerung deutlich erkennbar.

In der 5. und letzten Textstrophe verwendet Capricornus wieder den Rahmen des Tetrachords, der nun als Gerüst eines neuen *soggettos* (wieder mit punktiertem Rhythmus) dient und mit einem zweiten *soggetto* verschränkt wird. Durch überlappende Einsätze der Stimmen wird der musikalische Satz dichter und komplexer. Bevor das Stück jedoch auf seinen Höhepunkt zugeht, reduziert Capricornus die Stimmen und schafft so eine Art ‚Atempause‘, die auf den nächsten Abschnitt vorbereitet.

Er ist „*adagio*“ überschrieben, der Text heißt „zu diesem Frid mein Hertz begehrt / Ach! daß ich deß bald würd gewehrt“. Darin ist die Sehnsucht nach innerer Ruhe formuliert; nicht etwa im Jenseits, sondern – wie es der Philologe Heinrich Lausberg in seiner Untersuchung über den Hymnus „*Jesu dulcis memoria*“ überzeugend interpretiert – nach der diesseitigen Erfahrung der *unio mystica*, dem mystischen Erlebnis des Einsseins mit dem Göttlichen. Wie kann man ein solches Erlebnis in Klang fassen? Ein Erlebnis, das den Rahmen des bisher Erlebten sprengt?

Einige Mittel hat Capricornus schon vorab ausgeschöpft; die Ausdehnung des Ambitus, den sich steigernden Aufbau in Besetzung und Dynamik, die wachsende satztechnische Komplexität. Den Rahmen sprengt er durch die Harmonik. Und zwar weniger, indem er dissonante Akkorde anhäuft oder überraschende Fortschreitungen schreibt, sondern vielmehr, indem er über die Gepflogenheiten des zeitgenössischen Tonartenspektrums hinausgeht. Die Motivik ist dabei auf einen *soggetto* konzentriert. Dieser knüpft in seiner kargen Melodik an die vorherigen *soggetti* an – er pendelt ähnlich wie die ‚Anrede-Floskel‘ zu Beginn zwischen zwei Halbtönen. Sein punktierter Rhythmus schafft ebenfalls eine Verwandtschaft zum Beginn und zu vielen *soggetti*, die im Lauf des Stückes vorkommen, wobei dieser *soggetto* sich durch die seufzerähnliche Pause nach dem „Ach!“ von den übrigen *soggetti* unterscheidet.

Dieser *soggetto* wird nun ständig wiederholt – Rhythmik und Melodik bleiben dabei gleich, die Aufmerksamkeit gehört ganz der Harmonik. Sie bewegt sich in Quintschritten in Bereiche, die immer reicher an b-Vorzeichen werden und wandert von G über C, F und B nach Es. Dabei werden Klänge in Tonarten durchschritten, die extrem weit von der Ausgangstonart g entfernt sind. In Durchgangsdissonanzen erklingen As-, Des-, Ges- und Ces-Dreiklänge. Bis die Harmonik wieder zur Ausgangstonart g ‚nach Hause‘ zurückfindet – in einer Kadenz, die nach dem vorherigen Klangerlebnis fast banal lapidar wirkt – wurde ein weiter Weg zurückgelegt;

9 siehe hierzu das Kapitel zum *Jubilus Bernardi* mit Notenbeispielen von zeitgenössischen Komponisten.

mit Umwegen, die sich fern von den üblichen Pfaden bewegen.¹⁰ Dass ein solches harmonisches Ereignis die Zeitgenossen und auch noch die nachfolgende Generation aufhorchen ließ, belegt unter anderem eine Passage in der Kompositionslehre des Herforder Kantors Johann Arnold Vockerodt aus dem Jahr 1718, der dieses Concerto ausdrücklich wegen der ungewöhnlichen Töne ces, des und ges hervorhebt.¹¹ Vockerodt weist auf sieben Komponisten aus jüngerer Zeit besonders wegen ihrer ausdrucksstarken Kompositionen hin; er lobt, dass sie „solche clausul und fugen erdencken / welche den text / soviel möglich ad vivum ausdrücken und darlegen.“ Die Reihe beginnt mit Johann Rosenmüller, an zweiter Stelle nennt Vockerodt Samuel Capricornus.¹²

Der abschließende „Amen“-Teil des Concertos ist lediglich ein zahmer Ausklang – und kann nichts anderes mehr sein –, in dem ein bogenförmiger *soggetto* durch alle Stimmen wandert und sie zu einer letzten großen Steigerung zusammenführt.

Mit den Concerti aus Capricornus' Sammlung *Jubilus Bernhardi*, die ganz von dem klanglichen Abwechslungsreichtum der Mehrhörigkeit leben und auf eine tonartliche Deutung des Textes weitgehend verzichten, hat dieses Stück nichts mehr gemein.

Ach lieber Herr (Geistliche Harmonien III, Nr. 1)

„Ach lieber Herr“ eröffnet den dritten Teil der *Geistlichen Harmonien*. Da dieser Band als gut zugängliche wissenschaftliche Notenedition vorliegt, sind die Notenbeispiele hier wie in den folgenden Analysen kürzer gefasst.¹³

Der Text paraphrasiert Verse aus den Evangelien nach Matthäus und Lukas. Der Mensch wendet sich als „armer“ und unwürdiger Sünder an Gott, der ihn aus diesem Zustand befreien kann: „Aber sprich nur ein Wort, so wird meine Seele gesund“.

10 In der Violinsonate von Georg Muffat (1653-1704) – sicherlich Jahrzehnte später als Capricornus' Konzert komponiert – lässt sich eine ähnliche Wanderung durch die Tonarten beobachten. Auch hier prägt ein einziger, melodisch wie rhythmisch schlichter *soggetto* das Geschehen, und alle Konzentration richtet sich auf die harmonischen Ereignisse.

11 Vockerodt lebte von 1655 bis 1720. Werner Braun schließt nicht aus, dass seine Kompositionslehre lange vor der Drucklegung entstand, möglicherweise um 1700. Zu diesem Zeitpunkt war das Concerto „Jesu du Blum“ bereits über 40 Jahre alt; vgl. Braun: Urteile über Johann Rosenmüller, S. 194 mit einem Hinweis auf die Dissertation von Fritz Uhlenbruch: Herforder Musikleben bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts, Münster 1926, S. 61. Siehe auch den Abschnitt über Akzidentien in Werner Braun: Deutsche Musiktheorie, mit einem Hinweis auf die selbe Stelle in Capricornus' Concerto: „Daß es bei den unlogischen Notierungen [von ungewöhnlichen Halbtönen im Lauf des 17. Jahrhunderts] nicht blieb und daß entlegene Töne richtig geschrieben (wenn auch nicht schon richtig benannt) wurden – ces, des und ges bei Samuel Capricornus [...] –, hängt fraglos mit den theoretischen Vorstößen im Quintenzirkel zusammen, wie sie von den Monochord-Spezialisten und Temperatur-Fachleuten gewagt wurden.“, S. 87.

12 Die fünf weiteren Komponisten sind: Wolfgang Carl Briegel, Johann Caspar Horn, Johann Michael Nicolai, Sebastian Anton Scherer und Tobias Zeutschner; vgl. Braun: Urteile über Johann Rosenmüller, S. 194.

13 Samuel Capricornus: Geistliche Harmonien III, hrsg. von Paul Walker. Alle folgenden Notenbeispiele entstammen dieser Edition.

In der Musik sind vier Abschnitte aneinandergereiht, die den Sinnabschnitten des Textes folgen. Der Affekt der Klage und die Idee der Zuversicht zur Gesundung bilden dabei den Rahmen und Spannungsbogen. Ein absteigender Molltetrachord ist die Basis des ersten Abschnittes „Ach lieber Herr“. Capricornus greift hier die Idee des ostinaten Tetrachords und seiner Semantik auf, er verwendet den Tetrachord indessen nicht als strengen Ostinato, sondern als *soggetto*, den er mit einem zweiten *soggetto* kombiniert.

Das Satzmodell des ostinaten Tetrachords findet sich häufig in der weltlichen wie in der geistlichen Vokalmusik des 17. Jahrhunderts, wenn im Text von Kummer, Trauer und Schmerz die Rede ist. Monteverdis „Lamento della Ninfa“ aus dem 8. Madrigalbuch von 1638 ist ein frühes Beispiel eines so gestalteten Lamentos: Die Bassmelodie besteht aus einem ostinaten absteigendem Tetrachord, darüber liegt ein expressiver Vokalpart. Vor allem Francesco Cavalli hat in seiner Musik Lamento-Text und absteigenden Tetrachord eng miteinander verknüpft, und damit zahlreiche Komponistenkollegen zur Nachahmung angeregt, sodass der Molltetrachord zu einem klanglichen Symbol der Klage wurde: Lamenti über ostinaten Molltetrachorden waren im Italien der 1650er und 1660er Jahren beliebt und sehr verbreitet.¹⁴

Das Satzmodell lebt von der Quintspannung, die die beiden Rahmentöne des Ostinatos bilden: Der vierte Ton ist Endpunkt, ohne dass mit ihm harmonisch ein Ende erreicht wäre. Denn er bildet den Grundton der fünften Stufe, die nach Auflösung zur ersten Stufe, d.h. wieder zurück zum ersten Ton strebt.¹⁵ Capricornus vermeidet in „Ach lieber Herr“ gerade diese klare Kadenzstruktur. Er legt den absteigenden Tetrachord zunächst in die zweite Violinstimme, nach vier Takten übernimmt ihn die erste Violine im Quintabstand. Alle anderen Stimmen außer dem Basso continuo pausieren. Der Bass spielt dazu fallende Quartan – das Rahmenintervall des Tetrachords; im Abstand von jeweils einem Takt erklingen die I., V., VI. und an der ‚Nahtstelle‘ des Ostinato-*soggettos* die III. Stufe. Von Takt 8 auf Takt 9, bevor im Bass *colla parte* mit der Tenorstimme der Tetrachord zum ersten Mal auftaucht, wird harmonisch durch die Rückkehr über die fünfte zur ersten Stufe erstmals eine Kadenz angedeutet, wobei jedoch Sopran-, Alt- und Tenorklausel ausgespart sind; die Auflösung von e“ nach d“ in der ersten Violine bleibt aus, die übrigen Stimmen schweigen.

14 Zur Verwendung des absteigenden Tetrachords im weltlichen Kontext vgl. Rosand: *The descending tetrachord*, S. 346-359.

15 Raffiniert geht Antonio Rigatti in seiner Psalmvertonung *Cum invocarem* (Ps. 4 aus *Salmi diversi di compieta*, Venedig 1646) mit dem absteigenden Tetrachord um: Die Textpassage „Fili hominum usque quo gravi corde?“ ist als Ostinato vertont. „Usque quo?“ wird mehrfach wiederholt, dabei ist der Fluss auf unterschiedlichen Stufen durch Fermaten unterbrochen; zunächst auf der V. Stufe, dann aber zweimal auf der VII. Stufe. Damit ist die Regelmäßigkeit des Ostinatomodells unterlaufen und die Frage „usque quo“ (bis wohin?) gewinnt, da die Auflösung zur ersten Stufe verzögert wird, durch die Vertonung an Dringlichkeit. Der Psalm ist ediert bei Kurtzman: *Vesper and compline music for one principal voice*, S. 76-101.

Violin 1

Violin 2

Soprano 1

Soprano 2

Tenor

Basso continuo

Ach lieber Herr!

Ach

[6] [6] 3# 4 5 3#

Notenbeispiel 6 Ach lieber Herr

Vier Takte später (T. 12/13) ist die Kadenz ganz ausgespart: In einer Trugschlusswendung moduliert der Bass von der V. zur VI. Stufe. Die erste deutliche Kadenz erscheint erst nach 26 Takten, wenn sich die Harmonik von A wieder zurück nach d bewegt und in allen Stimmen die typischen Klauseln auftreten. Capricornus verwendet in diesem Konzert den quasi-ostinaten absteigenden Tetrachord einerseits in semantisch traditioneller Weise – als klingendes Symbol

die Klage, die im Text ausgedrückt wird – andererseits aber umgeht er gerade die zyklische harmonische Struktur, die dieses Bassmodell kennzeichnet.¹⁶

Mit dem Einsatz des Tenors im 9. Takt wird in den Instrumentalstimmen ein neuer, bewegterer *soggetto* eingeführt, den die beiden Violinen gegenseitig im Terzabstand imitieren. Der *soggetto* wird mehrfach absteigend sequenziert; das Rahmenintervall bildet dabei wieder die Quarte. In Takt 16 erscheint der Tetrachord erstmals in Terzparallelen zwischen 2. Sopran und B.c., dann verdichtet sich die Einsatzfolge: Der erste Sopran beginnt mit der absteigenden Quart, bevor Sopran 2 damit abgeschlossen hat, im folgenden Takt setzt die 2. Violine damit ein. Dazu erklingt der zweite *soggetto* erstmals in der Tenorstimme, textiert mit den Worten „ich armer Sünder bin nicht wert“. Dieser zweite *soggetto* ist durch seinen Quart-Rahmen mit dem ersten (Lamento)-*soggetto* verwandt, hebt sich aber in seiner wesentlich rascheren Bewegung – womöglich ein Symbol für die innere Unruhe des Sünders – auch deutlich davon ab.

Im Folgenden werden die beiden *soggetti* in immer neuer Weise miteinander kombiniert. Mal taucht der Tetrachord in der tiefsten Singstimme und in der 1. Violine in parallelen Terzen auf, während die beiden Mittelstimmen dialogisierend den zweiten *soggetto* vortragen (T. 21-24), mal singen die beiden Soprane den absteigenden Tetrachord um jeweils einen Takt versetzt und in Sekundreibungen, die sich dann zur Terz auflösen und der Tenor singt zusammen mit dem Continuo den zweiten *soggetto* (T. 25-27).

¹⁶ Ein ähnlich freizügiger Umgang mit der Idee des Ostinatos findet sich in der 3. Sonate für zwei Violinen und B.c. der *Neu-angestimmten Taffel-Lustmusic*. Hier ist gleichsam das Prinzip des Ostinatos verschleiert: Die ostinate Bassmelodie ist rhythmisch und melodisch längst nicht so prägnant wie die üblichen Modelle (Ruggiero, Romanesca, Ciaccona etc.) und während es sonst gerade die Kürze des Ostinatos dem Hörer erleichtert, der Struktur des Stückes zu folgen, weist Capricornus' Ostinato die ungewöhnliche Länge von 12 Takten auf.

Ich ar-mer Sün- der, ich ar-mer Sün- der, Ach lie- ber Herr! Ich ar-mer Sün- der, Ach lie- ber Herr! Ich ar-mer Sün- der bin nicht wert.

[6] [6] 4 3 3 2 1 6 5 4 5 4 3 [6]

Sün- der bin nicht wert, bin nicht wert.

3 [6] 4 5 3 [6]

Notenbeispiel 7 Ach lieber Herr

Daran knüpft sich ein kurzes instrumentales Zwischenspiel, dem der zweite soggetto zugrunde liegt, dann folgen einige rein vokale Takte, wobei der Tetrachord in Tenor und B.c. und der zweite soggetto in den beiden Sopranen liegt (T. 31-35). Mit dem Phrasenende überlappt sich ein letzter Durchgang – diesmal spielen die Violinen im Abstand einer Minima den absteigenden Tetrachord, wobei sich wieder auf den schweren Zählzeiten Sekundreibungen ergeben; dazu singt der Tenor den zweiten soggetto (T. 35-39). Über 39 Takte hinweg ist das Material also lediglich auf diese beiden soggetti beschränkt; für *varietas* sorgen die unterschiedlichen Klangfarben und die Kombinationen, in denen die soggetti auftreten.

Der nächste Textabschnitt (gleichzeitig ein neuer kompositorischer Abschnitt) konzentriert sich auf nur einen soggetto. Die Worte „Daß du unter mein Dach gehest“ sind mit einer Figur

vertont, die gleichsam die Form eines Daches nachbildet: zwei Quinten, die zu einer aufsteigenden Linie bis zur None aufgeschichtet werden und dann wieder hinabsteigen. Mit der Klangprogression D-E-A-G wandert dieser *soggetto* durch alle Stimmen. Mit dem Einsatz des Tenors (T. 41) ist der *soggetto* abgewandelt und sein Rahmen auf eine Septime reduziert. Bemerkenswert an diesem *soggetto* ist die Tatsache, dass die Oktave – und damit das Symbol für das Göttliche – ausgespart ist: entweder ist sie mit der None überschritten oder mit der Septim unterschritten. Auch hier verknüpft Capricornus also Semantik und melodische Konstruktion miteinander.

41

-hest,
-hest,
daß du un-ter mein Dach ge-

♯ ♭ [6] ♯ ♯ ♭ 4 3♯

45

ich ar-mer Sün-der bin nicht
ich ar-mer Sün-der bin nicht

-hest,

[6] ♯ ♭ [6] 3 [6] 4 5] 3

49

wert, daß du un-ter mein - Dach - ge- hest,

wert, daß du un-ter mein - Dach - ge- hest,

daß du un-ter mein Dach ge- hest, daß du un-ter mein Dach

[6] [6] [6]

Notenbeispiel 8 Ach lieber Herr

Zur Verklammerung mit dem ersten Abschnitt wird noch einmal dessen zweiter *soggetto* eingeschoben („ich armer Sünder bin nicht wert“). Hier wird die Absicht des Komponisten deutlich, den knappen Spruchtext bei aller differenzierenden Interpretation als Einheit zu erfahren und ein wohlproportioniertes Gleichgewicht der Teile zu bilden, die sich im Ganzen zur Summe fügen.

Der dritte Abschnitt (T. 56-66) bringt zunächst keine Veränderung der Besetzung. Der neue *soggetto* ist weniger prägnant verglichen mit den vorigen: „sondern“ ist wellenförmig melismatisch vertont, „sprich nur ein Wort“ syllabisch, die Melodik verläuft weitgehend in Sekundschritten, Sprünge gehen über das Intervall einer Terz nicht hinaus. Satztechnisch ähnelt dieser Abschnitt indessen dem vorhergehenden: Der *soggetto* erklingt enggeführt in jeweils zwei Stimmen – zuerst in den beiden Sopranen, dann in den beiden Violinen, schließlich in Sopran 2 und Tenor. Ab Takt 62 ist der Satz komprimiert; die Stimmen setzen zuerst paarweise in Terzparallelen ein, dann einzeln, wobei sich die Einsatzfolge der *soggetti* verdichtet. Die Bassstimme übernimmt den neuen *soggetto* nicht, sondern setzt in Takt 61f einen aufsteigenden und in Takt 64 einen absteigenden Tetrachord dagegen, die beide gleichzeitig die Funktion kadenzierender Fundamentschritte erfüllen.

In den Violinstimmen ist diese Idee der aufsteigenden Linie weiter verfolgt, hier erklingt auf der Takteins und –drei ein aufwärtsgerichteter Tetrachord h^c, c^c, d^c, e^c . Wie im zweiten Abschnitt der Komposition ist auch hier der *soggetto* des vorangehenden Abschnitts noch einmal eingeflochten, um durch Korrespondenzen des melodischen Materials die einzelnen Teile der Komposition gleichsam miteinander zu verschweißen.

In den letzten Takten des Concertos sind Abwärtslinien konsequent vermieden: Fächerförmig setzen Vokalstimmen und Instrumente jeweils um einen Ton höher ein. Der Bass spielt dazu zwei aufsteigende Quartlinien, zuletzt, ab Takt 83 eine aufstrebende Linie mit dem Ambitus einer Septime. Damit spiegelt die Musik in ihrer melodischen Bewegung wider, was auf der Ebene des Textes passiert: Die klage des reuigen „armen Sünders“ verwandelt sich in Zuversicht: „so wird meine Seele gesund“. Entsprechend wandelt sich die absteigende Lamento-Quart des Begins in eine aufwärts gerichtete melodische Linie. Das Lamento mit seinem schmerzlichen Affekt ist jetzt ins Gegenteil gewendet.¹⁷

81

See- le, so wird mei-ne See- le ge-sund,

und, so wird mei-ne See- le ge-

so wird mei-ne See-le ge-sund, so wird

4 3#

17 In vergleichbarer Weise verfährt Capricornus in „Herr, wenn ich nur dich habe“ aus der selben Sammlung: Bei dem Text „wenn mir gleich Leib und Seel verschmacht“ beschreiben zunächst alle Vokal- und Instrumentalstimmen einen absteigenden Tetrachord, wobei die Violinen den an die gesprochene Sprache angelehnten punktierten Rhythmus von den Singstimmen übernehmen. Ab Takt 40 erscheint in der zweiten Violine der Tetrachord in umgekehrter Richtung; die übrigen Stimmen behalten den abwärtsgerichteten *soggetto* bei. Zu den Worten „so bist du doch Gott allezeit“ erscheint im Bass mehrmals ein aufsteigender Tetrachord.

85

so wird mei- ne See- le, so wird mei- ne See- le ge- sund.
 -sund, so wird mei- ne See- le ge- sund.
 mei- ne See- le ge- sund.

5 6 7 4 3# [#]

Notenbeispiel 11 Ach lieber Herr

Die Klage „Ach lieber Herr“ mit ihrem absteigenden Tetrachord wird zur Hoffnung: „So wird meine Seele gesund“.

Du großer König (Geistliche Harmonien III, Nr. 11)

Der Text des Concertos „Du großer König“ ist nicht-biblischer Herkunft, atmet aber den Geist der Psalmen, die von der Allmacht Gottes reden und von seinem Zorn gegenüber den Ungläubigen – wie etwa auch der Psalm „Dixit Dominus“. „Du großer König“ ist ein ehrfürchtiges Gebet, das Gottes Größe und sein Wirken mit Bildern der Natur beschreibt. Am Ende zeichnet der Text die Szenerie eines rigorosen Jüngsten Gerichts: Die Gottlosen mögen „vertilget werden und die Gerechten sich freuen“.

Die Musik lässt sich in drei große Teile untergliedern: Eine instrumentale Einleitung (T. 1-13), ein gemischt vokal-instrumentaler Mittelteil, der mehrere Abschnitte aneinanderreicht (T. 14-105) – dieser Teil steht wie die Einleitung im c-Takt – und ein abschließender Teil im 3/2-Takt, der wiederholt wird (T. 106-124). Im Schlussteil, wo von der Freude der Gerechten die Rede ist, verwendet Capricornus das ostinate Satzmodell der Ciaccona.

„Variationen über die Quinte“ könnte der Titel der einleitenden Sinfonia lauten. Sie besteht aus drei soggetti. Der erste soggetto wird von der ersten Violine vorgestellt und von der zweiten in Engführung leicht modifiziert aufgegriffen. Er beschreibt einen Bogen vom c⁶ über g⁶ zurück zum c⁶. In auftaktigen Achtelnoten wird der c-Moll Dreiklang aufgefächert, der erste Schwerpunkt ist der Hochtön g⁶ mit dem Wert von fünf Achteln, dann folgt eine absteigende

Linie in Sekunden und Terzen, innerhalb derer sich der Rhythmus beschleunigt. Der Basso continuo spielt eine Variante des soggetto mit einem Sprung auf es im zweiten Takt. Nahtlos schließt sich der zweite soggetto an, diesmal von der zweiten Violine vorgestellt, anschließend von der ersten – metrisch verschoben – aufgegriffen, zuletzt von beiden parallel in Terzen gespielt. Auch dieser soggetto setzt sich aus einem auftaktigen Sprung aufwärts und einer sekundweise absteigenden Linie zusammen; wieder ist das Rahmenintervall die Quinte. Der dritte, kürzeste soggetto mit seinen 32tel Notenwerten ist ganz instrumental erfunden. Er umschreibt in ausgezierter Form einen Dreiklang mit markantem Quintsprung abwärts am Ende. Er wandert zwischen den beiden Stimmen hin und her, bevor sie in parallelen Terzen zusammengeführt werden. Den Abschluss der Sinfonia bildet eine Kette von Seufzerfiguren. Auch hier ist der Quintraahmen c⁴-g⁴ strukturbildend.

Violin 1

Violin 2

Alto

Tenor

Bass

Basso continuo

5

[6] b 4 3# [k] b [6] 4 3

[6] b 4 3# [k] 7 4 4 3 [6]

Notenbeispiel 12 Du großer König, Sinfonia

Der folgende, zunächst rein vokale Abschnitt lehnt sich anfangs an den Beginn des Instrumentalvorspiels an, ist dann aber selbstständig, mit einem Melisma auf dem Wort „Herrscher“, weitergeführt.

Du gro- Ber Kö-

Du gro- Ber Kö- nig, du gro- Ber

Du gro- Ber Kö- nig, du gro- Ber

♭ ♭ ♭ ♭

16

- nig, Herr Ze- ba- oth, du Herr- scher ü- ber al- le Welt,

Kö- nig, Herr Ze- ba- oth, du Herr- scher ü- ber al- le Welt,

Köh- nig, Herr Ze- ba- oth, du Herr- scher ü- ber al- le Welt,

♭ 6 4 3♯ [♯] ♭ 6[♯] ♭ 4 3

Notenbeispiel 13 Du großer König, Vokaleinsatz

Die ersten sechs Takte werden in Continuo- und Vokalstimmen notengetreu wiederholt, diesmal mit den beiden Violinstimmen, die zuerst über dem Vokalsatz eine Begleitung aus langen Haltetönen, dann in bewegteren Notenwerten spielen. Daran schließt sich eine weitere Wiederholung der letzten drei Takte („du Herrscher über alle Welt“). Die Harmonik bleibt in

diesem Vokalabschnitt im Bereich von c/C und Es – im Gegensatz zur Einleitungssinfonia, wo viele verschiedene Klangstufen erreicht werden.

Der nächste Abschnitt (T. 29ff) erfährt durch mehrere Wechsel in der Besetzung eine starke Binnengliederung. Der Text spricht von den verschiedenen Erscheinungsformen Gottes, die sich in Natur- und Unwetterphänomenen manifestieren. Die Musik zeichnet mit madrigalischen Mitteln die Bilder des Textes nach und reiht einzelne Abschnitte wie in einem bunten Katalog aneinander: die zornigen Drohgebärden Gottes, seine Erscheinung in Flammen, Strahlen, mit starkem Regen und mit Hagel. In seiner Bildhaftigkeit und in der Dichte, in der die musikalisch-rhetorischen Figuren auftauchen, ist „Du großer König“ eine Ausnahme in Capricornus’ Oeuvre; üblicherweise verwendet Capricornus nur sehr sparsam solch überbordende Madrigalisten wie hier und hält sich auch bei starken textlichen Bildern mit Figuren und Ornamenten bemerkenswert zurück.

„Mit zornigem Drohen“ ist musikalisch auf gestische Weise mit zwei Quartsprüngen dargestellt. Die beiden Geigen spielen zu den Singstimmen fanfarenartige, kriegerische Signale – ganz ähnlich wie in Heinrich Schütz’ Concerto „Es steh Gott auf“ aus dem zweiten Teil der *Symphoniae Sacrae*. Capricornus kannte dieses Stück, er selbst hatte den Notenband für die Preßburger Kirchengemeinde angeschafft¹⁸ und es ist mit seinem gleichfalls kriegerischen Text ein Vorbild für seine Vertonung. Schütz wiederum nahm sich Monteverdis Madrigal „Armato il cor“ zum Vorbild.¹⁹ So ist „Du großer König“ auch ein Beleg für die Monteverdi-Rezeption in Deutschland.

Notenbeispiel 14 a Du großer König

¹⁸ Kalinayová: *Hudobné Inventáre*, S. 49.

¹⁹ Schütz nennt im Vorwort Monteverdis Madrigal „Armato il cor“ und die Ciaccona „Zefiro torna“ als Vorbilder seiner Komposition; Schütz: *Symphoniae sacrae* II/1647, Nr. 1-12.; S. XXV. Aus dieser Ausgabe stammen auch die beiden Notenbeispiele 14b und 18.

Symphonia

Violino I

Violino II

Soprano I
o Tenore I solo

Soprano II
o Tenore II solo

Organo
Basso continuo
(Violone)

5

Notenbeispiel 14 b Schütz: *Es steh Gott auf*, *Symphonia*

Im nächsten Abschnitt schildern musikalisch-rhetorischen Figuren die Naturgewalten: Das Züngeln der Flammen ist mit einer zickzackförmigen Koloratur nachgezeichnet, dazu erklingt im Bass ein neues Modell, das den daktylischen Rhythmus aufgreift und das mit seinem Quintraumen eine Korrespondenz zum Instrumentalvorspiel aufweist.

Notenbeispiel 15 *Du großer König*

Vier Takte später, wenn die Violinen in einem Zwischenspiel den Vokalpart notengetreu wiederholen, erklingt auch im Bass der unmittelbar vorher gespielte Tonvorrat noch einmal, diesmal jedoch rhythmisch modifiziert.

Im nächsten Abschnitt sind die Strahlen des Feuers in einer den Quintraum ausfüllenden Sechzehntelfigur und der starke Regen in einer wellenförmigen Koloratur charakterisiert.

Notenbeispiel 16 *Du großer König*

Der letzte Abschnitt dieses Formteils, an dem wieder alle Stimmen und Instrumente beteiligt sind, ist kompositorisch am dichtesten gestaltet: Ein kurzer rhythmisch prägnanter soggetto, der den Hagel illustriert, wird in dichter Einsatzfolge imitatorisch durch alle Stimmen geführt, wobei sich die intervallischen Abstände ständig verändern. Die erste Geige folgt dem Vokalbass im Abstand einer Sept, die zweite folgt ihm im Quintabstand, dann singen Alt und Tenor den soggetto in Sextparallelen, worauf der Bass im Oktavabstand zum Alt folgt, die beiden Violinen setzen parallel im Sekund- bzw. Quintabstand ein. Zuletzt ist die Einsatzfolge so gedrängt, dass auf jeder Viertel eine andere Stimme mit dem soggetto beginnt: eine Demonstration der Allmacht Gottes, die sich in der Heftigkeit der Naturphänomene äußert.

103

und mit Ha- gel, und mit Ha- gel.

und mit Ha- gel, und mit Ha- gel.

und mit Ha- gel, und mit Ha- gel.

♭ ♭ 6♭ 5 [6] 4 3♯ [♭]

Notenbeispiel 17 Du großer König

Der Anfang des dritten Formteils unterscheidet sich vom Ende des kontrapunktischen zweiten durch extreme Schlichtheit: Im 3/2-Takt deklamieren die Stimmen parallel, quasi psalmodierend, ohne jede melismatische Ausschmückung den Text „daß die Gottlosen vertilget werden“; zunächst nach Es kadenzierend, dann nach einer Generalpause um eine Quart nach unten versetzt, auf B mündend. Kontrastierend zu diesen statisch vertonten Takten ist der Textabschnitt „und die Gerechten sich freuen“ als Ciaccona gestaltet.

Der Begriff Ciaccona taucht erstmals 1599 auf und bezeichnet einen raschen spanischen Tanz. Zunächst kommt die Ciaccona vor allem in der Musik für Zupfinstrumente vor. Wegen ihrer klaren harmonischen Struktur, der Harmoniefolge I-V-VI-V, wobei die VI. Stufe häufig mit der II. und IV. ausgeschmückt wird, wird sie als Variationsmodell beliebt: In dieser Form

erscheint sie erstmals 1623 in Alessandro Piccinis *Intavolatura di liuto libro primo*. Seit etwa 1630 ist die Ciaccona als ostinates Satzmodell häufig in der Vokal- und Instrumentalmusik zu finden. Sätze, die darauf basieren, stehen in ungerader Taktart, weisen neben der typischen Harmonik meist eine periodische viertaktige Struktur auf und zeichnen sich durch synkopisch-jambischen Rhythmus mit Betonungsakzent auf der Takteins und Längenakzent auf der Zwei aus. Die vertonten Texte sind oft ironischen, komischen, frivolen und ausgelassenen Inhalts. Genauso wie das Ostinatomodell des Lamentos durch die Verwendung im immer gleichen Kontext allmählich zu einer musikalischen Chiffre der Klage wurde, gewann auch die Ciaccona Symbolcharakter und stand für Freude und Übermut.²⁰ In diesem Sinn verwendet etwa Claudio Monteverdi das Ciaccona-Modell in „Zefiro torna“ für zwei Tenöre (*Scherzi musicali*, 1632) oder auch Giovanni Felice Sances, der den erotisch getönten Text „Accenti queruli“ als Ciaccona vertont (*Libro secondo delle cantade, parte prima, a voce sola*, 1633). 1640, als Nicolò Fontei seine Sammlung *Compieta e letanie della Beata vergine* publizierte, war der Bedeutungsgehalt der Ciaccona bereits so eindeutig, dass Fontei das Modell in „Te lucis ante terminum“, dem Hymnus des nächtlichen Stundengebets der Komplet, gerade im entgegengesetzten Kontext verwenden konnte: Die pausendurchsetzte, langsam zu singende Ciaccona suggeriert, dass die Betriebsamkeit des Tages ein Ende hat und der Mensch zur Ruhe kommt.

Heinrich Schütz übernimmt in dem Konzert „Es steh Gott auf“ (*Symphoniae sacrae II*, 1647) in Anlehnung an Monteverdis „Zefiro torna“ den traditionellen Bedeutungsgehalt der Ciaccona: Die Passage, in der der Text von der Freude der „Gerechten“ beim Jüngsten Gericht spricht, ist als Ciaccona vertont. 24 Mal erklingt das Modell im Bass, die beiden Soprane und die zwei Violinen entfalten darüber immer neue Variationen. Nur ein einziges Mal moduliert Schütz in eine andere Tonart.

The image shows a musical score for Heinrich Schütz's 'Es steh Gott auf'. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The middle staff is a vocal line with lyrics: 'A - ber, a - ber die Ge - rech - ten, die Ge - rech - ten'. The bottom staff is a bass line with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score is marked with a '108' at the beginning of the first measure.

²⁰ vgl. Thomas Walker: Ciaccona.

113

müs - sen sich freu - en,
müs - sen sich freu - en,

114

Notenbeispiel 18 Schütz *Es steh Gott auf*

Man kann davon ausgehen, dass sich Capricornus diese Ciaccona-Passage von Schütz zum Vorbild nahm, als er in „Du großer König“ den beinahe identischen Text mittels dieser Satztechnik in Musik setzte. Bei Capricornus ist die Passage allerdings wesentlich knapper gestaltet als bei Schütz. Im Abschnitt „und die Gerechten sich freuen“ erklingt das Ciaccona-Modell sechs Mal, die Überstimmen spielen keine Variationen, sondern bleiben weitgehend gleich. Und während bei Schütz das Ostinato fast durchgehend auf der selben Stufe wiederholt wird, nutzt es Capricornus zur Modulation: von B über G und Es nach c. Dabei ist das Modell jedes Mal harmonisch und melodisch ein wenig verändert. Capricornus nutzt also die Möglichkeiten des Ciaccona-Modells nicht zur Variationsbildung der Oberstimmen, sondern verwendet es – ähnlich wie den absteigenden Tetrachord in „Ach lieber Herr“ – vielmehr als musikalische Chiffre. Der letzte Abschnitt wird wiederholt. So ist der Mittelteil, der mit seiner Aneinanderreihung musikalischer Bilder wenig kohärent wirkt, durch die Wiederholungsstrukturen der Rahmenteile in ein stabiles Gerüst eingefasst.

119
daß die Gott- lo- sen ver- til- get wer- den und die Ge- rech- ten sich freu-
den
daß die Gott- lo- sen ver- til- get wer- den
den
daß die Gott- lo- sen ver- til- get wer- den
den
120
und die Ge- rech- ten sich freu-
-en,
und die Ge- rech- ten sich freu-
-en,
und die Ge- rech- ten sich freu-
-en,
und die Ge- rech- ten sich freu-
-en,
121
-en, sich freu-
-en, sich freu-
-en,
sich freu-
-en,
1 5 6 4 3 6 5 4 3 2 1

Notenbeispiel 19 Du großer König

Dulcis amor (Geistliche Harmonien III, Nr. 15)

„Dulcis amor“ verlangt als Besetzung zwei Soprane und Bass, zwei Violinen, Fagott und Basso continuo. Der Text handelt von dem Wunsch nach Nähe zu Christus. Dieser wird als himmlischer Amor angesprochen, der – analog zum irdischen Amor – mit Pfeil und Bogen ausgestattet ist und mit seinen Pfeilen im Menschen Liebe entfachen kann. „Sagittis tuis confige me“ (durchbohre mich mit deinen Pfeilen), lautet die Bitte an den himmlischen Amor. Während derjenige, der vom irdischen Amor getroffen ist, in Liebe zu einem anderen Menschen entflammt, rufen die Pfeile des himmlischen Amors eine Liebe zu dem Bogenschützen selbst hervor: Das lyrische Ich verzehrt sich in der Liebe zu Christus („lango pro te“) und will sogar für ihn sterben („moriar pro te“).

Wenn sich in der zeitgenössischen weltlichen Liebeslyrik jemand den Tod wünscht, dann ist das meist als Umschreibung seines Verlangens nach sinnlicher Liebeserfüllung zu lesen. Im geistlichen Bereich ist dieser Todeswunsch ein Hinweis auf die Sehnsucht nach der *unio mystica*, der mystischen Vereinigung mit Gott. Dieser Gedanke spielt eine wichtige Rolle in den Schriften mittelalterlicher Mystiker, etwa bei Johannes Tauler, Meister Eckard oder Bernhard von Clairvaux. Im 17. Jahrhundert wurden die Ideen der Mystiker wieder besonders breit rezipiert und dienten dem Bestreben der protestantischen Theologie, systematisch alle Bereiche des Lebens auf eine religiöse Basis zu stellen. Innerhalb der gesellschaftlich anerkannten und festgefügteten Institutionen fließen also die Kategorien „weltlich“ und „geistlich“ oder „sinnlich“ und „keusch“ durchaus ineinander.²¹

Capricornus‘ Vertonung lässt sich in vier Formteile untergliedern: Auf eine instrumentale Sonata folgt ein rein vokaler Teil (T. 11-55), der eine Binnenwiederholung aufweist und in dem die einzelnen soggetti wie Mosaiksteine nebeneinander gesetzt sind, dann ein vokal-instrumentaler Teil im 3/2-Takt (T. 56-87), schließlich – wieder im c-Takt – ein Teil, in dem sowohl Vokal- als auch Instrumentalstimmen beteiligt sind und der vollständig wiederholt wird (T. 88-110).

Die Passagen, in denen der Text von Sehnsucht und Sterben spricht, sind harmonisch und satztechnisch hervorgehoben: Bei „lango pro te“ (T. 88-93) dialogisieren die Vokalstimmen im Fauxboudon-Satz über einer aufsteigenden Basslinie, dazu spielen die beiden Violinen lange Haltetöne (was sie ausschließlich in diesen Takten tun). Die Stelle ist „Adagio“ vorzutragen – diese Spielanweisung findet sich bei Capricornus häufig an besonders expressiven Stellen.

²¹ Zu den Texten und ihren frömmigkeitsgeschichtlichen Hintergrund siehe Kapitel 5 dieser Arbeit, zum Umgang mit der Mystik insbesondere auch den Abschnitt über den *Jubilus Bernhardi*.

88 Adagio

Lan- gue-o pro te, lan- gue-o pro te, lan- gue-o pro te, pro te,
 Lan- gue-o pro te, lan- gue-o pro te, lan- gue-o pro te, pro
 Lan- gue-o pro te, lan- gue-o pro te, lan- gue-o pro te, pro

6 # # 6 6 5 6 [6]

Notenbeispiel 20 *Dulcis amor*

Vorhaltsdissonanzen prägen die Passage „moriar pro te“ (T. 29ff.): Die beiden Sopranstimmen imitieren einander im Abstand einer Minima, sodass es auf den schweren Zählzeiten jeweils zu Quartvorhalten kommt. Die Melodik schraubt sich dabei – wie auch beim Text „languo pro te“ – langsam nach oben, was dem Verlangen, sich im Sterben, in der Einswerdung mit Christus gleichsam aufzulösen, Nachdruck verleiht. Jedes weltliche Liebesmadrigal könnte auf die gleiche Weise komponiert sein. Dazu bewegt sich der Generalbass in Quinten aufwärts (G-D-A-E-h-fis), auf der siebten Stufe (h) kadenzieren die drei Stimmen, bevor der Vokalbass die Sopranstimmen mit demselben soggetto ablöst.

32

-vi- te, et _ser- vi- te, et _ser- vi- te il- li so- li, et _ser- vi- te il- li so- li.
 -vi- te, et _ser- vi- te, et _ser- vi- te il- li so- li, et _ser- vi- te il- li so- li.
 et _ser- vi- te, et ser- vi- te il- li so- li, et ser- vi- te il- li so- li.

6 4 3 6 4 3

Notenbeispiel 21 *Dulcis amor*

Dieser *soggetto*, der sich aus zwei fallenden Sekunden und einem Quartsprung aufwärts zusammensetzt, ist einer der Kerngedanken des Stücks. Zu Beginn der Instrumentalsonata imitieren ihn die beiden Violinen im Quartabstand. Bemerkenswert ist dabei, dass die zweite Viola mit einer Septime einsetzt. Diese regelwidrige Dissonanz verweist auf Affektgehalt des Textes. Ebenso wie bei der „*moriar*“-Stelle verläuft die Harmonik auch in den ersten Takten der Sonata in Quintschritten.

The image shows a musical score for a Sonata, titled "Sonata". It features seven staves: Viola 1, Viola 2, Soprano 1, Soprano 2, Bass, Bassoon, and Basso continuo. The score is in common time (C) and shows the beginning of the piece. The Viola 1 and Viola 2 parts are the most prominent, with Viola 2 starting with a dissonant seventh interval. The Soprano 1 and Soprano 2 parts are mostly rests, indicating they enter later. The Bassoon and Basso continuo parts provide harmonic support. At the bottom of the Basso continuo staff, there are figured bass notations: 4 3, 4 3#, 4 3, 4 3#, #.

Notenbeispiel 22 *Dulcis amor*, Sonata

Der Dialog der beiden Soprane zu Beginn des ersten Vokalteils („*Dulcis amor Jesu, dulce bonum dilecte me*“) nimmt ebenfalls Bezug auf diesen *soggetto*. Und auch die vier Klauseln, die die Passage untergliedern, sind im Quintabstand angeordnet. Die Anfangstakte der Sonata bilden also mit ihrem einleitenden *soggetto* und ihrer harmonischen Struktur eine Art ‚abstract‘, der die Grundstruktur des ersten Teils in Miniaturform zusammenfasst.

11

S1 Dul- cis a- mor, Je- su, dul- ce bo- num di- lec- te mi.

S2 Dul- cis a- mor, Je- su, dul- ce

B

B.c. ♯ [6] ♯ [6] ♯ 7 6

17

dul- cis

bo- num di- lec- te mi.

♯ 4 3|♯ ♯

Notenbeispiel 23 Dulcis amor

Zwei weitere satztechnische Besonderheiten kennzeichnen das Stück: Zum einen die Gegenüberstellung von konzertierender und nicht-konzertierender Satztechnik. Der Abschnitt im 3/2-Takt (T. 56-87) verschränkt zwei soggetti miteinander, die unterschiedlichen Texten zugeordnet sind – eine Satztechnik, die im italienischen Madrigal seit dem 16. Jahrhundert üblich ist. „Ah mi Jesu“ ist syllabisch mit punktierten Breven gesetzt, „trahe mir post te“ beschreibt in rascheren Notenwerten eine aufsteigenden Septime: die Nachfolge Christi als Bewegung, die nach oben führt. Diese beiden soggetti bilden die Basis für ein polyphones Geflecht. Der Generalbass fungiert dabei als Basso sequente mit Vokalbass bzw. Fagottstimme, als Stimme, deren Material mit dem der anderen Stimmen identisch und gleichwertig ist. Er übernimmt hier nicht die Funktion einer genuinen Fundamentstimme, wie es für den konzertierenden Satz kennzeichnend ist. Erst am Ende des 3/2-Teils dient der Basso continuo wieder als Fundament und markiert deutlich mit Bassklauseln zwei Kadenzen auf der 1. Stufe – zuvor sind Quintschritte im Bass sorgfältig vermieden, und der musikalische Satz ist auch ohne die Akkorde des Tasteninstrumentes vollständig.

The image displays a musical score for a piece titled 'Dulcis amor'. The score is arranged in two systems. The first system, starting at measure 56, includes parts for two vocal staves (a.1 and a.2), a soprano staff (S1), an alto staff (S2), a bass staff (B), and a basso continuo staff (Bc.). The lyrics 'Ah mi Je- su, tra- he me post' are written under the vocal staves. The second system, starting at measure 61, continues the vocal parts and includes a tenor staff (Tn.) and a basso continuo staff (Bc.). The lyrics '-su, te,' are written under the vocal staves. The score features various musical notations, including notes, rests, and bar lines, with some measures containing figured bass notation (e.g., 7 6[1], 7 6).

Notenbeispiel 24 Dulcis amor

Die zweite satztechnische Besonderheit betrifft das Verhältnis von Vokal- und Instrumentalsatz. In den Takten 94-108 schichtet Capricornus gleichsam drei Ebenen übereinander: zuunterst die Fundamentstimme des Basso continuo, die vom Fagott figurativ umspielt wird, darüber die Vokalstimmen, die in Achtelnoten den Text syllabisch deklamieren – zunächst jede Stimme einzeln, dann zu dritt, einander imitierend. Darüber erklingt in den Streichern ein Dialog in rascheren Notenwerten, dessen Material – Skalen und Dreiklangsbrechungen – von den anderen Stimmen unabhängig ist. Diese selbständige Führung der Instrumentalstimmen ist eine große Besonderheit in Capricornus' Musik. Üblicherweise fällt den Instrumenten allenfalls in den Ritornellen oder in den Sonatae eigenes Material zu. Ansonsten fungieren sie gleichsam als untextierte Vokalstimmen oder als akkordische Begleitstimmen.

Notenbeispiel 25 *Dulcis amor*

In „Dulcis amor Jesu“ sind also mehrere vermeintliche Gegensätze miteinander vereint: sakraler und weltlicher Bezugsrahmen, der bereits im Text angelegt ist und in der Musik mit dem Rückgriff auf Stilmittel des weltlichen Madrigals noch an Gewicht gewinnt. Die ältere Satztechnik des basso sequente und die moderne konzertierende Technik und überdies instrumentale und vokale Schreibweise.²² Gerade die Aufteilung des musikalischen Satzes in drei selbständige Ebenen am Schluss des Stückes – Instrumentalsatz, Vokalsatz und Basso continuo – wird erst am Ende des Jahrhunderts, und vor allem im 18. Jahrhunderts das gängige Prinzip. Capricornus‘ „Dulcis amor Jesu“ zählt zu den ganz frühen Stücken, in denen diese Art der Stimmenbehandlung erprobt wird.

22 Das Nebeneinander von alter und neuer Musik und ihren spezifischen Satztechniken überdauert im geistlichen Bereich nicht nur den Dreißigjährigen Krieg, sondern reicht noch weit bis ins 18. Jahrhundert. Johann Sebastian Bach nutzte zum Beispiel noch in seiner Zeit als Leipziger Thomaskantor die Motettensammlung *Florilegium Portense*, die 1618 erschienen war und schon zu diesem Zeitpunkt älteres Repertoire bündelte. Vgl. Forchert: Überlegungen zum Einfluß Italiens, S. 136.

Praeparate (Geistliche Harmonien III, Nr. 16)

„Praeparate“ basiert textlich auf einer Paraphrase aus dem 1. Buch Samuel 7,3: Die Menschen sind dazu aufgefordert, ihr Herz für Gott bereit zu machen, ihm allein zu dienen und sich von allen anderen Götterbildern abzuwenden. Dann werden sie aus der Hand der Feinde befreit werden.

Varietas bezüglich der Formen und Klangfarben der 18 Kompositionen ist das Kennzeichen der Sammlung *Dritter Theil Geistlicher Harmonien*. In „Praeparate“ (für Zink, Violine, Posaune, Alt, Tenor, Bass und B.c.) ist das Prinzip der *varietas* gleichsam in gebündelter Form auch kompositionstechnisch umgesetzt. Die einzelnen Teile weisen jeweils eine unterschiedliche stilistische Faktur auf.

Das Stück beginnt mit einer instrumentalen Sonata im c-Takt; zunächst in blockhaft-akkordischem Satz und mit jenem daktylischen Rhythmus (Halbe und zwei Viertel), der für die instrumentale Canzona seit dem 16. Jahrhundert typisch ist. Dann wandelt sich der Charakter der Sonata: Der rhythmisch differenzierte, mit 32tel-Noten ausgezierte *soggetto*, der nacheinander von oben nach unten durch die Stimmen wandert, macht Gebrauch von instrumentenspezifischer Virtuosität, wie sie sich in der instrumentalen Ensemblesmusik des 17. Jahrhunderts entfaltet.

The image shows a musical score for a piece titled "Sonata". The score is written for seven instruments: Cornetto, Violin, Alto, Tenor, Bass, Trombone, and Basso continuo. The music is in common time (C) and features a characteristic dactylic rhythm of a half note followed by two quarter notes. The Cornetto and Violin parts are active, with the Violin playing a melodic line. The Alto, Tenor, and Bass parts are mostly silent, indicated by rests. The Trombone and Basso continuo parts provide harmonic support. The Basso continuo part includes figured bass notation: [6], 6, 7, 6, ♯, 6, ♯, 6, 7, 6[♯], ♯, 6[♯].

Notenbeispiel 26 Praeparate Sonata

Im ersten Vokalteil schweigen die Instrumente. Er lässt sich in zwei Abschnitte untergliedern: Die ersten 22 Takte stellen dem homorhythmisch gestalteten Ausruf „Praeparate“ einen ariosen, melodisch in sich geschlossenen, bogenförmigen soggetto gegenüber („corda vestra Domino“), der sukzessiv und in verschiedenen intervallischen und rhythmischen Abständen (nach einer Halben bzw. nach einer Viertel) von den Vokalstimmen vorgetragen wird: die Herzen sollen sich gründlich, auf verschiedene Art vorbereiten.

Notenbeispiel 27 Praeparate

Im zweiten Abschnitt spricht der Text davon, *allein* Gott zu dienen: „Et servite illi soli“. Entsprechend sind die Singstimmen solistisch geführt. Nacheinander tragen Bass, Alt und Tenor einen auftaktigen *soggetto* mit anapästischem Rhythmus, der zweimal sequenziert wird, vor, schließlich (ab Takt 32) treten die drei Stimmen zusammen.

...

Notenbeispiel 28 Praeparate

Der zweite Teil, im 3/1 Takt, ist in strenger Kanontechnik komponiert. Im Abstand einer Brevis erklingt in Zink und Tenor ein Oktavkanon, dessen daktylischer Rhythmus zu Beginn auf den Canzonerrhythmus der Einleitungssinfonia verweist. Danach (ab T. 42) übernehmen auf der fünften Stufe Bass und Violine den Oktavkanon, schließlich wandert der *soggetto* auf der vierten Stufe in die Posaunen- und Altstimme, die wiederum im Quintkanon spielen (T. 46ff). Nach diesem ersten Durchgang mit paarig geführten Stimmen und verschiedenen Klangkombinationen verdichtet sich der Satz zu einem dreistimmigen Kanon. Zuerst werden Violine, Bass und Zink jeweils im Abstand einer Brevis und im intervallischen Abstand von Quinte und Oktave geführt, dann (T. 53ff) erscheint ein Quintkanon in Tenor und den beiden Instrumentalstimmen, wobei der Abstand der Einsätze nun auf zwei Breven vergrößert ist. Dann wird der Kanon vierstimmig und verdichtet sich erneut: Drei Breven nach dem Einsatz des Basses (T. 56) folgt im Sekundabstand die Violine, zwei Breven später bildet der Alt damit

einen Quintkanon, eine weitere Brevis später setzt der Tenor im Abstand einer Quinte ein, zuletzt folgt – wieder im Brevisabstand – der Zink, der um eine Sext versetzt beginnt. Ab Takt 62 singen die beiden oberen Vokalstimmen zusammen mit der Posaune einen freier gestalteten Kanon. Im nächsten Durchgang (T. 69ff) werden erstmals zwei Stimmen in Terzparallelen geführt – Alt und Tenor; sie werden von Bass und Zink umrahmt. Dann erscheint ein vierstimmiger Kanon, dessen soggetto verkürzt ist (T. 73ff), schließlich werden zwei Stimmen paarweise in Terzen geführt und nach einer Brevis von einem weiteren Stimmenpaar imitiert (T. 76ff).

tra- he me post te,
 tra- he me post te, ah mi Je-
 ah mi Je- su, tra- he me post

♯ 6 7 6 [6] 6 7 6 [6] [5] 7 6

tra- he me post te,
 -su,
 te, tra- he

♯ [6] [6]

Notenbeispiel 29 Praeparate Ausschnitt aus dem Fugen-Abschnitt

Katalogartig führt dieser imitatorisch gestaltete Teil die verschiedenen Klangkombinationen und kompositorischen Möglichkeiten des Kanons vor. Die zeitgenössische Theorie nennt

solche strengen kanonisch gearbeiteten Abschnitte „Fuga totalis“; die Theoretiker weisen mit Nachdruck darauf hin, dass eine Komposition, die keine solcher Fugenabschnitte enthalte, nicht als kunstvoll bezeichnet werden könne.²³ Die Fugentechnik ist hier auch ein Bild für den Inhalt des Textes: „Et liberavit vos de manibus inimicorum vestrorum“ – die Befreiung aus den Händen der Feinde bedeutet im alttestamentarischen Kontext die Flucht (fuga) des Volkes Israels aus der Gefangenschaft.

Die Musik spiegelt den Gegensatz zwischen Gefangenschaft und Freiheit, der im Text erwähnt ist, mit ihren eigenen Mitteln: In der Fuge waren alle Sing- und Instrumentalstimmen beteiligt, jetzt ist die Besetzung auf Bass-Stimme und B.c. reduziert. Die Taktart geht vom Dreiertakt zum geraden Takt. Und die Kompositionstechnik wechselt von der strengen polyphonen Fuge zu einem frei-rezitativischen Stil, in dem die Bass-Stimme über lang ausgehaltenen Continuo-Noten den Text deklamiert: „Convertimini ad eum in toto corde vestro“. Im Vergleich zum Vorherigen sind die Worte auf rhythmisch außerordentlich differenzierte Weise in Musik gesetzt und reich mit Ornamenten ausgestattet – „corde“ wird mit einer ausgedehnten Koloratur geschmückt, die in ihrem Ambitus (einer Undezime), ihrer Geschwindigkeit und ihren Sprüngen für den Sänger eine technische Herausforderung darstellt. Größer könnte der Kontrast zwischen den beiden Abschnitten kaum sein.

27

A

T

B

rb.

c.

Con-ver-ti-mi-ni, con-ver-ti-mi-ni ad e-um, in to-to cor-

23 Der Begriff „fuga totalis“ taucht zuerst 1613 bei Johannes Nucius auf; vgl. Braun: Deutsche Musiktheorie, Kapitel 19, Fuge. Vgl. zur Definition der Fuge die Angaben auf S. 135 in Walker: Theories of Fugue; darunter etwa die Definition von Ahle (1673): „Fuga (Canon) eine künstliche Zusammenfügung des Gesanges / da eine Stimme der andern in Unisono, Quarta, Quinta oder Octava nachgeheth“.

Notenbeispiel 30 Praeparate

Darauf folgt ein Abschnitt der beiden vokalen Oberstimmen („et auferte Deos alienos de medio vestri“), dessen Faktur der italienischen Canzonetta ähnelt: Die Phrasen sind kurz, die eingängige Melodik drängt die Rücksicht auf Rhythmus und Prosodie der gesprochenen Sprache in den Hintergrund, der Text ist teils syllabisch, teils in melismatischen Brechungen vertont – Merkmale, die sich etwa auch bei Monteverdis Kompositionen *alla francese* finden.²⁴ Nachdem Alt und Tenor nach einer Koloraturenkette im unisono abkadenzieren haben, folgt ein als „Solo“ bezeichnetes zwölftaktiges virtuosos Zwischenspiel der Posaune mit selbstständiger Melodik – nach den Ermahnungen zu einem gottesfürchtigen Leben vielleicht ein Symbol für die Posaune des jüngsten Gerichts.

Mit der Wiederholung des Kanonteils zum Abschluss entsteht eine musikalisch autonome, in sich abgerundete Form.

In „Praeparate“ stellt Capricornus also verschiedene stilistische Ebenen einander unmittelbar gegenüber: Die instrumentale Canzona des 16. Jahrhundert steht neben der neueren, virtuoson und instrumentenspezifischen Instrumentalmusik, der strenge kanonische Stil steht dem leichteren Canzonettenstil und den Stilarten des Musiktheaters – der rezitativischen und der ariosen Schreibart. Das Spektrum von instrumentaler Kammermusik, Theatermusik und Kirchenmusik ist hier in einer Komposition miteinander verbunden, die Idee der *varietas*, die die ganze Sammlung prägt, macht sich hier bis hinein in den musikalischen Satz bemerkbar.

²⁴ Leopold: Monteverdi, S. 194f.

9 Scelta musicale

Spielarten von vokaler und instrumentaler Schreibweise

Die postum herausgegebene Sammlung *Scelta musicale* enthält acht lateinische Solomotetten mit obligaten Melodieinstrumenten und B.c. Vier Stücke daraus sehen ein Melodieinstrument vor, die anderen vier verlangen zwei Instrumente. Die Motetten sind in der Sammlung paarweise angeordnet: je zwei für Sopran-, Alt-, Bass- und wiederum Sopranstimme.¹

Bei der Konzeption des Bandes – der Herausgeber ist unbekannt – scheint der liturgische Ort der Motetten im Vordergrund gestanden zu haben: Fünf davon gehören an einen besonders bedeutenden Platz im Kirchenjahr: Passion, Ostern, Himmelfahrt und Weihnachten. Die anderen drei haben ihren Platz im Stundengebet.

Entsprechend des unterschiedlichen liturgischen Ortes ist auch der jeweilige Affekt der Motetten sehr unterschiedlich. Die Bandbreite reicht von Schmerz und Zerknirschung in der Passionsmotette „Salve Jesu“ bis hin zu Jubel und Freude (etwa im „Gloria“ der Himmelfahrtsmotette „Jesu nostra redemptio“ oder in der Motette „Laetare Jerusalem“; sie wird als Introitus am Sonntag „Laetare“ gesungen, dem vierten Sonntag der Fastenzeit, an dem im Gottesdienst der Ausdruck der Freude im Vordergrund steht).

Titel	Besetzung	Tonalität	Text	Liturgischer Ort
Salve Jesu	S, Gambe, B.c.	a	Arnulf von Louvain	Passionszeit
Jesu nostra redemptio	S, Gambe, B.c.	a	Ambrosius zugeschrieben	Himmelfahrt
Adeste omnes fideles	A, Violine, B.c.	c	?	Weihnachtszeit
Surrexit pastor bonus	A, Violine, B.c.	C	Gregor I.	Osterzeit
Laudate Dominum	B, 2 Violinen, B.c.	D	Ps. 116	Vesper
Bonum est confiteri	B, 2 Cornetti, B.c.	C	Ps. 91, 2-5	Laudes
Laetare [Jerusalem] in Domino	S, Violine, Posaune oder Gambe, B.c.	C	Introitus	Passionszeit: Sonntag Laetare
Dixi Domino	S, Violine, Fagott, B.c.	C	Ps. 15,2	Prim / Matutin

Die Motetten zeugen von Capricornus' Auseinandersetzung mit einer der aktuellen kompositorischen Fragen seiner Zeit: dem Verhältnis von solistischer Singstimme und obligater Instrumentalstimme; zwischen vokaler und instrumentaler Schreibweise auf der Basis eines Basso continuo. Dieses Problem ist in den Motetten unterschiedlich gelöst. Dabei reicht die Spannweite von einer Schreibweise, in der Sänger und Instrumentalist genau das gleiche musikalische Material vortragen, bis hin zu einer deutlich sich unterscheidenden Behandlung von Sing- und Instrumentalstimme, bei der es nur wenige Überlappungen gibt. Capricornus

1 Gester merkt in seinem Aufsatz an, für die letzten beiden Motetten sei aus Gründen der klanglichen Homogenität eine Tenorstimme sehr viel geeigneter als eine Sopranstimme, in: *La Scelta musicale*, S. 155.

nutzt dieses Spannungsfeld auch, um die Grenzen zwischen Stimme und Instrument auf unterschiedliche Weise auszuloten und damit Text und Musik eine neue Dimension hinzuzufügen. Auf der Frage der verschiedenen Spielarten vokalen und instrumentalen Komponierens soll im Folgenden der Focus liegen.

„Dixi Domino“

Was die Übereinstimmung von vokaler und instrumentaler Schreibweise betrifft, ist die Motette „Dixi Domino“ das radikalste Beispiel. „Dixi Domino“ steht am Ende der Sammlung, die Besetzung ist für Sopran, Violine, Fagott und Basso continuo. Der Text umfasst nur einen Psalmvers: „Dixi Domino Deus meus es tu“ (Ps. 15,2). Der Knappheit des Textes entspricht die Sparsamkeit der musikalischen Mittel.

Das Material der ausgedehnten instrumentalen Einleitung besteht aus einem prägnanten *soggetto*: ein gebrochener Dreiklang, zunächst in aufwärts gerichteter, dann leicht ausgeziert in absteigender Bewegung. Zunächst beherrschen regelmäßige Achtelnoten den Rhythmus; der *soggetto* bewegt sich bis zur 5. Stufe und kehrt dann in einer ausgedehnten Sechzehntelbewegung zur 1. Stufe zurück

Notenbeispiel 1a Dixi Domino, Instrumentalvorspiel²

Diese beiden Elemente werden auf immer neue Weise miteinander kombiniert. Singstimme und Instrumente sind dabei völlig identisch behandelt. Sie treten miteinander in Dialog, wobei der Dreiklangssoggetto in Engführung erscheint.

2 Alle Notenbeispiele zur *Scelta musicale* stammen aus den Editionen von Jean-Luc Gester.

vi
fg
sop
org

di-xi di-xi do - - - mi - no di - xi di - xi Do - - - mi - no

Notenbeispiel 1b Dixi Domino, Dialog Singstimme - Instrumente

Im Vokalsatz finden sich also typisch instrumentale Elemente wie Dreiklangsbrechungen, ausgedehnte Koloraturen, Sequenzen und größere Sprünge. Umgekehrt zehrt der Instrumentalsatz im weiteren Verlauf von rezitativartigen Abschnitten, wie sie für die Vokalmusik üblich sind: Den Textabschnitt „Deus meus es tu“ leitet die Singstimme ein, und hier nimmt die Rhythmik mit Punktierungen und fein abgestuften Akzenten zum ersten Mal Rücksicht auf die Prosodie der Sprache. Die Instrumente nehmen diese Motivik auf (genau wie es zuvor die Singstimme getan hat) und ‚sprechen‘ den Text nach.

vi
fg
sop
org

De -

6

76

vi
fg
sop
org

- - - us De - us me - - us es tu De - us me - us es tu

43 6 5 43 6

82

vi
fg
sop
org

6 56 45 6 5 4 3

45 98 4 3

Notenbeispiel 2 Dixi Domino T. 75-86

Auffällig ist, dass Capricornus in dieser Motette weder besonders instrumentenspezifisch noch besonders gesangsspezifisch schreibt, sondern die Stimmen gleichsam auf einer übergeordneten Ebene zusammenführt. Im Grunde könnte das Stück rein vokal oder auch rein instrumental aufgeführt werden, für beide ist jeder Part möglich.

Eine ähnliche Vermischung von vokaler und instrumentaler Schreibweise, bei der beide völlig identisches Material vortragen, findet sich bei vielen Zeitgenossen. Beispielsweise auch bei Tarquinio Merula, von dessen Kompositionen einige im Repertoire der Pressburger Kirchengemeinde waren³. In Merulas Hohelied-Motette „Nigra sum sed formosa“ etwa (1624 veröffentlicht)⁴ besteht praktisch kein Unterschied zwischen Stimme und Instrument – wengleich Merula hier noch virtuoser mit der Singstimme umgeht und zudem zu ganz anderen formalen Lösungen kommt.

Die Singstimme übernimmt exakt die Melodik des Instrumentalvorspiels – oder umgekehrt formuliert: das Instrument antizipiert das Material der Singstimme:



Notenbeispiel 3a Merula: *Nigra sum sed formosa*, Instrumentalvorspiel (Geige, B.c.)

Notenbeispiel 3b Merula: *Nigra sum sed formosa*, Einsatz Sopran

Auch wenn es im Folgenden zu ausgesprochen unsanglichen Wendungen kommt, hält Merula an dem Prinzip fest, dass Instrument und Stimme alles miteinander teilen.

3 vgl. Kalinayová: *Hudobné Inventáre*. Das Stück, auf das ich mich im Folgenden beziehe, war nicht Bestandteil des Pressburger Notenrepertoires. Es geht mir hierbei nicht darum, zu ‚beweisen‘, woher Capricornus diese Ideen nahm, sondern darum, Tendenzen aufzuzeigen.

4 Die Motette ist für Sopran, Violine und B.c., veröffentlicht in: Tarquinio Merula: *Il primo libro de Motetti e Sonate concertati 2-5 voci*, Venedig 1625. Ich danke Gunther Morche, der mir seine spartierte Partitur zur Verfügung stellte.

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat, containing the lyrics: "sum ni-gra sed for-mo-sa, sum ni-gra sed for-mo-sa ad-mi-ra - - - ni-ni". The third staff is a lute accompaniment with a bass clef and a key signature of one flat, featuring a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and some accidentals.

Notenbeispiel 3c Merula: *Nigra sum sed formosa*, gemeinsames Material Sopran und Geige

Grenzen und Annäherungen von Singstimme und Instrument

In allen anderen Motetten der *Scelta musicale* gibt es ebenfalls Stellen, an denen Singstimme und Instrument miteinander in einen Dialog treten und sich gegenseitig genau imitieren. Das ist aber immer nur in ausgewählten Abschnitten der Fall. Dann trennen sich die beiden Stimmen wieder, und jede von ihnen erhält ganz spezifisches Material: für die Instrumentalstimme bedeutet das meist eine sehr instrumentengerechte Virtuosität mit Verzierungen, Registerwechseln und Sprüngen, die der Singstimme schlicht nicht möglich wären. Die Vokalpartien sind dagegen an den rein vokalen Stellen meist ganz von Text ausgehend komponiert, die melodische und rhythmische Erfindung macht nur im Zusammenhang mit dem vorgetragenen Text und seiner Prosodie Sinn.

Bei „Adeste omnes fideles etwa“ ist die instrumentale Sinfonia – wie in allen anderen Motetten auch – äußerst virtuos gestaltet.

The image shows a musical score for a violin sonata. It consists of five staves, each starting with a measure number (1, 2, 3, 4, 5). The first staff is labeled "Sonata" and has a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The music is highly virtuosic, featuring rapid sixteenth-note passages, trills, and other technical flourishes. The notation includes many accidentals and dynamic markings.

Notenbeispiel 4 *Adeste omnes fideles*, Sonata, Violinstimme

Die reinen Vokalabschnitte dagegen weisen einen anderen Stil auf. Sie sind deklamatorisch, vom Text ausgehend gestaltet. Wenn beide Stimmen in einen Dialog treten, dann treffen sie sich gleichsam auf einer dritten, ‚neutralen‘ Ebene, bei der die Extreme der instrumentalen und vokalen Schreibweise ausgespart sind. Das ist zum Beispiel in den Alleluja-Abschnitten der Fall, die die Motette formal untergliedern und durch ihre Wiederholungsstruktur abrunden. Die Dreiklangsbrechungen sind zwar für die Stimme relativ unangenehm und intonatorisch heikel, sie sind aber doch sangbar und nicht gänzlich instrumentenspezifisch.

Notenbeispiel 5 *Adeste omnes fideles, I. Alleluja-Abschnitt*

Ähnliches lässt sich in den Motetten „Surrexit pastor bonus“, „Laudate pueri“ und „Laetare Jerusalem“ beobachten. In „Laetare Jerusalem“ gibt es eine Stelle, die die beiden Ebenen von spezifischer Schreibweise und ‚neutraler‘ Schreibweise anschaulich illustriert: Im Abschnitt „Et conventum facite omnes“ treten der Sopran und die beiden Instrumente (Geige und Posaune) miteinander in einen Dialog. Der Sopran trägt die Phrase zunächst alleine vor, sie mündet beim Wort „facite“ in einen ausgezierten Dreiklang. Wenn die beiden Instrumente die Phrase aufnehmen, sind die ersten Sechzehntel rhythmisch verändert: jetzt sind sie in Zweiundreißigstelnoten verwandelt, denen eine Punktierung vorangeht, was auf das Wort „facite“ unangenehm zu singen wäre, aber für die Instrumente technisch ohne Hindernisse machbar ist. Die Dreiklangsverzierung ist nun instrumentengerecht weiter ausgeziert und ausgedehnt.

The image displays a musical score for a motet. It consists of three systems of staves. The first system shows a vocal line with the lyrics "Et con-ven-tum fa-ci-te om-nes fa-ci-te om-nes" and a bass line with figured bass notation: # and 4#. The second system shows a vocal line with the lyric "- nes," and a bass line with figured bass notation: [6], [6#], [6], and [7#6]. The third system shows a complex instrumental passage with rapid sixteenth-note runs in the upper staves and a bass line with figured bass notation: [6], [6], and [43].

Notenbeispiel 6 *Laetare Jerusalem*

In der Motette „Bonum est confiteri Domino“ ist diese Aufteilung zwischen einem vokalen, einem instrumentalen und einem gemeinsamen Bereich nicht durchgehalten. Auch hier gibt es rezitativisch-deklamatorische Abschnitte, die der Stimme vorbehalten sind. Die beiden Geigen sind durchweg sehr virtuos geführt. Wenn Singstimme und Instrumente zusammenkommen, dann behandelt Capricornus die Stimme wie ein zusätzliches Instrument: Er schreibt Koloraturen, die sich über mehrere Takte hinweg ausdehnen – wie bei dem Wort „psallere“ – und baut rasche Verzierungen ein, die ganz vom Instrument her gedacht sind und die gesangstechnischen Möglichkeiten schlicht ignorieren – wie bei dem Text „per noctem“, dessen Koloratur einen Ambitus von fast zwei Oktaven abdeckt und die auf rasende Zweiunddreißigstel-Noten noch Triller prallen lässt, die an der Grenze des Machbaren liegen und vom Textinhalt her nicht zu rechtfertigen sind.

45

tis - si - me, et psal

48

- le - re no - mi - ni tu - o Al - tis - si - me.

Notenbeispiel 7 Bonum est, Koloratur auf "psallere"

am - per noc - tem,

43

Notenbeispiel 8 Bonum est, Ornament auf "per noctem"

Eine weitere, gesangstechnisch kaum machbare Stelle ist die ausgedehnte Koloratur auf „exultabo“, die wiederum höchst unsangliche Sprünge und einen riesigen Ambitus verlangt. Wenn die Instrumente diese Phrase aufgreifen, ist die Koloratur überraschender Weise vereinfacht und die Sprünge sind abgeflacht. Hier sind die Verhältnisse auf den Kopf gestellt: Singstimme und Instrument haben ihre Rollen getauscht.

In „Bonum est“ sind bewusst die Grenzen zwischen Singstimme und Instrument aufgebrochen und in Frage gestellt. Der Text dieses Psalms lautet in Übersetzung: „Das ist ein köstlich Ding, dem Herrn danken und lobsingend deinen Namen, du Höchster / des Morgens deine Gnade und des Nachts deine Wahrheit verkündigen / auf den zehnten Saiten und Psalter, mit Spielen auf der Harfe. / Denn, Herr, du lässtest mich fröhlich singen von deinen Werken, und ich rühme die Geschäfte deiner Hände.“⁵ Capricornus scheint mit der Vokalstimme, die so kompromisslos mit den Gepflogenheiten und Möglichkeiten des Gesangs umgeht,

5 Nach der Übersetzung von Martin Luther.

anzudeuten, dass sich der Mensch, wenn er Gott lobt und sich damit mit Gott verbindet, an die Grenze seiner Existenz gelangt und über sich hinauswachsen kann.

The image shows a musical score for a piece titled 'Bonum est, Koloratur auf "exultabo"'. It consists of three systems of staves. The first system (measures 95-97) features a bass line with a complex, ornamented melodic line and a simpler bass line below it. The second system (measures 98-100) has a treble staff with a highly decorative, rapid melodic line, a middle staff with a similar but less dense line, and a bass staff with a simple harmonic accompaniment. The third system (measures 101-103) continues the treble and middle staves with similar ornate lines, while the bass staff remains simple. The lyrics 'a - rum e - xul - ta' are written under the first system, and 'bo' is written under the second system.

Notenbeispiel 9 Bonum est, Koloratur auf "exultabo"

Es ist verwunderlich, dass der Herausgeber des Bandes diese Motette mit aufgenommen hat, denn im Normalfall wurden solche extremen, experimentellen Stücke praktisch ausschließlich handschriftlich verbreitet.

Zu den wenigen Ausnahmen im gedruckten Repertoire gehört die Motette „Domine ad adiuuandum me festina“ für zwei Bässe und B.c. von Sisto Reina⁶, in der die Singstimmen wie Instrumente auf äußerst virtuose Weise miteinander dialogisieren und sich gegenseitig kurze soggetti ‚zuwerfen‘. Im abschließenden „Amen“-Passus ist dieses Prinzip auf die Spitze getrieben: hier scheinen sich die beiden Bässe vollends in Instrumente ‚verwandelt‘ zu haben. Die Sänger singen keinen Text mehr, nur noch die Silbe „A“, die Ornamente werden immer gedehnter. Im Gegensatz dazu verharrt der Generalbass auf einem Ton, der sparsam mit Akkorden ausgekleidet wird. Die Aufmerksamkeit des Hörers gehört also ganz dem virtuoson Wettspiel der Ornamente.

6 In: Sisto Reina (1623-1664): Fiorita corona di melodia celeste, Milano 1660. Moderne Edition von Gunther Morche im Online-Portal QUICS – Quellen italienischer Concerti des Seicento, unter der Internet-Adresse <http://www.rzuser.uni-heidelberg.de/~nh0/QUICS.html> (abgerufen am 22.4.2013).

62

67

71

Notenbeispiel 10 Sisto Reina: *Domine ad adiuvandum me festina*, Ausschnitt aus dem „Amen“-Abschnitt

Ein weiteres, handschriftlich überliefertes Beispiel für einen solch instrumental anmutenden Umgang mit der Singstimme ist Giovanni Valentinis Psalmvertonung „In te Domine speravi“. Hier gehen Bassstimme und Gambe eine ähnliche Synthese ein wie in Capricornus' Concerto. Der Bass imitiert die riesigen Sprünge der Gambe in Viola bastarda-Manier.

Gio. Valentini Basso solo e Viola da Gamba (Viola Bastarda) Kl 2^o Mus. ms. 51^o

In te Do-mi-ne spe-ra-vi, in te Do-mi-ne spe-ra - - - vi, spe - - -

- vi non con-

fun-dar, non con-fun-dar, non con-fun-dar in ae-ter - - num

Notenbeispiel 11 Giovanni Valentini: *In te Domine*⁷

Die Zeitgenossen fanden solche Experimente offensichtlich interessant. Capricornus' „Bonum est“ ist diejenige Motette der Sammlung, von der die meisten Abschriften nachweisbar sind. In der Düben-Sammlung ist sie in zwei Abschriften erhalten, außerdem findet sie sich im Ansbacher Inventar von 1686 (Capricornus' Sohn war Hofmusiker in Ansbach), im Freyburger Inventar von 1709, im Rudolstädter Inventar, das den Notenbestand unter Philipp Heinrich Erlebach um 1700 nachweist und im Weißenfelser Inventar. Dort gibt es auch einen Hinweis auf eine Aufführung unter Johann Philipp Krieger am Fest Mariae Heimsuchung im Jahr 1685, also mindestens 20 Jahre nach der Komposition.⁸

⁷ Ich danke Gunther Morche, der mich auf dieses Stück aufmerksam gemacht und mir seine spartierte Partitur zur Verfügung gestellt hat.

⁸ Seiffert: Verzeichnis, S. LIV.

Singstimme und Gambe – „Jesu nostra redemptio“ und „Salve Jesu“

Die beiden Motetten „Salve Jesu“ und „Jesu nostra redemptio“ eröffnen die Sammlung. Sie haben eine gemeinsame textliche Herkunft: beide Texte stammen aus dem Bereich der mittelalterlichen Mystik; außerdem teilen sie die Tonart – beide stehen in a – und das Formkonzept: Am Beginn steht jeweils eine ausgedehnte Sonata, die nach einem ersten Vokalteil ganz wiederholt wird. Im zweiten Vokalteil werden dann nach und nach Singstimme und Instrument kombiniert.

Die Sonatae sind sehr instrumentenspezifisch gestaltet: virtuos, mit raschen Läufen, zahlreichen Sequenzierungen, überbordenden Ornamenten und einem großen Ambitus. Insbesondere „Jesu nostra redemptio“ schöpft die technischen Möglichkeiten des Gambenspiels aus. Die Sprünge von der Bass- in die Diskantlage – mit Schlüsselwechsel notiert – stehen in direktem Zusammenhang mit der Tradition der Viola bastarda-Diminutionen. Viola bastarda bezeichnet dabei nicht ein spezielles Instrument, sondern die Spielpraxis, für die das Hin- und Herspringen zwischen verschiedenen Registern üblich ist.⁹ In den Verzierungsstraktaten des 17. Jahrhunderts – beispielsweise in den beiden Viola bastarda-Stücken aus Francesco Rognonis *Selva de varii passaggi* (Milano 1620) – finden sich ähnliche Charakteristika.¹⁰

Notenbeispiel 11 Jesu nostra redemptio, Gambenstimme, Ausschnitt aus der Sonata

⁹ dazu Gutmann: Viola bastarda.

¹⁰ Darauf weist Jean-Luc Gester hin, in: La Scelta musicale, S. 161.

Wahrscheinlich sind diese virtuosen Gamenstimmen für den Stuttgarter Hofmusiker Albert Kreß geschrieben. Er war ein versierter Gambist, und von ihm ist in den Stuttgarter Hofakten ein Brief überliefert, in dem er darum bittet, sein Gambenspiel am englischen Königshof perfektionieren zu dürfen.¹¹ Der Brief stammt aus dem Jahr 1662, fällt also mitten in Capricornus' Stuttgarter Amtszeit.

Die Singstimme wird in dieser Motette wie eine typische Vokalstimme behandelt: der Vortrag des Textes und die Prosodie der Sprache stehen im Vordergrund, rezitativische und ariose Passagen wechseln einander ab. Nur gelegentlich gibt es Überlappungen zwischen instrumentalem und vokalem Bereich, etwa wenn der Sopran kleine Auszierungen der Gambe übernimmt, wenn beide in einen kurzen Dialog treten, parallel eine ausgedehntere Koloratur spielen oder wenn umgekehrt die Gambe Tonwiederholungen in typisch deklamatorischem Gestus spielt. Dennoch: Der Bereich des Virtuosen, des üppig Verzierten, gehört hier dem Instrument. Der Bereich des eindringlich Sprechenden und der fließenden Melodik ist primär der Singstimme vorbehalten.

In der ersten Motette der Sammlung, „Salve Jesu“, scheint das Spannungsverhältnis zwischen instrumentalem und vokalem Satz gezielt eingesetzt, um den Inhalt des mystischen Textes auf musikalische Weise darzustellen. Darauf sei im Folgenden näher eingegangen.

„Salve Jesu“ – ein Vergleich der Vertonungen von Buxtehude und Capricornus und Untersuchungen zur Behandlung von Singstimme und Instrument

In „Salve Jesu“ vertont Capricornus acht Strophen aus dem lateinischen Passionsgedicht „Rhythmica oratio ad unum quodlibet membrorum Christi patientes et a cruce pendentis“. Es wurde im 17. Jahrhundert fälschlicherweise Bernhard von Clairvaux zugeschrieben, heute hält man Arnulf von Louvain für den Verfasser. Das Gedicht ist eine Meditation über die Wunden des gekreuzigten leidenden Christus. In jedem der einzelnen Teile reflektiert ein lyrisches Ich (eine ‚gläubige Seele‘) die Bedeutung der jeweiligen Wunde für das eigene Heilsgeschehen mittels einer Sprache, die stark vom biblischen Hohelied und von der Tradition der Mystik geprägt ist. „Salve Jesu“ ist der Teil des Gedichts, in dem die Seitenwunde Christi im Zentrum steht, in der lateinischen Textedition trägt er die Überschrift „Ad latus“¹². Es ist der einzige Teil des mehrteiligen Gedichtzyklus, den Capricornus vertonte.

11 Der Brief befindet sich im Staatsarchiv Stuttgart, Signatur A 202: 1918. Der Brief selbst ist nicht datiert, unter den Akten befindet sich auch Kreß' Konzeptschreiben an den Burgvogt, das vom 8.8.1662 stammt.

12 Migne, *Patrologia Latina*, Bd. 184. Online unter *Patrologia Latina Database*.

Die heute bekannteste Vertonung des mehrteiligen Textes stammt von Dietrich Buxtehude: In seinem Kantatenzyklus „Membra Jesu nostri“ setzte er insgesamt 21 Strophen daraus in Musik.¹³ Buxtehudes Zyklus entstand 1680 – also mindestens 15 Jahre nach Capricornus’ Komposition. Buxtehudes Autograph ist dem Kantor Gustav Düben gewidmet. Es ist als Unikat in der Düben-Sammlung überliefert. Die Düben-Sammlung enthält auch einen großen Teil von Capricornus’ Werken. Bis auf „Jesu nostra redemptio“ besaß Düben alle Motetten aus der *Scelta musicale* in handschriftlicher Kopie – auch die Eröffnungsmotette des Drucks, „Salve Jesu“.¹⁴ Es ist also gut möglich, dass Buxtehude – über Düben und dessen Sammlung – Capricornus’ Vertonung von „Salve Jesu“ kannte. Diese Tatsache macht einen Vergleich der beiden Stücke von Capricornus und Buxtehude reizvoll.

Zunächst fallen die Unterschiede in der Form und Besetzung auf.

Formübersicht

Buxtehude: „Ad latus“ für SSATB, 4 Streicher und B.c	Capricornus: „Salve Jesu“ für S, Gambe, B.c.
Sonata mehrstimmiges Concerto (SSATB) Aria 1 (S1) mit Ritornell: „Salve latus“ Aria 2 (ATB) mit Ritornell: „Ecce tibi“ Aria 3 (S2) mit Ritornell: „Hora mortis“ (entspricht musikalisch Aria 1) Concerto d.c.	Sonata 3 Gedichtstrophen (S, B.c.) Sonata d.c. 2 Gedichtstrophen (S, B.c.) 1 Gedichtstrophe (S, Gambe, B.c.) Zwischenspiel 1 Gedichtstrophe (S, B.c.) Zwischenspiel 1 Gedichtstrophe (S, Gambe <i>in der letzten Gedichtzeile</i>), B.c.)

Buxtehude eröffnet die Kantate mit einer Sinfonia, der ein mehrstimmiger Concerto-Satz folgt. Dieser Concerto-Satz basiert nicht auf der „Rhythmica oratio“, sondern auf einem Bibeltext und wird am Ende der Kantate noch einmal aufgegriffen. Dazwischen setzt Buxtehude je drei Gedichtstrophen als solistische oder mehrstimmige Aria. Es handelt sich also formal um eine typische Concerto-Aria-Kantate des späten 17. Jahrhunderts, in der zwei unterschiedliche Textsorten (Bibeltext und freie Dichtung) miteinander vermischt sind. Es gibt eine klare Unterteilung in mehrere in sich abgeschlossene Sätze; satztechnisch und hinsichtlich der Besetzung sind sie verschiedenartig gestaltet. Zwischen den Arien wird jeweils dasselbe Instrumentalritornell wiederholt. Allen drei Arien liegt derselbe Basso continuo zugrunde, die Vokalstimmen sind dagegen unterschiedlich. Aria 1 und 3 entsprechen

¹³ Zu Buxtehudes „Membra Jesu nostri“ vgl. zusammenfassend Kerala J. Snyder: Buxtehude, S. 231f.

¹⁴ Bei Capricornus’ „Salve Jesu“ lässt sich kein genaues Kompositionsdatum ermitteln. Die drei handschriftlichen Konkordanzten sind alle Bestandteil der Düben-Sammlung. Wahrscheinlich diente für diese Abschriften der postume Druck als Vorlage – zumindest lässt die fast komplette handschriftliche Überlieferung dieses Drucks das vermuten.

sich musikalisch. Die Wiederholungsstrukturen – das Concerto, das am Ende noch einmal aufgegriffen wird, das Instrumentalritornell, das die Arien miteinander verklammert, der gleichbleibende Basso continuo und das Da Capo von Aria 1, die als Aria 3 wiederkehrt – bilden eine kompakte, in sich abgerundete und beinahe symmetrische Form.

Bei Capricornus fällt die formale Struktur – auch aufgrund der anderen Besetzung von Singstimme, Gambe und B.c. und der größeren Anzahl vertonter Gedichtstrophen – weitaus kleinteiliger aus. Die Sonata, die zu Beginn erklingt, ist nach dem ersten Vokalabschnitt noch einmal aufgegriffen und verklammert so die zwei großen Formteile. Der erste Formteil umfasst drei Gedichtstrophen (alle rein vokal), der zweite fünf Strophen; die letzten drei sind durch kurze Zwischenspiele von voneinander abgetrennt.

Lediglich in der mittleren Strophe („Plaga rubens aperire“) dialogisiert der Sopran mit der Gambe, ansonsten sind alle Strophen nur für Singstimme und B.c. So entsteht eine Art Symmetrie der Klangfarben, bei der rein vokale Strophen um die mittlere vokal-instrumentale Strophe gruppiert sind. Im letzten Vers schließlich tritt die Gambe zur Singstimme wieder hinzu, verstärkt so die Wirkung der *peroratio* und unterstreicht im Zusammenfluss mit der Singstimme den Textinhalt „Te unum amans unice“.

Zwei aufeinanderfolgende Gedichtstrophen sind sowohl bei Capricornus als auch bei Buxtehude vertont: Die Strophe „Salve latus salvatoris“ – eine Anrede an die Seitenwunde mit bilderreicher Charakterisierung – und die Strophe „Ecce tibi appropinquo“, in der das lyrische Ich um Vergebung fleht und darum bittet, sich in den Anblick der Wunden versenken zu dürfen. Den Text von Buxtehudes Aria 3, „Hora mortis meus flatus“, hat Capricornus nicht vertont.

„Salve, latus salvatoris“

Salve, latus salvatoris
in quo latet mel dulcoris
in quo patet vis amoris
ex quo scatet fons cruoris
qui corda lavat sordida.

Gegrüßt seist du, Seite des Heilands,
aus der süßer Honig fließt,
aus der die Kraft der Liebe quillt,
aus der die Quelle des Blutes entspringt,
die uns reinwäscht von unseren Sünden.

Buxtehudes Vertonung

Mit einer melismatisch ausgezierten Aufwärtslinie zeichnet die Musik nach, wie sich der Blick des Betrachters mit der Anrede „Salve, latus salvatoris“ nach oben wendet, zur Seitenwunde des gekreuzigten Christus. Die Singstimme ist in fließender, gesanglicher Melodik gestaltet; weder Koloraturen noch besondere Sprünge heben einzelne Worte hervor. Die einzige Ausnahme ist das Wort „corda“, das gedehnt und mit einer kleinen Ausschmückung versehen

ist. Alles andere ist dem musikalischen Fluss untergeordnet. Die Basis bildet ein Basso continuo, der fast durchweg in regelmäßigen Vierteln voranschreitet. Die rhythmische Gestaltung der Sopranstimme ist dagegen sehr differenziert. Variantenreich sind die verschiedenen rhythmischen Bausteine – gleichmäßige Achtel, Punktierungen, Daktylen und Melismen aus Sechzehnteln – miteinander kombiniert. Behutsam passt sich der Rhythmus der Singstimme dem der gesprochenen Sprache an; auch hier ohne besondere Akzente (etwa durch Pausen oder Dehnungen) zu setzen. Regelmäßigkeit und Ausgewogenheit zeichnet die Musik aus: jede Phrase hat die selbe Länge, ist melodisch in sich geschlossen, und zumeist korrespondieren die Phrasenenden auch mit harmonischen Einschnitten, Kadenzen oder Halbschlüssen. Auch die Harmonik ordnet sich ganz dem Prinzip des regelmäßig bewegten Fließens unter.

3. Aria

Soprano I

Continuo

Sal - ve la - tus sal - va - to - ris, in quo la - tet mel dul -

co - ris, in quo pa - tet vis a - mo - ris, ex quo sca - tet fons cru - o - ris, qui cor -

da la - vat sor - di - da;

Notenbeispiel 12 Buxtehude: „Salve, latus salvatoris“, Beginn der Aria¹⁵

15 alle Notenbeispiele aus Buxtehudes „Membra Jesu nostri“ stammen aus dem Klavierauszug, hrsg. von Kilian.

Capricornus' Vertonung

Capricornus' Vertonung derselben Strophe ist viel mehr vom Text, seiner rhetorischen Mittel und der Melodie der Sprache geprägt. Auch Capricornus eröffnet die Strophe mit einer Koloratur, die wie eine große Geste des Winkens wirkt: zunächst steigt sie bogenförmig an bis zum Spitzenton g'', dann entlädt sie sich in einem abwärtsgerichteten Sextsprung. Die Harmonik unterstreicht diese melodische Spannung durch einen Septakkord, der schließlich am Ende der Phrase in einen Halbschluss mündet. Im Vergleich zu Buxtehudes Vertonung bewegen sich Singstimme und Basso continuo im weiteren Verlauf merkwürdig unabhängig voneinander. Die Regelmäßigkeit, mit der bei Buxtehude die Phrasenenden harmonisch durch die Basslinie unterstützt werden, fehlt bei Capricornus völlig. Statt dessen sind in der Singstimme die Enden jeder Phrase (und damit gleichzeitig jeder Textzeile) durch Achtelpausen markiert. Mit Synkopen und Akzenten auf den leichten Zählzeiten, die zum Teil auch den Sprachakzenten zuwiderlaufen, unterstreicht der Rhythmus den emphatischen Textinhalt, den schmerzhaften Affekt des lyrischen Ich, das sich hier an den Gekreuzigten wendet. Der Parallelismus des Textes (in quo latet – in quo patet – ex quo scetet) ist durch einen musikalischen Parallelismus hervorgehoben. Ansonsten finden sich auch bei Capricornus keine hervorstechenden musikalisch-rhetorischen Mittel, mit denen einzelne Worte herausgehoben werden. Auf dem Wort „corda“ – für Buxtehude Gelegenheit zu einer kleinen Koloratur – schreibt Capricornus lediglich eine gedehnte Note. Insgesamt ist Capricornus' Version ungleich gestischer, eindringlicher und gleichzeitig spröder, weniger glatt als diejenige Buxtehudes.

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of three systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The lyrics are: "sal - ve la - tus Sal - va - to - ris, in quo la - tet mel - dul - co - ris, in quo pa - tet vis a - mo - ris ex quo sca - tet fons cru - o - ris, qui cor - - - da la - vat sor - di - da:". The score includes measure numbers 34, 38, 76, 56, 5, and 6. There are also some markings like # and 343 in the bass line.

Notenbeispiel 13 Capricornus: Salve Jesu, Strophe "Salve latus Salvatoris"

Ecce tibi appropinquo

Ecce tibi appropinquo,
parce, Jesu, si delinquo:
verecunda quidem fronte
ad te tamen veni sponte,
scrutari tua vulnera.

Hier bin ich dir nahe,
vergib mir Jesus, wenn ich sündige,
die Stirn in Schmach,
komme ich doch ohne Zaudern zu dir,
deine Wunden zu schauen.

Vergleich Buxtehude-Capricornus

In dieser Strophe bestätigt sich das oben Gesagte. Buxtehudes Aria für Alt, Tenor und Bass ist ganz auf Regelmäßigkeit, Gesanglichkeit, Eingängigkeit hin ausgerichtet. Die beiden Oberstimmen bewegen sich fast durchgehend in Terzparallelen, die Bass-Stimme läuft colla parte mit dem Continuo und synchron mit den Oberstimmen. Einzig bei „scrutari“ fächert sich der Satz auf, der seufzerartige soggetto wandert versetzt durch die Stimmen: ein Innehalten und mehrfaches „Hinschauen“ auf verschiedenen Ebenen. Diese Stelle hebt sich auch harmonisch vom Umfeld ab: die chromatische Linie b-a-as-g in der Tenorstimme schafft mit dem Ton as gegenüber dem Bass eine Dissonanz, die den Affekt des Leidens und der Zerknirschung verstärkt. Ab „verecunda quidem fronte“ wiederholt Buxtehude den Text,

diesmal sticht „scrutari“ weniger deutlich aus dem musikalischen Satz hervor, wenngleich in den beiden Oberstimmen eine längere Pause abermals ein Innehalten andeutet.

lin-quo, ve-re-cun-da qui-dem fron-te, ad te ta-men ve-ni sponte scru-ta-ri, scru-
lin-quo, ve-re-cun-da qui-dem fron-te, ad te ta-men ve-ni sponte scru-ta-ri,
lin-quo, ve-re-cun-da qui-dem fron-te, ad te ta-men ve-ni sponte scru-ta-ri, scru-
ta-ri tu-a vul-ne-ra, ve-re-cun-da qui-dem fron-te,
scru-ta-ri tu-a vul-ne-ra, ve-re-cun-da qui-dem fron-te,
ta-ri tu-a vul-ne-ra, ve-re-cun-da qui-dem fron-te,

Notenbeispiel 14 Buxtehude „Ecce tibi appropinquo“

Bei Capricornus eröffnet die musikalisch-rhetorische Figur der *elevatio* die Strophe: „ecce“ ist mit einer aufsteigenden Koloratur vertont, die den Oktavraum ausfüllt, wieder ist hier die Geste des nach oben Deutens bildhaft vertont. „Parce“ wiederholt Capricornus mehrfach und nachdrücklich mit seufzerartigen, synkopischen und mit Pausen durchsetzten Figuren. Es ist eine der wenigen Wortwiederholungen in dieser Motette. Danach kehrt Capricornus zu jenem an der Textmelodie und am Textrhythmus orientierten, gleichsam rezitativischen Stil zurück, bei dem das melodische Element und die figurative Ausdeutung einzelner Worte in den Hintergrund tritt. Wie bei Buxtehude, so ist auch bei Capricornus die Textpassage „verecunda quidem fronte“ bis zum Ende der Strophe wiederholt, wobei in der Schlusskadenz „scrutari“ mit einer ausgedehnten Koloratur versehen ist, die das Hin- und Herwandern des Blickes in Musik übersetzt.

42
ec - - - - - ce ec-ce ti - bi ap - pro - pin - quo, par - - ce, par -
ce, par - ce, par - ce Je - su si delinquo, vere cunda quidem fron-te, ad te ta-men ve-ni-o
spon-te scru-ta-ri tu-a vul-ne-ra ve-re-cun-da qui-dem fron-te, ad te ta-men ve-ni-o
spon-te scru-ta-ri tu-a vul-ne-ra scru - ta - - - - - ri tu-a vul-ne - ra

6.5 6
6 6 5 76 42 6 6
6 43 6 6
43

Notenbeispiel 15 Capricornus Salve Jesu: "Ecce tibi appropinquo"

Bei der vergleichenden Analyse findet man viel mehr Unterschiede als Gemeinsamkeiten. Capricornus' Grundton ist ein gleichsam predigthafte *genus humile*, das die Konzentration ganz auf die musikalische Darstellung einer gesprochenen Rede richtet und nur besondere Stellen durch außergewöhnliche Mittel wie Koloraturen, Sequenzen, Wortwiederholungen und Seufzerfiguren ausschmückt. Bei Buxtehude hingegen spielt die Melodik eine Hauptrolle. Arios-fließend strömt sie voran. Die Sprachmelodie und der Sprachrhythmus treten dahinter zurück. Die beziehungsreiche musikalische Architektur in Buxtehudes Kantate – wie im gesamten Werkzyklus „*Membra Jesu nostri*“ –, die mit vielerlei musikalischen Korrespondenzen arbeitet, findet sich in Capricornus' Vertonung nicht. Indessen lassen sich bei Capricornus durchaus korrespondierende Elemente finden, die die einzelnen Strophen miteinander verknüpfen: bestimmte melodische Floskeln und Rhythmen tauchen mehrfach auf. Ebenso sind die gestischen Figuren am Strophenbeginn bei den Worten „*Salve*“ und „*Ecce*“ ein Mittel, musikalischen Zusammenhalt über die Grenzen des Textes hinweg zu stiften.

Individualität und Gleichheit in der mystischen Vereinigung:

Die Behandlung von Singstimme und Instrument in der Motette „Salve Jesu“

Die Behandlung der Gambenstimme in dieser Motette legt eine theologische Symbolik nahe: Die Gambe wird von zwei ganz verschiedenen Seiten präsentiert – sie fungiert einerseits als Instrument mit einem typisch instrumentalem Part. Andererseits jedoch – an besonderen Stellen – wechselt die Gambenstimme ihren Charakter und gewinnt vokale, beinahe menschliche Züge. Ich vertrete daher die These, dass die Gambenstimme hier ein Symbol für den gekreuzigten Christus darstellt und dessen zwei Naturen darstellt: die menschliche Natur und die göttliche, nicht-menschliche Natur. Diese Idee der Zwei-Naturen-Lehre spielt in der lutherischen Theologie eine wichtige Rolle. Ich möchte im Folgenden untersuchen, inwieweit sich diese These aus der Behandlung von Singstimme und Instrument stützen lässt.

Die Sonata ist – bis auf wenige Takte – ganz instrumentenspezifisch gestaltet, sie ist gleichsam eine instrumentale Rede. Wie eine klassische Rede ist sie in fünf Abschnitte unterteilt, die jeweils durch Pausen voneinander abgetrennt sind und sich in ihrer Kompositionsweise und ihrem Affekt stark unterscheiden. Möglicherweise ist die Fünffzahl auch ein Hinweis auf die fünf Wunden Christi, von denen die „*Rhythmica oratio*“ handelt.

Der Beginn der Sonata wirkt fast rhapsodisch-improvisiert: Die Gambe setzt mitten im Takt über einer langen Bassnote ein und zieht ihren ersten Ton über die Taktgrenze hinweg, sodass zunächst die Taktschwerpunkte unklar sind. Rhythmisch ist der Abschnitt in der Gambenstimme außerordentlich vielfältig und fern von jeder Regelmäßigkeit und Motorik. Der Continuo setzt dagegen ab dem dritten Takt mit gleichmäßigen Vierteln klare Akzente. Durch fallende Bewegungen, Sequenzen und eine nachdrückliche Synkope (von Takt 4 auf Takt 5) entsteht der Affekt einer pathetischen Klage. Der Abschnitt endet harmonisch mit einem Halbschluss auf E: Ein großer Doppelpunkt, der wie ein Vorhang den Blick freigibt auf das weitere Geschehen. Im zweiten Abschnitt kehrt Regelmäßigkeit ein: Die Basstimme behält die Viertelnoten bei. In der Gambenstimme werden erstmals klare Muster erkennbar: Mit virtuosen Skalenfiguren ausgezierte Dreiklangsbrechungen bilden den diastematischen Rahmen, sie sind mehrfach wiederholt und sequenziert, wodurch sich eine feste rhythmische und motivische Struktur bildet. Der Abschnitt endet mit einer Kadenz nach C.

Sonata

Viola da gamba

Organo

Restitition : Jean-Luc Gester

Notenbeispiel 16: Sonata zu Salve Jesu

Der dritte Abschnitt (ab Takt 10) setzt diesen Prozess der Glättung fort: Der Bass schreitet in Viertelnoten sekundweise abwärts, die Gambenstimme schließt sich der melodischen Abwärtsbewegung an mit ornamentalen soggetti, die knapper und kompakter sind als im vorigen Abschnitt. Der Abschnitt schließt mit einer Kadenz nach A und mündet in den vierten und kürzesten Teil der Sonata. Hier bricht die Gambe plötzlich aus ihrem instrumentalen Gestus aus und wechselt zu einem typisch vokalen, rezitativischen Gestus mit deutlich langsameren Notenwerten (hauptsächlich Achteln), die ohne jede Auszierung und mit reichlich Tonrepetitionen gleichsam einen imaginären Text vortragen. Nach einem – für Rezitativfloskeln ebenfalls typischen – Halbschluss nach G schließt sich als *peroratio* wieder

ein figurativ gestalteter Abschnitt an, der wiederum ganz instrumental gedacht ist: die gleichmäßige Sechzehntelbewegung in der Gambenstimme weist zahlreiche Sequenzen und ungesangliche Sprünge auf.

Die Sonata zeigt wie ein Katalog die Vorzüge und Eigenarten der instrumentalen Schreibweise, lediglich im kurzen rezitativen Abschnitt bekommt die Instrumentalstimme durch den sprachähnlichen Duktus menschliche Züge

Die rhetorisch-gestische Kompositionsweise, die die Singstimme auszeichnet, wurde bereits exemplarisch an den Strophen „Salve latus salvatoris“ und „Ecce tibi appropinquo“ beschrieben. Sie unterscheidet sich fundamental von der instrumentalen Schreibart.

Bis zur fünften Gedichtstrophe treten Sopran und Gambe niemals gemeinsam auf. Das ändert sich in der sechsten Strophe. Hier ist von der *unio mystica* die Rede – der mystischen Vereinigung zwischen Christus und der menschlichen Seele. Die Seele bittet Christi Wunde, sich zu öffnen, um ganz in sie eindringen zu können: „Plaga rubens, aperire / Fac cor meum te sentire / Sine me in te transire / Vellem totus introire“. Hier treten Gambe und Singstimme erstmals in einen Dialog: die Gambe „spricht“ die Phrase ohne Text vor, die Stimme spricht (auf einer anderen Tonstufe) genau das Gleiche nach. Damit ist der Inhalt des Textes sinnfällig zum Ausdruck gebracht: Hier werden beide ihrem Wesen nach eins und verschmelzen miteinander. Auffällig ist die Gestaltung der Continuo-Stimme, die über zwei Takte reichende Kadenzfloskeln spielt und sie ostinato-artig auf verschiedenen Stufen wiederholt. Eine solche Ostinato-Struktur ist im gesamten Stück sonst nicht zu finden und in Capricornus' Musik eine große Seltenheit. Mit dieser in sich kreisenden Bewegung, mit einem Innehalten, das dennoch kein Stillstand ist, bereitet der Basso continuo den Boden für die *unio mystica*. Ab der Textpassage „sine me in te transire / vellem totus introire“ bewegen sich Gambe und Singstimme parallel und mit praktisch identischem musikalischem Material. Sie sind eins geworden.

72

dul-ce vul-nus a-pe-ri, te dul-ce vul-nus a-pe-ri, pla-ga

43 43 # 6 5 # 6 # #

77

ru-bens a-pe-ri-re, fac cor

6 5 6 5 6 6 5 # #

81

me-um te sen-ti-re, si-ne me in-te tran-si-re, vel-lem to-tus in-tro-i-re, pul-

6 5 6 # b 56 #

85

san-ti pan-de pau-pe-ri;

43

Notenbeispiel 17 Salve Jesu

In den nun folgenden Zwischenspielen der Gambe und in den beiden letzten Strophen, in denen der Text mit erotischen Metaphern das Erlebnis der *unio mystica* beschreibt, unterscheiden sich die Schreibweisen wieder voneinander und Instrument und Stimme sind voneinander isoliert. In den letzten Takten, der *peroratio* mit dem Text „te unum amans unice“, kommen beide noch einmal zusammen und illustrieren so die Einheit und Ausschließlichkeit dieser mystischen Liebe, von der im Text die Rede ist.

122

u - ni - cè, Te u - num

125

a - - - - - mans u - ni - cè.

Notenbeispiel 18 Salve Jesu

Die Gambenstimme scheint also mit ihrer gleichsam doppelten Natur symbolisch für den gekreuzigten Christus zu stehen. In der Sonata zunächst als Meditationsobjekt für die Gläubige Seele (bzw. das lyrische Ich), das dann in der kurzen rezitativischen Floskel seine menschliche Stimme und menschliche Natur offenbart. Im Zusammenklang mit der Seele und der mystischen Vereinigung mit ihr tritt sie aus ihrer Rolle als Instrument heraus und wächst ganz mit der menschlichen Stimme zusammen.

10 Theatrum musicum

Körpergesten und musikalische Figuren – über die Körpersprache in Rhetorik und Schauspielkunst und ihre Spuren in Capricornus' Musik

Die erste Sammlung von Vokalmusik, die nach Capricornus' Tod im Druck erschien, trägt den Namen *Theatrum musicum*, bald gefolgt von der *Continuatio theatri musici* – beide Sammlungen wurden im Jahr 1669 bei Johann und Caspar Bencard gedruckt.

Die Titel spiegeln das Lebensgefühl dieser Zeit: Das Theater ist ein Abbild der Welt, und der Mensch spielt wie ein Schauspieler seine Rolle auf dieser Bühne des Lebens. „All the worlds a stage, / And all the men and women are merely players“¹ – so heißt es in Shakespeares *As you like it*. Dichter in ganz Europa benutzen dieses Bild vom Welt-Theater: Calderón in Spanien, Rotrou in Frankreich, Vondel in den Niederlanden, Gryphius, dessen Sonette 1643 ebenfalls in den Niederlanden erschienen, und Lohenstein in Deutschland.² Ob Drama oder Sonett, ob Schäferdichtung oder höfischer Roman, dessen Personen in schier unübersehbarer Anzahl wie Schauspieler in verschiedenen Szenen auf einer großen Bühne platziert sind: die Idee der Weltbühne schlägt sich in allen literarischen Gattungen nieder.³ Auch die bildenden Künste, insbesondere die Emblematik, thematisieren diese Idee.⁴ Überall hinterlässt sie ihre Spuren: im öffentlichen Bereich wie im privaten; im profanen wie im säkularen. Inszenierung, Staffage, Pomp, Schmuck, Zeremoniell und strenge Ordnung prägen die Umgangsformen, das Leben am Hof wie das der reichen Städter, das Briefeschreiben, die Festkultur, die Kleidung und die Art sich auszudrücken – verbal und durch Körpersprache: durch die Haltung und die Gestik.

„Ein jedes Zeitalter“, so schreibt der Germanist Richard Alewyn, „schafft sich ein Gleichnis, durch das es im Bild seine Antwort gibt auf die Frage nach dem Sinn des Lebens und in dem es den Schlüssel ausliefert zu seinem Geheimnis. Die Antwort des Barock lautet: Die Welt ist ein Theater. Großartig kann man vielleicht von der Welt, aber schwerlich vom Theater denken.“⁵ Wilfried Barner spinnt den Gedanken in seinem Buch über Barockrhetorik fort: „Wenn das Leben ein Theater ist, so ist der Mensch ein Schauspieler, der in Rede, Mimik und Gestik seinen Part vor den anderen zu spielen hat. Sein Sprechen ist theatralisch bestimmt. „parler, c'est agir“, heißt es in einem Traktat des 17. Jahrhunderts“.⁶

1 zit. nach Shakespeare: Complete works, S. 266.

2 zahlreiche Belege bei Barner: Barockrhetorik, S. 87f. Zur Idee des Welttheaters siehe auch Dammann: Der Musikbegriff, S. 422-428.

3 Barner: Barockrhetorik, S. 103.

4 ebd., S. 101.

5 Alewyn: Das große Welttheater, S. 60.

6 ebd., S. 89.

Vor diesem Hintergrund scheint mir die Frage interessant, inwieweit dieses ‚theatralische Sprechen‘, die mit Körpergesten gleichsam inszenierte *actio* der Rede, in Capricornus‘ geistlicher Musik Spuren hinterlassen hat. Dieses Kapitel untersucht daher zunächst den Einfluss der Gestik auf Capricornus‘ Melodiebildung und rhythmische Gestaltung anhand einiger Beispiele. Anschließend werden Concerti aus der Sammlung *Theatrum musicum*⁷ unter diesem Aspekt analysiert.

In den vergangenen Analyse-Kapiteln war schon mehrmals die Rede davon, dass Capricornus bestimmte Schlüsselwörter in den Texten musikalisch nicht sonderlich hervorhebt – weder mit melodischen noch mit klanglichen oder harmonischen Mitteln; dass er musikalisch-rhetorische Mittel, die den Textinhalt bildhaft oder affektiv unterstreichen, mitunter geradezu zu ignorieren oder zu vermeiden scheint. Das ist bemerkenswert; besonders auch im Vergleich mit der Musik seiner Zeitgenossen, die solchen ‚Reizwörtern‘ meist große musikalische Aufmerksamkeit widmen. Ein Vergleich beispielweise von Capricornus‘ „Salve Jesu“ aus der *Scelta musicale* und Buxtehudes Vertonung desselben Textes in seinem Zyklus *Membra Jesu nostri* zeigt die Unterschiede auf eindringliche Weise.⁸

Offensichtlich steht die direkte, bildhafte Übersetzung vom Inhalt einzelner Wörter in musikalisch-rhetorische Figuren oder Madrigalisten nur selten in Capricornus‘ Interesse. Stattdessen scheint mir ein direkter Zusammenhang zu bestehen zwischen der Körpersprache barocker Rhetorik bzw. Schauspielkunst und der Musik. Gerade in seinen eher rezitativen Stücken komponiert Capricornus oft sehr ‚gestisch‘; so, als würde er die Körpergesten und Gebärden, wie sie in der rhetorischen Tradition der frühen Neuzeit gelehrt wurden, direkt in Musik übersetzen. So scheint es mir wertvoll, bei der Analyse seiner Musik nicht nur mit den Kriterien der herkömmlichen Figurenlehre zu arbeiten,⁹ sondern auch zu untersuchen, ob und wie Capricornus die Gesten bei der *actio* einer Rede oder Rolle in Musik übersetzt.

Natürlich gibt es Überlappungen zwischen diesem Ansatz und der traditionellen Figurenlehre: Beide versuchen, musikalische Phänomene vor dem Hintergrund der klassischen Rhetorik in Worte zu fassen und dabei Text und Musik in Beziehung zu setzen. Ausgangspunkt ist jeweils der Text, und das Augenmerk liegt auf der Art und Weise, wie der Affektgehalt des Textes, der sich u.a. aus seinen rhetorischen Mitteln speist, umgesetzt ist. Die Unterschiede zwischen

7 Ich beschränke mich dabei auf die Concerti aus dieser Sammlung, da Capricornus‘ Autorschaft im Falle der *Continuatio* zweifelhaft bzw. widerlegt ist. Vgl. hierzu das Kapitel über die Quellen und Newton: A study, S. 51-60. Newton hat die beiden Sammlungen in seiner Arbeit stilkritisch untersucht, insbesondere unter dem Aspekt der Stilhöhen; hierbei nimmt die Erforschung der musikalisch-rhetorischen Figuren breiten Raum ein.

8 Siehe hierzu die entsprechenden Analysen in dieser Arbeit im Kapitel zur *Scelta musicale*.

9 Vgl. zusammenfassend Bartels: Figurenlehre.

beiden Ansätzen sind graduell: Die Figurenlehre behandelt den musikalischen Satz eher wie den geschriebenen Text einer Rede und katalogisiert die einzelnen melodischen und harmonischen Phänomene mit klaren Begriffen, die sie aus dem Wortschatz der rhetorischen Tropen- und Figurenlehre übernimmt. Der ‚gestische‘ Ansatz geht dagegen vom Vortrag der Rede aus und untersucht primär die musikalische Bewegung, die der Redner während der *actio* ausführt, also gleichsam dessen körperliche Madrigalisten. Hierbei lassen sich die Ergebnisse nicht so präzise umreißen wie in der traditionellen Figurenlehre, weil die Phänomene variantenreicher, nicht so klar umrissen und häufig auch subtiler sind. Dass es Parallelen gibt zwischen wirkungsvollen musikalisch-rhetorischen Mitteln und wirkungsvollem Redevortrag, liegt auf der Hand.

Gestik als ein Kernelement der frühneuzeitlichen Rhetorik und Schauspielkunst

Gesten können in verschiedenen Situationen, in verschiedenen Kulturen und sozialen Kontexten sehr unterschiedliche Bedeutungen in sich tragen. Gekreuzte Beine etwa – darauf hat Moshe Barasch in einer Untersuchung über die Körpergesten in den Gemälden Giotto hingewiesen – drückten im Italien der Renaissance in manchen Situationen Macht aus, in anderen wiederum einen Mangel an Würde. Frauen war diese Haltung verboten, und auch Männern war sie nicht immer gestattet.¹⁰ In der Frühen Neuzeit gewinnt der Stellenwert und der symbolische Gehalt von Gesten an Bedeutung: In Benimmbüchern, Lehrreden zu erzieherischen Zwecken und in der Tanzliteratur werden die Gesten detailliert und differenziert beschrieben; der italienische Jurist Giovanni Bonifacio verfasst 1616 sogar eine Enzyklopädie der Gesten.¹¹ Das Interesse gilt nicht nur „der Psychologie der Gesten als äußere Zeichen verdeckter Emotionen, sondern auch dafür – und das ist das Neue – was wir ihre ‚Soziologie‘ nennen könnten.“¹²

In einem Bereich weisen die Beschreibungen der richtigen Gesten und Gebärden auch über die Grenzen der Länder und Kulturen überraschende Gemeinsamkeiten auf: das ist der Bereich der Rhetorik. In ganz Europa empfehlen die Lehrbücher sehr ähnliche körpersprachliche Mittel, um das Gesagte zur Geltung zu bringen; wahrscheinlich, weil sie

10 Barasch: Giotto, S. 180-181.

11 erschienen in Vicenza unter dem Titel *L'arte de cenni*. Siehe zusammenfassend Burke: *Eleganz und Haltung*, insbesondere Kapitel 4: *Die Sprache der Gestik im Italien der Frühen Neuzeit*, S. 85-106.

12 Burke: *Eleganz und Haltung*, S. 93.

sich alle auf antike Quellen beziehen, insbesondere auf Quintilian. Dasselbe gilt für die Theorie der Schauspielkunst, die seit der Antike eng mit der Rhetorik verknüpft ist.¹³

Für den wirkungsvollen Vortrag einer Rede spielt die Gestik eine Schlüsselrolle – das gilt sowohl für die Rede eines Schauspielers auf der Bühne, als auch für die Gerichtsrede, die Rede im profanen oder öffentlichen Raum oder auf der Kanzel. Gesten unterstreichen den Inhalt des Textes, sie intensivieren den Affekt des Gesagten, sie heben wichtige Wörter hervor und markieren Beginn und Ende einer Rede. Das Gesagte gewinnt durch die Verwendung von Gesten eine größere Eindringlichkeit und Lebendigkeit, und sie unterstützen den Redner in einer seiner wichtigsten Aufgaben: das Publikum zu bewegen. So entsteht durch die Verbindung zweier Sprachen – der Sprache der Worte und der Sprache der Gesten eine überhöhte Beredtheit.¹⁴

Georg Philipp Harsdörffer formuliert in den *Fravenzimmer Gesprächspielen* „Die Rede ist begleitet mit beweglichen Geberden / mit [...] des gantzen Leibes nachdrücklichster Begeisterung und Beyhülffe. Hingegen der todte Buchstab ohne Bericht / ohne Eifer und Wortklang.“¹⁵

In der Frühen Neuzeit setzt sich jeder Schüler, der eine höhere Schule besucht, mit den rhetorischen Gesten auseinander und übt sie im Rahmen des Rhetorikunterrichts ein. Im deutschsprachigen Raum wird sowohl in den protestantischen Gelehrtenschulen als auch in den Gymnasien der Jesuiten besonders das Schauspiel gepflegt: deklamatorische Übungen und interne Klassenspiele sind ebenso Teil des Schulunterrichts wie große, repräsentative Theateraufführungen, mit denen die Schüler üben, vor Publikum aufzutreten und mit denen sich die Schule nach außen hin repräsentiert (und damit auch um Zuwendungen reicher Gönner wirbt).¹⁶ Gerade in den Jesuitenschulen sind die öffentlichen Theateraufführungen in den Dienst der Glaubenspropaganda gestellt. „Bühne und Kanzel [...] dienen der gleichen Intention, und beide unterstehen den Gesetzen der Rhetorik“.¹⁷ Caspar Bencard, der Drucker von Capricornus' Sammlungen *Theatrum musicum* und *Continuatio theatri musici*, übernahm im Erscheinungsjahr dieser Musikdrucke die Druckerei der Jesuiten in Dillingen; was die Drucke in direkten Kontext zur jesuitischen Tradition stellt.

Für die Rhetorik und die Schauspielkunst der Frühen Neuzeit bieten die Schriften der Antike die wichtigsten Vorbilder. Auch sichtbare Vorbilder sucht und findet man in der Antike:

13 Košenina: Artikel Gebärde, Sp. 565f.

14 Barnett: Art of gesture, S. 18 und 19. Barnett nennt diese überhöhte Beredtheit „golden eloquence“ (S. 19).

15 zit. nach Košenina: Artikel Gebärde, Sp. 569

16 Marschall: Artikel Theater, Sp. 520.

17 Barner: Barockrhetorik, S. 347f.

Klassische Statuen und Gemälde dienen als Ideal für eine angemessene Körpersprache und Gestik; außerdem klassizistische Kunstwerke, deren Schönheit auf einer fast mathematischen Gestaltung von Symmetrie und Proportionalität beruht. Redner und Prediger, Opernsänger und Schauspieler werden aufgefordert, diese Haltungen und Gesten zu studieren und nachzuahmen. Sie sind – neben den klassischen Rhetoriklehrbüchern – die Basis für einen Katalog der Körpergesten, mit denen jeder Vortrag begleitet wird.¹⁸

So bildet sich ein Vokabular an Grundgesten heraus, das viele Jahrhunderte lang, bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, seine Gültigkeit behält – und zwar sowohl für die Rede als auch für das Schauspiel; für den weltlichen wie für den geistlichen Bereich. Die Regeln gelten über die Ländergrenzen hinweg,¹⁹ wie Dene Barnetts grundlegende Arbeit über die Gestik im Theater des 18. Jahrhunderts beweist, die Quellenmaterial aus ganz Europa miteinander in Beziehung setzt.

Diese Grundgesten umfassen im Wesentlichen:²⁰

- andeutende Gesten
- nachahmende Gesten
- Ausdrucksgesten
- Gesten der Anrede
- emphatische Gesten
- Gesten des Anfangs
- Schlussgesten.

Je bedeutsamer der Affektgehalt des Textes, desto dringlicher ist die Notwendigkeit, das Gesagte mit einer Geste zu unterstreichen. Das betont etwa das 1709 in deutscher Übersetzung erschienene Lehrbuch *Conrarts gründlicher Unterricht, wie ein Geistlicher und Weltlicher Orator in der Aussprach und Gestibus sich klug aufzuführen hat*²¹: „In grossen *Affecten* sind die Gebehrden und Bewegungen der Hände *absolute* nöthig, daß nemlich die [rhetorischen] Figuren, welche gebraucht werden, recht ausgedruckt werden.“²² Dennoch darf die Häufigkeit der Gesten nicht übertrieben werden, wie das Lehrbuch hervorhebt: „Man darff nicht allewege Gebehrden anbringen; Denn gleich wie die Hände nicht immer müßig

18 Barnett: Artikel Gestik, Sp. 972.

19 Barnett: Art of Gesture, S. 19.

20 Die Zusammenfassung folgt im Wesentlichen Barnett: Artikel Gestik, Sp. 973-976; dort auch zahlreiche Nachweise zeitgenössischer Quellen.

21 Das Buch erschien zuerst in französischer Sprache (Autor des Originals ist Michel LeFaucher), dann auf Latein, schließlich in deutscher Übersetzung. Exemplar in der Württembergischen Landesbibliothek, Signatur HB 5848.

22 LeFaucher / Conrart: Gründlicher Unterricht, S. 208f.

seyen müssen; Also gehöret sichs auch nicht, daß sie immer bewegt werden. Denn ein Redner fiele in dasjenige Laster, welches die Alten die Waschhaftigkeit der Hände, *lat. manus nimis loquaces*, oder allzu waschhaftige Hände geheissen haben.²³

Ebenso muss sich der Redner davor hüten, die Gesten allzu weitschweifig zu gestalten. Die linke Hand darf sich auf keinen Fall verselbstständigen, sondern muss immer der rechten Hand folgen;²⁴ die Hände sollen nur bis zu den Augen erhoben werden, „oder nur ein klein wenig höher“²⁵, sie dürfen aber auch nicht herunter hängen, „daß man nicht dieses begehe, was etliche thun, welche wenn sie auf der Cantzel reden, die rechte Hand, gleichsam als todthengen lassen / welches sehr übel läst.“²⁶

Die Qualität einer Geste oder Gebärde liegt nicht nur in ihrer Angemessenheit und der Eleganz oder Eindringlichkeit ihrer Ausführung, sondern auch darin, dass sie sich perfekt in der Zeit entfaltet. Die Gebärde bezieht sich weniger auf den ganzen Passus einer Rede, sondern vielmehr auf einzelne Wörter.²⁷ In einer italienischen Abhandlung zur Redekunst heißt es: „Die Handbewegung soll mit dem Gedanken beginnen und enden.“²⁸ Damit ist ihre zeitliche Ausdehnung begrenzt und eher knapp bemessen – und darin liegt eine Parallele zur Musik. In Conrarts Lehrbuch liest man: „Die Gebärden sollen mit denen Worten zugleich anfangen und aufhören. Denn es würde lächerlich heraus kommen, die Hand eher zu bewegen, als zu reden anfangen, oder die Gebärden zu *continuieren*, wenn man aufgehört hat zu reden.“²⁹ Das Zusammenspiel zwischen Textvortrag und Körpergeste ist komplex und bedarf der Übung, weshalb viele Lehrbücher empfehlen, vor dem Spiegel zu überprüfen, ob die erwünschte Wirkung erreicht wird.³⁰

Gestik und Capricornus' Musik

Capricornus war mit der rhetorischen Tradition genau vertraut; er hatte sie in der Schule und auf der Universität kennengelernt. Nach dem Besuch verschiedener Schulen – belegt ist, dass er Schüler am Gymnasium im ungarischen Sopron (Ödenburg) war – studierte er mit Sicherheit an einer Universität (auch wenn sich nicht nachweisen lässt, an welcher). Johann Jacob Müller, der Verfasser von Capricornus' Leichenpredigt, schreibt, er habe „aller Orten schöne *Fundamenta* in *Linguis & Philosophia*, beverauß in der *Religion* und *Theologia*

23 ebd., S. 211.

24 Barnett: Art of gesture, S. 21.

25 LeFaucher / Conrart: Gründlicher Unterricht, S. 209.

26 ebd., S. 209f.

27 Barnett: Art of gesture, S. 18.

28 „Manus cum sensu incipiat: & deponatur“, in: A. Mancellinus: *Scribendi orandique modus*, Venedig 1493, zit. nach: Barnett: Artikel Gestik, Sp. 980.

29 LeFaucher / Conrart: Gründlicher Unterricht, S. 208.

geleget“.³¹ Andernfalls wäre es auch kaum denkbar gewesen, dass er eine Stelle als Lehrer am Gymnasium in Reutlingen gefunden hätte, und die Preßburger Familie Rayger hätte ihn sicher nicht als Hauslehrer für ihren Sohn engagiert. Capricornus’ Gelehrsamkeit geht auch aus den Briefen und Eingaben hervor, die heute unter den Hofakten des Staatsarchivs Stuttgart aufbewahrt werden. Insbesondere das Memoriale an Herzog Eberhard III.³² beweist mit seiner ausgeklügelten Argumentationsweise und seinen zahlreichen lateinischen Quellen Capricornus’ klassische Bildung. Spätestens in der Stuttgarter Zeit setzte er sich auch mit der Schauspielkunst auseinander, denn hier schrieb er etliche Bühnenwerke, die für eine szenische Umsetzung bestimmt waren. Er kannte also das Vokabular körpersprachlicher Gesten.

Die Einteilung der Gesten in bestimmte Kategorien, wie sie Barnett fürs Theater vornimmt, lässt sich in der Musik nicht so eindeutig übernehmen. Oftmals gibt es Überlappungen. Zwischen andeutenden und nachahmenden Gesten kann beispielsweise kaum klar getrennt werden. Ebenso sind empathische Gesten und Ausdrucksgesten eng miteinander verwandt und im musikalischen Bereich wird man die entsprechenden Figuren kaum eindeutig der einen oder anderen Kategorie zuordnen können.

Andeutende und nachahmende Gesten

Andeutende Gesten: Die Hand oder die Augen – oder auch beide zusammen – weisen auf einen Gegenstand, eine Person, einen Ort oder deuten auf ein Ereignis. Dabei spielt es keine Rolle, ob das, worauf der Redner deutet, real vorhanden ist oder nur in der Phantasie des Publikums auftauchen soll. Das Ereignis, von gesprochen wird, kann auch schon lange zurückliegen.

Andeutende Gesten sind oft betont elegant und zeremoniell. Spricht der Redner von sich selbst, so empfehlen viele Lehrbücher, dass er die Hand in Brusthöhe auf sich richtet, spricht er von einer anderen Person, so deutet er mit der Hand in deren Richtung. Diese Empfehlung spricht schon Quintilian aus.³³ Der Redner bezieht auch die Blickrichtung in die Gestik ein: „Man erhebt es [das Auge], wenn von Gott, dem Himmel, etc. die Rede ist, man senkt es herab, wenn man von der Erde, der Hölle, etc. spricht. Man schauet dahin, wo man dasjenige,

30 so zum Beispiel LeFaucher / Conrart: Gründlicher Unterricht, S. 187.

31 Müller: Leichenpredigt, S. 33.

32 Zum Memoriale siehe das Kapitel über Capricornus’ Leben.

33 Barnett: Art of gesture, S. 28.

von dem man spricht, wirklich sieht, oder natürlicher Weise sehen kann“, heißt es in einer Anleitung zur geistlichen Beredsamkeit von 1772.³⁴

Nachahmende Gesten: Bestimmte Merkmale eines Gegenstandes oder einer Person werden durch Gestik und Haltung durch Nachahmung dargestellt; etwa Größe, Geschwindigkeit, Höhe, Tiefe. Ein Lehrbuch aus dem späten 18. Jahrhundert schreibt: „Nachahmen heißt hier: Eine Sache so darstellen, wie man sich dieselbe richtig gedenkt oder wie sie wirklich ist, um beim Zeichen die bezeichnete Sache zu erkennen. Sage ich z.B. die Sonne gehet auf im Osten und sinkt nieder im Westen, so beschreibe ich es, nachdem es mir mein Standort erlaubt, durch eine allmähliche Anhebung des einen Armes und durch das Senken des andern. Überhaupt ahme ich die Dinge in gefälliger Darstellung, nach ihrer Beschaffenheit, z.B. Größe, Höhe, Tiefe, Fortstoßen, Zurückhalten, Ziehen, Umarmen, Füllen, Stürzen, Werfen.“³⁵ Im Rhetoriklehrbuch von LeFaucher und Conrart liest man: „Die Bewegung der Hände soll mit der Natur der Materie, davon die Rede ist, übereinstimmen. Denn so einer sagete **an sich ziehen** / und hielte die Hand von sich, oder **von sich halten** / wenn er die Hand an sich zöge, **absondern oder ausziehen**, und die Hände zusammen schlösse, **zusammenschließen** / und sie eröffnete oder **eröffnen** / und sie zuschliessen, **erheben** / gleichwohl aber niederdrückte, oder **niederdrücken** und sie erhöbe , das wäre nichts anderes als wider die Natur aller Dinge, und wider die Vernunft selbst zu handeln , und machen, daß einen die Zuhörer auslachten.“³⁶

Capricornus' Zeitgenosse Christoph Bernhard formuliert – auf die Komposition übertragen – Ähnliches in seinem *Tractatus compositionis augmentatus*. Im Kapitel „Von dem Stylo Theatrali insgemein“ schreibt er:

- 3) „Und weil in diesem *Genere* die *Oratio Harmoniae Domina absolutissima* [...], also rühret daher diese *General* Regel, daß man die Rede aufs natürlichste *exprimiren* solle.
- 4) Daher soll man das freudige, freudig, das traurige, traurig, das geschwinde, geschwind, das langsame, langsam [etc.] machen.
- 5) Vornehmlich soll dasjenige, was in gemeiner Rede erhoben wird, hoch, das niedrige niedrig gesetzt werden.
- 6) Gleiches ist zu *observiren* von denen Reden, wo des Himmels, der Erden und Hölle gedacht wird.“³⁷

34 Wurz: Anleitung zur geistlichen Beredsamkeit, Bd. 2, Wien 1772, S. 349; zit. nach Barnett: Artikel Gestik, Sp. 973.

35 J. G. Pfannenbergs: Über die rednerische Action, 1796, S. 194f. zit. nach Barnett, Artikel Gestik, Sp. 974.

36 LeFaucher / Conrart: Gründlicher Unterricht, S. 208.

37 Bernhard: Tractatus, S. 83.

Die Grenzen zwischen andeutenden und nachahmenden Gesten sind fließend; sowohl was die zeitgenössischen Hinweise zur Körpersprache betrifft als auch – mehr noch –, was den Versuch betrifft, die Gesten in der Musik wiederzufinden.

Das musikalische Äquivalent der **andeutenden Gesten** sind musikalische Linien oder Koloraturen, die – wie die Hand- oder Augenbewegungen – einer bestimmten Richtung folgen.

Die durch einen Oktavraum aufstrebende Koloratur auf „ecce“ in Capricornus' Motette „Salve Jesu“ etwa deutet musikalisch eine solche Körpergeste an. Der Text spricht davon, dass sich das lyrische Ich Christus annähert – und damit eine Bewegung nach oben vollzieht. Ein damaliger Redner hätte diese Textpassage sicher mit einer entsprechenden Geste des Blickes oder der Hände nach oben begleitet.

The image shows a musical score for a voice part. The top staff is a treble clef with a 7/8 time signature. The melody starts with a sharp sign (F#) and an upward-pointing arrow above the first measure. The notes for the word 'ecce' are: E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5. The lyrics below the staff are: ec - - - - ce ec - ce ti - bi ap - pro - pin - quo, . The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/5 time signature. The notes are: F#3, F#3, F#3, F#3.

Notenbeispiel 1 *Salve Jesu* aus *Scelta musicale*: „*Ecce*“³⁸

Dieselbe Figur erscheint in der Motette „*Jesu nostra redemptio*“ beim Wort „*Deus*“. Auch hier erlaubt der lange Basston eine freie Agogik, die sich dem Tempo und der Dynamik anpassen kann, die von der aufwärtsdeutenden Handbewegung ausgeht. Im Gegensatz dazu ist das Wort „*homo*“ mit einer abwärtsgerichteten Figur vertont.

The image shows a musical score for a voice part. The top staff is a treble clef with a 7/8 time signature. The melody starts with a sharp sign (F#) and an upward-pointing arrow above the first measure. The notes for the word 'Deus' are: E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5. The lyrics below the staff are: De - - - us De - us Cre - a - tor cre - a - tor om - ni - um, . The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/76 time signature. The notes are: F#3, F#3, F#3, F#3.

Notenbeispiel 2 *Jesu nostra redemptio* aus *Scelta musicale*: „*Deus*“

Eine weitere andeutende Geste scheint in dieser Motette beim Text „ad dextris Patris“ in Musik übersetzt zu sein, wenn eine Sechszehntelskala mehrfach aufwärts sequenziert wird, was die Bewegung im Bass noch unterstützt.

Musical notation for the phrase „ad dextris Patris“. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff shows a vocal line with a series of sixteenth-note runs ascending in pitch, corresponding to the text „ad dex - - - tram Pa - - - tris re - si - dens,“. The bass staff provides a harmonic accompaniment with a similar ascending sequence of notes, starting on a sharp sign (F#) and moving upwards.

Notenbeispiel 3 *Jesu nostra redemptio* aus *Scelta musicale*: „ad dextris Patris“

Im letzten Textabschnitt des handschriftlich überlieferten Concertos „Lieber Gott vergib die Sünde“ taucht eine in sich kreisende Figur auf dem Wort „bey“ auf. Dies erstaunt insofern, als der gesamte übrige Abschnitt syllabisch komponiert ist, ohne jegliche Koloraturen und Auszierungen. Der Text lautet „Ach Herr stärke mein Gemüthe daß ich einst zu seiner Zeit bey dir leb in Ewigkeit“ – diverse andere Wörter wären auf den ersten Blick wesentlich eher prädestiniert dafür, mit einer Koloratur hervorgehoben zu werden als dieses „bey“: etwa die Wörter „ach“, „Herr“, „stärke“, „Gemüthe“ oder „Ewigkeit“. Ausgerechnet das eher unscheinbare Wort „bey“ aber ist ausgeziert, und zwar gleich drei Mal in Folge, denn die entsprechende Passage wird noch zwei Mal sequenziert. Hier scheint die kreisende Sechzehntelfigur einer kreisenden Handbewegung nachempfunden, einer andeutenden Geste, die dieses „bey“ unterstreicht und seine Richtung andeutet.

Musical notation for the phrase „bey dir leb in Ewigkeit“. The score is divided into three systems, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The first system (measures 97-100) shows the text „Ach Herr stär-cke mein Ge-müh-te daß ich einst zu sei-ner Zeit Bey _____ dir leb in E-wig-“. The second system (measures 101-104) continues with „-keit Ach Her stär-cke mein Ge-müh-te daß ich einst zu sei-ner Zeit Bey _____ dir leb in“. The third system (measures 105-108) concludes with „E-wig-keit, Bey _____ dir leb in E-wig-keit“. The bass staff features a prominent sixteenth-note figure that repeats and varies across the systems, emphasizing the word „bey“.

Notenbeispiel 4 *Lieber Gott vergib die Sünde* (Ms): „bey dir leb in Ewigkeit“³⁹

38 alle Notenbeispiele zur *Scelta musicale* aus der Edition von Gester.

39 Notenbeispiel aus der Edition von Gester.

Die **nachahmenden Gesten** entsprechen am ehesten dem musikalischen Madrigalismus.

Eine solche, besonders bildhafte Geste findet sich zum Beispiel in der Motette „Bonum est confiteri Domino“ aus der *Scelta musicale*. Beim Wort „exultabo“ singt der Bass eine ausladende Koloratur, die sich immer weiter nach oben schraubt und sich am Schluss in einer Art ‚Verzierungswolke‘ entlädt. Der Ambitus in diesem Ornament umfasst fast zwei Oktaven; solche extremen Spannweiten nutzt Capricornus nur, wenn er für Bass-Stimme schreibt.

The image displays a musical score for the motet "Bonum est confiteri Domino" from the collection "Scelta musicale". The score is arranged in four systems, each with five staves. The instruments and voices are: Violin 1 (VI 1), Violin 2 (VI 2), Bass (B), Organ (Org), and a second Bass (B) in the final system. The lyrics are: "nu-um tu - a - rum, e - xul - ta - bo, e - xul - ta - bo." The bass line in the second system features a highly ornate melisma on the word "exultabo", characterized by a continuous, ascending sixteenth-note run that spans nearly two octaves. A circled '10' is written above the staff at measure 124. The page number 343 is printed at the bottom center.

Notenbeispiel 5 Bonum est confiteri Domino aus *Scelta musicale*: „exultabo“

Ausdrucksgesten und emphatische Gesten

Die **Ausdrucksgesten** dienen der Darstellung von Affekten. Trauer kann z.B. zum Ausdruck gebracht werden durch Hängenlassen des Kopfes, die Hände werden mit ineinander verschränkten Fingern erhoben oder sinken unterhalb der Hüfte – jeweils seitlich, d.h. jenseits der Mittelachse des Körpers.⁴⁰

Überraschung kann laut einem Traktat über die Schauspielkunst aus dem 18. Jahrhundert folgendermaßen zum Ausdruck gebracht werden: „Beim Aufschreien breiten wir die Arme dezent nach oben aus, machen die Hände ziemlich flach, kehren sie gegeneinander und verdrehen sie ein wenig; hierdurch soll die große Bedeutung einer Sache ausgedrückt werden.“⁴¹

Um Abneigung gestisch darzustellen, richtet sich der Kopf nach rechts, die Hand schnellt abwehrend nach links, wobei die linke Schulter vorgestreckt ist.⁴² Weitere Bereiche, die Dene Barnett nennt, sind Furcht, Zorn, Zufriedenheit, Eifersucht, Abneigung oder Verweigerung, Scham und Willkommen.⁴³

Emphatische Gesten dienen demselben Zweck, nämlich, den emotionalen Gehalt eines Textes mit den Mitteln der Körpersprache zum Ausdruck zu bringen. Allerdings sind sie zeitlich begrenzter als die Ausdrucksgesten und beziehen sich meist nur auf einzelne Wörter, die durch eine Bewegung besonders hervorgehoben werden.

Le Faucher/Conrart gehen in ihren Anweisungen noch über die Körpersprache hinaus und beziehen auch die Qualität der Stimme mit ein – ein heutiger Redner und das heutige Publikum empfindet diese direkte Übersetzung des Affekts in den Stimmklang und –Ausdruck sicherlich als übertrieben und allzu plakativ:

„Derowegen muß man die Stimme nach der Natur der *Affecte moderiren*, welche ein Redner in seinem Gemüthe spühret, und bey andern erregen will.

Die Liebe wird durch eine annehmliche, anmutige und anreizende Stimme;

Der Haß aber mit einer rauhen und ernsthaftten angezeigt.

Die Freude wird er mit einer frölichen, hellen, völligen und flüßigen Stimme; die Traurigkeit aber mit einer dunckeln, schwachen, kläglichen, ja öfters mit seuffzender Stimme zu erkennen geben.

40 Barnett: Artikel Gestik, Sp. 974.

41 F. Lang: *Dissertatio de actione scenica* (1727), dt. Übersetzung von A. Rudin, zit. nach Barnett: Artikel Gestik, Sp. 975.

42 Barnett: Artikel Gestik, Sp. 975.

43 Barnett: *Art of gesture*, S. 38-68.

Wann man sich fürchtet / wird solches mit einem zitternden und zweifelhaften Thon angezeigt. Wenn aber Kühnheit und Zuversicht da ist, so wird es mit hoher und starker Stimme verrathen.

Wofern man zornig ist, so wird es eine helle und gewaltsame Stimme, so mit Ungestüm vorgebracht, und durch öfters wiederholten Athem zu verstehen gegeben.“⁴⁴

Zu den emphatischen Gesten rechnet Barnett auch die anfangenden Gesten und die Schlussgesten:

Gesten des Anfangs: Um den Beginn einer Rede oder einer Gedichtstrophe anzudeuten oder um die Wiederaufnahme eines Liedtextes nach einem Ritornell anzukündigen, erhebt man die Hand oder die Augen. Im französischen Traktat *Le Comédien* liest man: „Im Theater muß man, bevor die Stille durchbrochen wird, seinen Text nahezu immer durch einige Gesten vorbereiten, die dem gesprochenen Text – gemäß der Situation – um einige Augenblicke vorausgehen müssen.“⁴⁵

Schlussgesten: Das Ende einer Rede, eines Satzes, einer Strophe, einer Lied- oder Rezitativpassage wird mit dem Senken der Hand und der Augen gekennzeichnet. Die Hand beginnt und endet ihre Bewegung also zeitgleich mit Beginn und Ende des Textes. Das fordert noch Goethe in seinen Regeln für Schauspieler: „Auch sollen die Hände niemals von der Aktion in ihre ruhige Lage zurückkehren, ehe ich meine Rede nicht ganz vollendet habe, und auch dann nur nach und nach, so wie die Rede sich ende.“⁴⁶

In der Musik gibt es vielfältige Möglichkeiten, diese Gesten in Töne zu übersetzen. Die Beschleunigung oder Verlangsamung des Rhythmus etwa, das Unterbrechen einer Bewegung durch Pausen, die Einführung eines prägnanten Rhythmus, die Ausrichtung einer melodischen Linie, die Wiederholung einzelner Worte ggf. mit steigender oder fallender Sequenz in der Melodik, die Auszierung mit Ornamenten.

Anfangs- und Schlussgesten lassen sich kaum auf spezielle Phänomene eingrenzen. Im Vergleich zur Rhetorik und Schauspielkunst, bei denen diese Gesten ein klar umrissenes Vokabular aufweisen, sind sie in der Musik viel individueller. Im Allgemeinen lässt sich für die Musik von Capricornus sagen, dass er zu Beginn seiner Concerti meist rhythmisch und melodisch sehr klar umrissene soggetti benutzt, die häufig im Verlauf des Stückes noch einmal aufgegriffen werden bzw. deren Rhythmus oder Intervallstruktur sich in der Erfindung

44 LeFaucher / Conrart: Gründlicher Unterricht, S. 106f.

45 P. Rémonde de Sainte Albine ist der Autor dieses Traktats; gedruckt in Paris 1747, zit. nach Barnett: Artikel Gestik, Sp. 976.

der weiteren soggetti niederschlägt. Die Schlüsse hingegen sind meist wesentlich standardisierter und bedienen sich der üblichen Kadenzklauseln.

Eine deutliche emphatische Geste lässt sich zum Beispiel im Concerto „Erweit’re dich mein Herzens Schrein“ aus den *Zwey Liedern vom Leiden und Tode Jesu* beobachten. Im Text ist von der Ablehnung des Goldes und aller irdischen Schätze die Rede. Statt dessen soll ein immaterieller Schatz, nämlich die Liebe zu Christus, im Herzen des Gläubigen Platz finden. Ein Redner würde dies mit einer – vielleicht vehementen – Geste des Wegstoßens begleiten. Capricornus übersetzt diese Körpergeste der Ablehnung mit einem prägnanten hemiolischen Rhythmus in Musik (der Wechsel vom Vierertakt in den 3/2-Takt ist hier besonders wirkungsvoll), das „weg“ wird auf höherer Tonstufe wiederholt, „mit dem Gold Arabia“ ist rhythmisch eindringlich, fast hämmernd deklamiert und bekommt durch die Punktierung auf der Takteins einen deutlichen Schwerpunkt. Wenn die erste Sopranstimme diese Phrase sequenziert, ist damit die Eindringlichkeit dieser Abwehrgeste noch unterstrichen.

Notenbeispiel 6 *Erweit’re dich* aus *Zwey Liedern*: „Weg mit dem Gold Arabia“⁴⁷

Gesten der Anrede: Die Haltung ist der Person zugewandt, die man anspricht, ebenso die Gesten von Augen, Händen und Körper: Der Blick geht zu der angesprochenen Person, die Hände bewegen sich in ihre Richtung. Steht die Person auf der Bühne weit entfernt vom

46 Die „Regeln“ erschienen 1803; zit. nach Barnett: Artikel Gestik, Sp. 976.

47 Notenbeispiel aus der Edition von Gester.

Redner, bewegt er sich ggf. auf sie zu. In Opernpartituren des 18. Jahrhunderts sind Situationen, die solche Gesten erfordern, häufig handschriftlich gekennzeichnet.⁴⁸

In Capricornus' Musik sind die Anrede-Floskeln oft mit einer hin- und her pendelnden Linie vertont, die sich von der Ausgangsnote einen Sekundschrift hinunter und wieder zurück bewegt und wie eine Verbeugung oder Verneigung wirkt. Dies ist etwa bei der Anrede „Jesu“ der Fall in „Jesu dulcis memoria“ aus dem *Jubilus Bernhardi*, in „Jesu du Blum“ aus dem ersten Teil der *Geistlichen Harmonien* oder in „Jesu der du meine Seele“ aus dem zweiten Teil der *Geistlichen Harmonien*.

Notenbeispiel 7 zeigt die musikalische Darstellung der Anrede „Jesu, dulcis memoria“ aus dem *Jubilus Bernhardi*. Die Partitur besteht aus zwei Stimmen: C. 2 (Cantus 2) und B.c. (Bassus pro organo). Die Melodie in C. 2 beginnt mit einer hin- und her pendelnden Linie, die sich von der Ausgangsnote einen Sekundschrift hinunter und wieder zurück bewegt. Die Basslinie in B.c. ist ebenfalls hin- und her pendelnd. Die Noten sind wie folgt beschriftet: b, 65, #.

Notenbeispiel 7 *Jesu, dulcis memoria* aus *Jubilus Bernhardi*: Geste der Anrede

Notenbeispiel 8 zeigt die musikalische Darstellung der Anrede „Jesu, du Blum und Jung-frau'n Sohn“ aus dem ersten Teil der *Geistlichen Harmonien I*. Die Partitur besteht aus zwei Stimmen: Cant. I (Cantus I) und Bassus pro organo. Die Melodie in Cant. I beginnt mit einer hin- und her pendelnden Linie, die sich von der Ausgangsnote einen Sekundschrift hinunter und wieder zurück bewegt. Die Basslinie in Bassus pro organo ist ebenfalls hin- und her pendelnd. Die Noten sind wie folgt beschriftet: b, 4, 6, b.

Notenbeispiel 8 *Jesu, du Blum* aus *Geistliche Harmonien I*: Geste der Anrede

Notenbeispiel 9 zeigt die musikalische Darstellung der Anrede „Jesu, der du meine Seele“ aus dem zweiten Teil der *Geistlichen Harmonien II*. Die Partitur besteht aus vier Stimmen: Violino 1, Violino 2, Canto 1 und Bassus pro Organo. Die Melodie in Canto 1 beginnt mit einer hin- und her pendelnden Linie, die sich von der Ausgangsnote einen Sekundschrift hinunter und wieder zurück bewegt. Die Basslinie in Bassus pro Organo ist ebenfalls hin- und her pendelnd. Die Noten sind wie folgt beschriftet: 56, 76, #.

Notenbeispiel 9 *Jesu, der du meine Seele* aus *Geistliche Harmonien II*: Geste der Anrede

Bei „Salve Jesu“ aus der *Scelta musicale* ist diese bogenförmige Geste in die Bassmelodie verlagert. Darüber spannt die Sopranstimme einen auf die Quinte ausgedehnten Bogen in umgekehrter Richtung, der in bewegten, rhythmisch punktierten Notenwerten aufsteigt und

48 Barnett: Artikel Gestik, Sp. 975 und Art of gesture, S. 247.

sich wieder senkt. An dieser Textstelle würde ein Redner der Zeit eine Bewegung des Armes und der Augen machen, die sich nach oben zu dem gekreuzigten Christus hin bewegt. Capricornus überträgt diese Geste der Anrede direkt in seine Musik. Noch ausgedehnter – auf den Ambitus einer Oktave erweitert – ist diese bogenförmige Bewegung zu Beginn der zweiten Gedichtstrophe bei der Anrede an die Seite des Heilands, „Salve latus Salvatoris“. Motivisch verknüpft sind die beiden Gesten dadurch, dass zunächst, beim ersten „Salve“, der Quintraum beibehalten wird. Beim zweiten, sich unmittelbar anschließenden „Salve“ taucht dann der punktierte Daktylusrhythmus noch einmal auf, der bereits zu Beginn erschien.

The image shows two staves of musical notation. The first staff, labeled '22', is in treble clef and shows a melodic line with a long, sweeping arch over the notes. Below it, the lyrics 'Sal - - - - - ve Je - su,' are written. The second staff, labeled '33', is in bass clef and shows a similar melodic line with a long arch over the notes. Below it, the lyrics 'Sal - - - - - ve sal - ve la - tus Sal - va - to - ris,' are written. A '76' is written below the second staff, and a sharp sign is at the end of the staff.

Notenbeispiel 10 *Salve Jesu* aus *Scelta musicale: Anrede „Salve Jesu“ – “Salve latus salvatoris”*

In Musik übersetzte Körpergesten in *Theatrum musicum*

Alle zwölf Concerti aus *Theatrum musicum* sind für eine einheitliche Besetzung von Alt, Tenor, Bass, vier Gamben und Orgel.

Der Untertitel der Sammlung spielt direkt auf die Idee des Szenischen an: „quod per duodecim scenas seu sacras cantiones aperuit“ – was die Vorstellung weckt, es handle sich um in Musik gesetzte Dialoge geistlichen Inhalts oder um eine Art Oratorien mit mehreren redenden und handelnden Personen. Die lateinischen Texte sind indessen allesamt Reden bzw. Gebete eines lyrischen Ich, das sich an Gott oder Christus wendet. Sie sind alle aus der Perspektive dieses Ich geschrieben. Das Gegenüber reagiert nicht mit Worten.⁴⁹

Bis auf einen Text, dem ein paraphrasierter alttestamentarischer Bibelvers zugrunde liegt,⁵⁰ stammen alle Texte aus Schriften von Augustinus – bzw. aus Schriften, die im 17. Jahrhundert

49 Jean-Luc Gester stellt in den Texten eine gewisse Theatralik fest: „Ces pièces composées sur des textes latins sont autant de poèmes sacrés théâtralisés.“ in: *La Musique religieuse en Alsace*, S. 221.

50 „Quis dabit capiti meo“ ist eine Paraphrase von Jeremia 9,1.

Augustin zugeschrieben wurden: Den *Soliloquien*, dem *Manuale* und den *Meditationes*. Sie alle thematisieren die Spannung zwischen der Liebe zu Gott und dem Schmerz, sich unwürdig zu fühlen, zwischen der Hoffnung auf eine Begegnung mit Gott – sei es während dieses Lebens oder im Jenseits – und der verzehrenden Sehnsucht danach. Die Sprache ist inbrünstig-emotional. Zahlreiche Verse aus dem Psalter mischen sich unter die lateinische Prosa, die mit rhetorischen Figuren gespickt ist. Auch aufgrund dieses Reichtums an Figuren bietet es sich an, die Musik im Hinblick auf ihre Zusammenhänge mit der Gestik zu untersuchen, denn expressive, figurenreiche Texte verlangten im Vortrag viel mehr Gesten als solche in schlichter, schmuckloser Sprache.

Dulcissime, amantissime

Das Eröffnungstück aus *Theatrum musicum* formuliert die Hoffnung des Betenden, Gott zu schauen – sei es nach dem Tod oder in einem mystischen Erlebnis. Er entwirft ein Bild des Reichs Gottes, in dem Glückseligkeit und Frieden herrschen. Dahin sehnt er sich (in Anlehnung an Psalm 42) wie der dürstende Hirsch nach dem Wasser, und in seiner Sehnsucht fragt er immer wieder, wann er endlich dahin kommen könne.

Der Text stammt aus Augustinus' *Meditationes*. Er beginnt mit einem Pleonasmus: einer Häufung von Superlativen, die in ihrer Geballtheit versuchen, der Verehrung Gottes angemessenen Ausdruck zu verleihen:

„Dulcissime, amantissime,
benignissime, carissime,
pretiosissime, desideratissime,
amabilissime, pulcerrime,
quando te videbo?“

Capricornus' Vertonung überbietet diese Häufung von Attributen noch, indem einzelne Anreden wiederholt werden. Sie wandern nacheinander von oben nach unten durch die Singstimmen, bis zuletzt bei „amabilissime, pulcerrime“ die drei Stimmen zusammenkommen und als zusätzliche klangliche Verstärkung die Gamben einsetzen. Die Anreden sind zunächst mit Pausen voneinander abgesetzt, als würde der Betende jedes Mal erneut darüber nachsinnen, mit welchen Begriffen er Gottes Größe in Worte fassen kann. Als Rede-Gebärden kann man in der Musik bei jedem der Adjektive eine kleine Handgeste erkennen. Die Hand senkt sich dabei jedes Mal ein Stück hinab (mit einer fallenden Terz auf den letzten beiden Silben), hält kurz inne, erhebt sich und sinkt schließlich in langsamerem Tempo zum Ausgangspunkt zurück. Im Verlauf dieser Anreden (mit dem Einsatz der Bass-Stimme)

beschleunigt sich der Redefluss, die Denkpausen entfallen und die melodische Linie ist auf eine große Geste, die eine Sexte ausfüllt, ausgedehnt.

The musical score consists of several systems. The first system shows the vocal line (A) and organ accompaniment (Org) with the lyrics "Dul - cis - si - me Dul - cis - si - me". The second system includes vocal parts (A, T, B) and organ accompaniment, with lyrics: "a - man - tis - si - me", "be - nig - nis - si - me, be - nig - nis - si - me cha - ris - si - me, pre - ti - o." The third system features string parts (V1-V4), vocal parts (A, T, B), and organ accompaniment, with lyrics: "a - ma - bi - lis - si - me, pul - cher - ri", "a - ma - bi - lis - si - me, pul - cher - ri - me, - sis - si - me, de - si - de - ra - tis - si - me, a - ma - bi - lis - si - me, pul". The fourth system includes string parts (V1-V4), vocal parts (A, T, B), and organ accompaniment, with lyrics: "me, quan - do quan - do te vi - de - bo?", "quan - do quan - do te vi - de - bo?", "cher - ri - me, quan - do te vi - de - bo?".

Notenbeispiel 11 *Dulcissime, amantissime: Anrede-Gesten*⁵¹

Ganz eng am Rhythmus des gesprochenen Textes sind die Worte „Quando satiabor de pulchritudine tua“ in Musik gesetzt: Mit Punktierungen auf den Längenakzenten, raschen Sechzehnteln bei den unbetonten Textsilben und einem langen übergebundenen Notenwert (Halbe + punktierte Viertel) auf dem Hauptakzent (-, „tu“) des wichtigsten Wortes im Satz, „pulchritudine“. Ein Redner würde diese Bewegung der Musik, genauso als emphatische Geste mit der Hand machen: in einem leichten Bogen die Hand zügig erheben, bis sie auf dem wichtigsten Punkt kurz stehenbleibt und dann wieder gemächlich sinkt.

24

T
 Quan - do sa - ti - a - bor de pul - chri - tu - di - ne tu - a?

Org
 6 6 # 43 #

Notenbeispiel 12 *Dulcissime, amantissime: empathische Geste bei „quando satiabor ...“*

In die Textpassage „ita ut deinceps non compugnar“ baut Capricornus für die Vertonung noch ein zusätzliches „non“, die rhetorische Figur der *geminatio*. Das erste „non“ setzt sich ab von der vorausgehenden rezitativischen Passage mit einem Quintsprung nach oben auf g' und bekommt zusätzliches Gewicht durch eine synkopierte halbe Note – der längste Notenwert in dieser Phrase: ein auskomponiertes Verzögern in der Bewegung, um dem Text mehr Nachdruck zu verleihen. Auch hier scheint geradezu bildhaft ein emphatisches Anheben des Arms in Musik gesetzt zu sein.

28

A
 Ut con - fi - te - ar no - mi - ni tu - o; I - ta ut de - in - ceps non, non com - pun - gar,

Org
 4 4 5 6 76 76

Notenbeispiel 13 *Dulcissime, amantissime: emphatische Geste bei „non compugnar“*

Auch den Text „Ecce sancti tui, Domine, florent ante te sicut lilium“ schmückt Capricornus mit einer *geminatio* aus, indem er „ecce“ verdoppelt. In der Vertonung sind die beiden „ecce“ wieder mit Pausen abgetrennt. Wie ein Doppelpunkt bereiten sie auf das folgende Wort, „sancti“ vor. Die melodische Bewegung deutet in einem Quintsprung nach oben, zum

51 Alle Notenbeispiele zu *Theatrum musicum* und *Continuatio theatri musici* aus der Edition von Newton.

Himmel, dem Wohnsitz der „sancti“ – ganz im Sinne der nachahmenden Geste, die dem Zuhörer einen Ort oder eine Richtung anzeigt. Vor dem Hintergrund der statischen Klangfläche, die die Instrumente zu diesem Text spielen, setzt sich diese Geste umso wirkungsvoller ab. Ganz dem zeitgenössischen Gebot zufolge, die Wirkung der Gesten nicht dadurch abzuschwächen, dass der Redner zu viele davon zu häufig verwendet, ist die Phrase im Folgenden schmucklos vertont. Selbst Worte wie „florent“ oder „lilium“, die man sich gut mit einem Ornament oder einer Koloratur vorstellen könnte, sind nicht eigens hervorgehoben. Und auch die Geste bei „sancti“ ist trotz ihrer starken Wirkung ökonomisch in der Verwendung der musikalischen Mittel – oder umgekehrt: trotz der Ökonomie der Mittel stark in der Wirkung. Das hebt auch Jean-Luc Gester in seiner Untersuchung über Musik im Elsass hervor, in der er sich mit editorischen und musikanalytischen Fragen zu *Theatrum musicum* beschäftigt hat: „les effets rhétoriques ne cessent pas de donner au compositeur des occasions de déployer une musique expressive du plus grand effet, malgré les effectifs modestes utilisés.“⁵²

55

V1

V2

V3

V4

B

Org

Ec - ce ec - ce Sanc - ti tu i Do mi - ne flo - rent an - te te si - cut li - li - um,

76

Notenbeispiel 14 *Dulcissime, amantissime*: andeutende Geste bei „ecce sancti“

Die Geste der Anrede bei „Domine virtutum“ ist wieder mit einer *geminatio* verbunden. Capricornus hebt diese Anrede vom Vorigen ab, indem er die Besetzung von zweien auf eine Singstimme reduziert und indem er in einen anderen harmonischen Bereich wechselt: von G-Dur nach Es-Dur. Die folgenden Takte sind harmonisch außerordentlich abwechslungsreich und bewegen sich ständig zwischen dem Kreuztonarten und dem b-Tonarten-Bereich hin und her. Das überträgt sich auch auf die Melodik der Altstimme, bei der zwischen den beiden „Domine“-Anreden ein übermäßiger Sekundschritt (es’-fis’) auftaucht, was bei Capricornus

⁵² Gester: *La musique en Alsace*, S. 222.

eine außerordentliche Besonderheit ist. Die melodische und rhythmische Bewegung zeichnet jenes allmähliche Heben des Armes nach, das die zeitgenössische Schauspielkunst für die Anrede empfiehlt.

78

A Do - mi - ne, Do - mi - ne vir - tu - tum,

T Do - mi - ne, Do - mi - ne vir - tu - tum, con - cu - pi - scat in -

Org

Detailed description: This musical score shows three staves: Alto (A), Tenor (T), and Organ (Org). The Alto part has a fermata over the first measure and then a melodic line. The Tenor part has a similar melodic line. The Organ part provides harmonic support with chords and moving lines. The lyrics are 'Do - mi - ne, Do - mi - ne vir - tu - tum, con - cu - pi - scat in -'.

Notenbeispiel 15 *Dulcissime, amantissime*: Geste der Anrede bei „Domine virtutum“

Als letztes Beispiel aus dieser Motette sei die andeutende Geste erwähnt, die im Textabschnitt „Domine, Domine, dilexi decorum domus tuae et locum habitationis gloriae tuae“ erklingt. Rhythmisch und melodisch verknüpft Capricornus diese Phrase mit der vorigen, eben besprochenen „Domine“-Phrase. Das zentrale Wort des Satzes ist „gloriae“. Es ist musikalisch besonders hervorgehoben durch ein Ornament, das in den drei Stimmen überlagert erklingt. Die Musik bewegt sich gezielt auf dieses Ornament zu: Die musikalisch Zeitgestaltung ist zuvor extrem gedrängt, „habitationis“ wird – man möchte sagen gehetzt – in Sechzehntel-Notenwerten deklamiert, die die Textverständlichkeit ganz außer Acht lassen und lediglich einen schwungvollen ‚Anlauf‘ hin zu „gloriae“ darstellen. Da dieses Ornament die einzige größere Verzierung im gesamten Stück ist – sonst tauchen lediglich ein paar wenige Melismen auf, die Deklamation ist fast durchweg syllabisch –, hat es eine große Wirkung.

82

V1

V2

V3

V4

A con - cu - pi - scat in - tra - rein e - a haec pec - ca - trix a - ni - ma me - a, Do - mi - ne, Do - mi - ne

T me - a. Do - mi - ne Do - mi - ne, di - le - xide

B Do - mi - ne Do - mi - ne di - le - xide

Org

Detailed description: This musical score shows four vocal staves (V1, V2, V3, V4) and an Organ (Org) staff. The vocal parts are in a complex setting with various rhythmic values. The lyrics are 'con - cu - pi - scat in - tra - rein e - a haec pec - ca - trix a - ni - ma me - a, Do - mi - ne, Do - mi - ne me - a. Do - mi - ne Do - mi - ne, di - le - xide Do - mi - ne Do - mi - ne di - le - xide'. The Organ part provides harmonic support with chords and moving lines. The score includes a fermata over the first measure of the vocal parts.

Notenbeispiel 16 *Dulcissime, amantissime*: andeutende Geste bei „gloriae“, T. 85-90

85

V1

V2

V3

V4

A

T

B

Org

89

V1

V2

V3

V4

A

T

B

Org

Notenbeispiel 16 *Dulcissime, amantissime*: andeutende Geste bei „gloriae“, T. 85-90

Ostinato-Struktur und Gesten in *O felix jucunditas*

Der Text dieses Concertos ist Augustins *Manuale* entnommen:

„O felix jucunditas et jucunda felicitas
 sanctos videre, cum sanctis esse, et esse sanctum.
 Deum videre et Deum habere
 in aeternum et ultra!“

Es ist einer der kürzesten Texte der Sammlung. Dennoch umfasst die Komposition über 100 Takte. Sie umfasst fünf Abschnitte: Zu Beginn erklingt eine instrumentale Sonata. Ihr folgt ein erster Vokalteil, daraufhin wird die Sonata wiederholt. Der zweite Vokalteil ist mit

einigen kurzen ‚Zwischenrufen‘ der Instrumente untergliedert, die die Textpassagen „sanctos videre“ und „Deum videre“ voneinander abtrennen. Am Ende steht ein leicht abgewandeltes Da Capo des ersten Vokalteils „O felix jucunditas“. Die Form spiegelt den Inhalt des Textes, wie es auch viele zeitgenössische Psalmvertonungen bei den Worten „sicut erat in principio“ tun: Indem Anfang und Ende gleich sind, wirkt die Musik als Abbild der Ewigkeit. Diese Idee ist überdies in der Kompositionstechnik des Ostinato musikalisch umgesetzt. Die gleichförmige ‚gehende‘ Viertel-Bewegung im Bass, die sich über zwei Takte erstreckt, durchzieht das ganze Stück, ohne sich in ihrer melodischen Gestalt zu verändern und ohne auf eine andere Tonstufe auszuweichen. Diese Kontinuität ist ein klingendes Symbol für die Ewigkeit. Über diesem Fundament entfalten sich reichhaltige Variationen. Die Musiksprache ist in diesem Stück nicht so reich an Gesten wie die meisten anderen Stücke der Sammlung. Das liegt an der Strenge des Ostinatos, das bestimmte melodische und harmonische Wendungen ausschließt und bei dem das rhythmische Fundament weniger Flexibilität erlaubt. Einige musikalische Gesten seien herausgegriffen:

Das Ornament auf „videre“ kann als andeutende Geste einer raschen Augenbewegung gesehen werden, mit der die Heiligen, von denen der Text spricht, erblickt werden. Ein weiteres zickzackförmiges Ornament bei „cum sanctis esse“ unterstreicht das Wort „sanctis“. Die Bass-Stimme, die bei diesem Textabschnitt als letzte der drei Gesangsstimmen einsetzt, verbindet „videre“ und „esse sanctum“ mit einem gemeinsamen Rhythmus und hebt zunächst bei „esse sanctum“, schließlich bei „cum sanctis esse“ die beiden zentralen Wörter mit einer ausgedehnten Koloratur – Äquivalent einer emphatischen Körpergeste – hervor.

The image shows a musical score for a vocal and organ piece. It is divided into two systems. The first system (measures 45-48) features a Tenor (T) and Bass (B) voice part with an Organ (Org) accompaniment. The Tenor part has a melodic line with an ornament on 'videre'. The Bass part has a rhythmic accompaniment. The Organ part provides harmonic support. The second system (measures 49-52) features an Alto (A) voice part, Tenor (T), Bass (B), and Organ (Org). The Alto part has a melodic line with an ornament on 'videre'. The Tenor part has a melodic line with an ornament on 'sanctis'. The Bass part has a rhythmic accompaniment. The Organ part provides harmonic support. The lyrics are: 'tum, Sanc-tus vi-de-re cum sanc-tis es-se, et es-se sanc-tis sanc-tos vi-de-re, cum sanc-tis sanc-tos vi-de-ro, cum sanc-tis'.

Notenbeispiel 17 *O felix jucunditas*

Wieder ist es die Bass-Stimme, die im Da Capo „felicitas“ und „felix“ mit größeren Ornamenten schmückt und so mit Emphase aus dem Rahmen der syllabischen Textdeklamation heraushebt.

Notenbeispiel 18 *O felix jucunditas*

Deus meus, Cornu: Verschränkung zweier gestischer soggetti

Die formalen Lösungen in den Concerti der Sammlung sind vielseitig: Capricornus arbeitet in einigen Concerti mit Wiederholungsstrukturen, motivischen und formalen Korrespondenzen, die als Gegenpol zur kompositorischen Feinarbeit der Textausdeutung dienen und innerhalb der Stücke eine einheitsstiftende, formbildende Kraft haben. So ist auch in „Deus meus, Cornu salutis meus“ der einleitende Vokalteil am Schluss noch einmal aufgegriffen, um die

Architektur abzurunden. Da dieser Abschnitt der Komposition lediglich aus zwei soggetti besteht, die miteinander verschränkt werden, ist der Wiedererkennungseffekt am Schluss besonders groß. Die soggetti sind gleichermaßen melodisch und rhythmisch prägnant: Die Anrede „Deus meus“ setzt synkopisch ein, wodurch die erste Silbe des „Deus“ besonderes Gewicht bekommt. Ebenso das Wort „meus“, das auf der folgenden Taktheits den größten Betonungsakzent erhält. Der markante Quart- bzw. Quintsprung des soggettos trägt zur Eindringlichkeit dieser Anfangsgeste bei. Die langen Notenwerte mögen die Ruhe symbolisieren, die dem Wesen Gottes eigen ist. Die melodische Bewegung des soggettos überträgt weniger augenfällig eine rhetorische Körpergeste in Musik als die oben genannten Beispiele; was vor allem daran liegen mag, dass es sich hier um einen soggetto handelt, bei dessen Gestalt die kontrapunktische Arbeit im Vordergrund steht.

Groß ist der Kontrast zum zweiten soggetto, „Cornu salutis mea“, der in seinem daktylischen Rhythmus das Schmettern eines Horns (cornus) nachzeichnet. In seiner lautmalerischen Qualität transportiert dieser soggetto den Anspruch der abbildenden Gesten in Musik: Über mehrere Töne hinweg verharrt er auf einer Tonhöhe und wandert dann schließlich um einen Sekundschritt nach oben. Sprünge wie im ersten soggetto fehlen. Der Gegensatz zwischen Ruhe und Bewegung, zwischen Weiträumigkeit und Enge wird aufgelöst, indem beide soggetti miteinander kombiniert werden. Capricornus arbeitet hier ähnlich wie im Concerto „Ach lieber Herr“ aus dem 3. Teil der *Geistlichen Harmonien*, in dem ebenfalls zwei rhythmisch sehr unterschiedliche soggetti ineinander verschränkt sind und unterschiedliche semantische Bereiche miteinander verknüpfen.⁵³ In „Deus meus Cornu“ indessen ist die Form durch die Wiederholungsstruktur noch klarer abgerundet.

The image shows a musical score for three parts: Alto (A), Tenor (T), and Organ (Org). The score is in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The lyrics 'De - us me - us' are written below the vocal lines. The organ part provides a harmonic accompaniment.

53 vgl. die Analyse dieses Stücks im Kapitel über die *Geistlichen Harmonien*.

15
A Cor-nu sa-lu-tis me-a et sus-cep-tor me-us, et sus-cep-tor
T Cor-nu sa-lu-tis me-us, et Sus-cep-tor me-us, et Sus-cep-tor me-
B De-us me-
Org

18
A me-us
T -us De-us me-us, Cor-nu sa-lu-tis
B us Cor-nu sa-lu-tis me-a Cor-nu sa-lu-tis me-a et Sus-cep-tor me-us
Org

Notenbeispiel 19 Deus meus cornu

Résumé

Die Analyse von Capricornus' Musik mit besonderem Blick auf die kompositorische Übersetzung rhetorischer Gesten ist eine hilfreiche Ergänzung für die musikalische Analyse. Sie zeigt, wie sehr die Melodik und die rhythmische Gestaltung von der *actio* einer Rede beeinflusst sind.

Indessen: nicht bei allen Concerti der Sammlung bringt eine Untersuchung der musikalischen Gesten reiche Ergebnisse. Das betrifft speziell diejenigen Stücke, die über weite Strecken im 3/2-Takt komponiert sind. Bei ihnen ist die rednerische Textdarstellung sekundär. Vielmehr geht es dem Komponisten hier um die Geschlossenheit und Eingängigkeit musikalischer Phrasen und soggetti. Die Melodik bewegt sich meist geschmeidig in Sekundsritten und verläuft innerhalb der Phrasen bogenförmig und in sich abgerundet. Kaum einmal tauchen größere Sprünge auf, und die Hervorhebung einzelner Wörter ist dem musikalischen Fluss untergeordnet. Genauso schwingend und fließend ist der Rhythmus mit seinen charakteristischen Punktierungen. Die rhythmischen Muster, die zu Beginn formuliert werden, prägen zumeist das ganze Stück bzw. den ganzen Abschnitt, ohne größere Rücksicht auf den Rhythmus der gesprochenen Sprache zu nehmen. „O quam gloriosum“ ist das extremste Beispiel hierfür.

Naturgemäß lässt sich mit dieser Untersuchungsmethode, die nach den Zusammenhängen zwischen Bewegung und Musik fragt, nur ein Teil der musikalischen Charakteristika greifen. Fragen, die die Besetzung und ihre Varianten, die Harmonik, Stil und Technik oder auch die größere Form betreffen – inklusive musikalischer Strukturen, die Zusammenhalt stiften – werden hierbei nicht berührt.

Die Frage nach der musikalischen Gestik ist also vor allem als Ergänzung zu anderen Analysemethoden ergiebig, hier aber bietet sie einen neuen – und wie ich meine historisch angemessenen – Blickwinkel auf musikalische Phänomene, die sonst schwer in Worte zu fassen sind.

So zeigt sich bei der Untersuchung dieses Aspekts einmal mehr, dass sich in Capricornus' musikalischer Sprache zwei unterschiedliche Stilarten der Komposition herausbilden: Einerseits der rezitativische Zugriff, bei dem die Sprache und Textdeklamation im Zentrum stehen, und bei dem eine gestische Herangehensweise weit eher zu finden ist als traditionelle musikalisch-rhetorische Figuren. Ähnliche Charakteristika lassen sich beispielsweise auch bei der Vokalmusik von Matthias Weckmann finden, etwa im Concerto „Wie liegt die Stadt so wüste“.

Andererseits schreibt Capricornus zuweilen in einem glatteren ariosen Stil, bei dem der melodisch-rhythmische Fluss im Vordergrund steht. Mit letzterem hat er vor allem in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts fortgewirkt, wie sich an Kompositionen von Buxtehude, Johann Philipp Krieger oder Capricornus' Vetter Johann Strattner⁵⁴ zeigt.

54 zu Strattner vgl. Noack: Strattner, insbes. S. 461.

11 Zusammenfassung und Ausblick

Biographisches – Leben und Komponieren zwischen den Konfessionen

Capricornus ist ein Komponist zwischen den Konfessionen: Als Protestant verbrachte er etliche Jahre seines Lebens in einem katholisch geprägten Umfeld und hatte enge Beziehungen zum katholischen Wiener Hof. Sein geistliches Oeuvre ist auffällig flexibel, was die konfessionelle Verwendung – und damit die Textauswahl – betrifft. Etwa die Hälfte seiner geistlichen Werke ist sowohl im protestantischen als auch im katholischen Kontext verwendbar. Diese Kompositionen basieren auf Texten, die ursprünglich in der katholischen Liturgie und Kirchenmusik zu Hause sind: Lateinische Messen und Psalmen sind darunter sowie Werke zur Andacht und zum gottesdienstlichen Gebrauch, die auf lateinischen Texten mittelalterlicher Mystiker basieren. Gleichzeitig ist diese Musik auch im protestantischen Rahmen verwendbar. Offensichtlich verhielt sich Capricornus mit Bedacht konfessionell ‚neutral‘.

1628, mitten im Dreißigjährigen Krieg, wurde er im böhmischen Zercice (etwa 70 km nordöstlich von Prag) geboren. Der Vater war protestantischer Pastor und musste aus Glaubensgründen aus seiner Heimat fliehen, als der Sohn noch im Säuglingsalter war. Capricornus besuchte einige Zeit das Gymnasium im ungarischen Sopron und war vermutlich an einer Universität immatrikuliert, wo er sich mit Sprachen, Philosophie und Theologie beschäftigte. Nach Zwischenstationen im schwäbischen Reutlingen (seit 1646) und Wien ließ er sich in Bratislava nieder, dem damaligen Preßburg. Dort wirkte er zunächst als Hauslehrer und seit 1651 als Musikdirektor an der evangelischen Dreifaltigkeitskirche. In seiner Preßburger Zeit veröffentlichte Capricornus seinen ersten Musikdruck *Opus musicum*. Auch seine Preßburger Zeit ist gekennzeichnet vom Klima der Religionsstreitigkeiten: Hier, in der Haupt- und Krönungsstadt des Königreichs Ungarn, lebte und arbeitete Capricornus inmitten der protestantischen Diaspora. Die Mehrzahl seiner Preßburger Kompositionen – und sämtliche im *Opus musicum* enthaltene – basieren auf lateinischen Texten, die aus der katholischen Tradition stammen.

Im März 1657 trat er sein Amt als „fürstlich württembergischer Capellmeister“ in Stuttgart an, wo er bis zu seinem Tod 1665 blieb. Er stand an der Spitze einer Hofkapelle, zu der zwölf Instrumentalisten und Sänger gehörten, außerdem zwischen drei und fünf Kapellknaben. Capricornus trug Sorge für alle musikalischen Aufführungen, bei denen die Hofgesellschaft zugegen war – er leitete die Kirchenmusik in der Schlosskirche, war verantwortlich für die Tafel- und Tanzmusik und stattete die vielen Feste des Hofes mit Musik aus. Hierfür schrieb

er eine riesige Fülle von Werken: Geistliche Konzerte, Messen, Instrumentalmusik, weltliche Vokalmusik, Ballette und die ersten Opern, die in Stuttgart aufgeführt wurden. Das enorme Arbeitstempo erstaunt angesichts Capricornus' vieler Verpflichtungen – zudem war die Probenarbeit oft alles andere als reibungslos, und es gab zermürbende Konflikte mit Philipp Friedrich Boeddecker, dem Organisten der benachbarten Stiftskirche, die in einen offenen Streit (nicht nur) über musiktheoretische Fragen mündeten. Ein wichtiges Dokument hierfür ist Capricornus' Memoriale, eine Eingabe an den Landesfürsten Eberhard III., in dem er zu den Streitigkeiten Stellung bezieht und in dem er vor allem auch seine eigene Ästhetik formuliert und sie mit musiktheoretischen Zitaten, Notenbeispielen und der Berufung auf diverse Vorbilder – größtenteils italienische Komponisten – untermauert.

Quellen

Capricornus gehört zu den Erfolgskomponisten des 17. Jahrhunderts. Seine Musik war außerordentlich beliebt, und ihr Verbreitungsradius ging weit über die Grenzen Württembergs hinaus: Von Kraków bis Stockholm, von Straßburg bis Paris und Oxford finden sich gedruckte und handschriftliche Werke. Man spielte und sang seine Kompositionen in Kirchen beiderlei Konfessionen und schätzte sie an vielen Fürstenhöfen – das verraten alte Inventar- und Aufführungsverzeichnisse wie etwa in Ansbach, Gottorf, Rudolstadt, Halle-Weißenfels oder Kremsier. 17 Musikdrucke von Capricornus lassen sich nachweisen (das sind mehr Drucke, als zum Beispiel Heinrich Schütz veröffentlichte). Zwei davon sind heute nur dem Namen nach bekannt, von allen anderen sind die gedruckten Stimmbücher ganz oder teilweise erhalten. Dass in den Jahren nach Capricornus' Tod sieben Drucke mit seiner Musik an die Öffentlichkeit kamen, ist für das 17. Jahrhundert ungewöhnlich: denn Drucke waren teuer, und man nahm die Kosten und Mühen nur mit gewichtigem Grund auf sich. Neben den Drucken sind weit über 100 Werke von Capricornus in Handschriften überliefert. Rund 400 Kompositionen sind verschollen; sie sind lediglich in alten Inventar- und Kirchenbüchern aufgelistet.

Charakteristika von Capricornus' vokal-instrumentalen geistlichen Konzerten

Texte

Wie bereits dargelegt: Ein Großteil der Texte, die Capricornus' vertonte, wurzelt im katholischen Kontext und war zu seiner Zeit gleichermaßen im protestantischen Rahmen verwendbar.

Neben Bibeltexten in lateinischer und deutscher Sprache (hier bilden die Vertonungen von Psalmen und -ausschnitten den Hauptanteil) sind dies lateinische Texte, die im Zusammenhang mit der katholischen Liturgie stehen (überwiegend Messen), Prosa von Kirchenvätern und Theologen des Mittelalters in lateinischer Sprache sowie frei gedichtete Verse. Bei der freien Dichtung stammt ein großer Teil von Mystikern des Mittelalters und ist in Latein; außerdem gibt es protestantische geistliche Lieder des 16. und 17. Jahrhunderts in deutscher Sprache. Bei den Liedtexten lässt sich die für die Frömmigkeitspraxis der Zeit charakteristische Tendenz feststellen, die Individualität und die Bedeutung des Glaubens und der Heilsgeschichte für den einzelnen, das ‚Ich‘, hervorzuheben.

In den Drucken überwiegt die Anzahl der lateinischen Texte (in 90 Stücken) gegenüber denjenigen in deutscher Sprache (60). Sechs der Drucke versammeln ausschließlich Musik, die auf lateinischen Texten basiert – darunter auch sämtliche postum gedruckte. Die Handschriften (hier sind nur die Werke gemeint, die ausschließlich handschriftlich überliefert sind, also keine Konkordanzen zu Drucken) basieren größtenteils auf Bibeltexten; sowohl in lateinischer als auch in deutscher Sprache.

Die Vermischung unterschiedlicher Textsorten innerhalb einer Komposition, wie sie später für die protestantische Kirchenkantate charakteristisch wird – beispielsweise die Kombination von Bibeltext, Kirchenlied und freier, betrachtender Dichtung – taucht in Capricornus' Oeuvre noch nicht auf.

Zur Musik

Capricornus' Oeuvre umfasst Musik aller Gattungen, die zu seiner Zeit gängig waren. Diese Arbeit untersucht seine gedruckten vokal-instrumentalen geistlichen Konzerte und berücksichtigt dabei auch die frühen konzertierenden Messen.

Diese Musik zeigt Capricornus als einen Komponisten, der Gebrauchsmusik im besten Sinne schreibt – dass er damit genau die Bedürfnisse und den Geschmack seiner Zeitgenossen traf, belegen die vielen Quellen seiner Werke und die vielen zeitgenössischen Abschriften, die die Inventare des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts auflisten. Capricornus nutzt die Vielfalt der Formen, Satztechniken, instrumentalen und sängerischen Mittel, die zu seiner Zeit zur

Verfügung stehen und orientiert sich dabei stark an italienischen Vorbildern, wie er selbst in seinem Memoriale betont. Seine lateinischen Kompositionen sind sowohl im protestantischen als auch im katholischen Rahmen aufführbar und wurden zu seiner Zeit auch von beiderlei Konfessionen rezipiert. Einen grundsätzlichen Unterschied in der Kompositionsweise kann man hierbei nicht feststellen – abgesehen von Unterschieden in der Melodik, die jedoch in erster Linie mit der unterschiedlichen Prosodie von lateinischer und deutscher Sprache zusammenhängt. Einzelne Aspekte seines Stils seien im Folgenden charakterisiert:

Formen

Die Form des Textes bedingt nicht unmittelbar eine bestimmte musikalische Form: gereimte, strophisch gegliederte Texte sind häufig in den Vertonungen unabhängig von der Strophenform untergliedert (einige Concerti aus dem *Jubilus Bernhardi* zum Beispiel spiegeln in ihrer musikalischen Form keineswegs die Strophenform des Textes). In einigen Concerti von Capricornus sind Bibeltexte verschiedenen Ursprungs miteinander kombiniert, und auch dies hat keine tiefgreifenden Auswirkungen auf die musikalische Architektur. Textliche Mischformen bedingen also nicht unbedingt musikalische Mischformen.

Die Unterteilung eines Stückes in mehrere selbstständige, in sich abgeschlossene Sätze – wie dies später für die protestantische Kirchenkantate charakteristisch werden wird – findet sich bei Capricornus ausgesprochen selten. Zu den wenigen Ausnahmen gehört u.a. das handschriftlich überlieferte „Wo willst du hin weils Abend ist“ für 2 Soprane und Instrumente – und gerade hier liegt ein einheitlicher, strophisch gebauter Text zugrunde. Musikalisch setzt sich dieses Concerto aus Duetten und in sich abgeschlossenen solistischen Arien zusammen. In Capricornus' Drucken finden sich solche gemischte Formen überhaupt nicht.

Häufig verwendet Capricornus musikalisch autonome Formen, die instrumentale Binnengliederungen und Wiederholungen aufweisen. Oft orientiert sich die musikalische Struktur aber auch am Text, indem – nach dem Prinzip der Motette – jeder Textabschnitt als eigenständiger musikalischer Abschnitt gestaltet ist. Hier gibt es keine Wiederholungsstrukturen oder formale Korrespondenzen, die der Architektur eine Geschlossenheit verleihen. Manche Formen sind auch von der Besetzung motiviert: die mehrhörigen Werke etwa weisen zahlreiche Binnenwiederholungen auf, wenn Solo- und Tutti-Sänger miteinander dialogisieren. Sie enden meist mit einem großen Tutti-Abschnitt, der – um die Schlusswirkung zu unterstreichen – wiederholt wird. In gemischt vokal-instrumentalen Werken untergliedern die Instrumente die Formteile der Komposition häufig mit einer

Sinfonia; die klangliche Dramaturgie, die Gegenüberstellung von vokaler, instrumentaler und Tutti-Besetzung, beeinflusst unmittelbar die Form.

Die Architektur, die bei Capricornus am häufigsten anzutreffen ist (unabhängig von der Besetzung der Vokalstimmen, die sowohl einstimmig als auch mehrstimmig sein kann oder auch mit Solo-Ripieno-Kontrasten arbeitet), sieht folgendermaßen aus:

Sinfonia – Vokalteil – Sinfonia da Capo – gemischt vokal-instrumentaler Teil

Auch Ritornellformen, bei denen ein instrumentales Ritornell in mehr oder weniger unveränderter Weise zwischen den Vokalabschnitten wiederholt wird, verwendet Capricornus hin und wieder; besonders häufig im 3. Band seiner *Geistlichen Harmonien*. Diese Art der musikalischen Formbildung findet sich allenthalben in der zeitgenössischen geistlichen Musik Italiens, etwa in den Psalmvertonungen von Giovanni Rovetta oder Antonio Rigatti, die Capricornus in seinem Memoriale an Fürst Eberhard III. explizit als seine Vorbilder bezeichnet.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts spielen Choralbearbeitungen und Kompositionen über einen Cantus firmus eine wichtige Rolle, zumal im protestantischen Kontext. Umso erstaunlicher ist es, dass diese Technik in Capricornus' Kompositionen nicht von Belang ist – weder hinsichtlich der formalen Gestaltung noch hinsichtlich der Melodiebildung.

Den Concerti in den *Zwey Liedern von dem Leyden und Tode Jesu* beispielsweise liegen geistliche Lieder zugrunde, deren Texte und Melodien den damaligen Hörern geläufig waren: „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“¹ und „O Traurigkeit, o Herzeleid“². Dennoch schreibt Capricornus eine völlig eigenständige Musik. Melodische Bezüge zu den Kirchenliedern scheinen geradezu vermieden zugunsten einer freieren kompositorischen Behandlung des Textes:³ Ariose Passagen mit in sich geschlossenen musikalischen Phrasen sind hier rezitativartigen Abschnitten gegenübergestellt, in denen sich Melodik und Rhythmus eng an der gesprochenen Sprache orientieren. Auch bei den lateinischen Kompositionen (Psalmen, Messen und anderen liturgischen und paraliturgischen Stücke, die für beiderlei Konfessionen Verwendung fanden) gibt es keine Bezüge zu Choralmelodien.

Die beiden Messen aus Capricornus' frühem Druck *Opus musicum* spiegeln auf besonders sinnfällige Weise seine Auseinandersetzung mit dem Repertoire, das er in Pressburg vorfand.

¹ Text von Paul Gerhardt, Melodie von Wolfgang Dachstein.

² Text von Friedrich Spee und Johann Rist, Melodie anonym, 1628 nachgewiesen.

³ Das hat bereits Krummacher in seiner Arbeit über die Choralbearbeitung im 17. Jahrhundert hervorgehoben, S. 371.

Darunter befanden sich viele italienische Drucke mit Messen, Psalmen und Concerti, die in den Kontext der katholischen Kirchenmusik gehören: Werke von Rovetta, Monteverdi, Tarditi, Merula und Chinelli. Ein Kennzeichen von deren Messkompositionen ist die mosaikartige Aneinanderreihung kurzer kontrastierender Abschnitte und die Bildung formaler Korrespondenzen durch instrumentale Ritornelle. Ebenso verfährt Capricornus in seinen beiden frühen Messen. Er stellt rezitativisch gestaltete Abschnitte, in denen die Textdeklamation im Vordergrund steht, neben ariose Passagen, in denen die melodische Linie dominiert. Dazwischen stehen oft polyphon verschachtelte Tutti-Passagen und Abschnitte, in denen nach der Idee der Mehrhörigkeit Instrumente und Singstimmen miteinander in Dialog treten. Die erste Messe aus *Opus musicum* schafft mit einem gemeinsamen Motto einen formalen Zusammenhalt zwischen den Sätzen: bis auf das Credo sind alle Sätze von diesem Motto aus pendelnden Terzen geprägt. Die zweite dieser Messen hat zwar kein einheitliches Motto, doch sind hier die Sätze durch satztechnische Gemeinsamkeiten miteinander verbunden: homorhythmische Tutti-Blöcke dienen in allen Sätzen als Elemente der Binnengliederung. Die textreichen Sätze Gloria und Credo schließen beide mit Amen-Fugen, in denen zwei verschiedene soggetti miteinander kombiniert sind. All dies sind Merkmale, die generell für die Messkomposition im 17. Jahrhundert charakteristisch sind. Die Messen zeigen also in besonderer Weise Capricornus' Rezeption der Musik seiner Zeit, insbesondere derjenigen Italiens.

Satztechniken

In Capricornus' geistlichen Konzerten spiegelt sich jene Vielfalt an Satztechniken, die im 17. Jahrhundert gängig sind. Neben arios und rezitativisch gestalteten Passagen – diese Kategorien sind oftmals nicht scharf voneinander zu trennen, sondern gehen fließend ineinander über – erscheinen häufig Fugentechniken. Dabei nutzt Capricornus oft alle kontrapunktischen Möglichkeiten, die ein bestimmter soggetto aufweist. In vielen Stücken ist auch eine Verschränkung zweier soggetti nach der Art des italienischen Madrigals zu beobachten. In diesen Stücken oder Abschnitten geht Capricornus sehr sparsam und konzentriert mit dem melodischen Material um.

Ostinate Formen und Satztechniken erscheinen selten in Capricornus' Kompositionen. Beispiele hierfür sind „O felix jucunditas“ aus *Theatrum Musicum* und „Du großer König“ aus den *Geistlichen Harmonien* III. In „O felix jucunditas“ verwendet Capricornus den Ostinato in herkömmlicher Weise – d.h. als unverändertes Bassmodell, über dem die Oberstimmen immer neue Variationen entwickeln. In „O großer König“ benutzt er das

ostinate Bassmodell der Ciaccona dagegen in einem nur wenige Takte umfassenden Abschnitt primär als Mittel zur Modulation. Ganz anders geht er in dem Konzert „Ach lieber Herr“ mit der Idee des Ostinatos um: Hier ist im ersten Teil der Komposition der absteigende Tetrachord, der gemeinhin als musikalisches Symbol der Klage und Trauer dient,⁴ ständig präsent – jedoch nicht als Bassformel, sondern als *soggetto*, der durch alle Stimmen geführt und mit einem zweiten *soggetto* verschränkt wird.

Instrumentalpartien

Die Palette der Instrumente in Capricornus' Kompositionen ist groß: Sein erster Druck *Opus musicum* (1655) sieht verschiedenste Instrumentalbesetzungen vor: neben der gängigen Besetzung mit zwei obligaten Geigen sind das Trompeten, Cornetti und Posaunen in den beiden Messen, die übrigen Kompositionen verlangen ein vierstimmiges Gambenensemble, vier Trompeten oder zwei Fagotte. In den späteren Drucken zeichnet sich insgesamt eine Tendenz zur Vereinheitlichung der Besetzungen ab – etwa durchgehend vierstimmiges Gambenensemble im *Jubilus Bernhardi*, den *Zwey Liedern von Leiden und Tode Jesu* und im *Theatrum musicum*, oder zwei Geigen in den ersten beiden Bänden *Geistlicher Harmonien*. Im *Dritten Theil geistlicher Harmonien* (1664 erschienen, ein Jahr vor Capricornus' Tod) erstaunt dagegen die Buntheit der Besetzungen: Hier macht er Gebrauch von vielen verschiedenen Klangfarben und kombiniert etliche unterschiedliche Instrumente miteinander. So mischt er zum Beispiel in zwei Konzerten die Klänge von zwei Violinen und obligater Posaune, andere sehen zwei Bratschen und Fagott vor, und die Hohelied-Vertonung „Ich bin schwarz“ ist für die ungewöhnliche Besetzung von vokalem Bass und fünf Blockflöten. Die postum herausgegebene Motettensammlung *Scelta musicale* weist ebenfalls eine Fülle unterschiedlicher Soloinstrumente auf.

Insgesamt lässt sich feststellen, dass Capricornus das Verhältnis zwischen Singstimme und Instrument, zwischen vokaler und instrumentaler Schreibweise immer wieder neu auslotet. In den frühen Werken unterscheiden sich die Instrumentalstimmen kaum von den Singstimmen: Sie ‚sprechen‘ den Text gleichsam mit und treten nur selten durch spezifisch instrumentale Merkmale hervor. In den doppelchörigen Werken von *Opus musicum* und dem *Jubilus Bernhardi* dienen sie primär zur Regie der Klangfarben, unterstreichen die mehrchörige Wirkung und untergliedern mit eigenständigen *Sinfoniae* die formale Struktur.

Die Rolle der Instrumente ändert sich in den späteren Werken: Hier lässt sich eine deutliche Tendenz zu einer instrumentenspezifischen Schreibart feststellen. Zunehmend sind die

⁴ vgl. Rosand: The descending tetrachord, S. 346-359.

Instrumentalstimmen nicht mehr wie untextierte Vokalstimmen gestaltet, sondern unterscheiden sich durch schnellere Notenwerte, Tonrepetitionen, große Intervallsprünge und großen Ambitus von den Singstimmen. Insbesondere die Werke der Sammlungen *Scelta musicale* und *Dritter Theil Geistlicher Harmonien* verlangen bemerkenswerte virtuose Fähigkeiten – in ihren ausgedehnten instrumentalen Zwischenspielen und im Dialog mit einer oder mehreren Singstimmen. In den Motetten der *Scelta musicale* sind dabei oftmals die Grenzen zwischen vokalem und instrumentalem Komponieren in Frage gestellt – etwa wenn von der Singstimme stellenweise Extreme verlangt werden, die sonst typisch sind für Instrumentalstimmen – virtuose Läufe, Silbendeklamation, ein extremer Ambitus, Verzierungen, die sich in der Praxis kaum umsetzen lassen und Sprünge, die für die menschliche Stimme kaum zu bewältigen sind – diese Extreme stehen stets im Zusammenhang mit der Aussage des Textes, der etwa vom Erlösungsgedanken spricht oder von der *unio mystica* zwischen der menschlichen Seele und Christus.

Melodiebildung, Affekt und Rhythmus

Musikalisch-rhetorische Figuren spielen (verglichen etwa mit der Musik von Schütz) eine untergeordnete Rolle in Capricornus' Kompositionsweise. Dagegen scheint seine melodische Erfindung oft in direktem Zusammenhang mit den Körpergesten der Rhetorik zu stehen; wie etwa das Heben und Senken einer Hand zur Unterstreichung des Textgehalts, das auf musikalischer Ebene ein Äquivalent in einer auf- und absteigenden Figur hat. Daher schien mir eine Untersuchung von Capricornus' melodischer Sprache auf der Basis von Quellen, die sich der *actio*, dem Vortrag einer Rede, widmen, für sinnvoll und ergiebig.⁵

Auch wenn Capricornus meist darauf verzichtet, das einzelne Wort mit einer entsprechenden Figur musikalisch abzubilden, so spiegelt seine Musik dennoch die Stilebenen des Textes wider. Gehört der Text der Stilebene des *genus humile* an, so findet man in der Musik häufig rezitativisch geführte Singstimmen mit nur wenigen Figuren, Ornamenten oder harmonischen Mitteln, die den Text illustrieren. Ist der Text jedoch reich ausgestattet mit rhetorischen Figuren, die dem *genus grande* zuzurechnen sind (etwa die Figur der *exclamatio* oder *epizeuxis*), dann verwendet Capricornus in weit größerem Ausmaß musikalische Mittel, die einen extremen Affekt unterstreichen – etwa Ornamente oder musikalische Figuren, die eine Bewegung unterstreichen, Vorhaltsdissonanzen, unvermittelte harmonische Rückungen (häufig im Sekund- oder Terzabstand, oft von C nach E) oder die extreme Ausweitung des Ambitus. In den *Zwey Liedern vom Leiden und Tode Jesu* changieren die Stilhöhen von Text

⁵ Siehe hierzu das Kapitel über die Sammlung *Theatrum musicum*.

und Musik besonders häufig, weshalb dieser Aspekt im Kapitel über diesen Druck im Zentrum steht.

Harmonik und Textinhalt sind auch in der Musik von Capricornus untrennbar miteinander verknüpft. In seinem Memoriale weist er mehrfach darauf hin, dass alleine der Text und seine Aussage harmonische und satztechnische Mittel rechtfertige, die sich über die Grenzen des strengen Kontrapunkts hinwegsetzen: „*Diß aber ist meine Meynung, daß mann zwar stricte bey denen Regulis Musicis verbleiben und alles darnach richten, [...] es seye dann, daß es die Emphasis Verborum, oder auch zu Zeiten, doch gar selten, ipsa Suavitas Conventus hochnothwendig erfordere. Wenn eß nun die Emphasis erfordert, so ist einem Musico practico und exercitato gar wol zuläßlich moderate die Regulas bey seyte zu stellen, und etwan 2, 3 oder mehr quinten zu setzen, wie solches der berühmte Athanasius Kircherus in seiner Musurgia [...] bekräftiget.*“⁶ Verglichen mit den gewagten Harmonien seines Vorbildes Giovanni Valentini, der in seiner Musik oft sehr unvermittelt weit entlegene Akkorde aufeinanderprallen lässt, geht Capricornus zurückhaltend um mit der Verwendung von Dissonanzen und harmonischen Brüchen. Er bewegt sich ganz in den Gepflogenheiten seiner Zeit. Innerhalb des gedruckten Repertoires gibt es allerdings auch ein Stück, das harmonisch an die Grenze des Üblichen geht: Im Concerto „Jesu du Blum“, das den ersten Band der *Geistlichen Harmonien* beendet, schreitet die Harmonik in Quinten von G-Dur aus immer weiter in Quinten abwärts, sodass in Durchgangsdissonanzen sogar As-, Des-, Ges- und Ces-Dreiklänge erscheinen – der Text spricht hier von der *unio mystica*; jener Berührung der Gläubigen Seele mit dem Göttlichen, die so oft in den von Capricornus vertonten Texten vorkommt. Die Harmonik ist ein musikalischer Spiegel dieser religiösen Erfahrung.

Allgemein lässt sich in Capricornus' Musik die Tendenz feststellen, dass in den Konzerten die Einzelwortausdeutung häufig in den Hintergrund tritt zugunsten einer durchgehend ariosen Melodik. Viele seiner Concerti weisen sowohl harmonisch als auch melodisch eine klare periodische Struktur auf, vermeiden in ihrer Melodiebildung größere Sprünge und sind von einem gleichmäßigen rhythmischen Bewegungsfluss gekennzeichnet – all dies sind Elemente, die im späteren 17. Jahrhundert entscheidend für die Gattung der Aria werden. Mit der „zwar affekthaften, aber doch liedartig schlichten Melodik, die ... in hohem Maß sein Schaffen prägt, ist Capricornus schulebildend geworden, ihr hat er Verbreitung und Einfluß seiner Werke zu danken“⁷, wie Friedhelm Krummacher treffend formuliert hat.

⁶ Sittard: Capricornus contra Boeddecker., S. 97; mit Notenbeispielen von Kapsberger und Morales, die Quintparallelen aufweisen.

⁷ Krummacher: Choralbearbeitung, S. 372.

Ausblick

Diese Arbeit behandelt ausschließlich Capricornus' gedruckte Werke mit gemischt vokalinstrumentaler Besetzung. Gedruckte Musik muss in der Regel mit den Gepflogenheiten des Marktes und der Praxistauglichkeit übereinstimmen – dies betrifft die Anzahl der Stimmen, die Anzahl und Art der Instrumente, die technischen Anforderungen an die Musiker, im Falle von Kirchenmusik auch die Dauer der Stücke und ihre Fasslichkeit; Kriterien, die sowohl für den Komponisten und den Verleger für die Zusammenstellung eines Musikdrucks relevant sind. Repertoire, das ausschließlich handschriftlich überliefert ist, entspricht diesen Kriterien nicht immer und ist oft kompositorisch ‚gewagter‘, formal freier und vom Aufführungsaufwand her aufwändiger. Eine Untersuchung des handschriftlichen Repertoires wäre daher lohnend. Moderne Noteneditionen liegen aber bislang bis auf wenige Ausnahmen nur für die Drucke vor, sodass hier viel editorische Vorarbeit notwendig ist.

Capricornus' Kompositionen ohne Instrumentalstimmen sind in den Analysen dieser Arbeit nicht berücksichtigt. Hier wird die Dissertation von Tobias Haak (zur Zeit in Arbeit), die sich den rein vokalen *Geistlichen Concerten* widmet, sicherlich eine Lücke schließen.

Capricornus hat sich intensiv mit der zeitgenössischen italienischen Musik auseinandergesetzt und die italienischen Neuerungen in seine eigene Klangsprache integriert. Diese Arbeit versucht, immer wieder den Blick auf diesen Aspekt zu lenken. Am griffigsten schien mir der Vergleich mit dem zeitgenössischen italienischen Repertoire anhand der Messen, da die identischen Texte einen direkten Vergleich ermöglichen. Zudem ist aus den Pressburger Repertoirelisten bekannt, welche Noten dort vorhanden waren und welche Messen Capricornus kannte.

Da das italienische Repertoire nur zu einem Bruchteil in modernen Noteneditionen verfügbar ist und musikanalytische Studien relativ dünn gesät sind, habe ich diesen Ansatz auf die Messkompositionen beschränkt. Die notwendigen Vorarbeiten wären allzu umfangreich gewesen, um das Thema des musikalischen ‚Kulturtransfers‘ ins Zentrum der gesamten Arbeit zu stellen; wenngleich diese Fragestellung einen großen Erkenntnisgewinn verspricht – für das Oeuvre von Capricornus sowie insgesamt für die Musik im Deutschland des 17. Jahrhunderts.

12 Literatur

Noteneditionen, aus denen Notenbeispiele zitiert sind:

- Bertali, Antonio: *Missa semiminima* für acht Singstimmen, Streicher, Posaunen und Continuo, hrsg. von Wolfgang Furlinger, Altötting: Copenrath 1985 (Süddeutsche Kirchenmusik des Barock; 18).
- Buxtehude, Dietrich: *Membra Jesu nostri*, hrsg. von Dietrich Kilian, Berlin: Merseburger 1960.
- Capricornus, Samuel: siehe hierzu die bibliographischen Angaben im Werkverzeichnis.
- Chinelli: *Messa quarta à 5. voci con dio violini si placet*, aus: *Il secondo libro delle messe concertate ...*, Venedig 1648, hrsg. von Anne Schnoebelen in: *Masses by Giovanni Rovetta, Ortensio Polidori, Giovanni Battista Chinelli, Orazio Tarditi*, New York und London: Garland 1996 (Seventeenth-century Italian sacred music; 5), S. 153-221.
- Johann Stadlmayr: *Missa de Dominicis*. Für vierstimmigen gemischten Chor und Continuo, hrsg. von Wolfgang Furlinger, Altötting: Copenrath 1980 (Süddeutsche Kirchenmusik des Barock; 10).
- Merula, Tarquinio: *Messa concertata sopra l’Aria di Gran Duca*, aus: *Arpa Davidica op. 16*, Venedig 1640; hrsg. von Anne Schnoebelen in: *Masses by Alessandro Grandi, Giovanni Battista Chinelli, Tarquinio Merula, Giovanni Antonio Rigatti*, New York: Garland 1995 (Seventeenth-century Italian sacred music; 4), S. 215-243.
- Reina, Sisto: *Domine ad adiuuandum me festin*, aus: *Fiorita corona di melodia celeste*, Milano 1660, hrsg. von Gunther Morche, in: *QUICS – Quellen italienischer Concerti des Seicento*, unter <http://www.rzuser.uni-heidelberg.de/~nh0/QUICS.html> (abgerufen am 22.4.2013).
- Rigatti, Antonio: *Cum invocarem*, in: Jeffrey Kurtzman: *Vesper and Compline Music for one principal voice*, New York und London: Garland 1995 (Seventeenth-century Italian sacred music; 11), S. 76-101.
- Rigatti, Antonio: *Messa [à tre voci concertati]* aus: *Messa e salmi ariosi ...* Venedig 1643, hrsg. von Anne Schnoebelen in: *Masses by Alessandro Grandi, Giovanni Battista Chinelli, Tarquinio Merula, Giovanni Antonio Rigatti*, New York: Garland 1995 (Seventeenth-century Italian sacred music; 4), S. 245-296.
- Rovetta, Giovanni: *Messa à 5.6.7. con due violini*, aus: *Messa, e salmi concertati ... opera quarta*, Venedig 1639, hrsg. von Anne Schnoebelen in: *Masses by Giovanni Rovetta, Ortensio Polidori, Giovanni Battista Chinelli, Orazio Tarditi*, New York und London: Garland 1996 (Seventeenth-century Italian sacred music; 5), S. 1-100.
- Heinrich Schütz: *Symphoniae sacrae II/1647*, Nr. 1-12: *Deutsche Konzerte für drei Stimmen und Basso continuo*, hrsg. von Werner Bittinger, Kassel etc. 1964 (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke; 15).
- Tarditi, Orazio: *Messa à tre* aus der Sammlung *Messa à tre e quattro in concerto. Libro terzo. Opera XXX (1650)*, hrsg. von Anne Schnoebelen in: *Masses by Giovanni Rovetta, Ortensio Polidori, Giovanni Battista Chinelli, Orazio Tarditi*, New York und London: Garland 1996 (Seventeenth-century Italian sacred music; 5), S. 223-247.
- Valentini, Giovanni: *Motetten Anima Christi; Salve Regina; Domine, Deduc me*, in: Steven Saunders (Hrsg.): *Fourteen Motets from the court of Ferdinand II of Hapsburg*.
- Valentini, Giovanni: *Missa stabat Mater dolorosa (1621)*, unveröffentlichte Abschrift von Andreas Waczkat.

Literatur

- Aber, Adolf: Die Pflege der Musik unter den Wettinern und wettinischen Ernestinern. Von den Anfängen bis zur Auflösung der Weimarer Hofkapelle 1662, Bückeberg und Leipzig 1921.
- Adler, Guido: Zur Geschichte der Wiener Messenkomposition in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in: Studien zur Musikwissenschaft 4 (1916), S. 5-45.
- Alewyn, Richard: Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste, Nachdruck der 2., erweiterten Auflage, München 1989 (Beck'sche Reihe; 389).
- Ares, Rolf: Die Besetzung des sechsten Brandenburgischen Konzerts, in: Bach-Jahrbuch 84 (1998), S. 171-181.
- Bachmair, J.: Miscellen. Leichenpredigten auf Gastorius, Capricornus und Beer, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft 13 (1930/31), S. 44-47.
- Barasch, Moshe: Giotto and the language of gestures, Cambridge, Mass. 1987.
- Bárdos, Kornél: Sopron zenéje a 16-18. században, Budapest 1984.
- Barner, Wilfried: Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen, Tübingen ²2002.
- Barnett, Dene / L.G.: Artikel Gestik, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, in: Gert Ueding (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 3, Tübingen 1996, Sp. 972-989.
- Barnett, Dene: The art of gesture: the practice and principles of 18th century acting, Heidelberg 1987 (Reihe Siegen; 64: Anglistische Abteilung).
- Bartels, Dietrich: Handbuch der musikalischen Figurenlehre, Laaber ³1997.
- Baselt, Bernd: Die Musikaliensammlung der Schwarzburg-Rudolstädtischen Hofkapelle unter Philipp Heinrich Erlebach (1657-1714), in: Traditionen und Aufgaben der Hallischen Musikwissenschaft. Sonderband der Wissenschaftlichen Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Halle 1963, S. 105-134.
- Benzing, Josef: Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet, Wiesbaden 1982.
- Bernhard, Christoph: Von der Singe-Kunst oder Manier; Tractatus compositionis augmentatus; Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien, in: Joseph Müller-Blattau (Hrsg.): Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, Kassel etc. ³1999.
- Bianchoni, Lorenzo: Music in the seventeenth century, Cambridge 1987.
- Bonta, Stephen: The use of instruments in sacred music in Italy 1560-1700, in: Early Music 18 (1990), S. 519-535.
- Bopp, August: Beiträge zur Geschichte der Stuttgarter Stiftsmusik, in: Jahrbuch für Statistik und Landeskunde 1910, S. 238-246.
- Bossert, Gustav: Die Hofkapelle unter Eberhard III. 1528 [1628] – 1657. Die Zeit des Niedergangs, der Auflösung und der ersten Versuche der Wiederherstellung, in: Württembergische Vierteljahreshefte für Landesgeschichte, Neue Folge 21 (1912), S. 69- 137.
- Braun, Werner: Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts, zweiter Teil, von Calvisius bis Mattheson, Darmstadt 1994 (Geschichte der Musiktheorie; 8/2).
- Braun, Werner: Die alten Musikbibliotheken der Stadt Freyburg (Unstrut), in: Die Musikforschung 15 (1962), S. 123-145.
- Braun, Werner: Die Musik des 17. Jahrhunderts, Laaber 1981 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft; 4).
- Braun, Werner: Urteile über Johann Rosenmüller, in: Von Isaac bis Bach : Studien zur älteren deutschen Musikgeschichte. Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag, hrsg. von Frank Heidelberger, Kassel etc. 1991, S. 189-197.

- Bremme, W. (Hrsg.): Der Hymnus Jesu dulcis memoria in seinen lateinischen Handschriften und Nachahmungen, sowie deutschen Übersetzungen, Mainz 1899.
- Breuer, Dieter: Absolutistische Staatsreform und neue Frömmigkeitsformen. Vorüberlegungen zu einer Frömmigkeitsgeschichte der Neuzeit aus literarhistorischer Sicht, in: Cloe 2 (1984) S. 5-25.
- Breuer, Dieter: Der Prediger als Erfolgsautor. Zur Funktion der Predigt im 17. Jahrhundert, in: Vestigia Bibliae 3 (1981), S. 31-48.
- Breymayer, Reinhard: Städtisches und literarisches Leben in Stuttgart im 17. Jahrhundert. Ein bibliographischer Versuch mit besonderer Berücksichtigung der Prinzessin Antonia von Württemberg und ihrer Bibliothek, in: Klaus Garber etc. (Hrsg.): Stadt und Literatur im deutschen Sprachraum der Frühen Neuzeit, Tübingen 1998, Band I, S. 308-383.
- Brück, Helga: Eine „Verordnung der Music“ der Kaufmannskirche zu Erfurt von 1671 als Nachweis unbekannter Kompositionen von Johann Michael Bach (1648-1694), in: Bach-Jahrbuch 84 (1998), S. 183-185.
- Buchner, Hans: Samuel Friedrich Capricornus, Diss. masch. München 1922.
- Bürk, Albert und Wille, Wilhelm (Bearb.): Die Matrikeln der Universität Tübingen, Band 2, 1600-1710, hrsg. in Verbindung mit der Württembergischen Kommission für Landesgeschichte von der Universitätsbibliothek Tübingen, Tübingen 1953.
- Burke, Peter: Eleganz und Haltung. Die Vielfalt der Kulturgeschichte. Über Selbstbeherrschung, Schabernack, Zensur, den Karneval in Rio und andere menschliche Gewohnheiten, aus dem Englischen von Matthias Wolf, Berlin 1989.
- Dahlhaus, Carl: Artikel Gattung, in: Carl Dahlhaus, Hans Heinrich Eggebrecht (Hrsg.): Brockhaus Riemann Musiklexikon in zwei Bänden, Wiesbaden und Mainz 1978, Bd. 1, S. 452.
- Dahlhaus, Carl: Was ist eine musikalische Gattung?, in: Neue Zeitschrift für Musik 135 (1974), S. 620-625.
- Dahlhaus, Carl: Zur Theorie der musikalischen Gattungen, in: Carl Dahlhaus, Helga de la Motte-Haber (Hrsg.): Systematische Musikwissenschaft, Laaber 1982 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft; 10), S. 109-124.
- Dammann, Rolf: Der Musikbegriff im deutschen Barock, Köln 1967.
- Danuser, Hermann: Artikel Gattung, in: MGG 2, Sachteil, Bd. 3, Sp. 1042-1069.
- Decker-Hauff, Hansmartin: Frauen im Hause Württemberg, hrsg. von Wilfried Setzler, Volker Schäfer und Sönke Lorenz in Zusammenarbeit mit Andreas Schmauder, Leinfelden-Echterdingen 1997.
- Dubowy, Norbert: Arie und Konzert. Zur Entwicklung der Ritornellanlage im 17. und frühen 18. Jahrhundert, München 1991 (Studien zur Musik; 1).
- Duron, Jean: L'oeuvre de Sébastien de Brossard (1655-1730). Catalogue thématique, Versailles 1995 (Editions du Centre de Musique Baroque de Versailles).
- Engel, Hans: Musik in Thüringen, Köln und Graz 1966 (Mitteldeutsche Forschungen; 39).
- Federhofer, Hellmut: Die Glaubensspaltung und ihr Einfluß auf die Barockmusik, in: Herbert Schneider (Hrsg.): Hellmut Federhofer: Musik und Geschichte. Aufsätze aus nichtmusikalischen Zeitschriften, Hildesheim 1996, S. 555-565.
- Fett, Armin: Musikgeschichte der Stadt Gotha. Von den Anfängen bis zum Tode Gottfried Heinrich Stölzels (1749). Ein Beitrag zur Musikgeschichte Sachsen-Thüringens, Diss. (masch.) Freiburg im Breisgau 1951.
- Fischer, Helmut: Die ältesten Zeitungen und ihre Verleger. Nach archivalischen und sonstigen Quellen dargestellt, Augsburg 1936.
- Fischer Joachim: Artikel Eberhard III., in: Sönke Lorenz (Hrsg.): Das Haus Württemberg. Ein biographisches Lexikon, S. 152-155.

- Fischer, Joachim: Herzog Eberhard III. (1628-1674), in: Robert Umland (Hrsg.): 900 Jahre Haus Württemberg. Leben und Leistung für Land und Volk, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz ³1985, S. 195-209.
- Forchert, Arno: Artikel Konzert; Das Vokalkonzert, in: MGG 2, Sachteil Bd. 5, Kassel etc. 1996, Sp. 632-642.
- Forchert, Arno: Das Spätwerk des Michael Praetorius. Italienische und deutsche Stilbegegnung, Berlin 1959 (Berliner Studien zur Musikwissenschaft; 1)
- Forchert, Arno: Überlegungen zum Einfluß Italiens auf die deutsche Musik um 1600: Voraussetzungen und Bedingungen, in: Wolfram Steude (Hrsg.): Aneignung durch Verwandlung. Aufsätze zur deutschen Musik und Architektur des 16. und 17. Jahrhunderts (Dresdner Studien zur Musikwissenschaft. Schriftenreihe der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden; 1), S. 135-147.
- Frandsen, Mary E.: Crossing confessional boundaries. The patronage of Italian sacred music in seventeenth-century Dresden, Oxford 2006.
- Frank, Horst J.: Handbuch der deutschen Strophenformen, Tübingen 1993 (UTB; 1732).
- Gerhardt, Paul: Geistliche Lieder, Nachwort von Gerhard Rödding, Stuttgart 1991 (Universal-Bibliothek; 1741).
- Gester, Jean-Luc und Kacič, Ladislav: Artikel Capricornus in: MGG 2, Personenteil, Bd. 4, Kassel etc. 2000, Sp. 145-150.
- Gester, Jean-Luc: La musique religieuse en Alsace au XVIIe siècle. Réception de la musique italienne en pays rhénan, Strasbourg 2001.
- Gester, Jean-Luc: La Scelta Musicale (1669) de Samuel Capricornus, in: Stanislav Tuksar (Hrsg.): Zagreb i glazba 1094-1994, Zagreb 1995, S. 149-165.
- Gester, Jean-Luc: Premier bilan de l'oeuvre religieuse de Samuel Capricornus et ébauche d'une chronologie, in: Slovenska hudba 22 (1996), S. 424-434.
- Gester, Jean-Luc: Sébastien de Brossard a Strasbourg. Une expérience ‚allemande‘ de la musique italienne, in: Jean Duron (Hrsg.): Sébastien de Brossard musicien, Versailles 1998 (Editions du Centre de Musique Baroque de Versailles), S. 25-41.
- Gester, Jean-Luc: Texte et rythme dans la musique religieuse de Samuel Capricornus, in: Hervé Lacombe (Hrsg.): Le mouvement en musique a l'époque baroque, Metz 1996, S. 123-139.
- Göhler, Albert: Die Messkataloge im Dienste der musikalischen Geschichtsforschung. Eine Anregung zur zeitgenössischen Bücherbeschreibung, Reprint Hilversum 1965.
- Greve, Werner: Braunschweiger Stadtmusikanten. Geschichte eines Berufsstandes 1227-1828, Braunschweig 1991 (Braunschweiger Werkstücke; Reihe A: Veröffentlichungen aus dem Stadtarchiv und der Stadtbibliothek; 31).
- Grusnick, Bruno: Die Dübensammlung. Ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung, in: Svensk tidskrift för musikkforskning 46 (1964), S. 27-82 und 48 (1966), S. 63-186.
- Gundlach, Klaus-Jürgen (Hrsg.): Das Weissenfelder Aufführungsverzeichnis Johann Philipp Kriegers und seines Sohnes Johann Gotthilf Krieger (1684-1732). Kommentierte Neuausgabe, Sinzig 2001.
- Handschin, Jacques: Musikgeschichte im Überblick, Wilhelmshaven ⁶1990.
- Heinemann, Michael: Heinrich Schütz und seine Zeit, Laaber 1993 (Große Komponisten und ihre Zeit).
- Heitjan, Isabel: Die Buchhändler, Verleger und Drucker Bencard 1636-1762, in: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Frankfurter Ausgabe, Jahrgang 16 (1960) 77a, S. 1569-1680.
- Hochradner, Thomas: Erfolgsmodell: die Messa concertata, in: Horst Leuchtman, Siegfried Mauser (Hrsg.): Messe und Motette, Laaber 1998 (Handbuch der musikalischen Gattungen; 9), S. 189-205.

- Jäger, Willigis: Die Welle ist das Meer. Mystische Spiritualität, hrsg. von Christoph Quarch, Freiburg im Breisgau 2000 (Herder Spektrum; 5046).
- Jöcher, Christian Gottlieb: Allgemeines Gelehrten-Lexicon, Reprint Hildesheim 1961.
- Jung, Hans Rudolf: Thematischer Katalog der Musikaliensammlung Großfahner / Eschenbergen in Thüringen. Mit einer Einleitung zur Pflege der Figuralmusik in Großfahner, Eschenbergen und dem Herzogtum Sachsen-Gotha zwischen 1640 und 1750, Kassel etc. 2001 (Catalogus musicus; 17).
- Kacič, Ladislav: Ein Raubdruck aus den Jahren 1671-1672 – S. Capricornus oder A. Bertali? in: Sehnal, Jiří (Hrsg.): Musik des 17. Jahrhunderts und Pavel Vejvankovsky, Brno 1994, S. 237-240.
- Kalinayová, Jana, Kačic, Ladislav, Korbačková, Ivana, Petöczová, Jana: Hudobné inventáre a repertoár viachlasnej hudby na slovensku v 16.-17. storočí, Bratislava 1994 (Musaeum Musicum).
- Kinkeldey, Otto: Die Musik in Rudolstadt zu Erlebachs Zeiten, in: Philipp Heinrich Erlebach: Harmonische Freude musikalischer Freunde erster und anderer Teil, hrsg. von Otto Kinkeldey, Leipzig 1914 (= DDT 46/47); S. XXII-XXVIII.
- Klueting, Harm: Das Konfessionelle Zeitalter. Europa zwischen Mittelalter und Moderne. Kirchengeschichte und Allgemeine Gesichte, Darmstadt 2007.
- Koch, Ernst: Die Bernhard-Rezeption im Luthertum des 16. und 17. Jahrhunderts, in: Kaspar Elm (Hrsg.): Bernhard von Clairvaux. Rezeption und Wirkung im Mittelalter und in der Neuzeit, Wiesbaden 1994, S. 333-351.
- Koldau, Linda Maria: Die venezianische Kirchenmusik von Claudio Monteverdi, Kassel 2001.
- Koldau, Linda Maria: Giovanni Antonio Rigattis „Messa e salmi, parte concertati“ (1640) und die Entwicklung des Concertato-Stils, in: Schütz-Jahrbuch 24 (2002), S. 78-99.
- Köpf, Ulrich: Die Mystik Bernhards von Clairvaux und ihre Rezeption im 17. Jahrhundert, in: Samuel Capricornus (1628-1665): Jubilus Bernhardi, hrsg. von Paul L. Ranzini, München 2003 (Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg; 14), S. XXVI-XXXIV.
- Köpf, Ulrich: Die Rezeptions- und Wirkungsgeschichte Bernhards von Clairvaux. Forschungsstand und Forschungsaufgaben, in: Kaspar Elm (Hrsg.): Bernhard von Clairvaux. Rezeption und Wirkung im Mittelalter und in der Neuzeit, Wiesbaden 1994, S. 5-66.
- Košenina, A.: Artikel Gebärde, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, in: Gert Ueding (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 3, Tübingen 1996, Sp. 564-579.
- Krummacher, Friedhelm: Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach, Kassel etc. 1978 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft; 22).
- Krummacher, Friedhelm: Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate. Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik im späten 17. und beginnenden 18. Jahrhundert, Berlin 1965 (Berliner Studien zur Musikwissenschaft; 10).
- Krummacher, Hans-Henrik: Der junge Gryphius und die Tradition. Studien zu den Perikopensonetten und Passionsliedern, München 1976.
- Krummacher, Hans-Henrik: Überlegungen zur literarischen Eigenart und Bedeutung der protestantischen Erbauungsliteratur, in: Rhetorik 5 (1986), S. 97-113.
- Kunze, Stefan: Die Entstehung des Concertoprinzips im Spätwerk Giovanni Gabrielis, in: Archiv für Musikwissenschaft 21 (1964), S. 81-110.
- Küster, Konrad: Das Konzert. Form und Forum der Virtuosität, Kassel etc. 1993 (Bärenreiter-Studienbücher Musik; 6).
- Lausberg, Heinrich: Der Hymnus „Jesu dulcis memoria“, München 1967 (Hymnologische und hagiographische Studien; 1)

- LeFaucher, Michel [Autor], Conrart Valentin (Hrsg.): Conrarts gründlicher Unterricht, wie ein Geistlicher und Weltlicher Orator in der Aussprache und Gestibus sich ... klug aufzuführen hat, Jena 1709.
- Leinkauf, Thomas: Beobachtungen zur Rezeption patristischer Autoren in der frühen Neuzeit, in: Die Patristik in der frühen Neuzeit. Die Relektüre der Kirchenväter in den Wissenschaften des 15. bis 18. Jahrhunderts, hrsg. von Günter Frank, Thomas Leinkauf und Markus Wriedt, Stuttgart-Bad Cannstatt 2006 (Melanchthon-Schriften der Stadt Bretten; 10), S. 191-207.
- Leopold, Silke: Claudio Monteverdi und seine Zeit, Laaber ²1993 (Große Komponisten und ihre Zeit).
- Leopold, Silke: Die Wurzeln der Rezitationspraxis in Heinrich Schütz' ‚Auferstehungshistorie' in: Jahrbuch Alte Musik 1 (1989), S. 105-118.
- Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch, Heft 13, Göttingen 2007.
- Linfield, Eva: Historische Zusammenhänge und affektive Bedeutung des Gambenensembles in der Vokalmusik des Barockzeitalters, in: Dietrich Buxtehude und die europäische Musik seiner Zeit. Bericht über das Lübecker Symposium 1987, hrsg. von Arnfried Edler und Friedhelm Krummacher (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft; 35), S. 123-145.
- Mabbett, Margaret: Madrigalists at the Viennese Court and Monteverdi's *Madrigali guerrieri, et amorosi*, in: Silke Leopold und Joachim Steinheuer (Hrsg.): Claudio Monteverdi und die Folgen. Bericht über das Internationale Symposium Detmold 1993, S. 291-310.
- Mall, Hermann: Reutlingen im Spiegel der deutschen Musikgeschichte, in: Reutlinger Geschichtsblätter 1972, Neue Folge; 10.
- Marschall, V: Artikel Theater, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, in: Gert Ueding (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 9, Tübingen 2009, Sp. 510-528.
- Meyfart, Johann Matthäus: Teutsche Rhetorica oder Redekunst, Coburg 1634, Reprint hrsg. von Erich Trunz Tübingen 1977 (Deutsche Neudrucke, Reihe: Barock; 25).
- Migne, Jacques Paul (Hrsg.): Patrologiae Cursus Completus. Series Latina, online unter: latina.patristica.net (abgerufen am 20.4.2013).
- Möller, Eberhard: Die Weimarer Noteninventare und ihre Bedeutung als Schütz-Quellen, in: Schütz-Jahrbuch 10 (1988), S. 62-85.
- Möller, Eberhard: Schütziana in Chemnitz, Freiberg und Schneeberg, in: Schütz-Jahrbuch 13 (1991), S. 56-90.
- Moosbauer, Bernhard: Zur Sacra Partitura, in: Einleitung zur Ausgabe Philipp Friedrich Boeddecker (1607-1683): Die erhaltenen Werke, hrsg. von Andreas Traub (Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg; 11), S. XV-XVIII.
- Morche, Gunther: Monteverdis lateinische Musik ‚da concerto', in: Ludwig Finscher (Hrsg.): Claudio Monteverdi. Festschrift Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag, Laaber 1986, S. 396-385.
- Müller, H. M.: Artikel Homiletik, in: Gert Ueding (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 3, Tübingen 1996, Sp. 1496-1510.
- Müller, Johann Jacob: [Leichenpredigt für Samuel Friedrich Capricornus] Deren Streitter Jesu Christi Herber Staad, Stuttgart [1665].
- Murányi, Róbert: Thematisches Verzeichnis der Musiksammlung von Bartfeld (Bártfa), Bonn 1991.
- Nettl, Paul: Zur Geschichte der kaiserlichen Hofmusikkapelle von 1638-1680, in: Studien zur Musikwissenschaft 16 (1929), S. 70-85, 17 (1930), S. 95-104, 18 (1931), S. 23-35, 19 (1932), S. 33-40.
- Newton, Timothy: A Study and critical edition of Samuel Capricornus's *Theatrum musicum* (1669, 1670) and *Continuatio theatri musici* (1669), Diss. Illinois 2004.

- Niekus Moore, Cornelia: Erbauungsliteratur als Gebrauchsliteratur für Frauen im 17. Jahrhundert: Leichenpredigten als Quelle weiblicher Lesegewohnheiten, in: Hans Erich Bödeker (Hrsg.): *Le livre religieux et ses pratiques: études sur l'histoire du livre religieux en Allemagne et en France à l'époque moderne – Der Umgang mit dem religiösen Buch*, Göttingen 1991 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte; 101), S. 291-315.
- Noack, Elisabeth: Georg Christoph Strattner (c. 1645-1704). Ein Beitrag zur Entwicklung der süddeutschen Barockmusik, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 3 (1921), S. 447-483.
- Noack, Elisabeth: *Musikgeschichte Darmstadts vom Mittelalter bis zur Goethezeit*, Mainz 1967 (Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte; 8).
- Oldenbourg, Friedrich: *Die Endter. Eine Nürnberger Buchhändlerfamilie (1590-1740)*. Monographische Studie, München und Berlin 1911.
- Pfeilsticker, Walther: *Neues Württembergisches Dienerbuch*, Bd. 1, Hof, Regierung, Verwaltung, Stuttgart 1957-1960.
- Praetorius, Michael: *Syntagma musicum*, hrsg. von Eduard Bernoulli, Reprint Leipzig 1916.
- Raff, Gerhard: *Hie gut Wirtemberg allewege*, Bd. 2, *Das Haus Württemberg von Herzog Friedrich I. bis Herzog Eberhard III. Mit den Linien Stuttgart, Mömpelgard, Weitingen, Neuenstadt am Kocher, Neuenbürg und Oels in Schlesien*, Waiblingen 1993.
- Ranzini, Paul L.: Einleitung zur Ausgabe Samuel Capricornus (1628-1665): *Jubilus Bernhardi*, mit einem Beitrag zur Textgeschichte von Ulrich Köpf, hrsg. von Paul L. Ranzini, München [2003] (*Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg*; 14), S. XI-XXV.
- Reimer, Erich: Artikel *Concerto / Konzert*, in: Hans Heinrich Eggebrecht (Hrsg.): *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 1973.
- Roche, Jerome: „Aus den berühmtesten italiänischen Autoribus“: Dissemination north of the Alps of the early baroque Italian sacred repertory through published anthologies and reprints, in: Silke Leopold und Joachim Steinheuer (Hrsg.): *Claudio Monteverdi und die Folgen. Bericht über das Internationale Symposium Detmold 1993*, S. 13-28.
- Roche, Jerome: Giovanni Antonio Rigatti and the development of Venetian church music in the 1640s, in: *Music and Letters* 57 (1976), S. 256-267.
- Roche, Jerome: *North Italian church music in the age of Monteverdi*, Oxford 1984.
- Roeder, Michael Thomas: *Das Konzert*, Laaber 2000 (Handbuch der musikalischen Gattungen; 4).
- Rosand, Ellen: The descending tetrachord. An emblem of lament, in: *Musical Quarterly* 55 (1979), S. 346-359.
- Roeder, Michael Thomas: *Das Konzert*, Laaber 2000 (Handbuch der musikalischen Gattungen; 4).
- Rybarič, Richard: *Judicium Salomonis – Samuel Capricornus a Giacomo Carissimi*, in: *Musicologica slovacica* 3 (1971), S. 161-179.
- Rybarič, Richard: *Opus Musicum Samuela Capricorna (1655)*, in: *Musicologica Slovaca* 5 (Bratislava 1974), S. 6-49 [mit knapper deutschsprachiger Zusammenfassung].
- Rybarič, Richard: *Samuel Capricornus in Bratislava (Preßburg)*, in: *Musica Antiqua Europae Orientalis* 3 (1972), S. 107-126.
- Sametz, Steven Paul: *Jubilus Bernhardi of Samuel Capricornus (Bockshorn). A performing edition of 10 sections with commentary and critical notes*, Diss. University of Wisconsin, Madison/Wisconsin 1980.
- Sander, Hans Adolf: Beiträge zur Geschichte der Barockmesse, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 28 (1933), S. 77-129.
- Sauer, Paul: *Geschichte der Stadt Stuttgart*, Bd. 2, *Von der Einführung der Reformation bis zum Ende des 17. Jahrhunderts*, Stuttgart etc. 1993

- Saunders, Steven: *Cross, sword, and lyre. Sacred music at the Imperial court of Ferdinand II of Habsburg (1619-1637)*, Oxford 1995.
- Schaal, Richard: *Die Musikhandschriften des Ansbacher Inventars von 1686*, Wilhelmshaven 1966 (Quellen-Kataloge zur Musikgeschichte).
- Scheitler, Irmgard: *Geistliches Lied und persönliche Erbauung*, in: Dieter Breuer (Hrsg.): *Frömmigkeit in der frühen Neuzeit. Studien zur religiösen Literatur des 17. Jahrhunderts in Deutschland*, Amsterdam 1984, (Cloe; 2), S. 129-155.
- Schering, Arnold: *Die alte Chorbibliothek in der Thomasschule in Leipzig*, in: *AfMw* 1 (1918/1919), S. 275-288.
- Schmidt, Carl Eugen: *Geschichte der evangelischen Kirchengemeinde A. B. zu Poszony – Preßburg. Zweiter Teil: Einzeldarstellungen aus der inneren Geschichte der Gemeinde*, Poszony 1906.
- Schmidt, Günther: *Die Musik am Hofe der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach. Vom ausgehenden Mittelalter bis 1806. Mit Beiträgen zur deutschen Choralpassion, frühdeutschen Oper und vorklassischen Kammermusik*, Kassel und Basel 1956.
- Schmitt, Theodor: *Kompositionen des Ordinarium Missae im süddeutschen konzertierenden Stil des 17. Jahrhunderts*, Diss. Saarbrücken 1981.
- Schnoebelen, Anne: *The role of the violin in the resurgence of the mass in the 17th century*, in: *Early Music* 18 (1990), S. 537-542.
- Schrödl, Josef: *Geschichte der evangelischen Kirchengemeinde A. B. zu Pozsony – Preßburg. Erster Teil: Der äußere Entwicklungsgang der Gemeinde*, Pozsony 1906.
- Seidel, Wilhelm: *Artikel Gattung*, in: *Das neue Lexikon der Musik in vier Bänden*, Stuttgart 1996, S. 188f.
- Seiffert, Max: *Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach's Zeit*, in: *Sammelbände der IMG* 9 (1907/1908), S. 593-621.
- Seiffert, Max: *Verzeichnis der von J. Ph. Krieger in Weißenfels aufgeführten Werke fremder Komponisten*, in: *Johann Philipp Krieger 1649-1725. 21 Ausgewählte Kirchenkompositionen*, hrsg. von Max Seiffert, Leipzig 1916 (=DDT 53/54), S. LIII-LX.
- Seraucky, Walter: *Musikgeschichte der Stadt Halle, Musikbeilagen und Abhandlungen zu Bd. II/2*, Halle 1940.
- Shakespeare, William: *The complete works. A new edition, edited with an introduction and glossary by P. Alexander*, London und Glasgow 1965.
- Siedentopf, Henning: *Dokumente zur württembergischen Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts*, in: *Zeitschrift für württembergische Landesgeschichte* 36 (1977), S. 338-346 [enthält auf den Seiten 340-342 Capricornus' „Staat und Ordnung“ (Anstellungsdekret als Stuttgarter Hofkapellmeister von 1657)].
- Siedentopf, Henning: *Johann Jakob Froberger. Leben und Werk*, Stuttgart 1977.
- Sittard, Josef: *Samuel Capricornus contra Philipp Friedrich Bötdecker*, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 3 (1901/02), S. 87-128.
- Sittard, Josef: *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe. Nach Originalquellen*, Bd. 1, 1458-1733, Stuttgart 1890.
- Snyder, Kerala J. und Sheridan, J.: *Artikel Capricornus*, in: *The New Grove dictionary of music and musicians* 2, London 2001, S. 101-103.
- Snyder, Kerala J.: *Dieterich Buxtehude. Leben – Werk – Aufführungspraxis*, übersetzt von Hans-Joachim Schulze, Kassel etc. 2007.
- Sponheim, Kristin: *Ambrosius Profe's sacred contrafacta of Monteverdi's madrigals*, in: Silke Leopold und Joachim Steinheuer (Hrsg.): *Claudio Monteverdi und die Folgen. Bericht über das Internationale Symposium Detmold 1993*, S. 339-358.
- Steinbrinck, Bernd: *Artikel Actio – IV. Barock*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, in: Gert Ueding (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 1, Tübingen 1992, Sp. 57-74.

- Sträter, Udo: Meditation und Kirchenreform in der lutherischen Kirche des 17. Jahrhunderts, Tübingen 1995 (Beiträge zur historischen Theologie; 91).
- Traub, Andreas: Ein Musikalien-Inventar des 17. Jahrhunderts aus Langenburg, in: Musik in Baden-Württemberg 1 (1994), S. 146-174
- Traub, Andreas: Einleitung zur Ausgabe Philipp Friedrich Boeddecker (1607-1683): Die erhaltenen Werke, hrsg. von Andreas Traub (Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg; 11), S. IX-XIV und S. XVIII-XXXV.
- Vehse, Carl Eduard: Die Höfe zu Württemberg, ausgewählt, bearbeitet und hrsg. von Wolfgang Schneider, Leipzig und Weimar 1992.
- Veit, Patrice: Das Gesangbuch als Quelle lutherischer Frömmigkeit, in: Archiv für Reformationsgeschichte 79 (1988), S. 206-229.
- Veit, Patrice: Das Gesangbuch in der Praxis Pietatis der Lutheraner, in: Hans-Christoph Rublack (Hrsg.): Die lutherische Konfessionalisierung in Deutschland. Wissenschaftliches Symposium des Vereins für Reformationsgeschichte, Heidelberg 1992 (Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte; 197), S. 435-454.
- Waczkat, Andreas: Monteverdi und die deutsche Musiktheorie, in: Silke Leopold und Joachim Steinheuer (Hrsg.): Claudio Monteverdi und die Folgen. Bericht über das Internationale Symposium Detmold 1993, S. 457-471.
- Walker, Paul Mark: Theories of Fugue from the age of Josquin to the age of Bach, Rochester 2000 (Eastman Studies in Music; 13).
- Wallmann, Johannes: Bernhard von Clairvaux und der deutsche Pietismus, in: Kaspar Elm (Hrsg.): Bernhard von Clairvaux. Rezeption und Wirkung im Mittelalter und in der Neuzeit, Wiesbaden 1994, S. 353-374.
- Wallmann, Johannes: Johann Arndt und die protestantische Frömmigkeit. Zur Rezeption der mittelalterlichen Mystik im Luthertum, in: Johannes Wallmann: Theologie und Frömmigkeit im Zeitalter des Barock. Gesammelte Aufsätze, Tübingen 1995, S. 1-19.
- Wiermann, Barbara: Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens im protestantischen Deutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts, Göttingen 2005 (Abhandlungen zur Musikgeschichte; 14).
- Wollny, Peter: A collection of seventeenth-century vocal music at the Bodleian Library, in: Schütz-Jahrbuch 1993, S. 77-108.
- Wollny, Peter: Materialien zur Schweinfurter Musikpflege im 17. Jahrhundert: Von 1592 bis zum Tod Georg Christoph Bachs (1642-1697), in: Schütz-Jahrbuch 19 (1997), S. 135-163.
- Wollny, Peter: The distribution and reception of Claudio Monteverdi's music in seventeenth-century Germany, in: Silke Leopold und Joachim Steinheuer (Hrsg.): Claudio Monteverdi und die Folgen. Bericht über das Internationale Symposium Detmold 1993, S. 51-75.
- Wollny, Peter: Zur stilistischen Entwicklung des geistlichen Konzerts in der Nachfolge von Heinrich Schütz, in: Schütz-Jahrbuch 23 (2001), S. 7-32.
- Zaslaw, Neal: The Italian violin school in the 17th century, in: Early Music 18 (1990), S. 515-518.
- Zeller, Winfried: Der Protestantismus des 17. Jahrhunderts, Bremen 1962 (Klassiker des Protestantismus; 5).