

Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 32 (2008)

Artikel: "Schöne Italienische Musicalische Kunststücke uf Teutzschem Boden" - über das Komponieren nach dem Dreissigjährigen Krieg

Autor: Wollny, Peter

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-868913>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 04.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

„SCHÖNE ITALIENISCHE MUSICALISCHE KUNSTSTÜCKE UF
TEUTZSCHEM BODEN“ – ÜBER DAS KOMPONIEREN NACH DEM
DREISSIGJÄHRIGEN KRIEG

VON PETER WOLLNY

Im Rahmen eines wissenschaftlichen Symposiums, das über die Epochen hinweg nach Zeugnissen für – wie auch immer geartete – „Verhandlungen mit der Musikgeschichte“ fragt, mag man zunächst geneigt sein, das mittlere 17. Jahrhundert für kein fruchtbares oder auch nur geeignetes Thema zu halten. Denn die Musiker jener Zeit scheinen nach vorn zu blicken, ihre Werke mit der Vergangenheit brechen, zumindest aber den Dialog mit ihr nicht suchen zu wollen. Die deutsche Musik nach 1650, zumal die in den protestantischen Gebieten entstandene, vermittelt denn auch zunächst den Eindruck einer überraschenden Innovativität. Sie unterscheidet sich von der Musik der Vorkriegszeit in nahezu sämtlichen Parametern, von der temporalen Ordnung über satztechnische Prinzipien – speziell die Funktion der Instrumental- und Vokalstimmen einschließlich des Generalbasses – und die klangliche Organisation bis hin zur Definition von Gattungen und Formen.¹ Angesichts des Eindrucks klanglicher Neuartigkeit und Frische, die die ab etwa 1650 entstandene deutsche Musik auch dem heutigen Zuhörer noch deutlich vermittelt, wird jedoch leicht übersehen, daß die Werke jener Zeit innerhalb eines gesellschaftlichen Gefüges entstanden, das auf die Kontinuität des Bewährten bedacht war und in dem überaus starke beharrende Kräfte wirkten. Für die Einhaltung bestimmter, seit der Reformationszeit festgelegter Normen sorgten an Lateinschulen, städtischen Kirchen und in höfischen Kapellen die auch nach dem Dreißigjährigen Krieg unverändert gültigen Musikverordnungen der Konsistorien, für deren Einhaltung in den Städten die Ratskollegien und an den Höfen die Superintendenten und Hofmarschallämter verantwortlich waren. Doch auch die Musiker selbst achteten, was häufig übersehen wird, auf die Wahrung von Normen und etablierten Traditionen; anders sind die bekannten ermahnenden Passagen, die Heinrich Schütz im Vorwort seiner *Geistlichen Chormusik* von 1648 an seine Musikerkollegen richtete, nicht zu verstehen.²

In die gleiche Richtung zielen die in Kompositions- und Satzlehren der Zeit wiederholt zu findenden Anregungen, man möge seine Werke nach bewähr-

¹ Man vergleiche nur die bekannten Motettensammlungen von Erhard Bodenschatz (*Florilegium Portense* I–II, Leipzig 1618 und 1621) und die dreißig Jahre später erschienenen beiden Teile der *Kernsprüche* von Johann Rosenmüller.

² Vgl. Werner Braun, *Der Stilwandel in der Musik um 1600*, Darmstadt 1982 (Erträge der Forschung, 180), 14–29, und Friedhelm Krummacher, *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Prätorius und Bach*, Kassel 1978 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, 22), 19–57.

ten Modellen einrichten. Daß dieser Ratschlag sich keineswegs, wie häufig angenommen, ausschließlich an angehende, noch unerfahrene junge Komponisten richtet, belegt das Beispiel des Stuttgarter Hofkapellmeisters Samuel Capricornus, der um 1660 in einer umfangreichen Apologie seines Schaffens bekannte, daß er die „vortrefflichen Componisten“ der Wiener Hofkapelle Giovanni Valentini und Antonio Bertali „in theils Sachen imitare“.³ In einem Brief von Adam Krieger aus dem Jahr 1657 liest man gar die bemerkenswerten Worte, es reiche heutzutage nicht mehr aus, „Ein, zwey, drey oder mehr Stücke zusammen setzen“ zu können, sondern man müsse „sehen, wie Sie gesetzt seyn, aus was vor einem Geist Sie fließen, bey welchem fundamentierten und berühmten Künstler diese Wissenschaft erlernt worden, denn für sich selbst wird keiner was tüchtigs fürbringen können“.⁴ Welchen Stellenwert die „imitatio authorum“ im mittleren 17. Jahrhundert aber tatsächlich einnimmt, welche Rolle sie in der „Problemgeschichte des Komponierens“ spielt, ist eine noch kaum gestellte, geschweige denn befriedigend beantwortete Frage. Eine von mir in den letzten Jahren durchgeführte umfassende Untersuchung des erhaltenen Repertoires der protestantischen Figuralmusik jener Zeit hat allerdings nach und nach soviel neues Material zutage gefördert,⁵ daß ich nunmehr den Versuch unternehmen kann, einige Grundzüge des Komponierens nach vorgegebenen Modellen zu erläutern und anhand einiger Fallbeispiele die Historizität der Musik um 1650 aufzuzeigen.

Bei der Auseinandersetzung mit Vorbildern lassen sich verschiedene Grade der Abhängigkeit beobachten. Wenn ich im folgenden den Versuch einer Typologie vorstelle, dann möchte ich sogleich vorab sagen, daß die Klassifizierung den alleinigen Zweck verfolgt, die komplexen Sachverhalte anschaulich zu machen. In Wirklichkeit sind die vielfältigen individuellen Form- und Gestaltungskonzeptionen weit eher durch das Bild eines Kontinuums mit eher graduellen Abstufungen zu charakterisieren als durch ein Klassifikationssystem nach vorab definierten Kriterien.

1. Meine erste Kategorie betrifft die Bearbeitung einer vorgefundenen Komposition, die etwa durch Umtextieren, Umbesetzung oder Transposition gewissermaßen „mechanisch“ verändert wird. Einen kreativen, manchmal gar künstlerisch motivierten Eingriff stellt das Hinzufügen von Zusatzstimmen dar. Wir assoziieren diese Praxis unwillkürlich mit dem 15. Jahrhundert, etwa mit dem Schaffen von Dufay und Ockeghem. Daß sie jedoch auch zweihundert Jahre später noch lebendig war, belegen meine ersten beiden Beispiele.

³ Zitiert nach Josef Sittard, „Samuel Capricornus contra Philipp Friedrich Bötdecker“, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 3 (1901/02), 87–128, speziell 98.

⁴ Wiedergegeben bei Helmuth Osthoff, *Adam Krieger (1634–1666). Neue Beiträge zur Geschichte des deutschen Liedes im 17. Jahrhundert*, Leipzig 1929, 104.

⁵ Peter Wollny, *Studien zum Stilwandel in der protestantischen Figuralmusik des mittleren 17. Jahrhunderts* (Habilitationsschrift, Universität Leipzig 2009; Veröffentlichung vorgesehen in den Schweizer Beiträgen zur Musikforschung).

Im Bestand des älteren Teils der Sammlung Grimma (heute aufbewahrt in der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden) findet sich der Stimmensatz zu einem Konzert, das auf seiner Titelseite wie folgt beschrieben wird: „Euge serve bone et fid[elis] | à | Joanne Piscator | à 4. | 2. Tenor. | Alto | Basso | con | 2 Viol. J. Ros. | con | Continuo“.⁶ Auffällig ist die zweifache Nennung eines Autors und die merkwürdig unstimmige Besetzungangabe (einerseits heißt es „à 4“, andererseits sind insgesamt sechs obligate Stimmen genannt). Es scheint also, als sollte angedeutet werden, daß die rein vokale Substanz (ATTB) von einem „Johann Piscator“ stammt, während die Partien der beiden Violinen offenbar eine spätere Zutat von Johann Rosenmüller darstellen. Da die Abschrift zu einer aus Leipzig stammenden Quellengruppe gehört, beanspruchen die differenzierten Angaben hohe Glaubwürdigkeit. Tatsächlich läßt sich das rein vokale Originalwerk auch anderweitig nachweisen – es findet sich als Nr. 29 in dem 1632 in Innsbruck erschienenen Druck *Quadruga Musica* des dortigen Hoforganisten Georg Piscator. Diese Sammlung umfaßt je acht Kompositionen für ein bis vier Singstimmen und Basso continuo, die ausgesprochen italienische Züge tragen. Piscators Stil ist offenbar geprägt von seinem für die Jahre 1626–1628 belegten Studienaufenthalt in Venedig und Rom; zahlreiche Stilmerkmale erinnern an das Schaffen von Alessandro Grandi und Lodovico Viadana.⁷ Anhand der in Grimma handschriftlich überlieferten erweiterten Fassung lassen sich – verglichen mit der gedruckten Originalversion – folgende Bearbeitungsprinzipien ausmachen (siehe Anhang 1):

- Die ergänzenden Instrumente betreffen zwei neu komponierte Partien sowie eine im Titel nicht vermerkte Aufspaltung des Generalbasses, die vor allem der klanglichen Differenzierung dient. Neben der eigentlichen Continuo-Stimme findet sich noch eine als „Violon et Spinetto“ bezeichnete Partie, die als eigene Fundamentstimme für die Instrumentalgruppe konzipiert ist und an all den Stellen, an denen die Violinen spielen, den Continuo verstärken soll.
- In der Grimmaer Fassung wird das Werk von einer kurzen Sinfonia eingeleitet, deren motivisches Material (T. 1–3) dem ersten Vokalteil entnommen ist. Der weitere Verlauf der Sinfonia hält sich eng an die vorgegebene musikalische Substanz. Die Fortführung (T. 4–6) stellt sich als nur leicht veränderte transponierte Wiederholung der ersten drei Takte heraus, während die abschließende Passage (T. 7–11) gewissermaßen als eine Fortspinnung und Rückführung zur Grundtonart gelten kann. Eine verkürzte und leicht variierte Fassung der Sinfonia erklingt noch einmal vor Beginn des Schlußteils, an einer Stelle, an der Piscator auch in den Singstimmen kurz den Anfang wieder aufgreift.

⁶ Quelle: D-Dl, Mus. 2011-E-500.

⁷ Zur Biographie Piscators und zu einer knappen Würdigung seines Schaffens siehe MGG², Personenteil, Bd. 13, Sp. 632–633 (A. Beer). Eine ausführlichere Einordnung seines Schaffens findet sich bei Axel Beer, *Die Annahme des „stile nuovo“ in der katholischen Kirchenmusik Süddeutschlands*, Tutzing 1989.

- Innerhalb der Vokalteile wird die Instrumentalgruppe gewöhnlich dort eingesetzt, wo nur eine der vier Singstimmen beschäftigt ist (etwa T. 19 ff.). Klanglich etwas dünne Passagen werden dadurch aufgefüllt. Noch wichtiger erscheint allerdings der Umstand, daß erst durch die Instrumente eine fließende Verbindung der einzelnen Vokalphrasen erzielt wird. Denn in Piscators Komposition kommt der rhythmische Fluß an Kadenzen häufig ins Stocken oder gar völlig zum Stillstand, da die Singstimmen meist streng nacheinander einsetzen und ihre Phrasen sich kaum überschneiden (siehe T. 20 und 34). Die durch die Violinen an all diesen Stellen hergestellte Verzahnung wirkt so organisch, daß man diese Partien kaum als spätere Zutat erkennen würde, würde nicht der Druck von 1632 einen autorisierten Beleg für die Gestalt der Originalfassung liefern.
- Aus satztechnischer Sicht erscheint bedeutsam, daß die beiden Violinen durchweg selbständig geführt sind. Sie erweitern den ursprünglich vierstimmigen Satz also zu einer realen Sechsstimmigkeit.

Rosenmüllers Bearbeitung ist somit verschiedenen Grundsätzen verpflichtet. Zum einen ist seine Ehrfurcht vor der Vorlage auffällig: Piscators vierstimmiges Konzert bleibt notengetreu erhalten und wird an keiner Stelle in seiner Substanz modifiziert. Die hinzugefügten Stimmen erfüllen hingegen mehrere Funktionen. Hier steht die satztechnische Geschicklichkeit des Bearbeiters auf dem Prüfstand, man könnte auch von der Lösung einer selbstgestellten kontrapunktischen Aufgabe sprechen. Im akademischen Umfeld der Leipziger Collegia musica mögen derartige Spiele Tradition gehabt haben; dies würde auch die überaus genaue Bezeichnung der Autorenverhältnisse auf der Titelseite der Grimmaer Quelle erklären. Zugleich werden bestimmte klangliche und satztechnische Effekte der Vorlage, die infolge der beschränkten Stimmenzahl dort nur angedeutet werden können, stärker hervorgehoben – etwa der Wechsel von Solo und Tutti, der sich erst im Glanz der gemischt vokal-instrumentalen Besetzung recht entfaltet. Eine neue klangliche Ebene ergibt sich aus dem Wechselspiel von Singstimmen und Instrumenten, das durch die kurzen Einwürfe und Zwischenspiele entsteht. Auch werden größere und kleinere formale Einheiten der Vorlage durch die Instrumente klarer akzentuiert. Es gelang Rosenmüller, durch seine behutsamen, zugleich aber mit großer Meisterschaft ausgeführten Eingriffe Piscators Werk klanglich, satztechnisch und stilistisch in etwa auf das Niveau seiner *Kernsprüche* zu heben; damit erzielte er eine bemerkenswerte Aktualisierung seiner zum Zeitpunkt der Bearbeitung bereits etwa zwanzig Jahre alten Vorlage.

Die soeben beschriebene Praxis des Hinzufügens neuer Stimmen wird in einem Beispiel aus dem Schaffen des Wiener Hof- und Kammerorganisten Alessandro Poglietti († 1683) geradezu auf die Spitze getrieben. Sein großbesetztes Konzert „Si quis diligit me“ erweist sich als die Bearbeitung einer Solomotette des römischen Komponisten Bonifazio Graziani.⁸ Wie Anhang 2

⁸ Quelle: CZ-KR, A 250; vgl. Jirí Sehnal und Jitrenka Pešková. *Caroli de Liechtenstein-Castelcorno Episcopi Olomucensis operum artis musicae collectio Cremsirii reservata*, Prag 1998, 841.

zu entnehmen ist, baute Poglietti die solistische Vorlage Grazianis zu einem real elfstimmigen Satz aus. Die satztechnische Kunstfertigkeit der Bearbeitung ist beeindruckend. Nach einer einleitenden Sinfonia, in der die ersten acht Takte der – notabene – monodisch gedachten vokalen Vorlage in der ersten Viola liegen, erscheint die Melodielinie Grazianis nun im ersten Sopran und ist damit für einen mit der Vorlage vertrauten Hörer besser zu erfassen, gleichzeitig aber erhöht sich die Zahl der realen Stimmen von fünf auf elf. Bemerkenswert ist zudem die Tendenz, die eröffnende Figur des Soprans in den übrigen Vokalstimmen zu imitieren.

Mit der simplen Feststellung, daß Poglietti in seinem Konzert „Si quis diligit me“ eine Solomotette Grazianis bearbeitet hat, ist freilich noch nichts zur Erklärung der singulären Bearbeitungstechnik gesagt. Die allenthalben zu spürende überlegene handwerkliche Meisterschaft und der hochentwickelte Sinn für großräumige Spannungsbögen lassen den Gedanken abwegig erscheinen, daß hier ein bloßes Studienwerk vorliegt. Es ist nicht zu übersehen, daß die Aufgabe, ein monodisches Werk in toto nach den Regeln des strengen Satzes in ein vielstimmiges Gewebe umzuwandeln, ein ungemein schwieriges Unterfangen darstellt. Hier wären ehrgeizige selbstgesteckte Ziele – oder aber auch von einem Auftraggeber vorgegebene Bedingungen zu vermuten. Zudem ist anzunehmen, daß der Komponist sein Werk für einen Hörerkreis schrieb, der mit der Vorlage engstens vertraut war und dessen musikalische Kenntnisse ihm ein Nachvollziehen der kunstvollen Einbettung des zweistimmigen Originals in einen polyphonen Kontext erlaubten. Bei unserem gegenwärtigen Kenntnisstand muß die Frage unbeantwortet bleiben, ob dergleichen kunstvolle Bearbeitungen am Hof Kaiser Leopolds I. Tradition hatten, oder ob an einen auswärtigen Auftraggeber zu denken ist.

2. Meine zweite Kategorie bezeichnet ein Verfahren, das ich als Ableitung bezeichnen möchte. Diese Technik wurde zwar erst im späten 18. Jahrhundert erstmals beschrieben – und zwar von dem Bach-Schüler Johann Philipp Kirnberger –, sie scheint jedoch weitaus älter zu sein. Kirnberger erläutert das Verfahren wie folgt: „Man nimmt ein Stück vom guten Meister ... und macht zum Baß eine ganz andre Melodie ... Ferner, man setzt zu der neu erhaltenen Melodie einen Baß; dadurch ist nun weder Baß- noch Diskant-Stimme mehr der ersten ähnlich. ... Die Grundsätze dieses Verfahrens sind so leicht und schränken sich auf folgende Lehren ein: Man braucht nemlich keine weitere Kenntniß als die des reinen Satzes und die, Imitationen nach Gefallen anzubringen.“⁹ Mir scheint, daß das Verhältnis von Giacomo Carissimis und Vincenzo Albricis Vertonungen des Textes „Hymnum jucunditatis“ in ganz ähnlicher Weise aufgefaßt werden kann.

⁹ Johann Philipp Kirnberger, *Methode Sonaten aus'm Ermel zu schüddeln*, Berlin 1783, 3; zitiert nach *Bach-Dokumente, herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig. Supplement zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Band III: Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800. Vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze*, Leipzig, Kassel 1972, Nr. 881 (S. 377–379).

Carissimis Konzert wurde 1645 in einer römischen Anthologie gedruckt.¹⁰ Der Text stellt eine Kompilation aus Paraphrasen nach dem alttestamentlichen Buch Judith (Jud 16,15), verschiedenen Psalmversen (Ps. 91,4 und Ps. 71,17) und freien Bestandteilen dar. Albricis Vertonung basiert auf einer gekürzten Fassung dieses Texts, die um der formalen Abrundung willen allerdings gewichtige neue Akzente setzt: Gegen Ende wird eine bei Carissimi nicht anzutreffende Wiederholung der ersten beiden Textzeilen eingeschoben. So ergibt sich eine Bogenform, die auf der musikalischen Ebene die Möglichkeit einer Reprise des Anfangsteils eröffnet und damit in mancher Hinsicht an Prinzipien der Concerto-Aria-Kantate erinnert – ein gegenüber der Komposition des älteren Meisters ausgesprochen moderner Zug, der die Frage nach der Chronologie der beiden Werke aufwirft. Bei einer näheren Untersuchung der Quellen zu Albricis Konzert stellt sich heraus, daß dieses Stück in zwei unterschiedlichen Fassungen überliefert ist – eine frühere, deren Besetzung mit zwei Sopranen und Continuo derjenigen von Carissimi entspricht, und eine spätere, die noch zwei Violinen und Fagott als obligate Instrumente hinzufügt. Für diese spätere Fassung ist eine Aufführung in der Dresdner Hofkirche am Sonntag Jubilate des Jahres 1660 (13. Mai) dokumentiert. Die ursprüngliche Fassung dürfte um 1655 anzusetzen sein.¹¹

Ein Vergleich der Anfangstakte der beiden Vertonungen verdeutlicht die engen musikalischen Parallelen auf den ersten Blick (Anhang 3a und b); diese zeigen sich zum Beispiel in der rhythmischen Gestaltung der Singstimme, in ihrer melodischen Kontur und dem harmonischen Verlauf. Doch erst bei näherem Hinsehen wird erkennbar, daß Vorbild und Abbild in einem gleichsam variativen Verhältnis zueinander stehen. Da Carissimis Werk in Stimmen gedruckt wurde und in dieser Gestalt – ganz gleich ob als Originaldruck oder in Abschrift – auch in Dresden vorgelegen haben wird, ist denkbar, daß die Umbildung der Vorlage sukzessiv von Stimme zu Stimme vonstatten ging. Im ersten Abschnitt von Albricis Werk stimmt der musikalische Verlauf der ersten vier Takte, in denen der erste Sopran allein erklingt, gänzlich mit Carissimis Komposition überein. Auch der in der Mitte von Takt 4 erfolgende Einsatz des zweiten Soprans entspricht dieser noch genau; erst danach löst sich Albrici mehr und mehr von seiner Vorlage, kehrt jedoch im weiteren Verlauf immer wieder zu ihr zurück.

Carissimis Werk zählt insgesamt 100 Takte, Albricis 121. Drei von fünf Abschnitten der älteren Komposition (= knapp 50 Takte, also ziemlich genau die Hälfte des Werks) dienen als direkte Vorlage, gleichsam als Materialvorrat, den es variativ zu verändern galt. In der Nachbildung ist dieses Material in vier von sechs Abschnitten mit insgesamt etwa 80 Takten (Wiederholungen

¹⁰ Quelle: *R. Floridus ... has alteras sacras cantiones*, Rom 1645, Edition: Jones Jones, Andrew V., *The Motets of Carissimi*, 2 Bde., Ann Arbor 1982 (Studies in British Musicology, hrsg. von Nigel Fortune), Bd. 2, 366–371.

¹¹ Zur Überlieferung des Werks siehe Mary E. Frandsen, *The Sacred Concerto in Dresden, ca. 1660–1680*, 2 Bde., Diss. Rochester 1996, Bd. II, 6; eine vollständige Edition der späteren Fassung findet sich ebenda, Bd. III, 71–92.

eingeschlossen) nachweisbar, wobei die wirklich wörtlichen Übernahmen sich auf die Anfänge der imitierenden Abschnitte beziehen und später einer freieren Behandlung weichen. Trotz eigenständiger Züge liegt die Verwandtschaft zwischen den beiden Vertonungen von „Hymnum jucunditatis“ – und damit Albricis Abhängigkeit von Carissimi – offen zutage. Die stilistischen Wurzeln der nach-Schützchen Ära der Dresdner Hofkapelle sind somit in der Musikpflege des Collegio Germanico in Rom zu suchen.¹²

3. Für die dritte Kategorie kehren wir noch einmal zu Rosenmüllers Leipziger Schaffen zurück. Ein instruktives Beispiel für eine höchst eigenständige und künstlerisch bemerkenswerte Nachahmung findet sich im zweiten Teil seiner *Kernsprüche* von 1652/53. Carl von Winterfeld hat bereits 1845 im zweiten Band seiner monumentalen Abhandlung *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes* erkannt, daß Rosenmüller in seinem Konzert „Ich hielt mich nicht dafür“ für vier Singstimmen und Basso continuo „einem Motett des Alessandro Grandi: Quasi cedrus exaltata sum, etwas nachgegangen ist“.¹³ Die hier angesprochene Komposition Grandis stammt aus dessen *Sesto libro de motetti a due, tre, et quattro voci con il basso per l'organo*, das zuerst 1630 – in Grandis Todesjahr – in Venedig und erneut 1640 in einer dritten Auflage in Antwerpen erschienen war (über die zweite Auflage ist nichts bekannt). 1646 wurde es zudem noch in den vierten Teil der in Leipzig veröffentlichten Anthologien von Ambrosius Profe aufgenommen. Damit war das Stück für Rosenmüller – und sein Publikum – ohne Schwierigkeit greifbar; entsprechend konnte ein erläuternder Hinweis ohne weiteres unterbleiben. Rosenmüller überließ es dem Kenner, die Verbindung selbst aufzudecken.

Die Texte der beiden Werke könnten kaum unterschiedlicher sein. Grandi wählt eine ausgedehnte Passage aus dem 24. Kapitel des apokryphen Buches Jesus Sirach (Sir 24,17), Rosenmüller einen kurzen Satz aus dem ersten Korinther-Brief (1 Kor 2,8). Trotz der deutlich unterschiedlichen Textmenge – Rosenmüller beschränkt sich auf einen „Kernspruch“, dessen Silbenzahl nur etwa ein Drittel des von Grandi ausgewählten Texts beträgt – sind beide Kompositionen von vergleichbarer Länge. Die Textverteilung muß demnach unterschiedlichen Prinzipien folgen. Grandi vertont seine Vorlage auf motettische beziehungsweise madrigalische Manier. Jede Zeile wird genau einmal auf imitative Weise mit einem eigenen Soggetto durchgeführt. Bei Rosenmüller hingegen erklingt der Text – mit vielfachen Wiederholungen einzelner Wörter und Phrasen – in zwei vollständigen Durchläufen. Die Beziehungen zwischen

¹² Siehe auch Mary E. Frandsen, *Crossing Confessional Boundaries. The Patronage of Italian Sacred Music in Seventeenth-Century Dresden*, Oxford 2006.

¹³ Carl von Winterfeld, *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniß zur Kunst des Tonsatzes*, 2. Theil: *Der evangelische Kirchengesang im siebzehnten Jahrhundert*, Leipzig 1845, 245; auf den Zusammenhang zwischen den beiden Werken machte auch Werner Braun aufmerksam; siehe Ders., „Urteile über Johann Rosenmüller“, in: *Von Isaac bis Bach. Studien zur älteren Musikgeschichte. Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Frank Heidelberger u.a., Kassel 1991, 189–197, speziell 189.

den beiden Werken, von denen nun die Rede sein soll, bestehen somit ausschließlich auf der abstrakten Ebene des musikalischen Materials; sie sind nicht durch metrische, inhaltliche oder formale Parallelen der Textvorlagen bedingt. Rosenmüller ging es offenbar um die grundsätzliche Auseinandersetzung mit dem Stil Grandis und den von ihm in diesem Stück angewandten Kompositionstechniken. Die Wahl eines solchen vom Text völlig unabhängigen Zugangs mag zunächst erstaunen. Erleichtert wird er durch die in Grandis Spätwerk beobachtete Verschiebung des Wort-Ton-Verhältnisses: „Anstelle der kleingliedrigen Gesten der textlich meist ungleich kontrastreicherer venezianischen Werke finden sich in zunehmendem Maße von primär musikalischen Impulsen beherrschte Motive“.¹⁴

Der auffälligste Zug an Grandis Motette ist die mit der ersten Textzeile verbundene Doppelmotivik (siehe Anhang 4a), eine charakteristische Technik des Madrigals um 1600.¹⁵ Sie entsteht aus der Verknüpfung zweier konträrer Motive: einer bildhaften und affektreichen Deklamation der Worte „Quasi cedrus“ mittels einer auf gedehnten Notenwerten beruhenden engräumigen Figur (Motiv a) sowie einer den gesamten Oktavraum durchschreitenden Skala mit verkürzten Notenwerten und abschließender Kadenzformel, die die Wortgruppe „exaltata sum in Libano“ ausdeutet (Motiv b). Beide Motive treten stets miteinander kombiniert in wechselnden Stimmpaaren auf (T. 1–4: T+B; T. 4–7: A+T; T. 7–10: C+A), wobei Motiv a stets in der höheren, Motiv b stets in der tieferen Stimme erscheint und die Abfolge der paarigen Einsätze den Regeln der strengen Imitation mit Dux- und Comes-Gestalt der Subjekte gehorcht. Ein vierter und letzter Einsatz des Doppelmotivs (T. 9–12) stellt eine bemerkenswerte Abweichung von der Regelmäßigkeit der vorangegangenen Einsätze dar: Damit der Text der ersten Zeile in allen Stimmen vollständig erscheint, ist es hier notwendig, Motiv a im Baß – also in der tieferen Stimme – und Motiv b im Cantus auftreten zu lassen.

Das dem kombinierten Doppelmotiv innewohnende Potential der satztechnischen Variatio wird von Grandi am Ende des ersten Abschnitts lediglich angedeutet; die etwas starre und streng auf zwei Stimmen beschränkte Durchführung läßt die vielfältigen Möglichkeiten kontrapunktischer Verarbeitung völlig ungenutzt. Genau dieses ungenutzte Potential aber greift Rosenmüller in seinem Konzert „Ich hielte mich nicht dafür“ auf (siehe Anhang 4b). Er übernimmt Grandis Doppelmotiv in einer Weise, in der seine Vorlage deutlich erkennbar bleibt, und fügt nur einige Änderungen ein, die zunächst durchweg marginal erscheinen. Ohne weitere Bedeutung ist der Moduswechsel: Grandis Werk steht in g dorisch, Rosenmüllers Komposition in B lydisch. Die größere

¹⁴ Martin Seelkopf, *Das geistliche Schaffen von Alessandro Grandi*, Diss. Würzburg 1973, Bd. I, 248.

¹⁵ Vgl. Konrad Küster, *Opus Primum in Venedig. Traditionen des Vokalsatzes 1590–1650*, Laaber 1995 (Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft, hrsg. von Hermann Danuser, 4); unter dem Gesichtspunkt des Deklamationskontrastes auch: Siegfried Schmalzriedt, *Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabrielis* (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft, 1), Neuhausen-Stuttgart 1972, 88–91.

Zahl von Silben macht in Motiv a zu Beginn eine leichte Veränderung des Rhythmus sowie eine Erweiterung um drei Töne notwendig. Diese Erweiterung erinnert an den kadenzierenden Abschluß von Motiv b bei Grandi; durch sie wird gegenüber der offenen Gestalt der Vorlage eine eindeutige motivische Abrundung und zugleich eine modulierende harmonische Bewegung erreicht (von B nach F in der Dux-Gestalt bzw. von F nach B in der Comes-Gestalt). In Motiv b wird der in Achteln aufsteigende Skalengang unverändert beibehalten; er führt nun jedoch nicht kadenzierend in die Oktave, sondern wird aus der großen (Dux) beziehungsweise kleinen Septe (Comes) abwärts nach B oder F geführt. Diese wenigen Eingriffe haben, wie sich im weiteren Verlauf zeigt, bedeutende Konsequenzen. Sie ermöglichen nämlich eine weitere Verarbeitung gemäß den Regeln des doppelten Kontrapunkts in der Oktave und der Dezime sowie zusätzliche Kunstgriffe. Die zweistimmige Form wird denn bei Rosenmüller auch nur für zwei Einsätze von Stimmpaaren (T. 4–7: T + A = Comes-Gestalt; T. 7–10: B + A = Dux-Gestalt) genutzt. Vorgeschaltet ist eine solistische Präsentation von Motiv a im Alt.

Mit dem Einsatz des dritten Stimmenpaars (T. 10) beginnt die Reihe der kunstvollen polyphonen Verarbeitungen. Zunächst erscheint zur Comes-Gestalt von Motiv a eine Engführung von Motiv b. In Takt 13 wird eine Umkehrung von Motiv b angedeutet; schließlich erklingt es in Takt 15 zur Dux-Gestalt von Motiv a in Terzen. Gleichzeitig in recto- und inverso-Form begegnet uns Motiv b in den Takten 22–24. Als Gegenmotiv erscheint wie zufällig in T. 20–21 (Canto) eine Tonfolge, die an das von Grandi in T. 12 eingeführte Motiv für seine zweite Textzeile erinnert.

Die hier nur kurz skizzierten Merkmale und Eigenheiten von Rosenmüllers Werk verlangen nach einer Erläuterung. So deutlich sein Bemühen feststellbar ist, sich hinsichtlich der Auswahl von Motiven und der großformalen Gestaltung möglichst eng an sein italienisches Vorbild anzuschließen, so deutlich wird doch auch, daß sein Umgang mit dem entlehnten Material außerordentlich frei und künstlerisch ungewöhnlich selbständig ist. Form und Motivik – sowie auch die von mir hier nicht näher erläuterte Geradlinigkeit der harmonischen Entwicklung – bewirken eine in der deutschen Musik vor Rosenmüller nicht oder nur ausnahmsweise zu beobachtende kantable Geschmeidigkeit und Glätte.¹⁶ In diesem Aspekt seines kompositorischen Handwerks ist Rosenmüller dem Schaffen Grandis allgemein stark verpflichtet. Das weitaus systematischere Ausloten des verborgenen bzw. in der Vorlage weitgehend ungenutzten polyphonen Potentials sowie das spielerische Arbeiten mit satztechnischen Künsten kennzeichnet dabei seinen durchaus eigenständigen Zugang. Rosenmüller komponierte das Werk innerhalb eines vorgegebenen formalen Rahmens und anhand des aus einem größeren Fundus

¹⁶ Zu Rosenmüllers Leipziger Stil siehe auch Peter Wollny, „Johann Rosenmüllers Dialog ‚Christus ist mein Leben‘ als musikalisches Vorbild“, in: *Rezeption als Innovation. Untersuchungen zu einem Grundmodell der europäischen Musikgeschichte. Festschrift für Friedhelm Krummacker zum 65. Geburtstag*, hrsg. von S. Oechsle, B. Sponheuer und H. Well, Kassel 2001 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 44), 17–35.

an satztechnischen Formeln ausgewählten, leicht modifizierten musikalischen Materials noch einmal neu. Es scheint, als habe er sich hier die elegante musikalische Sprache Grandis zueigen machen und ihre Verwendbarkeit innerhalb seines eigenen Stils austesten wollen. Ein „Sich-messen-wollen“ an der Kunst der Italiener steht dabei unausgesprochen im Hintergrund. Der Begriff der „Aemulatio“ in seiner ursprünglichen, seit der Antike benutzten Bedeutung als eines „Wettstreits“ scheint für dieses Vorgehen angemessen.¹⁷ Da Vorlage und Nachbildung durch den Druck auch breiteren musikalischen Kreisen leicht zugänglich waren, sind auch pädagogische Intentionen zu vermuten: Denn hier wurde die Vereinbarkeit des modernen italienischen Konzertstils mit den Prinzipien des strengen Satzes unter Beweis gestellt.

Dieser letztgenannte Aspekt soll abschließend noch an einem weiteren Beispiel erläutert werden. Christian Ritters Konzert „O amantissime sponse“¹⁸ gehört zu den wenigen Werken des 17. Jahrhunderts, die in der Forschung bereits früh eine eingehende, ja schwärmerische Würdigung erfahren haben. Nach dem Urteil von Ritters erstem Biographen Richard Buchmayer gehört das Werk „sicher zu dem Ausdruckstiefsten, was im 17. Jahrhundert geschrieben worden ist, mehrere Züge ... deuten ... prophetisch auf Händel“.¹⁹ Betrachtet man die in der Tat außerordentlich bemerkenswerte Vertonung von „O amantissime sponse“ näher, so zeigt sich allerdings, daß wir es hier im doppelten Sinne mit der Adaptation einer fremden Vorlage zu tun haben. Ritters Werk basiert nämlich auf einer Vertonung desselben Textes durch Vincenzo Albrici,²⁰ und dieser wiederum verwendete für seine Komposition zwei Konzerte seines um 1650 in Neuburg an der Donau wirkenden Landsmannes Giovanni Pietro Finatti.²¹

Auf die biographischen Verbindungen zwischen diesen drei Komponisten kann hier nicht näher eingegangen werden.²² Festgehalten sei nur folgendes: 1. Finattis Werke sind vermutlich in die frühen und mittleren 1650er Jahre einzuordnen. 2. Das hier betrachtete Konzert Albricis mag um 1660/65 entstanden sein. 3. Ritters Bearbeitung darf um 1670/75 angesetzt werden. Am Rande sei noch erwähnt, daß der den Werken zugrunde liegende Text

¹⁷ Vgl. auch Gerald Drebes, „Schütz, Monteverdi und die ‚Vollkommenheiten der Musik‘ – *Es steh Gott auf* aus den *Symphoniae sacrae* II (1647)“, in: *Schütz-Jahrbuch* 14 (1992), 25–55, speziell 30–35.

¹⁸ Quelle: D-B, Mus. ms. 30260, Nr. 18; vgl. auch Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 18), 123.

¹⁹ Richard Buchmayer, „Christian Ritter, ein vergessener deutscher Meister des 17. Jahrhunderts“, in: *Riemann-Festschrift. Gesammelte Studien. Hugo Riemann zum sechzigsten Geburtstage überreicht von Freunden und Schülern*, Leipzig 1909, 354–380.

²⁰ Quelle: D-B, Mus. ms. 501, Nr. 11; vgl. Kümmerling, *Katalog Bokemeyer* (wie Anm. 18), 103.

²¹ Vgl. das Vorwort zu *Erster Theil Geistlicher Concerten* (Berlin/Jena 1659). *Sammeldruck des Berliner Domkantors Johannes Havemann*, hrsg. von E. Krüger, Beeskow 2009.

²² Weiterführende Angaben in der in Anmerkung 5 genannten Habilitationsschrift.

vermutlich aus Rom stammt.²³ Zur formalen Anlage des Texts sei nur kurz angemerkt, daß Albrici zwei kürzere Motettendichtungen zu einem größeren Ganzen zusammengefügt hat und dabei offenbar nicht primär auf eine inhaltliche Erweiterung zielte, sondern einzig den Zweck verfolgte, für die ihm vorschwebende musikalische Gestaltung einer Concerto-Aria-Kantate die notwendigen Voraussetzungen zu schaffen. Albricis Plan sah vor, in den Binnenteilen des Werks für die drei Sänger, die er für das einleitende Concerto heranzog, jeweils eine etwa gleichlange Abfolge eines rezitativischen Teils und einer „Aria“ zu schreiben.

Von den beiden „textspendenden“ Motetten Finattis ist die eine, fast vollständig in Albricis Werk aufgegangene („O amantissime sponse“) auch in musikalischer Hinsicht die wichtigere. Denn während das Sopran-Duett „O Jesu mi dulcissime“ keinerlei kompositorische Parallelen mit Albricis Vertonung aufweist, ließ er sich von dem anderen Stück deutlich nachvollziehbar in seiner Fantasie anregen: Eher äußerlicher Natur ist dabei die Gleichheit der Tonart (g-Moll). Gewichtiger erscheint die Deklamation der Worte „Jesu cordis mei“ mit dem gedehnten, auf die schwache Taktzeit vorgezogenen punktierten Viertel für die erste Silbe. Bei Albrici wird dieses Modell mittels der Punktierung der dritten Note noch weiter verfeinert, denn in seiner Version wird der Textrhythmus noch genauer wiedergegeben. Hinzu kommt ein gegenüber der Vorlage größerer klanglicher Abwechslungsreichtum (etwa die Verwendung der verminderten Quarte in T. 7–8) sowie eine größere harmonische Zielstrebigkeit und Stringenz, die aus der Einbindung der Figur in ein großflächiges Kadenzschema resultieren (siehe Anhang 5 und 6).

Der an das einleitende Tutti anschließende arienähnliche Abschnitt im Tripletakt erweist sich bei Albrici fast als ein Zitat der Vorlage. Die Parallelen sind auch bei skeptischer Betrachtung so weitgehend, daß eine direkte Beziehung zwingend angenommen werden muß. Nahezu wörtlich übernommen werden der sarabandenartige Rhythmus mit kurzem scharfem Auftakt und die aufsteigende Baßlinie. Neben dieser außerordentlich weitgehenden Übereinstimmung treten aber auch die Unterschiede der Kompositionstechnik zwischen dem älteren und dem jüngeren Meister deutlich hervor. Finatti reserviert den etwas exaltierten Rhythmus für die beiden texttragenden Stimmen; es handelt sich also um eine Schärfung der Deklamation, deren einfaches Grundmuster beim Einsatz der beiden Singstimmen jeweils einmal vorgestellt wird. Der Continuo hingegen schreitet in „unauffälligen“ Notenwerten voran und bietet so einen gleichsam neutralen Hintergrund für den Rhythmus der Singstimmen. Bei Albrici hingegen kommt nur die geschärfte Form des Rhythmus vor, und zwar in sämtlichen Stimmen; der Satz ist kompakt homophon und läßt so den Rhythmus zu einer das musikalische Geschehen beherrschenden Kraft werden. Diese rhythmische Klarheit geht einher mit einem regelmäßigen Phrasenbau.

²³ Vgl. Alfred Einstein, „Italienische Musiker am Hofe der Neuburger Wittelsbacher 1614–1716“, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 9 (1907/08), 336–424, speziell 358.

Die Vertonungsgeschichte der Dichtung „O amantissime sponse“ ist mit Albricis großem kantatenhaftem Konzert noch nicht zu Ende, denn eine weitere Transformation findet sich in dem bereits erwähnten Solokonzert von Christian Ritter. Der nähere Vergleich (siehe Anhang 6 und 7) zeigt bemerkenswert weitreichende musikalische Übereinstimmungen zwischen Ritters und Albricis Vertonungen; über weite Strecken wäre hinsichtlich der jüngeren Version korrekterweise sogar von einem bloßen Arrangement zu sprechen. Es scheint denn auch, als habe Ritters Werk seinen Anfang in dem Plan genommen, Albricis Konzert für eine veränderte Vokalbesetzung – mit nur einer solistischen Sopranstimme – umzuarbeiten. Dies war in den beiden ersten solistischen Rezitativ-Aria-Paaren ohne weiteres möglich; sie sind ja bereits in der Vorlage jeweils einem der beiden Soprane zugewiesen. Das einleitende Concerto hingegen erforderte stärkere Eingriffe. Ritter übertrug hier den Part des ersten Soprans unverändert und arbeitete die übrigen vier Stimmen von Albricis Original (2 Violinen, Soprano 2, Basso) zu einem vierstimmigen Streichersatz um. Der Part des Continuo blieb wiederum weitgehend unangetastet.

Diese Umwandlung in einen dichten und klanglich einheitlichen Streichersatz verläuft alles andere als schematisch; sie greift tief in die Substanz des Satzes ein und dokumentiert die künstlerischen Ambitionen des Bearbeiters. Denn Ritter begnügte sich nicht damit, die beiden überzähligen Singstimmen einfach in die Alt-Tenor-Lage der beiden Bratschen umzuschreiben; er komponierte vielmehr – unter freier Verwendung des vorgeprägten Materials – die Partien der Streicher völlig neu. Hierbei wird vor allem auch die Funktion der beiden bereits in der Vorlage vorhandenen Violinen neu definiert. Insgesamt läuft der Bearbeitungsprozeß auf eine engere Verzahnung von Singstimme und Instrumenten hinaus. Dies wird deutlich etwa in T. 6/7, wo in Ritters Fassung Violinen und Violen paarweise den Phrasenschluß des Soprans aufgreifen und so eine Zäsur der Vorlage überbrücken. In T. 8–10 übernehmen sämtliche Streicher den Rhythmus der Singstimme; Albrici hat diese deklamatorische Figur aus seinem Vorlagestück übernommen, aber lediglich in die drei Singstimmen eingearbeitet, während die beiden Violinen sich hier, wie überhaupt in dem gesamten Abschnitt, auf ausgehaltene Akkordtöne ohne motivische Qualität beschränken. Bei Albrici verkörpern die Instrumentalstimmen grundsätzlich eine untergeordnete Ebene des musikalischen Satzes – eine Entscheidung, die die drei Singstimmen entsprechend hervortreten läßt. In Ritters Fassung wird die auf eine einzige Linie reduzierte Dimension des Vokalen in einen nahezu gleichberechtigten vier- bzw. fünfstimmigen Instrumentalsatz integriert. Ritters Entscheidung, das Material der beiden übrigen Vokalpartien Albricis auf sämtliche Instrumente zu verteilen – und die damit verbundene Notwendigkeit, gelegentlich die Oktavlage zu verändern und Anschlüsse zu finden, hat eine bemerkenswert neuartige Behandlung der Dissonanzen zur Folge. Fast sämtliche Harmonien sind zwar bereits in Albricis Komposition vorgegeben, sie treten in Ritters Bearbeitung aber zum Teil weitaus stärker und farbenreicher hervor.

Die Notwendigkeit eines stärkeren Eingriffs ergab sich für Ritter dann aber in

seiner Bearbeitung des dritten, in der Vorlage dem Baß zugewiesenen Rezitativ-Aria-Paars. Auf die Übernahme des Rezitativs verzichtete er ganz, stattdessen baute er die Aria zu einem ausgedehnten konzertanten Finalsatz aus, dessen Länge die der Vorlage um das Dreifache übertrifft. Die einzelnen Phrasen wurden hierbei in verschiedener Weise verarbeitet und weiterentwickelt, wobei die typischen Baßklauseln eliminiert und die vielfältigen Möglichkeiten für ein konzertierendes Wechselspiel zwischen Singstimme und Instrumenten gründlich erkundet wurden. Die von einem komplexen Abhängigkeitsverhältnis geprägte Entstehungsgeschichte von Ritters „O amantissime sponse“ mindert den singulären Wert dieses Werks keineswegs. Wir beobachten vielmehr, wie Ritter die Errungenschaften von drei Komponistengenerationen akkumuliert und schließlich eine Gestalt findet, die sein Konzert weit über das durchschnittliche Kompositionsniveau seiner Zeit hinaushebt.

Bei den vorgestellten Beispielen handelt es sich nicht um Einzelfälle; es liegt vielmehr ein charakteristischer Zug des Komponierens nach dem Dreißigjährigen Krieg vor. Man könnte also die Zeit zwischen 1650 und etwa 1690 durchaus als eine Periode der deutschen Musik beschreiben, in der das Komponieren maßgeblich durch die Weiterentwicklung, Verdichtung und Verfeinerung von Vorgefundenem geprägt war. Neuerungen, wie sie in dieser Zeit gehäuft aus Italien eindringen – und auch von Nichtmusikern als „schöne Italienische Musicalische Kunststücke uf Teutzschem Boden“ wahrgenommen werden²⁴ –, werden von den Komponisten nicht bedingungslos übernommen, sondern selektiv und sorgfältig mit den vorgefundenen Traditionen verbunden. Die Kompositionen von Meistern wie Rosenmüller, Poglietti und Ritter sind somit zu einem im Einzelnen noch genauer zu bestimmenden, dabei aber keinesfalls geringen Teil zu verstehen als Zeugnisse von „Verhandlungen mit der Musikgeschichte“; ihr Streben zielte – nach einem Wort Werner Brauns²⁵ – weniger auf eine voraussetzungslos neue, als vielmehr auf eine beständig sich erneuernde Musik.

²⁴ Aus einem Brief des Dresdener Kanzleikopisten Johann Daum vom 13. Mai 1655 an seinen Bruder in Zwickau (D-Z, Sammlung Christian Daum, Brief 78.162)

²⁵ Werner Braun, „Samuel Scheidts Bearbeitungen alter Motetten“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 19/20 (1962/63), 56–74, hier 74.

Anhang 1: Georg Piscator, „Euge serve bone“, bearbeitet von J. Rosenmüller

Sinfonia

The score is divided into several systems:

- System 1:** Violino 1, Violino 2, Violon e Spinetto, and Organo. Includes figured bass notation: 6 6 6 6 6 6 b.
- System 2:** Violino 1 (VI. 1), Violino 2 (VI. 2), Violon e Spinetto (Vlo. e Spin.), and Organo. Includes figured bass notation: 6 6 6 6 b 4 3.
- System 3:** Violino 1 (VI. 1), Violino 2 (VI. 2), and Violon e Spinetto (Vlo. e Spin.).
- System 4:** Vocal parts: A. (Alto), T. 1 (Tenor 1), T. 2 (Tenor 2), and B. (Bass). Includes lyrics: Eu - ge, eu - ge ser - ve bon-ne et fi - de - lis, ser - ve bon-ne et fi - de -
- System 5:** Organo. Includes figured bass notation: 6 6 5 6 4 6.

17

VL. 1

VL. 2

Vlo. e Spin.

A.

T. 1

T. 2

B.

Org.

lis, ser - ve bon-ne et fi - de - lis

lis,

ser - ve bon-ne et fi - de - lis

ser - ve bon-ne et fi - de - lis qui - a - in pau - ca,

6

21

VL. 1

VL. 2

A.

T. 1

T. 2

B.

Org.

fu - i - sti fi - de - lis

fu - i - sti fi - de - lis

Eu - ge, eu - ge ser - ve

qui - a - in pau - ca, fu - i - sti fi - de - lis ser - ve

6 7 6 6 4 # 6 6 6 # 6

26

T. 1

T. 2

B.

Org.

ser - ve bon-ne et fi - de -

bon-ne et fi - de - lis, ser - ve bon-ne et fi - de - lis, ser - ve bon-ne et fi - de -

bon-ne et fi - de - lis, ser - ve bon-ne et fi - de - lis, ser - ve bon-ne et fi - de -

6 6 # 5 6 4 6 5 # 6 4 #

31

Vl. 1

Vl. 2

Vlo. e Spin.

A.

T. 1

T. 2

B.

Org.

qui - a - in pau - ca fu - i - sti fi - de - lis su - pra

lis,

lis,

lis,

6 6 6 # #

35

Vl. 1

Vl. 2

Vlo. e Spin.

A.

T. 1

T. 2

B.

Org.

mul - ta - te con - sti - tu - am, fu - i - sti fi -

su - pra mul - ta - te con - sti - tu - am, fu - i - sti fi -

qui - a - in pau - ca,

b 6 6 6 # b

b 6 6 6 # b

39

VI. 1

VI. 2

Vlo. e Spin.

A.

T. 1

T. 2

B.

Org.

de - lis su - pra mul - ta - te con - sti - tu - am,

de - lis su - pra mul - ta - te con - sti - tu - am,

fu - i - sti fi - de - lis qui - a in pau -

6 7 6 4 3 6

43

VI. 1

VI. 2

Vlo. e Spin.

A.

T. 1

T. 2

B.

Org.

qui - a in pau - ca

qui - a in pau - ca, qui - a in pau - ca,

qui - a in pau - ca, fu - i - sti fi -

ca, fu - i - sti fi - de - lis

4 3 # 6 7 6 4 3 # 6 7 6

Anhang 2a: Bonifazius Graziani, „Si quis diliget me“

Si quis di - li - git me ser - mo - nem me - um ser - va -

bit, ser - mo - nem me - um, ser - mo - nem me - um ser - va - bit,

5 2 6 7 6 4 3

6 4 #

Anhang 2b: Alessandro Poglietti, Bearbeitung von Bonifazius Graziani, „Si quis diliget me“

9

VI. 1

VI. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

Vlo.

C. 1

C. 2

A.

T. 1

T. 2

B.

Org.

Si quis di - li - git me ser - mo - nem me -

Si quis, si quis,

Si quis di - li - git

Si quis di - li - git me

Si quis, si

Si quis di - li - git me ser - mo - nem me - um se - va -

2 9 8 6 7 6

12

um ser - va - bit, ser - mo - nem me - um,
 si quis,
 me ser - mo - nem me - um, ser - mo - nem
 ser - mo - nem me - um, ser - mo - nem
 quis, si quis, si quis,
 bit, ser - mo - nem

6/5 4 3

14

ser - mo - nem me - - - um ser - va - bit,

si quis,

me - um, ser - mo - nem me - um ser - va - bit,

me - um, ser - mo - nem me - um ser - va - bit, si

si quis, si quis,

me - um, ser - mo - nem me - um ser - va - bit, si

6 6/5 4 #

17

sus in mon - te Si - on, qua - si pal - ma, qua - si pal -
 te, in mon - te Si - on, qua - si pal - ma, qua - si
 in mon - te Si - on, qua - si pal - ma, qua - si
 te, in mon - te So - on,

21

ma ex - al - ta - ta sum, ex - al - ta - ta sum, ex - al - ta - ta sum in Ca - des
 pal - ma ex - al - ta - ta sum, ex - al - ta - ta sum, ex - al - ta - ta sum in Ca - des
 pal - ma ex - al - ta - ta sum, ex - al - ta - ta sum, ex - al - ta - ta sum in Ca - des

Anhang 4b: Johann Rosenmüller, „Ich hielt mich nicht dafür,
dass ich etwas wüsste unter euch“

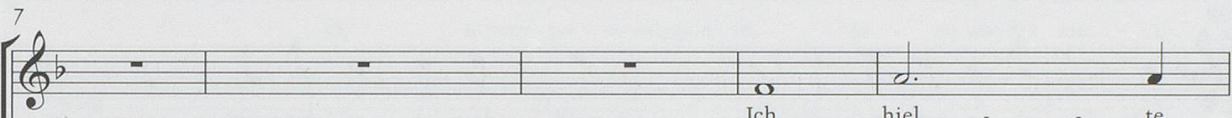
C. 

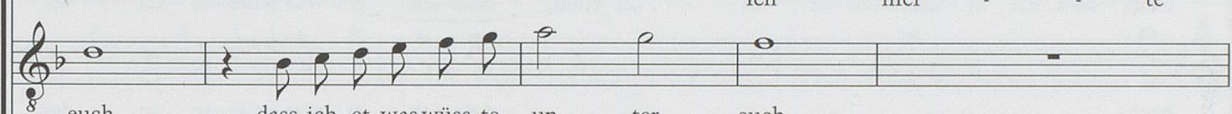
A.  Ich hiel - te mich nicht da - für, dass ich et-was wüss-te un - ter

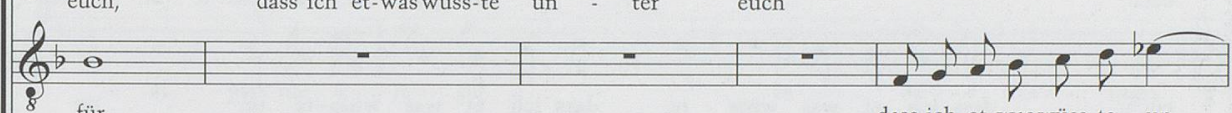
T.  Ich hiel - - te mich nicht da -

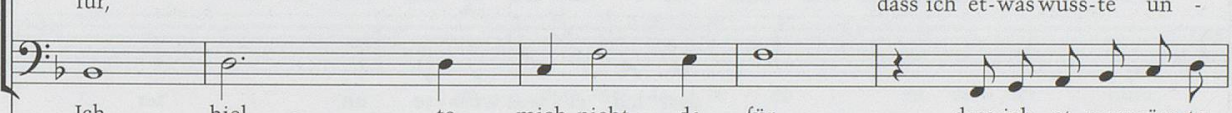
B. 

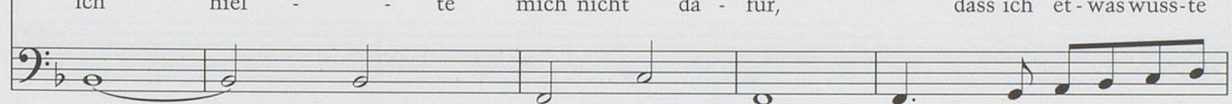
B.c. 

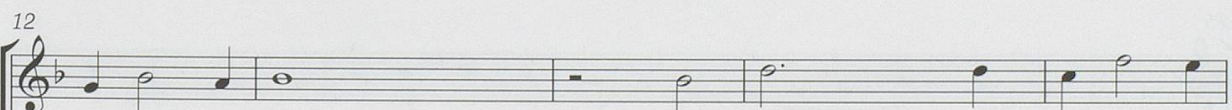
7  Ich hiel - - te


 euch, dass ich et-was wüss-te un - ter euch

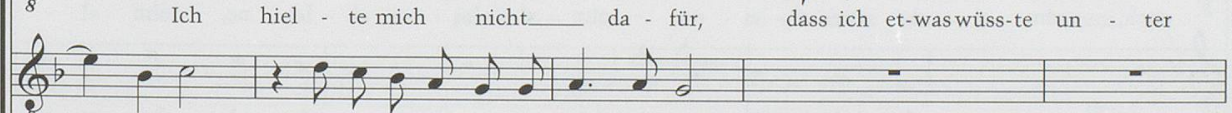
 für, dass ich et-was wüss-te un -

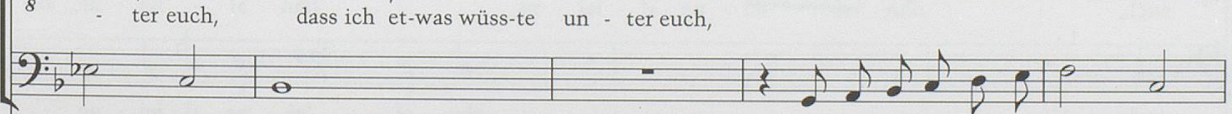
 Ich hiel - - te mich nicht da - für, dass ich et-was wüss-te

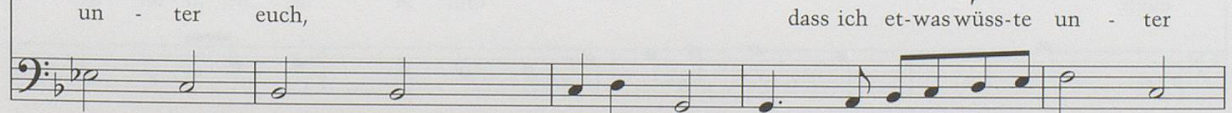


12  mich nicht da - für, ich hiel - te mich nicht da -

 Ich hiel - te mich nicht da - für, dass ich et-was wüss-te un - ter

 - ter euch, dass ich et-was wüss-te un - ter euch,

 un - ter euch, dass ich et-was wüss-te un - ter



17

für, dass ich et-was wüss-te un - ter euch, dass ich et - was wüss - te un - ter
euch, dass ich et - was wüss - te un - ter
Ich hiel - te mich nicht da - für, dass ich et-was wüss-te un - ter
euch,

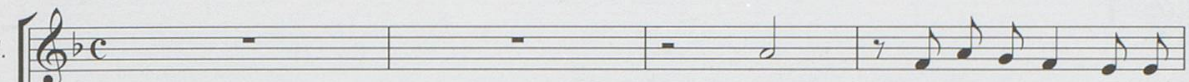
22

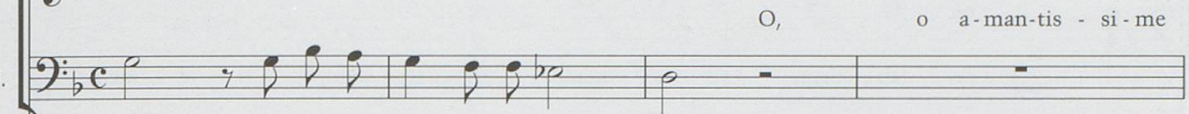
euch, dass ich et - was wüss - te un - ter euch, dass ich et - was wüss - te un - ter
euch, dass ich et - was wüss - te un - ter
euch, dass ich et - was wüss - te, dass ich et - was wüss - te un - ter
euch, dass ich et - was wüss - te un - ter

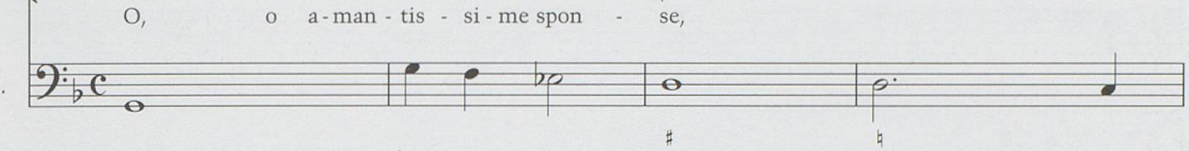
25

euch, ohn al - lei - ne, al - lei - ne, ohn al - lei - ne, al - lei - ne, ohn al -
euch, ohn al - lei - ne, al - lei - ne, ohn al - lei - ne, al - lei - ne, ohn al -
euch, ohn al - lei - ne, al - lei - ne, ohn al - lei - ne, al -
euch, ohn al - lei - ne, al - lei - ne,

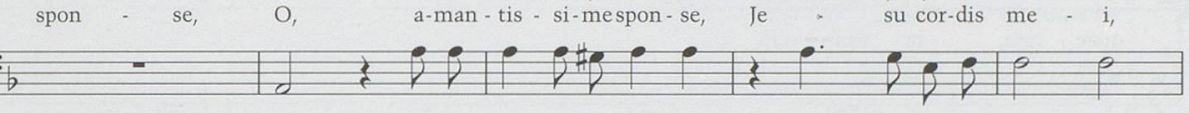
Anhang 5: Giovanni Pietro Finatti, „O amantissime sponse“

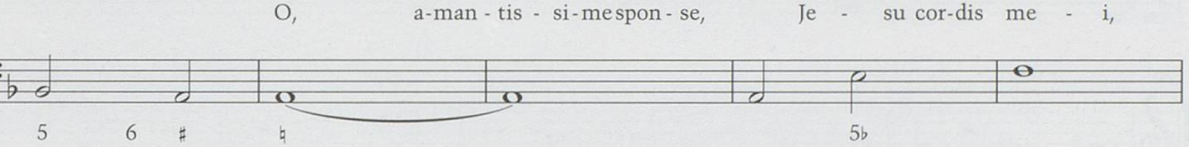
C.  O, o a-man-tis-si-me

B.  O, o a-man-tis-si-me spon-se,

B.c. 

5  spon-se, O, a-man-tis-si-me spon-se, Je-su cor-dis me-i,

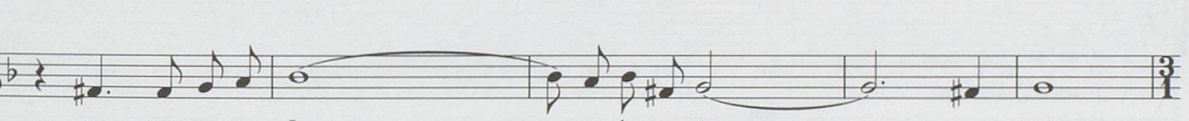
B.  O, a-man-tis-si-me spon-se, Je-su cor-dis me-i,

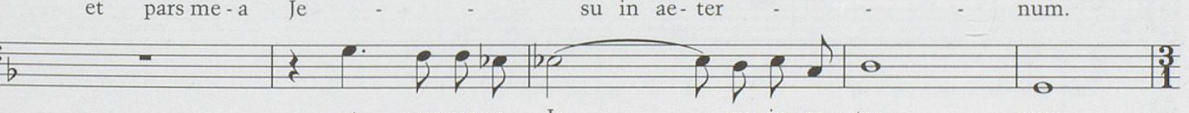
B.c. 

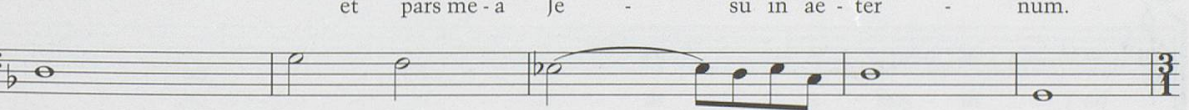
10  et pars me-a Je-su in ae-ter-num,

B.  et pars me-a Je-su in ae-ter-num,

B.c. 

14  et pars me-a Je-su in ae-ter-num.

B.  et pars me-a Je-su in ae-ter-num.

B.c. 

19

Te lau - dem, te a - mem, te lau - dem, te a - men, te

24

Te lau - dem, te a - mem, te lau - dem, te
quae - ram, te can - tem,

29

a - men, te quae - ram, te can - tem, o a - mor, o sa - lus, o
o a - mor, o sa - lus, o

6 #

34

vi - ta, o bo - ni - tas, o bo - ni - tas,
vi - ta, o bo - ni - tas, o bo - ni - tas,

6 #

38

bo - ni - tas in - fi - ni - ta!
bo - ni - tas in - fi - ni - ta!

#

Anhang 6: Vincenzo Albrici, „O amantissime sponse“

Adagio

VI. 1
VI. 2
C. 1
C. 2
B.
B.c.

O a-man - tis - - si - me spon -

O a-man-tis - si - me spon -

O a-man - tis - si - me

5 3 4 2 6 9 8 7 6 7 # 6 4 5 #

6

- se Je - su cor-dis me - i, Je - su cor-dis me - i, Je - su cor-dis

- se Je - su cor-disme - i, Je - su cor-disme-i, Je -

spon - se Je - su cor-dis me - i, Je - su cor - dis me -

5 6b b 6b

11

me - i et pars me - a, Je -
- su cor - dis me - i et pars me - a, Je -
- i et pars me - a, Je - su,
- i et pars me - a, Je - su,

6^b 4 5/4 # # 6 5^b 6^b 4 5^b

16

su, in ae - ter - num.
- su, et pars me - a, Je - su, in ae - ter - num.
et pars me - a, Je - su, in ae - ter - num.

6^b 4 5 3 9/7^b 8 6 7 # 6^b 4 8 6^b 4 7 5 # b

Adagio

21

C. 1
C. 2
B.
B.c.

Te lau - dem, te a - mem, te quae - ram, te can - tem, o

Te lau - dem, te a - mem, te quae - ram, te can - tem, o

Te lau - dem, te a - mem, te quae - ram, te can - tem, o

♮ ♮ 6 7 6 5 6
5 4 #

26

adagio

a - mor, o De - us, o vi - ta, o sa - lus, o bo - ni - tas,

a - mor, o De - us, o vi - ta, o sa - lus, o bo - ni - tas,

a - mor, o De - us, o vi - ta, o sa - lus, o bo - ni - tas,

6 6 7 6 5 6 ♭ #

31

bo - ni - tas in - fe - ni - ta, o bo - ni - tas, bo - ni - tas

bo - ni - tas in - fe - ni - ta, o bo - ni - tas, bo - ni - tas

bo - ni - tas in - fe - ni - ta, o bo - ni - tas, bo - ni - tas

6 ♭ ♮ 6 7 5 # ♭ # 6 ♭

26

B.
B.c.

in per - pe - - - - tu - a, in per -

5 6 5 ♮ 5 6 6 5 6

pe - - - - tu - a sae - cu - la, in per -

5 6 5 6 7 6 4 3 6 5 6

37

pe - - - - - tu - a in per - pe - -

42 5 6 5 6 6 5 6 5 6

tu - a sae - cu - la, in per - pe -

48 7 6 7 6 b 4 b 6 5 6 5 6

tu - a, in per - pe - - - - tu - a

54 5 6 6 5 6 5 6 5 6 7 6

VI. 1
VI. 2

B.
sae - cu - la.

B.c.

60 7 4 # 6b 6 6 6 6 6 6 6 7 8

67 6 6 6b 6 6 6 6 6 7 6 8 9 7 5 4 7 5

Anhang 7: Christian Ritter, „O amantissime sponse“

Vl. 1
 Vl. 2
 Va. 1
 Va. 2
 Vlo.
 C.
 Org.

O a-man - tis - - si-me spon -

6^b 4 2
 6 3
 9 8
 6 5
 7 6 5[#]

6

- se, Je - su cor - dis me - i, Je - su cor - dis me -

5 6^b 5 5^b

10

i, Je - su cor - dis me - - i et

6/5 b # 6b/5 # 6b/4 5/# # 6 6 5b

15

— pars-me - a, Je - su, in ae - ter - num.

6b/4 5 b 6b/4 5/3 9/7 8/6 7/5 # 6b/4 6b/4 7/5 #

60

C.

Org.

Vl. 1

Vl. 2

Va. 1

Va. 2

Vlo.

C.

Org.

71

