

**Ruprecht - Karls - Universität
Heidelberg**

Philosophisch - Historische Fakultät

**Musikwissenschaftliches Seminar
Prof. Dr. Silke Leopold**

Dissertation über das Thema

Fünfstimmige Choralsätze

des 16. und 17. Jahrhunderts

**Die Sätze in den Notendruckern
-Ihre Verwendung und ihre Besonderheiten-**

**Die Sätze und die Komponisten
-Ihre Merkmale-**

vorgelegt von

Georg Bießcker

INHALT

<u>Vorwort</u>	6
-----------------------------	---

Kapitel 1: Vorstellung und Einstieg ins Promotionsthema

<u>1.1. Weg zum Thema</u>	8
--	---

1.2. Thema - Gegenstand der Arbeit

1.2.1. Beschreibung des Themas: Fünfstimmige Choralsätze des 16. und 17. Jahrhunderts	11
1.2.2. Vorgehensweise und zu erwartendes Ergebnis	17
1.2.3. Komponisten, die für das Thema wichtig sind	19

1.3. Grundlegendes zum Thema

1.3.1. Der Begriff "Cantional"	23
1.3.2. Luther, die Reformation, und ihre Auswirkungen auf die Kirchenmusik	27
1.3.3. Zur Person: Lucas Osiander	39
1.3.4. Der Kantionalsatz	45
1.3.5. Die Choraltex te	47
1.3.6. Verbindung zwischen Kirchenmusik und Pädagogik	49
1.3.7. Die Gegenreformation und die Kirchenmusik	54

1.4. Arbeitshilfen

- <u>Vorstellung des Evangelischen Gesangbuchs</u>	60
1.4.1. Kurzer Überblick über die Geschichte des Evangelischen Gesangbuchs	61
1.4.2. Bekannte Komponisten im Evangelischen Gesangbuch	66
1.4.3. Zusammenfassung: Evangelisches Gesangbuch	67

<u>Kapitel 2: Vorworte zu den Gesangbüchern und den Notendruck en</u>	68
--	----

<u>2.1. Zur zeitlichen Einordnung und zum Inhalt</u>	70
---	----

2.2. Die Widmungsträger, der Druck und seine Verbreitung

2.3. Die Komponisten und Herausgeber zu ihren Drucken bzw. zu ihren Gesangbüchern - Persönliche Anmerkungen

2.3.1. Johann Walter / Martin Luther	72
2.3.2. Lucas Osiander	
2.3.3. Georg Otto	73
2.3.4. Sethus Calvisius	
2.3.5. Johannes Eccard	

2.3.6.	Paul Luetkeman	74
2.3.7.	Andreas Raselius	
2.3.8.	Michael Praetorius	
2.3.9.	Martin Zeuner	
2.3.10.	Michael Altenburg	75
2.3.11.	Otto Siegfried Harnisch	
2.3.12.	Johann Hermann Schein	
2.3.13.	Johannes Eccard / Johann Stobäus	76
2.3.14.	Johann Crüger	
2.3.15.	Zusammenfassung	

2.4. Die Aufgaben der Gesangbücher und ihre Begründung

2.4.1.	Johann Walter / Martin Luther	77
2.4.2.	Andreas Raselius	78
2.4.3.	Johannes Eccard	81
2.4.4.	Paul Luetkeman	82
2.4.5.	Martin Zeuner	
2.4.6.	Michael Altenburg	83
2.4.7.	Johannes Eccard / Johann Stobäus	88
2.4.8.	Michael Praetorius	92
2.4.9.	Zusammenfassung	97

2.5. Aufbau der Drucke

2.5.1.	Überblick	99
2.5.2.	Andreas Raselius	
2.5.3.	Johannes Eccard	101
2.5.4.	Paul Luetkeman	
2.5.5.	Sethus Calvisius	

2.6. Verweis auf bestimmte Personen

2.6.1.	Überblick	103
2.6.2.	Johann Walter / Martin Luther	
2.6.3.	Andreas Raselius	
2.6.4.	Melchior Vulpus	
2.6.5.	Michael Praetorius	104

2.7. Pädagogischer Hintergrund 105

2.8. Wirkung von Musik

2.8.1.	Überblick	108
2.8.2.	Johann Walter / Martin Luther	
2.8.3.	Lucas Osiander	110
2.8.4.	Andreas Raselius	
2.8.5.	Johannes Eccard	111
2.8.6.	Paul Luetkeman	
2.8.7.	Michael Praetorius	
2.8.8.	Michael Altenburg	

Kapitel 3: Untersuchungen zu den einzelnen Sätzen

3.1. Anlage der Untersuchung

3.1.1.	Liedauswahl	115
3.1.2.	Überblick über die Liedzusammenstellungen in den verwendeten Drucken	118
3.1.3.	Bestimmung und Reihenfolge der untersuchten Komponisten und Lieder	122

3.2. Untersuchung der Sätze (1. Teil)

3.2.1.	Nun komm, der Heiden Heiland	124
3.2.2.	Christ lag in Todesbanden	129
3.2.3.	Nun bitten wir den Heiligen Geist	134
3.2.4.	O Lamm Gottes, unschuldig	139
3.2.5.	Christe, der du bist Tag und Licht	144

3.3. Komponistenbeschreibungen (2. Teil)

Zusammenfassung der in 3.2. untersuchten Sätze unter Berücksichtigung weiterer Komponisten

3.3.1.	Martin Zeuner	149
3.3.2.	Paul Luetkeman	153
3.3.3.	Johannes Eccard	156
3.3.4.	Johann Walter	163
3.3.5.	Georg Otto	165
3.3.6.	Andreas Raselius	166
3.3.7.	Michael Altenburg	167
3.3.8.	Johann Hermann Schein	169
3.3.9.	Melchior Franck	170
3.3.10.	Johann Stobäus	171
3.3.11.	Johann Crüger	172

3.4. Die Gestaltungsspielräume der einzelnen Stimmen im

fünfstimmigen c.f. - Satz

176

3.5. Ergebnisse für die Praxis

3.5.1.	Aufführungspraxis - Besetzung und Tempo	178
3.5.2.	Die Untersuchung der fünfstimmigen Sätze im Blick auf die Melodiefassungen im neuen EG - Das neue Gesangbuch und seine Folgen	189

3.6. Schlußzusammenfassung

193

Nachweise

Literaturangaben 210

**Verzeichnis der verwendeten Noten, Notendrucke und deren
Vorworte 217**

**Verzeichnis der durchgesehenen und z.T. verwendeten
Gesangbücher 221**

Notenteil

Liste der Notenbeispiele 224

Notenbeispiele 227

Vorwort

Diese Arbeit hätte ohne die Hilfe und das Entgegenkommen zahlreicher Bibliotheken und Institute, die bereitwillig Auskünfte gaben sowie Filme oder Kopien zur Verfügung stellten, nicht verfaßt werden können. Zu danken ist vor allem der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/Main, dem Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv Kassel, dort insbesondere Herrn Dr. Rainer Birkendorf, der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, der Bibliothek der Staatlichen Musikhochschule Hannover, der Niedersächsischen Landesbibliothek Hannover, der Predigerbibliothek Stade, Niedersachsen, der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, der Herzogin Anna Amalie Bibliothek Weimar, der Pfälzischen Landesbibliothek Speyer, der Deutschen Staatsbibliothek Berlin, der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, der Bayerischen Staatsbibliothek München, der Bischöflichen Zentralbibliothek (Proske-Bibliothek) Regensburg, der Universitätsbibliothek Erlangen, der Zentralbibliothek der Universität Zürich, der Hessischen Landesbibliothek/Hochschulbibliothek Darmstadt, der Ratsbücherei Lüneburg, Stadtarchiv, dem Stadtarchiv Braunschweig, dem Pfarrarchiv Neustadt/Orla, der Universitätsbibliothek Heidelberg, der Bibliothek des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Heidelberg, der Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg und der Murrhard'schen Bibliothek Kassel.

Besonderer Dank gilt Frau Prof. Dr. Silke Leopold für die aufmerksame und anregende Betreuung dieser Arbeit.

Heidelberg, im Dezember 2001

Georg Bießecker

Kapitel 1: Vorstellung und Einstieg ins Promotionsthema

<u>1.1. Weg zum Thema</u>	8
<u>1.2. Thema - Gegenstand der Arbeit</u>	
1.2.1. Beschreibung des Themas: Fünfstimmige Choralsätze des 16. und 17. Jahrhunderts	11
1.2.2. Vorgehensweise und zu erwartendes Ergebnis	17
1.2.3. Komponisten, die für das Thema wichtig sind	19
<u>1.3. Grundlegendes zum Thema</u>	
1.3.1. Der Begriff "Cantional"	23
1.3.2. Luther, die Reformation, und ihre Auswirkungen auf die Kirchenmusik	27
1.3.3. Zur Person: Lucas Osiander	39
1.3.4. Der Kantionalsatz	45
1.3.5. Die Choraltex te	47
1.3.6. Verbindung zwischen Kirchenmusik und Pädagogik	49
1.3.7. Die Gegenreformation und die Kirchenmusik	54
<u>1.4. Arbeitshilfen</u>	
- <u>Vorstellung des Evangelischen Gesangbuchs</u>	60
1.4.1. Kurzer Überblick über die Geschichte des Evangelischen Gesangbuchs	61
1.4.2. Bekannte Komponisten im Evangelischen Gesangbuch	66
1.4.3. Zusammenfassung: Evangelisches Gesangbuch	67

Kapitel 1: Vorstellung und Einstieg ins Promotionsthema

1.1. Weg zum Thema

Wie kommt man zu dem Thema "Fünfstimmige Choralsätze des 16. und 17. Jahrhunderts"? Ausschlaggebend dafür war sicherlich die eigene musikalische bzw. kirchenmusikalische Herkunft. Jahrelange Praxis und Erfahrungen in der Kirchenmusik, die Beschäftigung mit und die musikalische Ausführung von diesen Sätzen in vokaler und instrumentaler Art, weckten das Interesse, sich intensiver damit zu beschäftigen. Nach dem Studium der Musik, u.a. der Musiktheorie, mit dem notwendigen Rüstzeug ausgestattet, entstand dann im Studium der Musikwissenschaft das Interesse, sich mit diesen Sätzen noch mehr auseinander zu setzen, die Quellen zu studieren um dabei noch viele unbekannte Sätze kennenzulernen, diese zu untersuchen und auch zu veröffentlichen.

Ein weiterer Grund für das Suchen nach unbekanntem Sätzen ist die Einführung des neuen Evangelischen Gesangbuches (EG) in der Evangelischen Kirche in Deutschland (EKD) seit dem Jahre 1993. In dieser Neuveröffentlichung wurden auch Lieder wieder aufgenommen, die u.a. aus der Zeit nach der Reformation stammen, einer Zeit also, in der auch viele der untersuchten Kompositionen entstanden. In früheren Gesangbuchausgaben fielen diese heraus, haben jetzt aber erneut Aufnahme gefunden. Auch mehrstimmige Sätze sind in das EG gekommen. Zu diesen neuen alten Melodien aber auch zu den bisher im Gesangbuch befindlichen Melodien gibt es einen Bedarf an Sätzen zur vokalen als auch instrumentalen Ausführung. Diese Nachfrage besteht nach vierstimmigen Sätzen wie auch nach mehr als vierstimmigen Kompositionen.

Neben der Untersuchung dieser Sätze interessiert auch ein Vergleich und die mögliche Feststellung einer Entwicklungslinie innerhalb dieses Satztypus.

Einzelne Veröffentlichungen von Noten zu Liedern aus dieser Zeit gibt es seit Mitte des 19. Jahrhunderts. Hierbei handelt es sich in den meisten Fällen um Notenausgaben von Choralsätzen oder auch nur allein von Kirchenliedmelodien. Im Bereich der Sekundärliteratur sind die Veröffentlichungen aber spärlicher und zum Teil überaltert. Vor allem bei Carl von Winterfeld findet man Erläuterungen zu den Komponisten und der Anlage ihrer Sätze.

Als Beispiele für Veröffentlichungen von Noten wären in chronologischer Reihenfolge zu nennen:

Carl von Winterfeld: *Der Evangelische Kirchengesang und sein Verhältniß zur Kunst des Tonsatzes*, 3 Bände, Leipzig 1843-1847, Reprint Hildesheim 1966,

Christoph Carl Gottlieb Tucher: *Schatz des evang. Kirchengesangs im ersten Jahrhundert der Reformation*, Leipzig 1848-1867,

Karl Eduard Philipp Wackernagel: *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des 17. Jahrhunderts*, 5 Bände, Leipzig 1864-1877,

Ludwig Schöberlein: *Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesanges ...*, 3 Bände, Göttingen 1865,

Wilhelm Bäumher: *Das deutsche katholische Kirchenlied in seinen Singweisen von den frühesten Zeiten bis gegen Ende des Siebzehnten Jahrhunderts*, 4 Bände, Freiburg 1886-1911, und

Johannes Zahn: *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, 6 Bände, Gütersloh 1889-1893, Reprint Hildesheim 1963.

In den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts bis zum Beginn des 2. Weltkrieges wurden Gesamtausgaben unter musikwissenschaftlichen Kriterien vorbereitet, die jedoch nur vereinzelt fertiggestellt werden konnten. Nach dem 2. Weltkrieg hat man dann noch einige Ausgaben vervollständigt, so die Gesamtausgaben von Johann Hermann Schein, Samuel Scheidt, Michael Praetorius und Heinrich Schütz. Von Schein wurden sogar erst in letzter Zeit verschollen geglaubte Werke wieder entdeckt. Der Plan vom Anfang des 20. Jahrhunderts von Veröffentlichungen bzw. Gesamtausgaben weiterer auch unbekannter Komponisten nach der Reformationszeit, wie der bereits erfolgten (Praetorius, Schein, Scheidt, Schütz u.a. in den Denkmälern Deutscher Tonkunst, DDT), wurde nach dem 2. Weltkrieg nicht mehr so intensiv weiterverfolgt. Dies erforderte für die vorliegende Arbeit zunächst einmal, sich einen Überblick über die betreffenden Komponisten die in Frage kommen, zu verschaffen. Manche dieser hier nun einbezogenen Meister, sind größtenteils auch der fehlenden Gesamtausgaben wegen nicht sehr bekannt. Deshalb war zunächst zu eruieren, was an einzelnen Werken von ihnen veröffentlicht wurde. Die Veröffentlichungen mußten wiederum mit den Quellen, falls durch die Kriegseinflüsse noch vorhanden, verglichen werden. Manche der Veröffentlichungen halten einer kritischen Überprüfung nicht immer stand. Für alle anderen noch nicht gedruckten

Sätze -und das ist in der vorliegenden Arbeit die Mehrheit- war ein Quellenstudium erforderlich.

Die Problematik bei der Beschäftigung mit diesem Thema sind die Quellen, die Notendrucke. Direkte Nachschlagemöglichkeiten mit einem Gesamtüberblick bzw. Inhaltsangaben der einzelnen Drucke gibt es keine. Die Sätze sind zum Teil als Einzelwerke in größeren Sammeldrucken veröffentlicht. Sie waren dann als Ganzes durchzusehen, herauszuschreiben und zu spartieren. Eine weitere Erschwernis liegt in der Tatsache, daß die Drucke in Stimmbüchern vorliegen. Diese sind aber in den Archiven nicht immer komplett vorhanden, so daß oft eine aufwendige Suche nach einem einzelnen Stimmbuch notwendig wurde. Die Inhaltsverzeichnisse der Drucke geben, falls vorhanden, zwar die verschiedenen Liedvertonungen an. Zum Teil sind diese Choräle aber mit Melodien anderer Choräle oder mit heute unbekanntem Texten verbunden. Die Inhaltsverzeichnisse sind daher nicht immer eine große Hilfe. Weiter kommt hinzu, daß das Thema der Arbeit sich mit mehreren Komponisten und nicht mit einem einzigen Komponisten beschäftigt. Dies erweiterte das Suchgebiet beträchtlich.

Untersuchungen, Vergleiche und Analysen sowie Sekundärliteratur zu diesen Sätzen gibt es weniger. Dieser Tatsache soll die vorliegende Arbeit entgegensteuern. Ebenso werden viele der hier besprochenen Sätze zum erstenmal seit Jahrhunderten wieder veröffentlicht.

1.2. Thema - Gegenstand der Arbeit

1.2.1. Beschreibung des Themas: Fünfstimmige Choralsätze des 16. und 17.

Jahrhunderts

Gegenstand der Untersuchung sollen cantus firmus gebundene fünfstimmige und im Einzelfall auch sechsstimmige Choralsätze sein. Die Vorüberlegung geht davon aus, daß in der Regel vierstimmige Choralsätze aufgeteilt auf die Stimmen Sopran, Alt, Tenor und Baß geschrieben und auch in der Musiktheorie sowie im Tonsatzunterricht am häufigsten verwendet wurden. Verwiesen sei hierbei auf die entsprechenden Stimmbücher, Cantionalien, Gesangbücher und theoretischen Schriften.

Die Erweiterung des vierstimmigen Satzes begann mit dem Ende des 15. Jahrhunderts. Mehr als vier Stimmen umfassende Sätze stellen aus versch. Gründen, die im Verlauf dieser Arbeit noch besprochen werden, eine Besonderheit dar. Der fünfstimmige Tonsatz als Kunstform an sich war deswegen aber noch keine Ausnahme, denn bei den Untersuchungen zu dieser Arbeit stellte sich zur Überraschung die große Anzahl von fünfstimmigen Sätzen heraus, die diese Zeit hervorbrachte. Auf einige hundert Sätze kann man deren Anzahl ohne weiteres beziffern.

Die neu hinzukommende 5. Stimme war in ihrer Lage zunächst nicht festgelegt. In den meisten Fällen handelt es sich um eine 2. Discant- oder 2. Tenorstimme. Im Verhältnis zu den anderen Stimmen hatte die 5. Stimme, der Vagans, eine Sonderstellung. Er besaß keine eigene Klauselbildung und konnte, schon allein durch seine Lage, freier geführt werden. Dieses Umherwandern im Stimmengeflecht gab der Stimme schließlich ihren Namen: Vagans oder Vox vagans, aus dem Lateinischen *vagari*, umherschweifen. Johann Walter beschreibt den Freiraum dieser Stimme:

"... *Cothurnus bin ich [der Vagant] jederman/Auff alle art ich singen kan*".¹ Als vergleichende Beispiele seien die Sätze von Martin Zeuner (NB 21) und von Melchior Franck (NB 46) zu dem Lied "Christ lag in Todesbanden" vorgestellt. Schon rein vom ersten Augenschein fällt bei Franck die viel stärker bewegte 2. Tenorstimme, der Vagans, im Vergleich zu den Tenorstimmen bei Zeuner auf.

¹ Walter: *Lob und preis Der Himmlischen Kunst Musica*, Wittenberg 1564.

Die Stimmenbezeichnung Vagans wurde in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu Gunsten einer Durchnummerierung der Stimmen von der Bezeichnung Quinta vox, "Fünfte Stimme" abgelöst. Mit einher ging damit ebenfalls die stärkere Gleichbehandlung aller Stimmen.

Fünfstimmige Choralsätze können in der Form "vier + x-Zusatzstimmen" auftreten, das heißt dem vierstimmigen Satz werden eine oder mehrere "Ober"-Stimmen hinzugefügt. Dies ist so zu finden bei Choralsätzen von Johann Crüger oder Johann Georg Ebeling mit beispielsweise zwei instrumentalen Oberstimmen oder später bei Johann Sebastian Bach, der ebenfalls vierstimmige Choralsätze mit instrumentalen Oberstimmen schrieb (Beispiele folgen noch im Verlauf). Diese Zusatzstimmen können auch als "pro complemento" Stimmen aufgefaßt werden. Es handelt sich dann um einen vierstimmigen Satz, der durch Zusatzstimmen ergänzt wird.

Eine andere Form, um die es vor allem in dieser Arbeit gehen soll, sind fünfstimmige Choralsätze, die folgende Besetzungen haben können:

1. Discantus, 2. Discantus, Altus, Tenor, Basis.

Dies entspricht der Besetzung Sopran 1, Sopran 2, Alt, Tenor und Baß.

Aber auch folgende Besetzung ist möglich:

Cantus, Altus, Tenor, Quinta vox, Bassus bzw. Discantus, Altus, 1. Tenor, 2. Tenor, Basis.

Die Stimmenaufteilung erfolgt dann heutzutage nach Sopran, Alt, Tenor 1, Tenor 2 und Baß. Die Quinta vox kann Tenor- oder Discantstimme sein. Als Beispiel für diese Aufteilung seien die Sätze von Bartholomäus Gesius oder Johannes Eccard genannt. Einen "Secundus Altus" als 5. Stimme oder 2. Altstimme ist eine Besonderheit (siehe Kap. 3.3.5.).

Die Untersuchung dieser fünfstimmigen Choralsätze soll sich schwerpunktmäßig mit dem 16. und 17. Jahrhundert beschäftigen, aber auch Randbereiche einbeziehen können und die Weiterentwicklung der fünfstimmigen Sätze in späteren Jahrhunderten berücksichtigen.

Die oben beschriebenen Choralsätze lassen sich ihren Satztypen nach in 3 Gruppen fassen und sollen zunächst kurz vorgestellt werden. Siehe dazu die Notenbeispiele (NB) 1-15:

1. Gruppe: Vierstimmiger Satz

Beispiele:

- 1) Johann Walter: Wach auf, wach auf, du deutsches Land (NB 1²)
- 2) Arnold von Bruck: Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn (NB 2³)
- 3) Sixtus Dietrich: Es ist das Heil uns kommen her (NB 3⁴)
- 4) Lucas Osiander: Nun komm, der Heiden Heiland (NB 4⁵)
- 5) Michael Praetorius: Der Morgenstern ist aufgedrungen (NB 5⁶)
- 6) Johann Crüger: Lobet den Herren, alle die ihn ehren (NB 6⁷)
- 7) Johann Sebastian Bach: Brich an, o schönes Morgenlicht (NB 7⁸)

Die ersten drei Sätze haben den c.f. im Tenor. Es folgt eine Kurzbeschreibung der Sätze:

- 1) Nicht nur der Satz, sondern auch die Melodie und der Text stammen von Johann Walter. Der c.f. liegt noch im Tenor. Die Wiederholung ist gleich ausgesetzt. Die beiden Außenstimmen Sopran und Baß sind im Abgesang auf einander bezogen. Es handelt sich um einen typisch vierstimmigen Tenor-c.f.-Satz dieser Zeit.
- 2) Ein weiterer Tenor-c.f.-Satz ist der Satz von Arnold von Bruck zu dem Lied "Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn". In der Anlage ist er dem Walter-Satz ähnlich. Der Sopran imitiert in der Schlußzeile den Tenor vor. Die rhythmische Gestalt des c.f. prägt die anderen Stimmen. Sopran und Baß korrespondieren in ihrer Anlage.
- 3) Sixtus Dietrich schreibt in der gleichen Zeit wie von Bruck diesen Satz. Die Begleitstimmen beziehen sich dabei auf den Tenor mit seinem c.f. Auftaktige Gestaltung und Tonrepetition in diminuerter Form kommen anfangs als Motiv vor. Zu Beginn des Abgesangs liegt eine vom c.f. abgeleitete, homophone Anlage vor.

² Walter: *Ein neues Christliches Lied, dadurch Deutschland zur Buße vermanet, vierstimmig gemacht*, Wittenberg 1561.

³ Bruck: *Der erst Teil. Hundert und ainundzweintzig neue Lieder*, Nürnberg 1534 und in: Rhau, G.: *Neue Deutsche Geistliche Gesenge CXXIII. Mit Vier und Fünff Stimmen Für die gemeinen SCHULEN ...*, Wittenberg 1544, Reprint Kassel 1969.

⁴ Dietrich: *Hundert und fünfftzehen guter newer Liedlein*, Nürnberg 1544.

⁵ Osiander: *Fünfftzig Geistliche Lieder und Psalmen. Mit vier Stimmen ...*, Nürnberg 1586, in: Zelle: *Das erste evangelische Gesangbuch*, Berlin 1903, S. 1.

⁶ Praetorius: *MVSAE SIONIAE Teil 6*, Wolfenbüttel 1609, GA Bd. VI, S. 138.

⁷ Crüger: *Newes vollkômliches Gesangbuch ...*, Berlin 1640, 2. veränderte Aufl. als *Praxis pietatis melica ... Nebest dem Basso Continuo verfertiget*, Berlin 1647, ⁵1653.

- 4) Bei diesem Satz von Lucas Osiander handelt es sich erstmalig um einen Kantionalsatz. Der c.f. wurde in die oberste Stimme verlegt. Besonders auffallend ist die homophone Satzweise.
- 5) Ein weiterer Satz mit c.f. im Sopran ist der vorliegende von Michael Praetorius. Auch er legt seinen Satz stark homophon an. Erst am Schluß, im letzten Abschnitt, durchbricht der Tenor etwas dieses starre Gefüge.
- 6) Dies ist ein Beispiel, bei dem Melodie und Satz von der gleichen Person stammen. Johann Crügers homophoner Satz wird erst gegen Schluß von Tenor, Baß und Alt aufgebrochen.
- 7) Bachs Satz aus dem zweiten Teil des Weihnachtsoratoriums hat eine stark polyphone Struktur. Jede der Begleitstimmen, auch der Alt, hat hier ihre eigene Gestaltung und Linienführung. Der c.f. im Sopran wird dadurch zu einer Stimme unter vieren und hat nicht mehr die dominante Funktion wie in den Beispielen davor.

2. Gruppe: Vierstimmiger Satz + x-Zusatzstimmen

Beispiele:

- 1) Johann Crüger: Nun komm, der Heiden Heiland (NB 8⁹)
- 2) Johann Georg Ebeling: Auf, auf, mein Herz mit Freuden (NB 9¹⁰)
- 3) Johann Sebastian Bach: Nun danket alle Gott (NB 10¹¹)

Die instrumentalen Zusatzstimmen bzw. Oberstimmen liegen oberhalb des vierstimmigen Satzes. Sie sind von ihrer Struktur her so angelegt, daß sie auch wegfallen können. Der restliche vierstimmige Satz bleibt vollständig. Im Folgenden werden die Sätze kurz vorgestellt:

- 1) Über einen homophonen, vollständigen vierstimmigen Satz setzt Johann Crüger 2 kunstvoll gestaltete Instrumentalstimmen. Diese sind von ihrer Gestalt her sehr eng aufeinander bezogen und laufen oft in Terzparallelen. Schon in der Vorrede zu "*Geistliche Kirchen-Melodien*" von 1649 hebt Johann

⁸ Bach: Weihnachtsoratorium 2. Teil, Nr. 12, BWV 248, Leipzig 1734, in: J. S. Bach: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, NBA II/ 6.

⁹ Crüger: *Geistliche Kirchen- Melodien ... In vier Vocal- und zwey Instrumental-Stimmen / als Violinen oder Cornetten ...*, Leipzig/Berlin 1649.

¹⁰ Ebeling: *Pauli Gerhardi Geistliche Andachten Bestehend in hundert und zwanzig Liedern ... Dutzendweise mit neuen sechsstimmigen Melodeyen gezieret*, Berlin 1666/67.

¹¹ Bach: 3 Choräle zu Trauungen, BWV 252, Leipzig um 1729, NBA III/ 2.

Crüger hervor, daß die "2. Instrumental-Stimmen ... nach Beliebung mit dazu können gebraucht / oder wo man selbige nicht haben kann, ausgelassen werden." Allerdings räumt er ein "wird der Concentus seinen besseren Effekt erreichen / wenn sie zugleich mit adhibiret werden." Und in der Vorrede an den "günstigen Leser", die dem "Bassus continuus" der "Psalmodia sacra" von 1657 beigegeben ist: "... 4. Ist diese Composition über die Psalmen und andern Gesänge auch dahin gerichtet / daß die 4. Vocal-Stimmen / als Cantus , Altus, Tenor und Bass allein vor sich ohne zuthun der Instrument-Stimmen können gesungen und musiciret werden / weil sie ohn dieselben einen vollkommenen Concentus führen."¹²

- 2) Eine ähnliche Anlage findet sich bei Johann Georg Ebeling in seinem Satz. Auch hier besteht die Möglichkeit diese 2 Oberstimmen wegfällen zu lassen, da darunter ein vollständiger vierstimmiger Satz vorhanden ist. Bei Johann Georg Ebeling liest man im Titelblatt seiner Notenausgabe die Angabe: "... Dutzendweise mit neuen sechsstimmigen Melodeyen gezieret."¹³
- 3) Bei Johann Sebastian Bach ist es mit dem Auslassen der 5. Stimme schon schwieriger, da es vom Komponisten diesbezüglich, im Gegensatz zu den beiden vorigen Sätzen, keinen Hinweis gibt. Aber auch hier wird der vollständig vierstimmige Satz durch die Instrumentalstimme nochmals überhöht.

3. Gruppe: Fünf- und sechsstimmiger Satz

Beispiele:

- 1) Johannes Eccard: Vom Himmel hoch, da komm ich her (NB 11¹⁴)
- 2) Bartholomäus Gesius: Vom Himmel hoch, da komm ich her (NB 12¹⁵)
- 3) Melchior Vulpius: Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort (NB 13¹⁶)
- 4) Johann Stobäus: O Haupt voll Blut und Wunden (NB 14¹⁷)

¹² Fischer-Krückeberg: J. Crügers Choralbearbeitungen, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft 14 / Berlin 1932, S. 254.

¹³ Ebeling: *Pauli Gerhardi ...*, 1666/67.

¹⁴ Eccard: *Der Erste Theil Geistlicher Lieder/Auff den Choral oder gemeine Kirchen Melodey ... Der Ander Theil*, Königsberg 1597, Nr. 4.

¹⁵ Gesius: *Geistliche Deutsche Lieder ... Mit vier und fünff Stimmen ...*, Frankfurt an der Oder 1601, Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, Sign. 32 Mus. Steph., Nr. 10.

¹⁶ Vulpius: *Kirchen Geseng und Geistliche Lieder ... 4-5 Stimmen*, Erfurt 1604, 2. Aufl. *Ein schön Geistlich Gesangbuch ... zu 4-5 Stimmen*, Jena 1609.

5) Johann Sebastian Bach: Jesu, meine Freude (Strophe 2 aus der gleichnamigen Motette) (NB 15¹⁸)

Hier liegen 5 oder 6 vokale, gleichberechtigte Stimmen vor, die miteinander kunstvoll verwoben sind. Es kann keine wegfallen, ohne daß es zu unvollständigen Harmonien kommt. Um folgende Sätze handelt es sich:

- 1) Eccard schreibt einen Satz mit 2 Sopranstimmen sowie jeweils einer Alt-, Tenor- und Baßstimme. Die Anlage ist insgesamt polyphon ausgerichtet. Auch bei den Binnenschlüssen wird sie beibehalten. Neben der Arbeit mit Motiven benutzt Eccard in diesem Satz Pausen zur musikalischen Gestaltung.
- 2) Bartholomäus Gesius benutzt die gleiche Stimmenaufteilung, jedoch in einer homophonen Anlage. Die Binnenschlüsse werden gemeinsam erreicht, die Abschnitte sind darüber hinaus durch Pausen voneinander getrennt. Im Schlußabschnitt kommt durch Tenor und Sopran 2 etwas Bewegung in diese sehr gleichmäßige Satzanlage.
- 3) Der fünfstimmige Satz von Melchior Vulpius bringt den c.f. als 2. Sopranstimme, d. h. er liegt zwischen Sopran 1 und Alt, und ist damit nicht so wahrzunehmen wie dies in der obersten Stimme der Fall wäre. Ansonsten handelt es sich um eine homophone Satzstruktur, durch ihre Fünfstimmigkeit hebt sie sich aber gegenüber dem normalen vierstimmigen Satz hervor.
- 4) Der sechsstimmige Satz von Johann Stobäus teilt sich in 3 hohe und 3 tiefe Stimmen auf. Trotz einer polyphonen Anlage sind die Abschnitte deutlich zu erkennen, die Binnenschlüsse werden homophon erreicht, es folgt in allen Stimmen eine Pause zur Gliederung des Satzes. Die Wiederholung ist wie in allen Fällen bisher nicht gesondert ausgesetzt. Bemerkenswert ist wie auch bei Eccard der Einsatz von Pausen als musikalisches Mittel.
- 5) Der fünfstimmige Satz aus der Motette "Jesu, meine Freude" zu der 2. Strophe "Unter deinem Schirmen" des gleichnamigen Liedes von Bach setzt sich aus 3 oberen und 2 unteren Stimmen zusammen. Der vorliegende Satz ist ein Musterbeispiel von textorientiertem Komponieren. Der Text der 2. Strophe wird mit musikalischen Mitteln ausgedeutet, übersetzt, in Musik gesetzt. Bach läßt den Stimmen freien Lauf um zwischen Stürmen, Feinden, Ungewittern,

¹⁷ Eccard/Stobäus: *Preussische Fest-Lieder ... zu 5, 6, 8 Stimmen*, Elbing 1642, Königsberg 1644, Nr. 25.

¹⁸ Bach: *Jesu, meine Freude*, Motette, BWV 227, Leipzig 1723, NBA III/ 1.

Satan, Sünd und Hölle bei ihrem musikalischen aber auch inhaltlichen Ziel, Jesus, anzukommen. Dies alles geschieht in einem Werk kunstvoll gestalteter Polyphonie.

1.2.2. Vorgehensweise und zu erwartendes Ergebnis

Untersucht werden sollen die fünfstimmigen Choralsätze nach folgenden Gesichtspunkten:

- Welche Drucke gab es und gibt es heute noch? Dazu ist die Sichtung der Quellen erforderlich.
- Die Vorworte und Widmungen der Drucke sollen einbezogen werden, um die Hintergründe der fünfstimmigen Sätze in Erfahrung zu bringen. Dies hat sich im Laufe der Untersuchung als absolut notwendige, sehr interessante und ergiebige Arbeitsweise herausgestellt. Die sonst, wenn überhaupt, nur in Kurzzitaten bekannten Vorworte werden hier nun meistens in ihrer Gesamtheit gebracht. Dies geschieht aus 3 Gründen, 1. um sie allgemein zugänglich zu machen, 2. um die Ergebnisse am Schluß zu untermauern und 3. auch als Nachweise der Quellen. Aber es soll hier auch die Gelegenheit gegeben werden, die Vorworte einmal als Ganzes lesen zu können, um dadurch, im einen oder anderen Fall bewußt unkommentiert, den Leser damit zu beschäftigen und interessiert zu machen.
- Danach schließt sich die Beschreibung der Sätze und der Satztechnik an, um einen
- Vergleich der Satztechniken der verschiedenen Komponisten vornehmen zu können.
- Am Ende soll die Herausarbeitung der Besonderheiten der fünfstimmigen Choralsätze stehen und der Versuch gemacht werden, sie
- in Gruppen einzuteilen.

Dabei sollen folgende Fragen ebenfalls mitbedacht werden:

Die Anfänge dieser Entwicklung ist zu untersuchen. Seit wann gibt es diese fünfstimmigen Sätze? Für welchen Kontext wurden sie geschrieben? Welche Gründe und Anlässe gibt es zu ihrer Entstehung? Wer sang diese Stücke? Gibt es eine Wechselbeziehung zwischen der Besetzung und der Komposition? Besteht ein Einfluß von der jeweiligen Stimmenanzahl auf den Satzstil? Haben Anlaß,

Aufführungsort und Ausführungsart Auswirkungen auf die Satztechnik? Wie werden die einzelnen Stimmen behandelt?

Im Blick auf die Aufführungspraxis ist es interessant in Erfahrung zu bringen, für welche Besetzung diese Sätze geschrieben wurden (vokale, instrumentale oder gemischte Besetzung?). Welche Instrumente kamen zum Einsatz?

Als Ziel dieser Arbeit soll die genaue Untersuchung der fünfstimmigen Choralsätze Ergebnisse zum Tonsatz allgemein und zu bestimmten Satztechniken dieser Zeit bringen. Auch wird dadurch ein besserer Einblick in die vielfältige Praxis und in das unterschiedliche Komponieren der Kirchenmusiker dieser Zeit möglich sein. Die in Kap. 1.2.1. erwähnte Beschreibung der unterschiedlichen Satztechniken bei mehr als vierstimmigen Sätzen (vier + x bzw. fünf- oder mehrstimmige Choralsätze) soll hierbei bestätigt oder widerlegt werden.

Desweiteren ist die Veröffentlichung dieser seit Jahrhunderten unbekanntem Sätze für den praktischen Gebrauch beabsichtigt, um sie einer größeren Öffentlichkeit zugänglich zu machen, ihrer musikalischen Bedeutung eine angemessene Geltung sowie ihnen wieder Aufführungsmöglichkeit und Gehör zu verschaffen.

1.2.3. Komponisten, die für das Thema wichtig sind

Die folgende Liste erfaßt die Namen der Komponisten, die als Schreiber von fünfstimmigen Choralsätzen gefunden wurden oder im zeitlichen bzw. räumlichen Umfeld dazu stehen. Sie gibt einen Überblick über die Lebensdaten der Komponisten, ihre hauptsächlichsten Wirkungsorte und Anmerkungen, die bei der Untersuchung in Betracht zu ziehen waren:

<u>Name</u>	<u>Lebensdaten</u>	<u>Wirkungsorte</u>	<u>Anmerkungen</u>
Altenburg, Michael	(1584-1640)	Erfurt	
Arnold von Bruck	(~1500-1554)	Wien	
Calvisius, Sethus	(1556-1615)	Magdeburg, Leipzig	
Crüger, Johann	(1598-1662)	Guben, Berlin	Arbeit mit Paul Gerhardt
Demantius, Johannes Christoph	(1567-1643)	Reichenberg/Böhmen, Bautzen, Wittenberg, Leipzig, Zittau, Freiberg	
Dietrich, Sixtus	(1492/94-1548)	Konstanz	Kontakt nach Wittenberg
Ebeling, Johann Georg	(1637-1676)	Lüneburg, Hamburg, Berlin, Stettin	Paul Gerhardt -Umkreis
Eccard, Johann(es)	(1553-1611)	Mühlhausen, Erfurt, Weimar, München, Augsburg, Königsberg, Berlin	
Erythraeus, Gotthart	(~1560-1617)	Straßburg, Altdorf/Nürnberg	
Forster, Georg	(~1510-1568?)	Amberg, Heidelberg, Nürnberg	Luther- Umkreis
Franck, Melchior	(1579/80-1639)	Nürnberg, Coburg	
Gabrieli, Andrea	(~1510-1586)	Venedig	
Gabrieli, Giovanni	(~1557-1613)	Venedig, München, Venedig	Lasso- Schüler
Gesius, Bartholomäus	(1555/62-1613?)	Frankfurt/Oder	
Goudimel, Claude	(~1514-1572)	Besançon, Metz	Hugenotte
Hammerschmidt, Andreas	(1611/12-1675)	Brüx/Böhmen, Freiberg, Zittau	
Haßler, Hans Leo	(1564-1612)	Nürnberg, Venedig, Augsburg, Nürnberg, Ulm, Dresden	
le Jeune, Claude	(~1530-1600)	Valenciennes, Italien, Paris	Hugenotte
Krieger, Adam	(1634-1666)	Driesen/Neumark, Halle/S., Leipzig, Dresden	Scheidt- Schüler
Kugelman, Paul	(o.J. -1580)	Augsburg, Nürnberg, Königsberg	

Lasso, Orlando di	(~1532-1594)	Mons/Hennegau, Neapel, Rom, München	
Luetkeman(n), Paul	(~1555- n.1611)	Frankfurt/Oder, Stettin, Frankfurt/Oder	
Luther, Martin	(1483-1546)	Eisleben, Eisenach, Erfurt, Wartburg, Heidelberg, Wittenberg	Theologe, Dichter und Komponist
Osiander, Lucas	(1534-1604)	Nürnberg, Tübingen, Stuttgart	einflußreicher Theologe
Otto, Georg	(~1550-1618)	Torgau, Dresden, Kassel	Lehrer von Moritz Land- Graf von Hes- sen und H. Schütz
Praetorius, Michael	(1571?-1621)	Creuzburg/Eisenach, Torgau, Frankfurt/Oder, Wolfenbüttel, Dresden	
Raselius, Andreas	(1562/64-1602)	Amberg, Heidelberg	
Rhau, Georg	(1488-1548)	Eisfeld, Erfurt, Leipzig Wittenberg	Thomaskantor Drucker und Verleger
Rosenmüller, Johann	(~1619-1684)	Leipzig, Venedig, Wolfenbüttel	
Scheidt, Samuel	(1587-1654)	Halle/S., Amsterdam, Halle/S.	Sweelinck- Schüler
Schein, Johann Hermann	(1586-1630)	Annaberg, Dresden, Leipzig, Pforta, Weimar, Leipzig	
Schröter, Leonhard	(~1532- ~1600)	Torgau, Meißen, Saalfeld, Wolfen- büttel, Magdeburg	
Schütz, Heinrich	(1585-1672)	Köstritz, Weißenfels, Kassel, Venedig, Dresden	Gabrieli- Schüler
Stobäus, Johann(es)	(1580-1646)	Graudenz, Königsberg	Eccard- Schüler
Teschner, Melchior	(1584-1635)	Fraustadt, Frankfurt/Oder, Schmiegel	Gesius- Schüler

Vulpius, Melchior	(~1570-1615)	Wasungen/Meiningen, Speyer, Schleusingen, Weimar	
Walter, Johann d. Ä.	(1496-1570)	Kahla, Torgau, Dresden	Luther- Umkreis
Walter, Johann d. J.	(1527-1578)	Torgau, Dresden, Torgau	Luther- Umkreis
Zeuner, Martin	(1554-1619)	Mupperg/Coburg, Ansbach	

1.3. Grundlegendes zum Thema

1.3.1. Der Begriff "Cantional"

Der Begriff Cantional leitet sich von dem lateinischen Wort *cantio* ab, das Gesang bedeutet. Unter diesem Begriff ist er bereits im Mittelalter im deutsch-böhmischen Bereich als eine Sammlung von lateinischen, volkssprachlichen, geistlichen wie weltlichen Gesängen in Gebrauch. Im 15. und 16. Jahrhundert versteht man im tschechischen Bereich darunter auch die Sammlung von Hussitischen liturgischen Gesängen für Nichtkatholiken. Zu nennen wären in diesem Zusammenhang auch die "Böhmischen Brüder" mit ihrem "*New Gesangbüchlein*" von 1531¹⁹. Im Tschechischen ist Cantional also gleichbedeutend mit einem geistlichen Gesangbuch, im Gegensatz zu einem Graduale oder Antiphonale.²⁰ Der Begriff Cantional wurde nämlich außerdem für Sammlungen von einstimmigen Gesängen für den Folioband auf dem Chorpult benutzt.

In der evangelischen Kirchenmusik bezeichnet das Cantional eine Sammlung von meistens vierstimmigen, aber auch mehr oder weniger besetzten Bearbeitungen zu Choralmelodien, also geistlichen Texten. Der Satz steht im einfachen homophonen Stil (Contrapunctus simplex), der Diskant ist häufig c.f.-Träger. Dabei geht die Entwicklung von Johann Walter über den Hugenottenpsalter des Claude Goudimel -er publizierte 1555 eine Sammlung von Horaz-Oden, dessen antike Metren Vorlage für die Psalmdichter waren²¹- und der Übertragung ins Deutsche durch Ambrosius Lobwasser direkt zu Lucas Osiander (siehe auch Kap. 1.3.3.). Für die Komponisten waren jedoch durch die vorgegebene Schlichtheit des Satzes keine großen kompositorischen Werke möglich. Diese Sammlungen wurden nun allgemein Cantional genannt. Beispiele von Cantionalien sind die Ausgaben von Andreas Rasselius (Regensburg 1588), Johann Hermann Schein (Leipzig 1627) und Johann Michael Schalln (Gotha 1640). Sie haben meistens eine innere Ordnung nach theologischen oder kirchenmusikalischen Kriterien.

Johann Hermann Scheins "*Cantional oder Gesangbuch...*" von 1627²² ist das erste Cantional mit Generalbaßbezifferung, das damit auf die Instrumentalbegleitung

¹⁹ *New Gesangbüchlein*, Jungbunzlau 1531, [Gesangbuch der Böhmischen Brüder].

²⁰ Reckziegel: Das Cantional von Johan Herman Schein, Berlin 1963, S. 125.

²¹ Dahlhaus (Hg.): Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Laaber 1990, Bd. 3/2, S. 347.

²² Schein: *Cantional Oder Gesangbuch Augspurgischer Confession zu 4, 5 und 6 Stimmen*, Leipzig 1627, GA, Kassel 1963- .

des Gemeindegesangs vor allem durch die Orgel verweist. Man liest bei Schein, daß er bei dieser Veröffentlichung auf unnötige Lieder verzichtet, dafür aber andächtige, nützliche und gebräuchliche von Luther u.a. sowie auch eigene mit aufgenommen habe. Die Gemeindelieder sind hier aber für den Chor (Schulchor) bestimmt (siehe auch in Kap. 1.3.3.). Johannes Eccards Cantional versucht dann, wie noch zu sehen sein wird, gottesdienstlichen wie künstlerischen Anforderungen gerecht zu werden. Dies ist aber auch eine Frage der Stimmenanzahl.

Die in dieser Arbeit verwendeten Drucke werden als Gesangbücher oder auch als Cantionalien bezeichnet. Eine einheitliche Bezeichnung ist zu dieser Zeit noch nicht üblich. Beide jedoch sind Sammlungen von Sätzen mit einfachen und anspruchsvollen Stils. Dies bleibt auch später in der evangelischen Kirchenmusik zu finden, ja es entwickelt sich "eine eigene kirchenmusikalische Gattung mit Trennung in Gebrauchsmusik für Gemeinde, Chor und Orgel und in Kunstmusik".²³

Ein wichtiges Datum nach der Reformation war für die Kirchenmusik im protestantischen Gottesdienst das Jahr 1580. Nach jahrzehntelangen Auseinandersetzungen war am 25. 6. 1580 das Konkordienbuch der protestantischen Kirchen erschienen, das der Einheitlichkeit und Sicherung der "reinen Lehre" in den lutherischen Territorialkirchen dienen sollte. Nachdem dieser Versuch, die lutherische Lehre zu konsolidieren, abgeschlossen war, wandte man sich der Neuformulierung der Liturgie zu.

Das starke Überwiegen der Figuralmusik gegenüber dem choralen Gemeindegesang im Gottesdienst war nicht in Luthers Sinn und drängte die Gemeinde in die passive Rolle, die sie vor der Reformation gehabt hatte. Um sie stärker an der Gestaltung des Gottesdienstes zu beteiligen, schuf der württembergische Hofprediger Lucas Osiander (siehe auch Kap. 1.3.3.), der selbst an der Verfassung der Konkordienformel beteiligt und strenger Lutheraner war, im Jahr 1586 seine *"Fünffzig Geistlichen Lieder und Psalmen"* im *"contrapuncto simplici"*, d.h. im vierstimmigen Satz, Note gegen Note mit cantus firmus in der Oberstimme, so daß der Gemeinde die Möglichkeit gegeben war, gemeinsam mit der Kantorei den Choral zu singen. [NB 4] (Zur Begründung siehe Kap. 1.3.3.)

²³ Blume: Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik, Leipzig 1925, S. 38f.

Dem Osianderschen Cantional war in der reformierten Kirche der in drei Fassungen erschienene Psalter des Claude Goudimel nach französischer Psalmendichtung Clément Marots vorausgegangen, dessen letzte Fassung²⁴ vierstimmig homorhythmisch, allerdings noch mit cantus firmus im Tenor gesetzt war. Der Hugenotten-Psalter wurde von Ambrosius Lobwasser, einem Königsberger Professor der Rechte, ins Deutsche übertragen und mit Goudimels schlichten Sätzen der dritten Ausgabe im Jahr 1573 in Leipzig sowie 1574 in Heidelberg veröffentlicht. Im Titel der Leipziger Ausgabe heißt es: *"Der Psalter ... in deutsche reyme verstendiglich und deutlich gebracht ... und hierüber ... vier stimmen"*.²⁵ Der sogenannte Lobwasser-Psalter fand sehr bald in Deutschland weite Verbreitung. Da Ambrosius Lobwasser erst 1585 in Königsberg starb, wird Johannes Eccard ihn noch persönlich gekannt haben.

Unabhängig voneinander, bedingt durch ihren liturgischen Verwendungszweck, entstanden in den Jahren um 1600 in Deutschland zahlreiche Cantionalien, ohne daß die Autoren in der Mehrzahl der Fälle das Osiandersche Vorbild kannten. Die wichtigsten Gesangbücher dieser Art waren das *"Cantional"* des Andreas Raselius, Regensburg 1588, der zweite Teil des *"Dresdner Gesangbuches"* von Rogier Michael, 1593, und die *"HARMONIA cantionum sacrarum..."* des Sethus Calvisius, Leipzig 1597. Noch bis 1620 entstanden für die landesherrlich verschieden geprägten Kirchen in Deutschland eine erhebliche Anzahl spezieller Cantionalien, teilweise von namhaften Komponisten. So gab der Rostocker Kantor Joachim Burmeister in der Vorrede zu seinen *"Geistlichen Psalmen"* von 1601 ausdrücklich an: *"Melodien durchs Jahr allhie zu Rostock gebreuchlich"*.²⁶ 1604 veröffentlichte der Weimarer Kantor Melchior Vulpius die *"Kirchen Gesänge und Geistlichen Lieder"* für die lutherische Kirche in Thüringen. Zur selben Gattung gehören auch die 1608 in Nürnberg erschienenen *"Kirchengesäng: Psalmen und geistliche Lieder auff die gemeinen Melodeyen mit vier Stimmen simpliciter gesetzt"* von Hans Leo Haßler und die Teile VI-VIII der *"Musae Sioniae"* von Michael Praetorius aus dem Jahr 1609, wohingegen das *"Leipziger Cantional"*, 1627 von Johann Hermann Schein bereits die Züge eines neuen Stiles trägt, da die Baßstimme beziffert ist. [NB 16²⁷]

²⁴ Clément: *Le Roy + Ballard*, Paris 1565.

²⁵ Lobwasser: *Der Psalter dess Königlichen Propheten Davids/In deutsche reymen verstendiglich vnd deutlich gebracht*, Leipzig 1573.

²⁶ Burmeister: *Geistlicher Psalmen D.M.L[utheri] ... vierstimmige Harmonien*, Rostock 1601.

²⁷ Schein: *Cantional ...*, 1627.

Alle diese Cantionalien stellen einfachere Gebrauchsmusik für den Gottesdienst dar. Die polyphone Kunstmusik behält neben dem Kantionalsatz ihren Platz. "Es ist dies die erste Spaltung in dem einheitlichen Block der Kirchenmusik des Reformationszeitalters, die wir zu beachten haben." Mit diesen Worten verweist Friedrich Blume in seiner Abhandlung über das "monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik" auf die Stilspaltung, die sich gegen Ende des 16. Jahrhunderts in der evangelischen Kirchenmusik vollzieht. Er definiert die Cantionalien als Sammlungen von Choralsätzen im einfachen Stil, die bis ins 18. Jahrhundert, mit den jeweiligen Veränderungen des Zeitstils, zu finden sind. Dabei handelt es sich um einfachste gottesdienstliche Gebrauchsmusik für die Gemeinde.²⁸ Vierstimmige Choralsätze haben auch heute wieder in das neue EG Einzug gefunden. Ein fünfstimmiger Satz ist sogar darunter, zu dem Lied "In dir ist Freude" im Satz von Giovanni Gastoldi.

Im Vorwort zu seiner *"HARMONIA Cantionum Ecclesiasticarum..."*, 1597, betont der Leipziger Thomaskantor Sethus Calvisius selbst die Differenz zwischen artifizieller Musik und der Funktionalität der Kantionalsätze:

*"Dieweil in solch Contrapunct gesetzte Harmonien nicht mit Kunst zu prangen und derowegen auch nicht großer Ruhm zu erjagen" ist, sondern "allein den Gottesdienst zu befördern und die Musica in Diensten zu bringen dessen der sie geschaffen."*²⁹

Ähnlich begründet Johannes Eccard in der Vorrede zu den *"Geistlichen Liedern"*, 1597, die an die *"Musicis et Cantoribus"* gerichtet ist, seine Verfahrensweise bei der Verfassung der fünfstimmigen Liedsätze:

"Ob sich wol etliche unterstanden, des seligen D. Martini Lutheri und anderer frommer Christen in unsern Kirchen gebreuchliche Christliche Lieder in solche Harmoniam oder Concentum zu bringen, das der Choral in Discanto, wie er an sich selbst gehet, deutlich gehöret werden möchte, und die Gemeinde denselben zugleich mit einstimmen und singen köndte: Welche guthertzige meinung zwar keineswegs zu vituperieren oder zu schelten, sondern vielmehr hoch zu loben ist: Sintemal solche fürgenommene Arbeit zu nützlicher übung der Gottes Furcht, zierlichkeit und wollstandt des Gottesdiensts in der Kirchen, vornehmlich aber zu Lob und ehr der Göttlichen Mayestat gereicht: So ist doch noch zur Zeit kein

²⁸ Blume: Das monodische Prinzip ..., 1925, S. 38f.

²⁹ Calvisius: *HARMONIA Cantionum Ecclesiasticarum. Kirchengesenge/vnd Geistliche Lieder*, Leipzig 1597.

*Cantional, darin nach Musicalischer art was anmuthiges und der Kunst gemeß enthalten were, zu uns anhero in Preussen gelanget.*³⁰

Offenbar war Eccard bekannt, daß es andern Ortes bereits Cantionalien gab, bei denen der Choral im Diskant lag, so daß die Gemeinde leichter als bisher am liturgischen Gesang teilhaben konnte. Nur enthielten jene Gesangbücher wahrscheinlich nicht die in Königsberg üblichen Lieder und waren zudem schwer erreichbar.³¹

1.3.2. Luther, die Reformation, und ihre Auswirkungen auf die Kirchenmusik

Für die Reformation und ihren Erfolg, war die Musik ein wichtiger Faktor. Sie war der Träger der neuen Botschaft. Es wurde die *"Reformation durch den deutschen Choral in die Herzen gesungen"*³², so ein Zitat Luthers gegen die "musikalischen Bilderstürmer". Dabei beließ es Luther gemeinsam mit Johann Walter in der ersten Liederausgabe, dem *"Geistlichen Gesangbüchlein"* von 1525 aber nicht bei einstimmigen Melodien, sondern er gab sie gleich im vierstimmigen Satz heraus. Im Vorwort schreibt er: *"Auch das ich nicht der meynung byn, das durchs Euangelion sollten alle künste zu boden geschlagen werden und vergehen, wie ettliche abergeystlichen für geben"*³³. Die Musik war für ihn eine hohe Kunst, die er für seine Sache einsetzte. Er rechtfertigte sich dabei gegenüber seinen theologischen Gegnern mit den biblischen Schriften. Komponisten wie Johann Walther, Melchior Vulpius, Hans Leo Haßler, Michael Praetorius, Johannes Eccard, Joachim a Burgh, Leonhart Schröter, Jakob Gallus, Gallus Dressler u.a. haben mit ihren Chorsätzen spezifisch deutsch-evangelische Chorliteratur geschaffen, eine bemerkenswerte Entwicklung in der europäischen Musikgeschichte.

Martin Luther erkannte die Musik als etwas für den Menschen ganz Bedeutendes, Elementares an. Sie stand bei ihm gleich nach der Theologie an zweiter Stelle. Er war bereit *"nach der Theologia der Musik den nächsten Locum und höchste Ehre"* zu geben.³⁴

³⁰ Eccard: *Der Erste Theil Geistlicher Lieder ...*, 1597.

³¹ s. Böcker: Johannes Eccard - Leben und Werk, München 1980, S. 107ff.

³² Dürr/Killy: Das protestantische Kirchenlied im 16. und 17. Jahrhundert, Wiesbaden 1986, S. 28.

³³ Walter: *Das Geistliche Gesangbüchlein*, Wittenberg 1525, Reprint Kassel 1979.

³⁴ Luther: D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe, Weimar/Köln 1883ff., WA Ti. 6, Nr. 7034.

Musik war wie die Philosophie für Luther eine *"ancilla theologiae"*. Daher verwundert es nicht, daß die Musik für das Gelingen der Reformation eine entscheidende Rolle spielte. Luther selbst bekam schon in früher Jugend praktischen und theoretischen Musikunterricht. Als Kurrendeknabe lernte er die Musik seiner Zeit kennen und verdiente sich damit einen Teil seines Lebensunterhalts. Auf die Theoretiker Johannes de Muris, Jean Charlier de Gerson und Johannes Tinctoris, vor allem auf die beiden letzt genannten, baute er seine musikalische Weltanschauung auf. So gehörte zu seinem Studium im Rahmen der Artes liberales das Fach Musik dazu, in dem er auch die Aristotelische Musiklehre kennenlernte. Er hielt einen engen Kontakt zu Komponisten und Musikern, so auch zu Johann Walter. Für die Ausgabe *"Newe Deudsche Geistliche Gesenge"* von Georg Rhau, Wittenberg 1544, schrieb er das Lobgedicht der *"Frau Musica"*. Von Walter wiederum ist die 1544, anlässlich der Einweihung der Torgauer Schloßkapelle, entstandene siebenstimmige Huldigungsmotette über Psalm 119, in die in zwei Stimmen Huldigungsrufe für den sächsischen Kurfürsten Johann Friedrich, Martin Luther und Philipp Melanchthon eingearbeitet sind. In der von Luther gehaltenen Einweihungspredigt findet sich der für sein Gottesdienstverständnis grundlegende Satz:

*"... daß darin nichts anders geschehe, denn daß unser lieber Herr selbst mit uns rede durch sein heiliges Wort, und wir wiederumb mit ihm reden durch Gebet und Lobgesang."*³⁵

Luther schrieb, neben Liedern auch selbst mehrstimmige Kompositionen, so z.B. die Motette *"Non moriar, sed vivam et narrabo opera Domini"* (Ich werde nicht sterben, sondern leben und des Herrn Wort verkündigen) über seinen Lieblingspsalm Psalm 118 Vers 17. (NB 17³⁶: Anfang der Motette)

Luther kannte die Musik aller bedeutender Meister um und nach 1500 und schätzte Josquin Desprez sowie Ludwig Senfl besonders. Über Josquin äußerte Luther sich wie folgt: *"Andere hätten [haben] thun müssen wie die Noten wollen, aber Josquin sei ein Meister der Noten, diese müssen thun wie er will"*, und er sei ein Musiker, *"des alles composition frolich, willig, milde herausfleust, ist nit zwungen und gnedigt per regulas"*.³⁷

³⁵ s. Blüm: Kirchliche Handlungsfelder, Stuttgart 1993, S. 131.

³⁶ veröffentlicht in: Denkmäler der Tonkunst in Bayern (DTB) III,2: LI – LVI.

³⁷ Crevell van: Adrianus Petit Coclico, s'Gravenhage 1940, S. 140.

Er sah in Josquins freiem Umgang mit den Kunstgesetzen die *"Freiheit eines Christenmenschen sich spiegeln"*.³⁸

Die Musik hat aus mehreren Gründen für Luther eine besondere Bedeutung. Durch die Musik ist auf die Gemeinde eine starke Wirkung zu erzielen, was für die Ausbreitung der neuen Lehre besonders von Bedeutung war. Weiter kann sich das Bibelwort durch die Musik besser einprägen als nur durch die bloße Lesung desselben. Oskar Söhngen weist darauf hin, daß bei Luther der Gottesdienst neben der Feier des Abendmahls in der Predigt einen zweiten festen Brennpunkt erhielt: "In den kerygmatischen Dienst der Verkündigung stellte Luther auch die Musik. Die 'liturgische' Antwort des Glaubens auf den in Wort und Sakrament gegenwärtigen Herrn beschränkt sich nicht auf Hymnus und Gebet, sondern steigert sich zur Bereitschaft, an der Ausbreitung der frohen Botschaft des Evangeliums mitzuwirken". Und weiter: "Vielleicht die wichtigste liturgische Schöpfung der Reformation wurde das Kirchenlied." Wie wichtig für Luther das Singen der Gemeinde war, zeigt ein Satz wie dieser: *"Wenns sie's nicht singen, glauben sie's nicht"*.³⁹

So wurde die reformatorische Singbewegung in Norddeutschland besonders durch Luthers Psalmlied "Ach Gott, vom Himmel sieh darein" bestärkt. Der Jesuit Adam Contzius schrieb 1620 mißbilligend und bewundernd zugleich, Luthers Lieder hätten mehr Seelen getötet als seine Schriften und Reden. Diese Aussage wird dann für die Gegenreformation wichtig (siehe Kap. 1.5.). 100 Jahre später stellt der Historiograph der Lüneburger Reformation Johann Georg Bertram fest, *"wie den päpstlichen Lehrern"* in mehreren deutschen Städten *"das Hand-Werck von gantzen Gemeinen durch Lieder geleet worden, welches unter die Merkmale des untriaglichen Göttl. Fingers bey der Reform[ation] muß gezehlet werden; indem Gott ohne Tumult, mit Einstimmung der gantzen Gemeinde, durch ein so leichtes Mittel, eine Erlösung von der frechen Schreyer Herrschafft zu schaffen, und die Wahrheit ans Licht zu bringen gewust"*.⁴⁰

Luther weist außerdem immer wieder auf den pädagogischen Wert der Musik hin: *"Die Musika ist eine schöne, herrliche Gabe Gottes und nahe der Theologia. Ich kann mir meine geringe musikalische Begabung nicht um alles in der Welt*

³⁸ Ehmman: Voce et Tuba, Kassel 1976, S. 62.

³⁹ Söhngen: Erneuerte Kirchenmusik, Göttingen 1975, S. 60.

⁴⁰ Dürr/Killy: Das protestantische Kirchenlied ..., 1986, S. 25f., 36.

verzeihen. Die Jugend soll man stets an diese Kunst gewöhnen, denn sie macht feine geschickte Leute aus ihnen."

"Musika ist eine halbe Disziplin und Zuchtmeisterin, so die Leute gelinder und sanftmütiger, sitzsamer und vernünftiger machet. Die bösen Fiedler und Geiger dienen dazu, daß wir sehen und hören, wie eine feine und gute Kunst die Musika sei; denn Weißes kann man besser erkennen, wenn man Schwarzes dagegen hält."

Die Musik der Fiedler und Geiger ist nach Luther schlecht, weil sie ohne Text ist. Erst durch einen geistlichen Text wird sie zur guten Musik.

"Musika ist eine schöne, liebliche Gabe Gottes, sie hat mich oft also erweckt und bewegt, daß ich Lust zu predigen gewonnen habe." Oder mit Bezug auf Senfl: "Eine solche Motette vermöchte ich nicht zu machen, wenn ich mich auch zerreißen sollte. Er kann allerdings auch keinen Psalm so predigen wie ich. Die Gaben des Heiligen Geistes sind eben unterschiedlich, wie auch in einem Leib verschiedene Glieder sind. Aber niemand ist zufrieden mit seinen Gaben, läßt sich nicht genügen an dem, was ihm Gott gegeben hat. Alle wollen sie der ganze Leib sein und nicht nur ein einziges Glied."⁴¹

Luther selbst ermöglichte den Austausch der musikalischen Meßteile gegen die neuen Kirchenlieder. Der protestantische Choral bekam dadurch eine ähnliche Bedeutung wie der "*cantus Gregorianus*" in der katholischen Kirchenmusik.⁴²

Die hauptsächliche Arbeit der Komponisten der Reformation im 16. Jahrhundert bestand im Schreiben von Liedbearbeitungen. Die Ausführung kann dabei ganz unterschiedlich ausfallen. Diese Stücke finden sich dann in wichtigen Sammlungen wieder, zu nennen wären beispielsweise von Johann Walter das "*Wittenberger Gesangbuch*" von 1524, von Georg Rhau die "*Newe Deudsche Geistliche Gesenge*" von 1544 und von Erhard Bodenschatz das "*Florilegium Portense*" von 1606.

An den Melodien wird festgehalten, zumindest bei den Hauptliedern gibt es kaum Veränderungen. Der c.f. befindet sich bei Walter noch im Tenor, bei Rhau ist er dann in die Oberstimme gewandert. Die Lieder fanden im Gottesdienst und zu Hause Verwendung. Der Gemeinde waren diese Lieder demnach bekannt. Sie wurden im Gegensatz zum calvinistischen süddeutschen Bereich weitestgehend auswendig gesungen.⁴³

⁴¹ alle Zitate in: Martin Luther: Ausgewählte Werke, Dritter Band, Tischreden, München 1963.

⁴² Blume: Das monodische Prinzip ..., 1925, S. 28.

⁴³ Jenny: Luther, Zwingli, Calvin in ihren Liedern, Zürich 1983, S. 224.

Durch die stärkere Verwendung von motettischen Liedbearbeitungen nahm die von der Reformation gewünschte Beteiligung der Gemeinde am Gottesdienst aber wieder ab. Ab 1580 änderte sich dies wieder, in dem zur Gemeinde der Chor einen einfachen Choralatz "in contrapunctu simplici" (Note gegen Note) sang.⁴⁴ Michael Praetorius zitiert in seiner *Syntagma Musicum I* von 1614/15 Johann Walter, der über den Choralgesang sowie den "heiligen Mann Gottes", Martin Luther schreibt:

V E R B A

Des alten Johan Walthers.

Die Ursachen / warumb ich den Choral Gesang (welcher im Text reine / in den Noten aber sehr verfelschet) corrigiret / seynd diese:

Dann 1. erstlich / haben mich dazu bewegt unserer Vorfahren / vor unserer zeit / lieben Christen und Heiligen / schöne / köstliche / Geistreiche künstliche lateinische unnd deutsche Gesänge / aus der Propheten und Aposteln Schrifften gezogen / welche sie Christo zu ehren gemacht / und in irer Gemeine / Gott zu lobe / gesungen. In welchen Gesängen man spüret / unnd aus den frölichen Melodyen klärlich siehet / die grosse Frewde und Brunst ihres Geistes / uber dem Göttlichem / unerforschlichem hohem Werck der Menschwerdung Christi und unser Erlösung / Derer ich etliche erzehlen muß: Als da ist / das

Verbum Caro factum est.

Puer natus est nobis.

Grates nunc omnes reddamus Domino Deo.

Natus ante secula Dei Filius.

A solis ortus cardine.

Corde natus ex parentis ante mundi exordium.

Dies est latitia.

Ein Kindelein so löblich.

Illuminare Hierusalem.

Item / von der frölichen Aufferstehung Christi.

Christus resurgens.

Victime Paschali laudes.

Salve fest a dies.

Resurrexit Dominus.

Adcoenam Agniprovidi.

Pax vobis ego sum, Halleluia.

Christ ist erstanden.

Von der Auffarth Christi.

Ascendo ad patrem.

Summi triumphum regis.

Ite in urbem universum.

Christ fuhr gen Himmel.

⁴⁴ Blume: Das monodische Prinzip ..., 1925, S. 37.

*Vom heiligen Geist.
 Apparuerunt Apostolis.
 Veni sancte Spiritus, etc. emitte coelitus.
 Sancti Spiritus adsit nobis gratia.
 Veni creator Spiritus.
 Nun bitten wir den heiligen Geist.*

*Von der heiligen Dreyfaltigkeit.
 Summa Trinitati.
 Benedicta semper sit Trinitas.
 O ador anda Trinitas.
 O vener anda Unitas, etc.
 O lux beata Trinitas.*

Und solcher dergleichen Gesänge seind vielmehr: von welchen herrlichen Gesängen alle Christen bekennen müssen / daß sie hohen reichen verstand der heiligen Schrift in sich haben / Und wann sie mit andacht und auffmerckung gesungen werden / die Hertzen der Menschen kräftiglich zu Gott erwecken / und zu seinem Lobe reitzen.

Und wiewol man Leute findet / welche allein die deutsche alte Christliche Lieder für gut achten und loben / die Lateinische erzehlete Gesänge aber Pöpstisch heissen / Solches ficht mich wenig an. Denn / so gedachte lateinische Gesänge deßhalb Pöpstisch sein solten / daß sie von den Papisten in ihren Stifften gesungen werden / so müsten die deutsche Christliche alte Lieder auch Pöpstisch sein und heissen / weil sie die Papisten eben so wol als wir in ihren Kirchen singen.

2. Zum andern / so habe ich / Gott zu lobe und preiß / unnd dem lieben Evangelio Christi zu ehren / zu solchem Wercke / auff bitte und anhaltung etlicher frommer Christen / mich vermögen lassen / und das empfangene Pfund / von Gott / nicht vergraben wollen.

3. Zum dritten / so weis und zeuge ich warhafftig / daß der heilige Mann Gottes Lutherus, welcher deutscher Nation Prophet und Apostel gewest / zu der Musica im Choral und Figural Gesange grosse lust hatte / mit welchem ich gar manche liebe Stunde gesungen / und offtmahls gesehen / wie der thewre Mann vom singen so lustig und frölich im Geist ward / daß er des singens schier nicht köndte müde und satt merden / und von der Musica so herrlich zu reden wußte. Denn da er vor vierzig Jahren die deutsche Messe zu Wittenberg anrichten wolte / hat er durch seine Schrift an den Churfürsten zu Sachsen / und Herzog Johansen / hochlöblicher gedächtnuß / seiner Churfürstlichen Gnaden die zeit alten Sangmeister Ehrn Conrad Rupff / und Mich gen Wittemberg erfordern lassen / dazumahlen von den Choral Noten und Art der acht Ton unterredung mit uns gehalten / und beschließlich hat er von ihm selbst die Choral Noten octavi Toni der Epistel zugeeignet / unnd Sextum Tonum dem Evangelio geordnet / unnd sprach also: Christus ein freundlicher H E R R / und seine Rede sind lieblich / darumb wollen wir Sextum Tonum zum Evangelio nehmen / und weil S. Paulus ein ernster Apostel ist / wollen wir Octavum Tonum zur Epistel ordnen: Hat auch die Noten uber die Episteln / Evangelia / und uber die Wort der Einsetzung des wahren Leiben unnd Bluts Christi selbst gemacht / mit vorgesungen / und mein bedencken darüber hören wollen. Er hat mich die zeit drey Wochen lang zu Wittemberg auffgehalten / die Choral Noten uber etliche Evangelia unnd Episteln ordentlich zu schreiben / biß die erste deutsche Meß in der Pfarkirchen gesungen

ward / do mußte ich zuhören / und solcher ersten deutschen Messe Abschrift mit mir gen Torgaw nehmen / und hochgedachten Churfürsten ihrer Churf. Gn. aus befehl des Herrn Doctoris selbst uberantworten. Denn auch die Vesper, so die zeit an vielen Orten gefallen / mit kurtzen reinen Choral Gesängen / für die Schüler und Jugend widerumb anzurichten / befohlen: Deßgleichen / daß die arme Schüler / so nach Brod lauffen / für den Thüren lateinische Gesänge / Antiphonas und Responsorias, nach gelegenheit der zeit / singen solten: Und hatte keinen gefallen daran / daß die Schüler für den Thüren nichts denn deutsche Lieder singen. Daher seind die jemgen auch nicht zu loben / thun auch nicht recht / die alle Lateinische Christliche Gesänge aus der Kirchen stossen / lassen sich düncken es sey nicht Evangelisch oder gut Lutherisch / wenn sie einen Lateinischen Choral Gesang in der Kirchen singen oder hören solten: Wiederumb ist auch unrecht / wo man nichts denn lateinische Gesänge für der Gemeine singet / daraus das gemeine Volck nichts gebessert wird. Derowegen seind die deutsche Geistliche / reine / alte und Lutherische Lieder und Psalmen für den gemeinen hauffen am nützlichsten: die Lateinischen aber zu ubung der Jugend und für die Gelärten.

Und sihet / höret unnd greiffet man augenscheinlich / wie der heilige Geist / so wol in denen Autoribus, welche die lateinische / als auch im Herrn Luthero / welcher jetzo die deutschen Choral Gesänge meistestheils gedichtet / und zur Melodey bracht / selbst mit gewircket : Wie denn unter andern aus dem deutschen Sanctus (Jesaia dem Propheten das geschah / etc.) zuersehen / wie er alle Noten auff den Text nach dem rechte accent un concert so meisterlich und wol gerichtet hat / Und ich auch die zeit seine Ehrwürden zu fragen verursacht ward / woraus oder woher sie doch diß Stücke oder Unterricht hetten: Darauff der thewre Mann meiner Einfalt lachte / unnd sprach: Der Poet Virgilius hat mir solches gelehret / der also seine Carmina und Wort auff die Geschichte / die er beschreibet / so künstlich applicirn kan: Also sol auch die Musica alle ihre Noten und Gesänge auff den Text richten.

*Synopsin etiam totius Leiturgodiae seu Cantionum choralium, quarum recensitionem & explicationem in membro secundo instituimus, introspicere dignetur benignus lector.*⁴⁵

Zusammenfassend geht es hier um folgendes:

Das Vorwort Walters beginnt mit der Nennung und Aufzählung der Lieder, die an Weihnachten und Ostern, zur Menschwerdung und Auferstehung Christi gesungen werden.

Für Johann Walter liegt die Bedeutung des Choralgesangs darin, daß bereits die Vorfahren mit großer Freude und Begeisterung gesungen haben und sich die Gesänge auf die Schriften des Alten und Neuen Testaments beziehen. Dies geschieht alles zu Lob und Ehre Gottes. Dabei sind deutsche und lateinische Gesänge gleichermaßen willkommen, auch wenn sie aus der alten Kirche -

⁴⁵ Praetorius: *Syntagma Musicum I Musicae Artis Analecta 1614/15*, Reprint Kassel 1986, Seite 449 – 453.

gemeint sind hier die "papistischen Gesänge"- stammen. Wichtig ist für ihn, *"daß sie hohen reichen verstand der heiligen Schrift in sich haben"*. Walter selbst will dabei sein von Gott empfangenes Pfund -in der Übersetzung von Zwingli auch Talent, siehe dazu Matth. 25, 14-30- nicht vergraben. Er fühlt sich durch Aufforderung vieler frommer Christen zu dieser Veröffentlichung verpflichtet, die Gott zu Lob und Preis dienen soll. Mit Luther selbst sang er viel, was dem *"thewren Mann"* immer viel Freude bereitete so daß er *"vom singen so lustig und frölich im Geist ward"*. Bei der bekanntermaßen schweren Gemütslage Luthers ein Zeichen der guten Wirkung von Musik. Gemeinsam mit Conrad Rupff haben sie in Wittenberg die "Deutsche Messe" entworfen. Die Kirchentonarten werden dabei so zugeordnet, daß die Epistel im "octavi toni" erklingt, weil der S. Paulus ein ernster Apostel ist, das Evangelium im "sextum tonum" steht, da Christus ein freundlicher Herr ist und *"seine Rede lieblich sind"*. Luther schrieb unter Beratung Walters die Choralnoten dazu selbst. Die erste "Deutsche Messe" kam dann durch Johann Walter nach Torgau. Auch für die Vesper entstanden kurze, reine Choralgesänge für die Schüler und Jugend. Für den "Broterwerb" der Jugend sollen die Schüler vor den Türen singen. Bei diesem Kurrendesingen können nach Luthers Wunsch nicht nur deutsche, sondern auch lateinische Gesänge (Antiphone, Responsorien je nach Kirchenjahreszeit) erklingen. Dies gilt auch für die Kirche. Die deutschen Gesänge sind für die Gemeinde, die lateinischen für die Gelehrten und zur Übung der Jugend bestimmt. Bei der Entstehung neuer Lieder wirkt der heilige Geist mit. Die Musik, so Luther, soll ihre Noten und Gesänge dabei nach dem Text richten.

Interessant ist es auch, auf das Musikleben in Wittenberg zu blicken:

Kurfürst Friedrich der Weise gilt als Begründer der Schloß- und Allerheiligenstiftskirche sowie der Universität. Die Schloßkirche wurde durch den sogenannten Thesenanschlag Martin Luthers berühmt. Das Musikleben der Stadt bestand einerseits aus dem großen und kleinen Chor an der Schloßkirche. Zusätzlich gab es noch die kurfürstliche Hofkapelle. Durch Stiftungen förderte der Kurfürst diese Kunst. Friedrichs Beziehungen zu den Niederlanden hatten wiederum Auswirkungen und Einfluß auf das vorreformatorische Musikrepertoire. Hier ist mit ein Grund zu sehen für die Bedeutung der Niederländer bei Johann Walter und Martin Luther.

Zu zwei Komponisten hatte Luther besonderen Kontakt, zu Johann Walter, seinem musikalischen Berater und Sixtus Dietrich, der ihm in Wittenberg zweimal begegnete.

In der Vorrede zu Rhaus Motettensammlung "*Symphoniae jucundae*" von 1538 liest man von Luther in der Übersetzung durch Johann Walter aus dem Jahre 1564:

Encomion Musices.

Allen Liebhabern der freyen Kunst Musica / wünsch Ich Doctor Martinus Luther / Gnad und Fried / von Gott dem Vatter und unserm Herrn Jesu Christ.

Ich wolt von Hertzen gerne diese schöne und köstliche Gabe Gottes / die freye Kunst der Musica hoch loben und preisen / so befinde ich / daß dieselbige also viel und grosse nütze hat / und also ein herzliche und edle Kunst ist / daß ich nicht weiß / wo ich dieselbe zu loben anfahen oder auffhören soll / oder auff was Weise und Form ich sie also loben möge / wie sie billich zuloben / und von jedermann thewr und werth zu achten ist / und werde also mit der reichen fülle deß Lobs dieser Kunst überschüttet / daß ich sie nicht gnugsamb erheben und loben kan / Denn wer kan alles sagen und anzeigen / was hiervon möchte geschrieben und gesagt werden? Und wenn schon einer alles gern sagen und anzeigen wolte / so würde er doch vieler stück vergessen / und ist in Summa unmüglich / daß man diese edle Kunst gnugsamb loben oder erheben könne oder möge.

Erstlichen aber / wenn man die Sache recht betrachtet / so befindet man / daß diese Kunst von Anfangs der Welt allen und jeglichen Creaturen von Gott gegeben / und von Anfang mit allen geschaffen / denn da ist nichten nichts in der Welt / daß nicht ein Schall und laut von sich gebe / Also auch / daß auch die Lufft / welche doch an ihr selbs unsichtbarlich und unbegreiflich / darinnen am aller wenigsten Musica / das ist / schönes Klangs und Lauts / und gantz stum und unlaubar zu sein scheineth / Jedoch / wenn sie durch was beweget und getrieben wirdt / so gibt sie auch ihre Musica / ihren Klang von sich / und die zuvor stum war / dieselbige fehet denn an laubar und eine Musica zu werden / daß mans alsdenn hören und begreifen kan / die zuvor nicht gehöret noch begreiflich war / durch welches der Geist wunderbarliche und grosse Geheimnis anzeigt / davon ich jetzund nicht sagen will.

Zum andern / ist der Thieren / und sonderlich der Vogel Musica, Klang und Gesang noch viel wunderbarerlicher / Ach wie eine herrliche Musica ists / darmit der Allmechtige Herr im Himmel seinen Sangmeister / die liebe Nachtigal / sampt ihren jungen Schülern / und so viel tausent mal Vögel in der Lufft / begnadet hat / da ein jedes Geschlecht seine eigene Art und Melodey / seine herrliche süsse Stimm und wunderliche Coleratur hat / die kein Mensch auff Erden begreifen kan: wie denn der König David / der köstliche Musicus, welcher auff seinem Psalter und Seittenspiel / lauter Göttlichen Gesang singet und spielet / selbst bezeuget / und mit grosser Verwunderung und freudigen Geist von dem wunderbarlichen Gesang der Vogel / am 104. Psalm weissaget und singet / da er also spricht: Auff denselben sitzen die Vogel deß Himmels / und singen unter den Zweigen.

Was soll ich aber sagen von deß Menschen Stimme / gegen welcher alle andere Gesänge / Klang und Laut / gar nicht zu rechnen sind / denn dieselbigen hat Gott mit einer solchen Musica begnadet / daß auch in dem einigen seine überschwengliche und unbegreifliche Güte und Weißheit nicht kan noch mag verstanden werden. Denn es haben sich wol die Philosophi und gelehrten Leut hart beflissen und bemühet / dieses wunderbarlich Werck und Kunst der Menschlichen Stimme zu erforschen und begreifen / wie es zugieng / daß die Lufft durch eine solche kleine und geringe Bewegung der Zungen / und darnach auch noch durch eine geringere Bewegung der Kelen oder deß Halses / also auff mancherley Art und Weise / nach dem / wie es durch das Gemüt geregieret und gelencket wirdt / auch also krefftig und gewaltig / Wort / Laut / Gesang und Klang von sich geben könne / daß sie so fern und weit / geringes herumb / von jederman unterschiedlich / nicht allein gehört / sondern auch verstanden und vernommen wirdt. Sie haben sich aber das zuerforschen allein unterstanden / aber doch nicht erforschet / Ja es ist auch noch keiner nicht kommen / welcher hette können sagen und anzeigen / wovon das lachen deß Menschen (denn vom weinen will ich nichts sagen) komme / und wie es zugehe / daß der Mensch lachet / deß verwundern sie sich / darbey bleibts auch / und könnens nicht erforschen / das aber / von der unmeßlichen Weißheit Gottes in dieser einigen Creatur / wollen wir den / so mehr Zeit / denn wir haben / zubedencken befehlen / ich habs allein kürztlich wollen anzeigen.

Nun solte ich auch von dieser edlen Kunst nutz sagen / welcher also groß ist / daß ihn keiner / er sey so beredt als er wolle / gnugsam erzehlen mag / das einige kan ist jetzt anzeigen / welches auch die Erfahrung bezeuget / **dann nach dem heiligen Wort Gottes / nichts nicht so billich / und so hoch zurühmen und zuloben / als eben die Musica / Nemblich / auß der ursach / daß sie aller Bewegung deß Menschlichen Herten** (von den unvernünfftigen Thieren will ich jetzt nichts sagen) ein Regierer / ihr mechtig und gewaltig ist / durch welche doch offtmals die Menschen / gleich als von ihrem Herren / regiert und überwunden werden.

Denn nichts auff Erden krefftiger ist / die traurigen frölich / die frölichen traurig / die verzagten hertzenhaftig zu machen / die hoffertigen zur Demut zureitzen / die hitzige und übermeßige Liebe zustillen und dempffen / den Neid und Haß zu mindern / und wer kan alle Bewegung deß Menschlichen Herten / welche die Leute regieren / und entweder zu Tugent oder zu Laster reitzen und treiben / erzehlen / dieselbige Bewegung deß Gemüts / im Zaum zuhalten / und zuregieren / sage ich / ist nichts krefftiger / denn die Musica. Ja der heilige Geist lobet und ehret selbst diese edle Kunst / als seines eigenen Ampts Werckzeug / in dem / daß er in der heiligen Schrift bezeuget / daß seine Gaben / das ist / die Bewegung und Anreizung zu allerley Tugent / und guten Wercken / durch die Musica / den Propheten gegeben werden / wie wir denn im Propheten Elisa sehen / welcher / so er weissagen soll / befilht er / daß man ihm ein Spielmann bringen soll / und da der Spielmann auff der seiten spielet / kam die Hand deß Herrn auff ihn etc. wiederumb zeuget die Schrift / daß durch die Musica / der Sathan / welcher die Leute zu aller Untugent und Laster treibet / vertrieben werde / wie denn im Könige Saul angezeigt wirdt / uber welchen / wenn der Geist Gottes kam / so nam David die Harffen / und spielet mit seiner Hand / so erquicket sich Saul / und ward besser mit ihm / und der böse Geist weich von ihm. Darumb haben die heiligen Väter / und die Propheten nicht vergebens das Wort Gottes in mancherley Gesänge / Seitenspiel gebracht / darmit bey der Kirchen die Musica

alzeit bleibe solte / daher wir denn so mancherley köstliche **Gesänge und Psalm haben / welche beyde mit Worten / und auch mit dem Gesang und Klang / die Hertzen der Menschen bewegen.** In den unvernünfftigen Thieren aber / Seitenspielen und andern Instrumenten / da höret man allein den Gesang / Laut und Klang / ohne Red und Wort / Dem Menschen aber ist allein / vor den andern Creaturen / die Stimme mit der Rede gegeben / daß er solt können und wissen / Gott mit Gesängen und Worten / zugleich zuloben / Nemblich mit dem hellen klingenden Predigen / und rühmen von Gottes Güte und Gnade / darinnen schöne Wort / und lieblicher Klang / zugleich würde gehöret.

Wenn aber einer die Menschen gegen einander helt / und eines jeden Stimme betrachtet / so befindet er / wie Gott so ein herrlicher und manchfeltiger Schöpffer ist / in den Stimmen der Menschen außzuthelen / wie so ein grosser Unterscheid der Stimme und Sprache halben / unter den Menschen ist / wie hierinnen einer dem andern also weit überlegen. Denn man sagt / daß man nicht zween Menschen könne finden / welche gantz gleiche Stimme / Sprach / und Außrede haben möchten / unnd ob gleich einer sich / auff deß andern weise / mit hohem fleiß gibet / und ihm gleich sein / und wie der Aff / alles nachthun will. Wo aber die natürliche Musica / durch die Kunst gescherfft und polirt wirdt / da sihet und erkennet man erst zum Theil (denn gantzlich kans nicht begriffen noch verstanden werden) mit grosser Verwunderung / die grosse und vollkommene Weißheit Gottes / in seinem wunderbarlichen Werck der Musica / in welcher vor allem / das seltsam und wol zuverwundern ist / daß einer eine schlechte Weise oder Tenor (wie es die Musici heissen) her singet / neben welcher drey / vier oder fünff andere Stimmen auch gesungen werden / die umb solche schlechte einfeltige Weise oder Tenor / gleich als mit jauchzen gerings herumbher / umb solchen Tenor spielen / und springen / und mit mancherley Art und Klang dieselbige Weise wunderbarlich zieren und schmücken / und gleich wie einen himlischen Tantzreyen führen / freundlich einander begegnen / und sich gleich Hertzen und lieblichen umbfangen / Also daß die jenigen / so solches ein wenig verstehen / und dardurch bewegt worden / sich deß hefftig verwundern müssen / und meinen / daß nichts seltsamers in der Welt sey / denn ein solcher Gesang / mit viel Stimmen geschmückt. **Wer aber darzu kein Lust noch Liebe hat / und durch solch lieblich Wunderwerck nicht beweget wirdt / das muß warlich ein grober Klotz sein / der nicht werth ist / daß er solche liebliche Musica, sondern das wüste wilde Eselgeschrey deß Chorals / oder der Hunde oder Sewe Gesang und Musica höre.**

Was soll ich aber viel sagen / Es ist die Sach und der Nutz dieser edlen Kunst viel grösser und reicher / denn daß es also in einer kürtze möge erzelt werden / Darumb will ich jederman / und sonderlich jungen Leuten diese Kunst befohlen / und sie hiemit vermahnet haben / daß sie ihnen **diese köstliche nützliche und fröliche Creatur Gottes** theur / lieb und werth sein lassen / durch welcher Erkenntnus / und fleissige Übung sie zu Zeiten böse Gedancken vertreiben / und auch böse Gesellschaft und andere Untugend vermeiden können: Darnach daß sie sich auch gewehnen / Gott den Schöpffer in dieser Creatur zuerkennen / zuloben und preisen / und die jenigen / so durch Unzucht verderbet / und dieser schönen Natur und Kunst (wie denn die unzüchtigen Poeten auch mit ihrer Natur und Kunst thun) zu schendlicher / toller unzüchtiger Liebe mißbrauchen / mit allem fleiß fliehen und vermeiden / und gewiß wissen sollen / daß solche der Teufel wieder die Natur also treibet / welche Natur / dieweil sie allein Gott den Schöpffer aller Creaturen mit solcher edlen Gabe soll und will ehren und loben / so werden diese ungeratene Kinder und Wechselbälge durch den Satan darzu getrieben / daß

*sie solche Gabe / Gott dem Herrn nehmen und rauben / und damit dem Teufel / welcher ein Feind Gottes / der Natur / und dieser lieblichen Kunst ist / ehren und damit dienen / Hiemit will ich euch alle Gott dem Herrn befohlen haben. Geben zu Wittemberg / im 1538. Jahre.*⁴⁶

Zusammenfassend erfährt man in Luthers Vorrede folgendes über seine Meinung zur Musik:

Luther findet nicht genug Worte diese Gabe Gottes zu loben. Von Gott erschaffen erklingt sie seit Anbeginn der Schöpfung. Es folgt eine Naturbeschreibung von der Luft, dem Klang, den Tieren und er verweist dabei auf die Vögel, die schon König David rühmte. Er schließt die Aufzählung mit der Bewunderung der menschlichen Stimme. Das alles bleibt für ihn unbegreifbar und nicht zu erforschen, und weist somit auf die Güte und Weisheit Gottes hin. Die Musica kommt bei ihm gleich nach Gottes Wort. Sie regiert die Herzen der Menschen. Was anderes hat eine solche gute, heilsame Wirkung auf das menschliche Gemüt als die Musik? Sie ist ein Mittel des Heiligen Geistes und findet sich in den Händen der Propheten und bei der Vertreibung böser Geister. Biblische Stellen und Personen wie Elisa und König Saul werden als Beispiele genannt. Deshalb ist das Wort Gottes in den Gesängen. Das Spiel der Instrumente hat bei ihm nicht diesen Stellenwert, weil sie *"ohne Red und Wort"*, also ohne Textbezug ist. Gesänge und Psalmen wirken über das Wort und den Klang der Musik in die Herzen der Menschen. Deswegen soll die Musik allezeit in der Kirche bleiben. Nur der Mensch, als einzige Kreatur, kann mit dem Wort (und dem Gesang) Gott loben. Er beschreibt dann weiter die wundersame Schöpfung Gottes: die menschliche Stimme und ihre Einzigartigkeit. Man findet keine Menschen mit zwei gleichen Stimmen. Dazu kommen noch die verschiedenen Begabungen. Man erkennt, so setzt er fort, erst die *"vollkommene Weißheit Gottes"* in seinem *"wunderbarlichen Werk der Musica"*, wenn eine *"schlechte"* [schlichte] Weise (Tenorstimme), die von 3, 4 oder 5 weiteren Stimmen umgeben wird, erklingt, und diese somit zieren und schmücken, so eine Art himmlischen Tanzreihen führen und *"... freundlich einander begegnen / und sich gleich Herten und lieblichen umbfangen"*, wie wenn sie in einem Tonsatz gut geführt sind. Diese mit vielen Stimmen geschmückte Musik bewegt die Menschen.

⁴⁶ Praetorius: *MVSAE SIONIAE* Teil 1, Wolfenbüttel 1605, GA Bd. I, S. VIIff.

Ausdrücklich hebt er die Mehrstimmigkeit und ihre besondere Wirkung gegenüber der Einstimmigkeit (c.f.) hervor. Dabei geht Luther von einem Satz mit Tenor-c.f.-Satz und weiteren ihn umspielenden 3, 4 oder 5 Stimmen nach dem Vorbild Johann Walters aus. Auch Luther kennt die Praxis von Sätzen mit mehr als vier Stimmen, was später noch genauer beschrieben wird. Unmißverständlich wird dem für solche wunderbare Musik Unempfänglichen empfohlen, doch das Eselsgeschrei oder den Gesang der Hunde oder Säue anzuhören. Er vergleicht solch eine Person mit einem groben Klotz.

Besonders jungen Leuten empfiehlt Luther diese Schöpfung Gottes, um sich auf dem rechten Weg zu halten, schlechte Gesellschaft und Verhalten zu meiden, und in der Musik, der Schöpfergabe, Gott zu erkennen und ihn darin zu ehren und zu loben.

Aus Martin Luthers Schrift *"Über die Musik"* aus dem Jahr 1530 sei abschließend folgende lateinische Bemerkung zitiert: *"Dei donum non hominum -Gottes Geschenk- nicht der Menschen!"*. Dort findet sich Luthers musikalisches "Credo". *"Musiken erao, quia Dei donum non hominum est! - Ich liebe die Musik, weil sie ein Geschenk Gottes und nicht der Menschen ist!"* Die Musik hat demnach für ihn eine theologische wie anthropologische Dimension.⁴⁷

1.3.3. Zur Person: Lucas Osiander (1534-1604) (siehe auch Kap. 1.3.1.)

Eine wichtige Person bei der Reform des Choralsatzes und der Einführung des Kantionalsatzes war Lucas Osiander. Er war Theologe und bekleidete hohe Kirchenämter in Württemberg, genau in der Zeit, in der Leonhard Lechner in Stuttgart in der Hofkapelle tätig war. Osiander war württembergischer Hofprediger. Die Musik betrieb Osiander aus Neigung.

Als Ziel hatte er sich vorgenommen, das chorale Singen der ganzen Gemeinde, auch der Kinder, als Lobpreis Gottes zu fördern. Die Grundlagen seines Kantionalsatzes waren:

- Der c.f. wandert, der besseren Kenntlichkeit wegen, in den Diskant, wobei Diskant und Baß als übergeordnetes Gerüst des Satzes fungieren.

⁴⁷ in: Forum Kirchenmusik 6/1999, München 1999, S. 235ff.

Daß der c.f. in der obersten Stimme besser zu erkennen ist läßt sich auch aus schon rein physiologischen Gründen erklären.⁴⁸ Die höheren Töne finden gerade bei musikalisch Unerfahrenen größere Aufmerksamkeit.⁴⁹

- Die gemeinsame Deklamation aller Stimmen ergibt eine homorhythmische Satzstruktur und eine Betonung der Zeilengliederung.
- Die Vollständigkeit des Satzes und Klanges geht ihm vor kontrapunktischer Richtigkeit.
- Die Oberstimme tritt hervor, die Mittelstimmen treten zurück. Alt und Tenor sollen nicht so laut, der Sopran dafür stark gesungen werden.
- Der Satz beginnt mit einer leeren Quinte.
- Da nicht jedermann der lateinischen Sprache mächtig ist und damit den Text der Gesänge verstehen kann, stehen die Texte zu seinen Sätzen in deutscher Sprache.

Seine Autorität in der Kirche förderte die Verbreitung dieser musikalischen "Konkordienformel".⁵⁰ Lucas Osiander hat durch seine Reformen in der evangelischen Kirchenmusik Gemeindemusik und Kunstmusik voneinander getrennt. Die Ausgabe von 1586 mit der er als erster seine Reformen verbreitete hat folgenden Titel:

⁴⁸ Die Hörschwelle des menschlichen Ohres ist frequenzabhängig, sie ist am niedrigsten zwischen 2000-4000 Hertz. Aber schon in den einzelnen Stimmlagen machen sich die unterschiedlichen Hörschwellen bemerkbar. So liegt z.B. die Hörschwelle im Sopran in einem deutlich niedrigeren Frequenzbereich als im Tenor. Außerdem steigt die Hörschwelle für einen Ton erheblich an, wenn gleichzeitig andere Töne in Frequenzen erklingen, die dicht bei einander liegen (sog. Maskierung). Im fünfstimmigen Satz kommen solche frequenzähnlichen Töne mehr in den Mittelstimmen (Altstimme, Tenorstimmen 1+2) als im Sopran vor und verschleiern dort eine c.f.-gebundene Stimme sicher im höheren Maße als in der Sopranlage.

aus: Silbernagl: Taschenatlas der Physiologie, Stuttgart 1988.

⁴⁹ Klöppel: Die Kunst des Musizierens, Mainz 1997, S. 49f, 229ff.

⁵⁰ Siegele in: MGG¹, Bd. 10, Sp. 429.

*Fünfftzig
Geistliche Lieder und
Psalmen.*

Mit vier Stimmen/auff Contrapunctsweise (für die Schu=
len und Kirchen im löblichen Fürstenthumb Württemberg) also
gesetzt/das ein gantze Christliche Gemein durchauß
mitsingen kann.

*Lucas Osiander D. Württembergischer
Hofprediger.*

Discantus.

*Nürnberg.
M. D. LXXXVI.*

In seinem Vorwort schreibt Osiander zu seinen Beweggründen:

"... Nun seind in der Lateinischen Sprach (Gott lob) herrliche vnd treffliche Gesang zu unsern zeiten vorhanden, der gleichen hievor inn vilen hundert jaren nicht gehört worden. Dieweil aber nicht jedermann der lateinischen Sprach erfahren, so kann auch nicht jedermann den Text verstehen, vnnd wissen was gesungen werde. Ob wol auch (den Allmechtigen sey gedanckt) vil Teutscher geistlicher gesang, künstlich, lieblich vnd herrlich mit vilen Stimmen gesetzt: Jedoch, ob man gleich die Melodi vnnd den Text versteht, so kann ein Ley, so der Figural Music nicht berichtet, nicht mit singen, sondern muß allein zuhören.

Derwegen ich vor dieser zeit nachdenckens gehabt, wie bey einer Christlichen Gemein ein solche Music anzurichten were, da gleichwol vier stimmen zusammen giengen, vnd dannoch ein jeder Christ wol mit singen köndte. Hab derwegen, als zur prob (in denen stunden, da ich sonsten von andern wichtigern geschefften müd gewesen) diese fünfftzig geistliche Lieder vnnd Psalmen mit vier Stimmen also gesetzt, das ein gantze Christliche Gemein, auch junge Kinder mit singen können, vnnd dannoch dise Music daneben (zur zierde des Gesanges) jren fortgang hat: Wie auch mit der zeit andere dergleichen mehr Compositiones (welche ich allbereit vnter handen) erfolgen mögen. Vnd bin der tröstlichen zuuersicht, das durch solche mein ringfüge arbeit, das Christlich allgemein gesang in der Kirchen nicht allein nicht gehindert, sondern auch die guthertzige Christen, durch solche liebliche Melodeien noch mehr zum Psalmen singen angereizt werden sollen.

Ich zweiffel aber nicht, es werden etliche Componisten vnnd Musici jhnen dise meine ringfüge arbeit, anfangs nicht aller dings gefallen lassen: derwegen ich hierüber kurtzen bericht thun will, warumb ich diese Compositiones eben also, vnnd nicht anderst, gemacht hab. ..."

Weiter liest man über seine Neuerungen, die er auch begründet:

"Ich weiß wol, daß die Componisten sonsten gewöhnlich den Choral im Tenor führen. Wann man aber das thut, so ist der Choral unter anderen Stimmen unkenntlich: Dann der gemein Mann verstehet nicht, was es für ein Psalm ist: und kann nicht mit singen. Darumb hab ich den Choral inn den Discant genommen, damit er ja kenntlich und ein jeder Leye mit singen könne."

Osiander ging es bei seiner Reform um die kirchliche Gebrauchsmusik und nicht um eine neue musikalische Kunstform. In seiner Vorrede schreibt er: *"Wie auch diese mein ringfüge arbeit nicht für treffliche Musicos, sondern für die Schule und Christl. Gemein, fürgenommen worden"*. Seine 50, eher einfach zu nennenden, vierstimmigen Sätze waren demnach ausdrücklich für den liturgischen Gebrauch durch die Gemeinde bestimmt. Für ihn kann es nur 3 verschiedene Stimmen geben. Die 4. ist eine Tonwiederholung aus den 3 anderen Stimmen. Diese Ansicht über die Stimmenanzahl in einem Satz leitet Osiander aus der Trinität her: *"Dann Gott hat in der Music etlicher massen auch die heilige Dryfaltigkeit abgebildet, in dem, das nicht mehr dann drey Stimm können erfunden oder erdacht werden, die recht zusammen lauten: Will man aber mehr Stimmen haben, so müssen sie mit den dreyen inn die octaven fallen, da es gleich so vil ist, als wann der dreyen Stimmen eine widerholet, oder gedoppelt würde."*

An anderer Stelle erfährt man seine Meinung über die satztechnischen Konsequenzen:

"Mir ist auch vnuerborgen, das (der gemeinen Regel vnnnd gewohnheit nach) die ander Noten nach dem signo # nicht solte unter sich, sondern über sich steigen. Dieweil aber inn einem Contrapunct (der nur vier Stimmen, vnd nit mehr haben soll) entweder ein grosser theil der lieblichkeit abgehen würde, wann dieses semitonium vermitteln: oder aber, da es gebraucht, vnd die volgende Noten über sich gehen solte, die ein Stimm verloren würde, vnd in einen unisonum geriete, vnd also inn den Cadentzen nur drey stimmen bliben: hab ich obgemelte gemeine Regulam (die perfectas concordantias in den Cadentzen zuerhalten) wissentlich etlich mal überschritten. Denn es wirdt sich inn der übung befinden, das solches im singen ja so wenig mangel bringet, als wann man sonsten von dem mi ins ut herab singet: Wie auch der fürtreffentlich Componist, Dominus Orlandus, nach obgemelten semitonio mit einer schwartzen Noten untersich zuweichen, in seinen herrlichen Compositionibus, nit bedenckens hat. Ich weiß auch wol, wie der Tenor gegen dem Discant, in den Cadentzen (der gemeinen weise nach) clausuliren sollte: Wann man aber in einem Contrapunct in den Cadentzen will vier stimmen perfecte erhalten, vnnnd der Gesang nur auff vier stimmen gesetzt, so kann die gemeine Regula (das clausulirn belangend) nicht statt haben.

Es verstehen aber alle Componisten, wie schwer es ist, einen solchen Contrapunct zu machen, da man zwischen dem Choral im Discant (daran man keine Noten

*endern darff) und zwischen dem Baß (dem man nicht gern, mit abwechslung der Concordantzen, sein gravitatem und lieblichkeit nemen will) gleich als zwischen zweien gräben in der strassen bleiben muß, und doch nichts desto weniger eitel perfectas Concordantias haben will: Und so vil desto mehr, wenn man die gantzen Noten (propter facilioren applicationen textus) nicht gern resolvirn will: daher unterweilens die Intervalla im Alt und Tenor etwas ungewöhnlicher werden."*⁵¹

Die Gemeinde brauchte einen, wie bereits erwähnt, einfachen vierstimmigen Satz ("in contrapuncto simplici"), Note gegen Note, mit c.f. in der Oberstimme ohne kontrapunktische Ausformungen oder rhythmischen und melodischen Veränderungen des c.f., den sie mitsingenderweise nicht hätte nachvollziehen können. Die Gemeinde wurde, was in den Jahren zuvor sich gegen die Intention Luthers zurückentwickelte, so wieder stärker am Gottesdienst beteiligt.⁵² Das reformatorische Ideal der Gemeindeverständlichkeit wurde durch den homophon-akkordischen Chorsatz Oslanders, der schlichtesten Form der Choralbearbeitung, erfüllt. Daß die Gemeinde mitsingen kann war Oslanders primäres Ziel, das er auch den Verantwortlichen und den Pfarrherrn ans Herz legt:

"Ich will aber euch (als meine liebe Herrn vnd gute freund) gantz fleissig gebeten haben, wann jr dise Psalmen in der Kirchen gebrauchen wöllet, daß jr es ja allerdings dahin richtet, damit die gantze Christliche Gemein mitsinge, vnd nit durch ein solche Music das gesang der gantzen Gemein in der Kirchen (welchs vil nötiger) gehindert werde. Wie ich auch alle Pfarrherrn freundlich erinnert haben will, daß sie (mit gelegner ermanung) bei jhren Christlichen Gemeinen anhalten, damit das Psalmen singen nicht abgehe, sondern vil mehr zuneme."

Und zur praktischen Ausführung heißt es weiter:

"Darumb hab ich auch unterweilens die Gesang in der ersten Noten auff einen Clauem, inn allen vier stimmen gerichtet, oder ja nur ein quint gemeinlich darzwischen mitlauffen lassen: auff das also die Christliche Gemein desto leichter vnnd lieber mit den Knaben anfahe zu singen, vnnd es hernach durchauß mit jnen comtinuire. Es sollen auch die andern Stimmen, sonderlich der Alt vnd Tenor, nicht all zu laut gesungen werden: damit vor allen andern stimmen der Choral

⁵¹ Oslander: *Fünfftzig Geistliche Lieder...*, 1586, S. Xf.

⁵² Blume: *Das monodische Prinzip ...*, 1925, S. 37.

*weit den vorzug habe, vnd auffß wenigst zweimal so starck, als der andern stimmen eine, gehört werde. Vnd wirdt ein notturfft sein, das die Mensur im Tact, nach der gantzen Gemein gerichtet werde, vnd also die Schüler sich inn der Mensur oder Tact nach der Gemein aller dings richten, vnnnd inn keiner Noten schneller oder langsamer singen, dann ein Christliche Gemein selbigen orts zu singen pflaget: damit der Choral vnd figurata Musica fein bey eiander bleiben, vnnnd beides einen lieblichen concentum gebe: zur ehre vnsers lieben geteuen Gottes, vnd zur erbauung der Christlichen Gemein, Amen.*⁵³

Weitere Notenausgaben im Osiander-Stil finden sich bei den bereits erwähnten Komponisten Andreas Raselius, Rogier Michael, Sethus Calvisius und von Johannes Eccard. Von Georg Weber aus Weißenfels stammen aus dem Jahre 1588 die 50 vierstimmigen Sätze im Stile Osianders. Auffällig sind bei ihm eigenwillige rhythmische Veränderungen der Melodie und zahlreiche Durchgangsnoten in den übrigen Stimmen.⁵⁴

Dem Cantional von Calvisius folgte das Cantional von Schein im Jahre 1627. Der Titel lautet:

*"CANTIONAL, Oder Gesang=Buch Augspurgischer Confession/In welchem des Herrn D. Martini Lutheri, vnd anderer frommer Christen/auch des Autoris eigene Lieder vnd Psalmen/sampt etlichen Hymnis vnd Gebetlein etc. So in Chur- vnd Fürstenthümen Sachsen/insonderheit aber in beyden Kirchen vnd Gemeinen allhier zu Leipzig bräuchlich. Verfertiget/vnd mit 4. 5. vnd 6. Stimmen componiret Von Johan-Hermano Schein/Grünhain. Directore der Music daselbsten.*⁵⁵

Zu den aus der Verlegung der c.f.-Stimme in den Discant sich ergebenden satztechnischen Problemen schreibt Reckziegel:

"Die Erwähnung des doppelten Kontrapunktes bedeutet nichts weiter als ein Zugeständnis an die Gemeinde, oder besser gesagt, an die Kirchenbehörde, die den Druck zu genehmigen hatte. Da nämlich die Melodie in der Oberstimme und somit in Sopranlage steht, kann sie – wenn gleichzeitig der Satz erklingt – streng genommen nur von Frauen oder Knaben gesungen werden. Um die Forderung der Theologen, die Gemeinde am Gesang zu beteiligen, erfüllen zu können, beeilten sich die Komponisten zu versichern, daß auch Männerstimmen die Melodie in Tenorlage mitsingen könnten und daß die Harmonie dadurch keineswegs gestört

⁵³ Osiander: *Fünffzig Geistliche Lieder...*, 1586, S. Xf.

⁵⁴ Reckziegel: *Das Cantional ...*, 1963, S. 129.

⁵⁵ Schein: *Cantional ...*, 1627.

werde. Lucas Osiander (1586) war der erste, der in seinem Vorwort auf diese Forderung einging. Oth-Sigfried Harnisch (Goslar 1621) setzte die Melodie gleich zweimal, in Discant- und in Tenorlage, *'daß die Choral Melodey in der Kirchen von der Gemeine mit der Knaben Stimme oben, vnd auch mit der Fraun Stimme in der Octava unten (nämlich mit den Männern!), ohne einige Dissonantz vnd Verletzung der Harmony wol mitgesungen werden mag.'*

Dem Druck Scheins beigegeben ist eine bezifferte Baßstimme für die Organisten, Instrumentisten und Lautenisten. Im Vorwort weist er darauf hin, daß er, Schein, *'ferner vff sonderbares anhalten'*, d.h. auf allseitiges Drängen hin, auch eigene *'Lieder und Psalmlein'* hinzugefügt habe, die *'so wol im einfachen/als doppelten Contrapunkt'* komponiert seien, *'theils mit Corrigirung derer in den Melodien eingerissenen Irrthümen, theils mit nothwendiger, nützlicher, gänzlicher Verenderungen derselben.'*" ⁵⁶

1.3.4. Der Kantionalsatz

Beim Kantionalsatz handelt es sich meist um einen vierstimmigen, homorhythmischen Satz (Note gegen Note), der sich im evangelischen Bereich zu De-tempore-, Katechismus-, Psalm-, Glaubens-, Trost- und Sterbelieder findet.

Bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts ist das mehrstimmige protestantische Kirchenlied noch polyphon, dann wird es unter Einfluß des reformierten Psalters und den Sätzen von Claude Goudimel mehr und mehr homophon. Hierbei ist zu nennen der Hugenottenpsalter, der Genfer Psalter von 1565 mit der deutschen Übertragung durch Ambrosius Lobwasser im Jahre 1573. Charakteristisch ist die vierstimmige Satzanlage mit seinen Pausen an den Zeilenenden. Als Beispiele seien aus dem neuen EG (Evangelisches Gesangbuch) genannt:

Brunn alles Heils, dich ehren wir (EG 140), (NB 70)

Nun saget Dank und lobt den Herren (EG 294)

Die Anlage dieser beiden Lieder, mit ihren Pausen an den Zeilenenden geht zurück auf die italienische Frottola (siehe dazu auch Anmerkungen in Kap. 3.3.5.). Hier wird die Entwicklung zum akkordisch, homorhythmischen Satz "Note gegen Note" sichtbar. Anfangs findet sich der c.f. noch im Tenor. Mit der

⁵⁶ Ebda. und Reckziegel: Das Cantional ..., 1963, S. 134ff.

Verlegung der c.f.-Stimme vom Tenor in den Diskant verlor diese Stimme ihre besondere Bedeutung. Daß sich dies nicht zur Entwicklung eines generalbaßgeprägten Satzgefüges vereinfachte ist Komponisten wie Eccard, Calvisius, Stobäus, Vulpius, Gesius, Haßler, Schein u.a. bis hin zu Praetorius zu verdanken. In Verbindung mit diesen Wurzeln stehen auch die Sätze eines Johann Sebastian Bachs, mit den entsprechend geführten Stimmen von Alt, Tenor und Baß in den Choralsätzen seiner Kantaten und in den Choralgesängen. Das einfache Kantonallied war die häufigste Gebrauchsmusik im Gottesdienst, dadurch sind viele neue Kirchenlieder entstanden. Das geistliche Sololied profitierte in seiner Entstehung auch davon.⁵⁷

⁵⁷ Blume: Das monodische Prinzip ..., 1925, S. 50.

1.3.5. Die Choraltexte

Die Choraltexte dieser Sätze sind zum großen Teil Umdichtungen, Übersetzungen oder Neudichtungen von Martin Luther. Aber auch zur Zeit der fünfstimmigen Choralsätze entstanden immer wieder neue Texte und Melodien für den Gottesdienst und die Hausandacht. Dabei benützte man Formen hoher Dichtkunst. Interessant ist z.B. die Verwendung von Symbolen oder Akrostichen bei folgenden Liedern:

Wachet auf, ruft uns die Stimme (EG 147) / *Wie schön leuchtet der Morgenstern* (EG 70)

Bei beiden Liedern stammen Text und Melodie von Philipp Nicolai aus dem Jahre 1599.

"Wie schön leuchtet der Morgenstern" und "Wachet auf, ruft uns die Stimme" werden auch als der König und die Königin der Choräle bezeichnet. Ihr Text, in Silben aufgelöst und mit Strichen dargestellt, ergibt jeweils die Form eines Kelches. Dies ist als Bezug zum Abendmahl zu verstehen. [Siehe Abbildung auf Seite 48]

Den Choral "Wachet auf, ruft uns die Stimme" schrieb Nicolai wahrscheinlich nach einer Predigt über das Gleichnis von den zehn Jungfrauen (Matth. 25, 1-13). Diese Stelle schlägt sich im Liedtext eindeutig nieder. Melodieverlauf, Rhythmus und Sprachrhythmus weisen bei beiden Liedern Ähnlichkeiten auf, wie auch der Strophenbau. Wenn man für jede Silbe eines Wortes einen Strich setzt, kann man eine Kelchform erkennen. Womit wir wieder beim Text wären. Die Kelchform war nämlich im Barock das markanteste, beliebteste und gebräuchlichste poetische Muster. Der Kelch steht als Zeichen für das Abendmahl bzw. das Blut Christi. Text und Melodie bilden bei Philipp Nicolai eine großartige Einheit und bewirken einen gegenseitigen Zusammenhalt, der zwar notwendig, aber nicht immer zu finden ist.

Der Text der 1. Strophe des Liedes: "Wachet auf, ruft uns die Stimme" von Philipp Nicolai silbenmäßig in ein Strichbild versetzt:

Wachtet auf, ruft uns die Stimme - - - - -
 der Wächter sehr hoch auf der Zinne, - - - - -
 Wach auf, du Stadt Jerusalem ! - - - - -

 Mitternacht heißt diese Stunde, - - - - -
 sie rufen uns mit hellem Munde: - - - - -
 „Wo seid ihr klugen Jungfrauen ? - - - - -

 Wohlauf der Bräutigam kömmt, - - - - -
 steht auf, die Lampen nehmt ! - - - - -
 Halleluja ! - - - - -

 Macht euch bereit zu der Hochzeit; - - - - -
 ihr müsset ihm entgegengehn.“ - - - - -

Valet will ich dir geben (EG 523)

Der Text stammt von Valerius Herberger aus dem Jahr 1614, die Melodie von Melchior Teschner aus dem gleichen Jahr. Bei diesem Lied ergeben die Anfangsbuchstaben der einzelnen Strophen: "1. *Valet* 2. *Rat* 3. *In* 4. *Verbirg* 5. *Schreib*" den Vornamen des Textdichters Valerius Herberger:

"*Vale - r - i - v = u - s*".

Valet leitet sich dabei vom lateinischen *Vale* - "Lebe wohl" ab.

Befiehl du deine Wege (EG 361)

Paul Gerhardt schrieb 1653 den Text, die Melodie dazu 1603 Bartholomäus Gesius und Georg Philipp Telemann veränderte sie 1730. Die ersten Worte der jeweiligen Strophenanfänge des 12-strophigen Liedes von Paul Gerhard ergeben den 5. Vers des 37. Psalms von dem dieses Lied spricht:

"1. *Befiehl* 2. *Dem Herren* 3. *Dein* 4. *Weg* 5. *Und* 6. *Hoff* 7. *Auf* 8. *Ihn* 9. *Er* 10. *Wird's* 11. *Wohl* 12. *Mach End.*"

Meinen Jesus laß ich nicht (EG 402)

Zu dem Text von Christian Keimann aus dem Jahre 1658 schrieb Johannes Ulich 1674 die Melodie. Die ersten 5 Strophen greifen mit ihrem jeweils ersten Wort nochmals den Beginn der Anfangsstrophe auf: "1. *Meinen* 2. *Jesus* 3. *Laß* 4. *Ich* 5. *Nicht*."

1.3.6. Verbindung zwischen Kirchenmusik und Pädagogik

Im folgenden Abschnitt geht es um die Verbindung, die zwischen Kirchenmusik und dem pädagogischen Bereich dieser Zeit bestand und ihre Auswirkungen auf die Musik. Die römischen Singschulen des Mittelalters, Klosterschulen in Frankreich oder die Lateinschulen im deutschen Raum -die Ausbildung, und nicht nur die musikalische vollzog sich dort- befanden sich ganz unter dem Dach der Kirche bzw. der Klöster oder -vor allem später- unter ihrer Verantwortung. Grundlage der Lehre waren die Bildungsideale des klassischen Altertums, die heute unter dem Begriff "Humanismus" verstanden werden. Der Unterricht teilte sich in verschiedene Fächer auf. Von den Griechen als Vorbild übernahm man die "Sieben Freien Künste" - auch "Artes liberales" genannt -, die zwei Gruppen bildeten:

zunächst das Trivium, den Dreiweg oder die drei Sprachkünste mit Grammatik, Rhetorik, Dialektik

und so dann das Quadrivium, den Vierweg oder die vier mathematischen Künste mit Arithmetik, Geometrie, Musik, Astronomie.

Musik, als Teil des Quadriviums, gehörte selbstverständlich zum Unterrichtskanon dazu. Dem Alter gemäß wurden verschiedene Klassenstufen eingerichtet.

Nach der Reformation gab es die Lateinschulen auch weiterhin vieler Orten, zum Teil nun unter dem Patronat der Städte oder durch Stiftungen reicher Bürger finanziert -in Augsburg beispielsweise der Fugger-. Die Kirche spielte immer noch eine wichtige Rolle. "Da den Lateinschulen im protestantischen Teil Deutschlands die musikalische Ausgestaltung des Gottesdienstes anvertraut war, wurde vielerorts besonderer Wert darauf gelegt, gute und musikalisch begabte Sänger unter den Schülern zu haben, denen man besondere Vergünstigungen, von einzelnen Geldzuwendungen bis zum freien Tisch und Bett, zukommen ließ.

Nicht wenige Kinder armer Familien, die sich auf diese Weise den Lebensunterhalt und eine geregelte Schulausbildung zu sichern suchten, nützten die Gelegenheit, bei der Musik zu bleiben, indem sie zusätzliche instrumentale Fertigkeiten erwarben, mit denen sie auch nach dem Stimmbruch ihr Auskommen finden konnten. Zuweilen auch mochten sich hochgestellte Förderer und Gönner finden, die sich außergewöhnlich Begabter annahmen, um sie als Sängerknaben in einer Hofkapelle unterzubringen. In solchen Fällen kam es vor, daß der Hof nicht nur für eine gute musikalische Erziehung sorgte, sondern über den Schulbesuch hinaus durch ein Stipendium auch ein Universitätsstudium ermöglichte. Im 17. Jahrhundert aber galt in der Regel ein solches Universitätsstudium noch als Voraussetzung für das Amt des Kantors, der ja den Beruf des Lehrers mit dem des Musikers bzw. Kirchenmusikers vereinigte. Weiter erwartete man zumindest von den Kantoren in größeren Städten, daß sie sich auch als Komponisten betätigten."⁵⁸

Das Fach Musik wurde an den Lateinschulen von den Kantoren unterrichtet, die gleichzeitig an der Schule einen hohen Rang bekleideten -dies war die 3. Stelle nach Rektor und Konrektor -. Den eben beschriebenen Zustand kann man auch in Leipzig und an der dortigen Schule des Thomasstiftes finden. J. S. Bach wurde vom Rat der Stadt als Kantor an der Thomasschule angestellt. Dort hatte er "die musikalisch-künstlerischen Fächer, von der Stimmbildung bis zum Instrumentalspiel der Schüler und auch das Fach Latein, zu unterrichten."⁵⁹ Als Musiker war er darüber hinaus in der mit der Schule verbundenen Kirche verantwortlich für die Musik im Gottesdienst.⁶⁰

Verallgemeinernd läßt sich sagen, daß "Walter wie seine späteren Kollegen bis zu Bach hin, neben dem Singen auch Lateinunterricht zu geben hatte. Durch diese Fächerverbindung waren dem Lehrer und Schüler die Gesetze des Sprechens und Singens organisch verknüpft. Schon in den mittelalterlichen Lateinschulen erhielt das Singen, als praktischer Gesang, vor allem für das Choralsingen in der Kirche, innerhalb des dort gelehrt Triviums neben der Grammatik, Rhetorik, Dialektik eine wichtige Pflege. Durch Luthers persönliches Einsetzen für das Quadrivium wurde der ganze Bereich der Artes liberales, also auch die Musik, als mathematisch-philosophische Musiklehre, gemeinsam mit der Arithmetik,

⁵⁸ Forchert: Johann Sebastian Bach und seine Zeit, Laaber 2000, S. 46f.

⁵⁹ Lemper: Die Thomanerkirche zu Leipzig, Berlin 1984, S. 44.

⁶⁰ Forchert: J. S. Bach ..., 2000, S. 46f.

Geometrie, Astronomie im Sinn des Mittelalters gelegentlich mit in den Aufgabenkreis einbezogen."⁶¹

Um noch einmal auf die kirchenmusikalische Verantwortung des Kantors zurückzukommen, so bedeutete dies speziell für die Situation in Leipzig, daß Bach für die Kirchenmusik an den beiden Hauptkirchen Leipzigs, St. Thomae und St. Nicolai, verantwortlich war. Auch schon seine Vorgänger (z.B. S. Calvisius und J. H. Schein) waren in dieser Doppelfunktion tätig. Dies verlangte von dem jeweiligen Kantor neben pädagogischer Tätigkeit auch kompositorisches Schaffen, da zu der damaligen Zeit fast nur zeitgenössische Musik zu hören war. So entstanden Werke aus der lokalen Situation für die entsprechenden Erfordernisse und Gegebenheiten, z.B.

Georg Rhau (1488-1548): *"Newe Deutsche Geistliche Gesenge CXXIII. Mit Vier und Fünff Stimmen/Für die gemeinen SCHVLEN"*, Wittenberg 1544,

Schulbücher über die Musiktheorie von Martinus Agricola (1486-1556), Adam Gumpelzhaimer (1559-1625) und Sethus Calvisius (1556-1615). Da die Leitung des Thomanerchors gleichfalls zu den Pflichten des Thomaskantors gehörte, entstanden eben auf diesen Chor abgestimmte Kompositionen, z.B.

Johann Hermann Schein (1586-1630): Motetten, Geistliche Konzerte

Heinrich Schütz (1585-1672): *Geistliche Chormusik* (1648) dem Thomanerchor gewidmet.

Auch in anderen Städten gab oder gibt es zum Teil heute noch Knabenchöre, so in Halle/Saale -Leiter war u.a. Samuel Scheidt- und in Dresden der Chor der Kreuzschule -die Kruzianer-. Scheidt war auch gleichzeitig Musiklehrer und Kantor. Kompositionen für diese musikalische Praxis sind ganz selbstverständlich, so von

Samuel Scheidt (1587-1654): *Geistliche Gesänge, Cantiones sacrae*

Heinrich Schütz (1585-1672): *"3-stimmige Tischgebete für 2 hohe Stimmen und eine tiefe"*, das waren zwei Knabengruppen und eine Aufsichtsperson, *Cantiones sacrae* (SWV 88-93),

12 Geistliche Gesänge (SWV 420-431)

Auch bei Adam Gumpelzhaimer (1559-1625) in Augsburg -in über 200 Kanons- und Melchior Vulpius (1570-1615) in Schleusingen/Weimar -in *Cantionum sacrarum* und in den Motetten- ist dies nachzuweisen.

⁶¹ Ehmann: *Voce et Tuba*, 1976, S. 50.

Anhand dieser Veröffentlichungen läßt sich die besondere Bedeutung der Musikpflege in der Schule, speziell den protestantisch geführten Schulen -weil von Luther gefördert und gefordert- ablesen. Sie hatte wiederum bei der Entstehung und Entwicklung des mehrstimmigen Chorgesangbuchs großen Anteil. Es sei in diesem Zusammenhang auch auf die Vorworte der Musikdrucke verwiesen, die in dieser Arbeit behandelt werden und diesen Bereich erwähnen (Kap. 2.7.).

Der Musik kommt neben dem Fachspezifischen eine weitere Bedeutung auch in der Erziehung der Kinder und Jugendlichen zu. Schon Platon, in seiner Schrift *"Der Staat"*, und Augustinus, in *"De Musica libri sex"*, maßen der Musik im Bereich der Erziehung eine wichtige Rolle bei. Auch zu Martin Luthers Zeit ist man sich dessen bewußt. An der Tatsache, daß an den Kindern *"das göttliche Wort und das Singen der Lobgesänge nicht versäumt werde ..."* scheint Bugenhagen Bezug genommen zu haben, wenn er in der Kirchenordnung ausführlich über das Singen der Kinder in der Schule und Kirche handelte und den Schulmeistern bei der Mitgestaltung des Gottesdienstes empfahl, darauf zu achten, *"dat de gesenge uth der reynen scrift syn unde reyn unde lustich unde vorstentlick vor de leyen uth Gades wörde gamaket."*⁶² Hatte das Lied bei der Vorbereitung und Durchsetzung der Reformation seinen Dienst getan, so oblag ihm für die Zukunft eine pädagogische Aufgabe. Verwiesen sei hierbei besonders auf die Zitate von Luther in Kapitel 1.3.2.

Innerhalb der Musikausbildung spielte das Singen die Hauptrolle. So führte auch der Weg zu einem Instrument in der Regel stets über das Singen. Für Martinus Agricola *"erwächst alles Spiel aus dem Singen."* Bis zu Haydn und Schubert hin war es selbstverständliche Gepflogenheit, daß der Komponist als Sängerknabe in einer Kantorei aufwuchs. Georg Philipp Telemann beschreibt in kurzen Versen die Ansichten seiner Zeit:

*"Singen ist das Fundament
zur Music in allen Dingen.
Wer die Composition ergreiffet,
muß in seinen Sätzen singen.
Wer auf Instrumenten spielt,
muß des Singens kundig seyn.
Also präge man das Singen
jungen Leuten fleißig ein."*⁶³

⁶² Dürr/Killy: Das protestantische Kirchenlied ..., 1976, S. 31.

⁶³ Kleßmann: Telemann in Hamburg, Hamburg 1980, S. 130.

So läßt sich, trotz verschiedener Beschreibungen, eine Grundlinie in Bezug auf die in der damaligen Zeit musikalischen Voraussetzungen und Ausbildung herauschälen, die auch heute noch im musikpädagogischen Bereich Gültigkeit hat. J. S. Bachs kompositorisches Schaffen in Leipzig, wie die Kantatenjahrgänge, die Passionen, das Weihnachtsoratorium etc., sind Werke, die speziell für die Gegebenheiten eines Chor, des Thomanerchors, geschrieben wurden. Dieser setzte sich aus Kindern -Knaben-, Jugendlichen und Männern zusammen. Aus alledem läßt sich schließen, daß Kirchenmusik und Pädagogik schon immer zusammen gehörten. Das intensive und sorgfältige Singen in den Schulkantoreien war für die Entwicklung der protestantischen Kirchenmusik von großer Bedeutung. Begonnen hat dies mit Johann Walter in Torgau⁶⁴.

Eine interessante Begebenheit sei noch bemerkt. Leopold Mozart, in Augsburg geboren, tritt bereits im Jahre 1724, im Alter von 4 Jahren -Bach war da 39 Jahre alt-, als Elementarschüler auf der Schaubühne der Jesuiten in der Tragödie: "Paulinus. Der Apfel der Zwietracht" in der Nebenrolle des Knaben Zasianellulus auf. Weitere Rollen als Sänger in anderen Städten folgten. Außerhalb der Schule ist L. Mozart noch in den Stiftskirchen der Stadt zu hören. Leopold, der an dem angesehenen Lyceum St. Salvator der Jesuiten in Augsburg eine humanistische Bildung erhält -diese hat noch später, bei der Erziehung seines Sohnes Wolfgang Amadeus Mozart, eine Bedeutung-, bekommt also früh seine musikalische und sängerische Ausbildung. Instrumental wird Leopold Mozart auf der Geige und der Orgel unterrichtet. Seine Künste müssen auf der Orgel beachtenswert gewesen sein, wie auch auf der Geige, für die er dann sogar eine Schule herausgab, "*Versuch einer gründlichen Violinschule ...*", Augsburg 1756.⁶⁵

Weitere Äußerungen der Herausgeber der Notendrucke zu pädagogischen Fragen finden sich im Kap. 2.7.

⁶⁴ Ehmman: Voce et Tuba, 1976, S. 51.

⁶⁵ Mancal: Führer durch die Mozart-Gedenkstätte Augsburg, Augsburg 1990, S. 23-26.

1.3.7. Die Gegenreformation und die Kirchenmusik

Die Gegenreformation nutzte ebenfalls die Wirkung der Musik. Zwei katholische Gesangbücher aus dieser Zeit sollen vorgestellt werden, *"Geistliche Lieder und Psalmen"* von Johann Leisentrit aus dem Jahre 1567 und das *"Catholische Gesangbuch"* aus dem Jahre 1602 von Nicolaus Beuttner. Das erste katholische Gesangbuch erschien übrigens durch den Stiftprobst Michael Vehe in Halle bereits 1537 in Leipzig. Sein Titel lautet: *"Ein New Gesangbüchlin Geystlicher Lieder"*.

Im Titelblatt zu *"Geistliche Lieder und Psalmen"* von 1567 gibt der Bautzener Domdechant Johann Leisentrit genau den Bereich an, in dem das Gesangbuch eingesetzt werden soll:

*"Geistliche Lieder und Psalmen / der alten Apostolischer recht und warglaubiger Christlicher Kirchen / so vor und nach der Predigt / auch bey der heiligen Communion / und sonst in dem haus Gottes / zum theil in und vor den Heusern / doch zu gewöhnlichen zeitten / durchs ganze Jar / ordentlicher weiß mögen gesungen werden / Aus klarem Göttlichen Wort / und Heiliger geschriffte Lehrern (Mit vorgehenden gar schönen unterweisungen) Gott zu lob und ehre / Auch zu erbawung und erhaltung seiner heiligen allgemeinen Christlicher Kirchen / Auff fleissigste und Christlichste zusammen bracht. ..."*⁶⁶

Man hoffte durch die Verwendung von Liedern mit deutschen Texten die Gläubigen vor den Ketzern zu bewahren und sie wieder zurückzugewinnen. Erwähnenswert ist dann auch der Hinweis in seiner Vorrede, er sei *"verursacht worden / neben Göttlicher verleyhung (krafft tragendes Ampts) meinen möglichen fleis dißfals vorzuwenden / Und habe erstlich zu lob / ehr und preis Gottes / darnach zur auffnehmung und erhaltung der Altgleubigen / wahrer / Apostolischer / Christlicher Kirchen / letztlich und sonderlich zu forderung der menschen Seelen selickkeit / mit schuldigem Christlichem fleis / die nothwendigsten alten Kirchengeseng / auch etliche Psalmen / Unnd andere geseng mehr / Aus klarem Göttlichem Wort / so wol aus den Orthodoxischen Gottßfürchtigen heiliger Schriffte Lehrern / mit vorgehenden Melodeyen / un auff ein jedes vornembst Fest kurzen / doch christlichen unterweisungen zusammen bracht / und in zwe bucher verordent / so vor und nach der Predigt / ja auch ane verletzung der substanz*

⁶⁶ Leisentrit: *Geistliche Lieder und Psalmen der alten Apostolischer recht und warglaubiger Christlicher Kirchen ...*, Budissin 1567, Reprint Kassel 1966.

*Catholischer Religion / Bey der Meß / unter dem Offertorio und heiliger Communion, Zum theil auch in und vor den heusern / Durchs ganze Jar / Zu gewöhnlichen zeitten / mögen aus gelesen oder unvermischer weiß gesungen werden.*⁶⁷

Leisentrits Vorhaben, den deutschen Gemeindegesang in der Messe zu erweitern, widersetzte sich jedoch die Amtskirche mit ihrem römisch-lateinischen Liturgiepostulat. Sicherlich spielten dabei auch die Auswirkungen des Konzils von Trient (1545-1563) und dessen Ausrichtung auf die Gegenreformation eine Rolle. Die Liturgie wurde dabei neu geregelt. In diesem Zusammenhang wäre es sicherlich interessant, die Folgen aus den Veränderungen innerhalb der katholischen Kirchenmusik bzw. der katholischen Messe in der Gegenreformation für das Tridentinum und auch umgekehrt, die Folgen aus dem Tridentinum für die Musik in der katholischen Messe genauer zu betrachten.⁶⁸

Neben den deutschen Liedern war es aber auch die prächtige Ausstattung, mit der diese Ausgabe ein gewichtiges Gegenstück zum Babstischen Gesangbuch darstellte. Seine Quellen für die 250 Lieder auf vierhundertachtzig Seiten mit einhundertachtzig Melodien fand Leisentrit in protestantischen Gesangbüchern wie Nicolaus Hermanns *"Sonntags-Evangelia"*, 1560, Valentin Trillers *"Schlesisch Singebüchlein"*, 1555, und in Liedern der "Böhmischen Brüder". Katholischerseits benutzte er das gegenreformatorische *"Neu Gesangbüchlein"* von Fehr, 1537, und das Gesangbuch seines Freundes Hecyrus (Christoph Schweler) aus Budweis, das 1581 in Prag erschien, Leisentrit aber schon vorher zur Verwendung vorlag.⁶⁹

In einem Brief an Hecyrus nennt Leisentrit die Gründe für die Herausgabe seines Gesangbuches: Der katholische Glaube solle als die wirklich christliche Frömmigkeit nicht nur erhalten, sondern zurückgewonnen werden.

"Ich habe nicht eher Ruhe gegeben, bis ich etliche kirchliche Lieder zusammentrug, auch solche, die ins Deutsche übersetzt, teilweise auch von mir selbst verfaßt worden waren, und sie den Melodien unserer älteren rechtgläubigen Kirche unterlegte, soweit es möglich war. Ich habe es getan, um den katholischen Glauben zu erhalten und die wirklich christliche Frömmigkeit zu

⁶⁷ Ebda.

⁶⁸ Blume: *Das Monodische Prinzip ...*, 1925, S. 35.

⁶⁹ Möller: *Kirchenlied und Gesangbuch. Quellen zu ihrer Geschichte. Ein hymnologisches Arbeitsbuch*, Tübingen 2000, (Vorabdruck) S. 32.

fördern und zurückzugewinnen. Aus diesen Gründen habe ich das jetzt vorliegende Gesangbuch zusammengestellt, in das ich zugleich auch Deine Lieder, die zum katholischen Gottesdienst passen und die Du mir als einem mutigen und katholischen Kämpfer mitgeteilt hast, aufgenommen habe; und das alles habe ich mit der notwendigen und größtmöglichen Sorgfalt in das vorliegende Buch, das unter allen Umständen, allerdings auch mit großem finanziellen Aufwand, fertiggestellt werden mußte, eingebracht, damit um so leichter die allzu bekannten Lieder der Sektierer den Händen der katholischen Gläubigen entrissen werden. Wenn Gott will und wenn wir lange genug leben, werde ich dafür sorgen, daß bald noch mehr in dieser Art gedruckt wird zum Nutzen der katholischen Gläubigen. Der allmächtige Gott, der Vater unseres Herrn Jesus Christus, möge Dich lange heil und gesund erhalten, und er sorgt gewiß dafür, daß Du Dich seinem Freund Leisentrit auch verbunden fühlst und daß Du ihn weiterhin zu denen zählst, die Dich schätzen.

*Geschrieben zu Bautzen im meinem Amtssitz, am 27. März, im Jahre des Herrn 1567.*⁷⁰

Besonders hervorzuheben ist noch die Einteilung des Gesangbuchs nach dem Kirchenjahr, wie dies auch in den protestantischen Ausgaben zu finden ist. Zu den einzelnen Kirchenjahreszeiten gibt es für den Benutzer Unterweisungen und Einführungen. Neben den beiden nun folgenden Beispielen steht jeweils zum Vergleich der ältere Text aus dem evangelischen Gebrauchsbereich. Als Liedbeispiele seien genannt:

Nr. V "Der heiden Heyland kom her" auf die Melodie "Nun komm, der Heiden Heiland":

Text:	Johann Leisentrit	Martin Luther
	<i>Der heiden Heyland kom her /</i>	<i>Nun komm, der Heiden Heiland,</i>
	<i>der Jungfraw geburt uns lehr /</i>	<i>der Jungfrauen Kind erkennt,</i>
	<i>das all welt sich wundern thut /</i>	<i>daß sich wunder alle Welt,</i>
	<i>solch geburt zimpt allein Gott.</i>	<i>Gott solch Geburt ihm bestellt.</i>

⁷⁰ Ebda., S. 32f.

Nr. XI "Durch den ungehorsam" auf die Melodie "Gottes Sohn ist kommen":

Text: Johann Leisentrit	Böhmische Brüder
<i>Durch den ungehorsam /</i>	<i>Gottes Sohn ist kommen</i>
<i>unsers Vaters Adam /</i>	<i>uns allen zu Frommen</i>
<i>Warn wir vermaledeit /</i>	<i>hier auf diese Erden</i>
<i>verdampft in ewigkeit /</i>	<i>in armen Gebärden,</i>
<i>An seel und geist verwundt /</i>	<i>daß er uns von Sünde</i>
<i>nichts war an uns gefundt.⁷¹</i>	<i>freie und entbinde.⁷²</i>

Zu Nr. XVIII "Gelobet seist du, Jesu Christ" und Nr. XIX "Der Tag, der ist so freudenreich" finden sich die gleichnamigen Lieder in den protestantischen Gesangbüchern.

Die Formulierungen wie die Abbildungen in dieser Ausgabe sind nicht nur vergleichbar mit protestantischen Gesangbüchern, sondern in speziellen Fällen sogar fast identisch. Die Formulierung "*Gott allein die Ehre*" liest sich später bei Bach als "*S D G, SOLI DEO GLORIA*". Es war demnach in dieser Zeit sehr viel im Fluß. Bestimmte theologische Zitate oder Begriffe waren in beiden "Lagern" in Gebrauch, und lassen sich erst nach einiger Zeit dem einen oder anderen als typische protestantische oder katholische Formulierung zuordnen.

Von Nicolaus Beuttner stammt die zweite Veröffentlichung während der Gegenreformation. Das Titelblatt des "*Catholisch Gesang-Buch*" aus dem Jahre 1602 von Nicolaus Beuttner lautet folgendermaßen:

"Catholisch Gesangbuch Darinnen vil schöner / neue / un zuvor noch nie im druck gesehen / Christliche / andächtige Gesänger / die man nit allein bey dem Ambt der H. Meß / in Processionibus, Creuz: un Walfarten / sonder auch zu Hauß sehr nützlichen gebrauchen mag. ..."

Nach einer Vorrede gibt Nicolaus Beuttner noch einen "*Nützlichen Unterricht denen Vorsingern*". Er schreibt unter anderem: "*... Item den Text / etlich mahl wol ubersehen / unnd lernen / so kann man den Text desto leichter unterbringen / auch fleissig achtung geben / damit die Wörter welche lang / gleichfals welche kurz wöllen gesungen werden / nit grob untereinander mengen / ein confussion machen*

⁷¹ Leisentrit: *Geistliche Lieder ...*, 1567.

*/ sonder alles fein langsam / verständig und ausdrücklich nennen / unnd das sich zur Melodey fein reimet / so kann man solches verstehen / und leichter nachsingen: und wo vil Text ist / desto geschwinder / wo aber wenig Text /desto langsamer singen / damit die Melodey und Text mit einander iren rechten vorgang haben. ...*⁷³

Den Vorreden nach wurde in der Messe gesungen, zum Teil auch Lieder von Luther -zumindest seine Textübertragungen- so beispielsweise das Adventslied "Nun komm, der Heiden Heiland". Die für Protestanten so wichtige Textverständlichkeit ist auch hier wieder zu finden, siehe dazu die oben zitierte Vorrede von Nicolaus Beuttner: *"Nützlicher Unterricht denen Vorsingern"*. Das reformatorische Ideal der Gemeindeverständlichkeit wurde im musikalischen Bereich durch den homophon-akkordischen Chorsatz Osianders erfüllt.

Auch zu dem Lobwasserschen Liedpsalter gab es ein katholisches Gegenstück. Caspar Uhlenberg brachte 1582 in Köln einen vollständigen Reimpsalter heraus: *"Die Psalmen Davids in allerlei Teutsche gesangreimen bracht."* Erwähnt sei, daß es auch auf lutherischer Seite einen Liedpsalter: *"Der Psalter Davids Gesangweiss/Auff die in Lutherischen Kirchen gewöhnliche Melodeyen zugerichtet"* gab, die vollständige Psalmenübertragung von Cornelius Becker aus dem Jahre 1602 in Leipzig. Sie wurde später vor allem durch die Vertonung von Heinrich Schütz berühmt.

Bei den Komponisten spielen die konfessionellen Unterschiede keine große Rolle. Bereits Luther nahm in seinen Drucken Kompositionen von katholischen Komponisten auf. Veröffentlichungen von fünfstimmigen Sätzen in der Art und in dem Umfang von den Sammlungen, Cantionalien oder Gesangbücher, wie sie protestantische Kantoren herausgebracht haben, lassen sich im katholischen Bereich nicht finden. Einzelne Sätze katholischer Komponisten tauchen hingegen immer wieder in den Sammlungen auf. Eine Ursache für diesen Unterschied liegt sicher in der grundsätzlich verschiedenen Auffassung von der Verwendung von Musik im Gottesdienst bzw. in der Messe in der protestantischen und in der katholischen Kirche. Dies wirkt sich unmittelbar wieder auf die Beteiligung von Mitwirkenden im Gottesdienst aus. Sind Sänger und Instrumentalisten im protestantischen Gottesdienst beteiligt, so benötigen sie auch die entsprechenden Kompositionen, die die Kantoren vor Ort liefern. In der katholischen Messe ist

⁷² in: Evangelisches Gesangbuch (EG), Karlsruhe 1995.

dies in dieser Zeit offensichtlich noch nicht so ausgeprägt, weshalb es auch die entsprechenden Kompositionen kaum gibt.

⁷³ Beuttner: *Catholisch Gesang-Buch*, Graz 1602, Reprint Graz 1968.

1.4. Arbeitshilfen

- Vorstellung des Evangelischen Gesangbuchs

"Am Himmel unseres religiösen Schrifttums ist die Bibel die Sonne, das Gesangbuch der Mond: Nicht nur, weil es sie beständig umkreist und von ihr in seiner Bahn gehalten wird, auch nicht nur, weil es all sein Licht ausschließlich von dort empfängt, sondern vor allem, weil es gegenüber dem fest im Mittelpunkt stehenden immer unveränderlichen Gotteswort die Wandelbarkeit der menschlichen Erscheinungsform darstellt."

So beschreibt der evangelische Theologe Hermann Petrich 1924 in einem sehr anschaulichen Bild das Verhältnis von Bibel und Gesangbuch im Protestantismus. In den Gesangbüchern schlägt sich das nieder, was Menschen geglaubt, gehofft und gebetet haben, was sie als Antwort auf Gottes Wort gegeben haben in Lob und Dank, Bekenntnis und Klage. Das Gesangbuch, der Mond, der das Licht der Sonne -der Bibel- widerspiegelt, ein sehr hilfreiches Bild -auch für die Bewertung neuer Lieder, vor allem ihrer Texte.

Wie an den Kirchengebäuden, vor allem an den großen Domen, eigentlich immer gearbeitet und gebaut wird, so auch am Gesangbuch. Kaum ist eine Ausgabe oder Revision abgeschlossen, beginnt eine neue. Das liegt in der Natur der Sache und war von Anfang an so. Es wäre schlimm für die Kirchen, wenn sie sich mit einem Gesangbuch für alle Zeiten zufrieden gäbe, dann wäre sie tot. Das Lied der Kirche lebt - wie die Musik überhaupt - nur im Vollzug, im Singen und Sagen, im Klingen.⁷⁴

Das neue Evangelische Gesangbuch, kurz das EG, ist bei dieser Arbeit das am häufigsten verwendete Arbeitsmittel und Nachschlagewerk. Auch wird es und seine Vorgängerausgaben gebraucht beim Heranziehen und Vergleichen der Melodien. Außerdem ist es ein aus musikwissenschaftlicher, theologischer, hymnologischer und liturgischer Sicht interessantes Werk. Im direkten Vergleich zu anderen, früheren Gesangbüchern ist auch eine Entwicklung der Lieder, ihrer Texte und Melodien, sowie des Aufbaus der einzelnen Gesangbücher im Laufe der Zeit abzulesen. Weiter wird hier auf das Gesangbuch aus dem Grund ausführlicher eingegangen, da seine Entstehung im protestantischen Bereich eng mit der der Cantionalien verwoben ist. Es soll nun kurz vorgestellt werden.

⁷⁴ Riehm: Referat zur Einführung des neuen Evangelischen Gesangbuchs, Karlsruhe 1994, S. 1.

1.4.1. Kurzer Überblick über die Geschichte des Evangelischen

Gesangbuchs

Das neue Gesangbuch (EG) hat viele verschiedene Vorlagen, Vorbilder und Quellen auf die es aufbaut. Welche Vorlagen, Vorbilder und Quellen sind das? Seit wann gibt es überhaupt Gesangbücher? Von den Cantionalien war bereits die Rede, und ähnlich liegen auch hier die Gründe. Daß gesungen wurde, davon kann man in der Bibel lesen. So gehörte das Singen schon immer zum Leben des Volkes Israel, zu seinen Gottesdiensten -übrigens ist dies in allen Religionen so.- Die Psalmen sind dabei an erster Stelle zu nennen. Es sind geistliche Lieder, die in dichterischer und kunstvoller Sprache die Geschichte des Volkes Israel sowie dessen Leben und Glauben an Gott beschreiben und davon singen. Als besonderes Beispiel fällt einem David ein, der ja nicht nur sang, ein Instrument, die Harfe, spielte, sondern sogar tanzte (2.Sam.6,1-23, Chr.15,25-29).



*König David mit Musikanten und Tänzern
Titelbild aus dem Goldenen Psalter, um 875⁷⁵*

Im Alten Testament finden sich daneben noch andere Gesänge, besonders zu nennen ist das "Hohe Lied Salomonis". Auch das Neue Testament berichtet davon

⁷⁵ König David mit Musikanten und Tänzern: Titelbild aus dem Goldenen Psalter, um 875, Stiftsbibliothek St. Gallen, Cod. 22, S. 2.

an einigen Stellen. Ein Lobgesang des Neuen Testaments erklingt bis heute in unseren Gottesdiensten. Man findet ihn bei Lukas 2,14, also in der Weihnachtsgeschichte. Der Engel verkündete den Hirten die Geburt des Heilands, danach erschienen die Menge der himmlischen Heerscharen lobten Gott und sprachen: *"Ehre sei Gott in der Höhe und Frieden auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen, [genauere Übersetzung: bei den Menschen seines Wohlgefallens]."* Dieser Lobgesang hat Eingang in die Liturgie gefunden. In bestimmten Zeiten, in der Passionszeit (Invokavit bis Karsamstag außer Gründonnerstag) und in der Adventszeit (2.-4. Advent) sowie am Bußtag fällt er aber weg.

Im Umfeld der Weihnachtsgeschichte gibt es noch 3 weitere bekannte Lobgesänge:

das Magnificat, der Lobgesang der Maria (Lk.1,46-55),

das Benedictus, der Lobgesang des Zacharias (Lk.1,68-79) und

das Nunc dimittis, der Lobgesang des Simeon (Lk.2,29-32).

Dies sind die biblischen Quellen und Grundlagen für das Singen. Sie werden als Belege für das Gesangbuch, in einstimmiger und in mehrstimmiger Form, und auch für die in dieser Arbeit benutzten Cantionalien (siehe die Vorworte zu den Cantionalien in Kap. 2.4.) herangezogen.

Im 16. Jahrhundert liegen die Anfänge des Gesangbuches. Die Reformation von 1517 durch Martin Luther ermöglichte erst deren Entstehung, und somit den heutigen Typ des Gesangbuches, das es vorher so nicht gab. Die Einführung der Landessprache in den Gottesdienst, die Übersetzung der Bibel ins Deutsche, an der Luther maßgeblich beteiligt war, waren mit die Voraussetzungen für ein Gesangbuch. Wobei man nicht das große Analphabetentum und die finanzielle wie materielle Not der Menschen vergessen darf, was die Verbreitung von Bibel und Gesangbuch zunächst auf bestimmte Schichten der Bevölkerung beschränkte. Es gab zwar die sogenannte "Armenbibel - biblia pauperum", in der die Geschichten der Bibel in Bildern erzählt wurden und die bildlichen Darstellungen an den aufklappbaren Altären in den Kirchen der damaligen Zeit (Isenheimer Altar, Riemenschneider Altar). Es bleibt aber anzumerken, daß sich die Bildersprache der sogenannten Armenbibel an Betrachter wendet, die den

symbolischen Gehalt der typologischen Bildgruppen als Schlüssel zum göttlichen Heilsplan auch erfassen vermögen.

Zunächst gab es noch keine gebundenen, dicken Gesangbücher, sondern Flugblätter, die sich langsam ausbreiteten, und von denen man sang. Das 1. Gesangbuch erschien dann 1524 und enthielt 8 Lieder. So hat es auch seinen Namen bekommen: das *"Achtliederbuch"*. Das nächste Buch aus dem Jahre 1524 ist das *"Erfurter Enchiridion"*. Unter einem "Enchiridion" versteht man ein kurz gefaßtes Handbuch. Von 1525 stammt *"Ein gesang Buchlein"*, von 1530 ein weiteres *"Enchiridion"*, das 1. Leipziger Gesangbuch und von 1531 das *"New Gesangbüchlein"* der Böhmisches Brüder.

Im Jahre 1533 entstand das, nach dem Drucker Klug benannte, *"Klugsche Gesangbuch"*. Es enthält neben den 50 Liedern auch Drucke von Holzschnitten, die zu dem betreffenden Lied inhaltlich passen, z.B. zu "Christ ist erstanden", das hier vergrößert (Originalgröße: 5cm breit, 7cm hoch) abgedruckt ist.



*Holzschnitt: Die Auferstehung
Zu dem Lied: Christ ist erstanden⁷⁶*

⁷⁶ Holzschnitt: Die Auferstehung, zu dem Lied: Christ ist erstanden in: Klugsches Gesangbuch, Wittenberg 1533, Reprint Kassel 1983, S. 92b.

Innerhalb kürzester Zeit erschienen dann weitere Gesangbücher, das *"Nüw Gsangbüchle"*, Zürich 1540 und das *"Babstsche Gesangbuch"* von 1545.

Der Name des letzt genannten stammt von dem Drucker des Buches, Valentin Babst. Hier fallen vor allem die aufwendigen Verzierungen auf jeder Seite, als Fries umlaufend, und die eingefügten Holzschnitte zu bestimmten Liedern auf. 1567 erscheint als katholische Liedersammlung das Gesangbuch von Johann Leisentrit. Auch hier sind die Verzierungen, die jedes Blatt einrahmen, und die Holzschnitte besonderer Schmuck.

Berühmt geworden ist aus dem *"Babstschēn Gesangbuch"* die Vorrede Martin Luthers, die den Liedern vorangestellt ist. Sie wurde später im EKG (Evangelisches Kirchengesangbuch) als Geleitwort übernommen. Es heißt dort:

*"Singet dem Herrn ein neues Lied, singet dem Herrn alle Welt. Denn Gott hat unser Herz und Mut fröhlich gemacht durch seinen lieben Sohn, welchen er für uns gegeben hat zur Erlösung von Sünden, Tod und Teufel. Wer solchs mit Ernst gläubet, der kanns nicht lassen, er muß fröhlich und mit Lust davon singen und sagen, daß es andere auch hören und herzukommen."*⁷⁷

Die erwähnten Veröffentlichungen erschienen alle zeitlich parallel zu den angesprochenen und für diese Arbeit wichtigen Cantionalien. Zum Teil sind sie mit ihnen sogar identisch, wie von Johann Walter *"Das geistliche Gesangbüchlein"*, 1525, und von Georg Rhau das *"Newe Deutsche Geistliche Gesenge"*, 1544. Die Cantionalien mit ihren fünfstimmigen Sätzen sind nicht ohne die Entstehung der reformatorischen Gesänge mit ihrer gleichzeitigen Bedeutung für den protestantischen Gottesdienst denkbar. So hatte in diesem Fall die Theologie und hier besonders die Reformation einen direkten Einfluß auf die Entwicklung einer musikalischen Form. Neben den Gesangbüchern, die einstimmig die Lieder abdrucken, gibt es auch Gesangbücher, die zum mehrstimmigen Singen in einem kleinen Chor geeignet sind, so die eben erwähnten von Walter und Rhau.

Die Lieder, die sie enthalten, z.B. die von Martin Luther, waren damals weit verbreitet und erscheinen auch heute im Gesangbuch. Im neuen EG stehen sie unter den Nummern:

- Ein feste Burg ist unser Gott (EG 362)
- Nun freut euch, lieben Christen g'mein (EG 341)

⁷⁷ in: Evangelisches Kirchengesangbuch (EKG), Karlsruhe 1951.

- Vom Himmel hoch, da komm ich her (EG 24)
- Ach Gott, vom Himmel sieh darein (EG 273)
- Es wolle Gott uns gnädig sein (EG 280)
- Gelobet seist du, Jesu Christ (EG 23)

Ein weiteres Zitat von Martin Luther in dem Lied "Vom Himmel hoch, da komm ich her" (EG 24) am Ende der ersten Strophe, wo es heißt "... *davon ich singn und sagen will*", verweist auf die besondere Bedeutung und Beziehung von "Singen und Sagen". Der Kirchenvater Augustinus meinte schon vor Luther "*bis orat, qui cantat*".

1.4.2. Bekannte Komponisten im Evangelischen Gesangbuch

Sucht man im EG nach bekannten Komponisten, so finden sich einige, von denen die Melodien oder Sätze stammen. Von Michael Praetorius die Sätze zu "Den die Hirten lobeten sehre" (EG 29), "Es ist ein Ros entsprungen" (EG 30), "Der Morgenstern ist aufgedrungen" (EG 69), den Text zu "Wir danken dir, Herr Jesu Christ" (EG 121), den Kanon "Jubilare Deo" (EG 181.7) und die Melodien zu "Mein Seel, o Herr, muß loben dich" (EG 308), "O gläubig Herz, gebenedei" (EG 318) sowie zu "Mein erst Gefühl sei Preis und Dank" (EG 451).

Heinrich Schütz ist vertreten mit den Melodien zu "Kommt her, des Königs Aufgebot" (EG 259), "Es ist in keinem andern Heil" (EG 356), "Ich weiß woran ich glaube" (EG 357), die Melodie und den Satz zu "Ich will, solange ich lebe" (EG 276), "Wohl denen, die da wandeln" (EG 295), "Aller Augen warten auf dich, Herre" (EG 461) und den Satz zu "Freut euch des Herrn, ihr Christen all" (EG 616).

Georg Philipp Telemann schrieb den Kanon "Ich will den Herrn loben allezeit" (EG 335) und die Melodien zu "Befiehl du deine Wege" (EG 361) sowie "Der lieben Sonne Licht und Pracht" (EG 479).

Von Johann Sebastian Bach stammt die Melodie zu "Ich steh an deiner Krippen hier" (EG 37), sowie die Sätze zu "Wie schön leuchtet der Morgenstern" (EG 70) und zu "Gloria sei dir gesungen" (EG 535).

Georg Friedrich Händel komponierte Melodie und Satz zu "Tochter Zion, freue dich" (EG 13).

Der Satz zu dem Abendlied "Der Mond ist aufgegangen" (EG 482) stammt von Max Reger.

Von Ralph Vaughan Williams sind die Melodien zu "O Bethlehem, du kleine Stadt" (EG 55) und "Herr, mach uns stark" (EG 154).

Aber auch bereits hier erwähnte Komponisten finden sich als Melodienschöpfer oder Schreiber von Sätzen in diesem Buch. Sie sind unter der Nummer EG 894 nachzulesen.

1.4.3. Zusammenfassung: Evangelisches Gesangbuch

Das neue Evangelische Gesangbuch, EG, nimmt neben Liedern und Gebeten, wie bisher, auch neue sowie alte Lieder, die in früheren Revisionen herausgefallen waren, und versch. Singformen auf. Durch Verwendung der alten Lieder steht es somit in der Tradition und Geschichte der Gesangbücher. Es berücksichtigt aber auch neue Lebens- und Gotteserfahrungen unter Hinzunahme neuer Lieder und "neuer" Singformen, wie Kehrverse, Wechselgesänge, Kanons und liturgischen Gesängen.

Das neue EG ist Chance für das Gemeindeleben und bildet zugleich gute Arbeitsgrundlagen für Theologen und Kirchenmusiker. Wichtig ist es aber, das neue Gesangbuch mit Leben zu erfüllen. Ein Gesangbuch muß klingen, daß es seinen Sinn erfüllt und eine Zukunft hat.

Mit dem Einblick in Entwicklung und Aufbau eines Gesangbuchs aus heutiger Zeit fällt das Umgehen und Arbeiten mit den Cantionalien aus früheren Zeiten leichter. Der Zugang und das Verständnis für Entwicklung, Aufbau und Gebrauch dieser Drucke ist zumindest ein anderer.

Der Name EG (Evangelisches Gesangbuch) statt EKG (Evangelisches Kirchengesangbuch) soll auf die Verwendung dieses Buches im gesamten Lebensbereich, auch zu Hause, eines Christen hinweisen und sich nicht auf den Kirchenraum beschränken. Dies hat seine Parallelen auch in den ersten Gesangbüchern, den Cantionalien.

<u>Kapitel 2: Vorworte zu den Gesangbüchern und den Notendruckten</u>	68
<u>2.1. Zur zeitlichen Einordnung und zum Inhalt</u>	70
<u>2.2. Die Widmungsträger, der Druck und seine Verbreitung</u>	
<u>2.3. Die Komponisten und Herausgeber zu ihren Drucken bzw. zu ihren Gesangbüchern - Persönliche Anmerkungen</u>	
2.3.1. Johann Walter / Martin Luther	72
2.3.2. Lucas Osiander	
2.3.3. Georg Otto	73
2.3.4. Sethus Calvisius	
2.3.5. Johannes Eccard	
2.3.6. Paul Luetkeman	74
2.3.7. Andreas Raselius	
2.3.8. Michael Praetorius	
2.3.9. Martin Zeuner	
2.3.10. Michael Altenburg	75
2.3.11. Otto Siegfried Harnisch	
2.3.12. Johann Hermann Schein	
2.3.13. Johannes Eccard / Johann Stobäus	76
2.3.14. Johann Crüger	
2.3.15. Zusammenfassung	
<u>2.4. Die Aufgaben der Gesangbücher und ihre Begründung</u>	
2.4.1. Johann Walter / Martin Luther	77
2.4.2. Andreas Raselius	78
2.4.3. Johannes Eccard	81
2.4.4. Paul Luetkeman	82
2.4.5. Martin Zeuner	
2.4.6. Michael Altenburg	83
2.4.7. Johannes Eccard / Johann Stobäus	88
2.4.8. Michael Praetorius	92
2.4.9. Zusammenfassung	97
<u>2.5. Aufbau der Drucke</u>	
2.5.1. Überblick	99
2.5.2. Andreas Raselius	
2.5.3. Johannes Eccard	101
2.5.4. Paul Luetkeman	
2.5.5. Sethus Calvisius	
<u>2.6. Verweis auf bestimmte Personen</u>	
2.6.1. Überblick	103
2.6.2. Johann Walter / Martin Luther	
2.6.3. Andreas Raselius	
2.6.4. Melchior Vulpius	
2.6.5. Michael Praetorius	104

<u>2.7. Pädagogischer Hintergrund</u>	105
<u>2.8. Wirkung von Musik</u>	
2.8.1. Überblick	108
2.8.2. Johann Walter / Martin Luther	
2.8.3. Lucas Osiander	110
2.8.4. Andreas Raselius	
2.8.5. Johannes Eccard	111
2.8.6. Paul Luetkeman	
2.8.7. Michael Praetorius	
2.8.8. Michael Altenburg	

Kapitel 2: Vorworte zu den Gesangbüchern und den Notendruckten

2.1. Zur zeitlichen Einordnung und zum Inhalt

Die untersuchten Gesangbücher wie die gesamten benutzten Notendrucke sind nach der Reformation im Jahr 1517 entstanden. Zu den bedeutenden und entscheidenden Theologen dieser Zeit zählen vor allem Martin Luther, Philipp Melancthon, Johannes Bugenhagen, Huldrych Zwingli und Johannes Calvin. Diese, als auch die örtlichen Pfarrer, die mit den Komponisten in Verbindung standen, werden in den Drucken oft erwähnt, bzw. sie schreiben selbst einen Kommentar oder ein Vorwort wie z.B. in der Ausgabe von Praetorius geschehen. Bestimmte Theologen findet man mit Äußerungen zur Rechtfertigung von vokaler oder instrumentaler Musik im Gottesdienst wieder. Das war offensichtlich notwendig, da die Verwendung von Musik im Gottesdienst in Zeiten von "musikalischer" Bilderstürmerei und Calvinismus umstritten war. Dazu werden dann Zitate aus dem Alten und Neuen Testament oder Texte von Kirchenvätern als Belege dafür herangezogen. Die Komponisten selbst sind häufig auch mit Erläuterungen zu ihrem Druck zu lesen.

Die Praxis der Vorworte begann wohl in protestantisch-humanistischen Kreisen. Im frühen 16. Jahrhundert noch selten, wurde sie in dieser Zeit durch Luther gefördert⁷⁸. Erwähnenswert ist seine Vorrede "*Encomion musices*" zu Georg Rhaus Motettensammlung von 1538 (siehe in Kap. 1.3.2.).

2.2. Die Widmungsträger, der Druck und seine Verbreitung

Mit den Vorworten versuchte man die neuen Kompositionen zu beschreiben und damit bekannt zu machen. Durch die Widmung erreichte man die notwendige Werbung. Die Widmungsträger sind weltliche Herren, Fürsten, Markgrafen oder Räte und Bürgermeister. Dies hing mit dem Abhängigkeitsverhältnis der Komponisten zusammen. Sie hatten bei diesen Herren eine Anstellung oder waren auf eine andere Weise finanziell auf sie angewiesen. Beispielsweise waren diese Auftraggeber für Notendrucke oder Gesangbücher, die sie dann wiederum

⁷⁸ Dahlhaus (Hg.): Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 1990, Bd. 3/2, S. 331.

finanziell unterstützten. Inwieweit es einen konkreten Auftrag für einen solchen Druck gab oder es nur eine persönliche Verbundenheit war, weswegen die Widmung erfolgte, liegt in jedem Fall anders. Die Widmungstexte sind im Vergleich recht formelhaft gehalten und ähneln den standardisierten Wendungen heutiger Briefe.

Wer letztlich die Druckkosten bezahlt hat ist schwierig zu sagen und im Rahmen dieser Arbeit nur von geringer Bedeutung. Geld wurde sicherlich vom Auftragsgeber für die Drucke bereitgestellt, den man dafür dann besonders herausstellte oder ihm sogar eine besondere Widmung zu Teil werden ließ. Zum anderen wurden diese Drucke durch den Komponisten und den Drucker vorfinanziert.

Zu Verbreitung muß man anmerken, daß die Auflage eine Anzahl von ca. 300 - 500, evtl. bis sogar 1000 Stück gehabt haben könnte. Dies wiederum bei einer Bevölkerung, die zum größten Teil nicht lesen konnte und außerdem kein Geld hatte, um Bücher oder Noten zu kaufen. Die zentralen Druckorte waren Nürnberg und Leipzig. Die Verteilung bzw. der Handel erfolgte bei Messen in Leipzig, Nürnberg und Frankfurt/Main, durch fahrende Kaufleute oder reisende Musiker.⁷⁹

⁷⁹ Cohen: Musikdruck und -Drucker in Nürnberg im sechzehnten Jahrhundert, Nürnberg 1927, S. 6.

2.3. Die Komponisten und Herausgeber zu ihren Drucken bzw. zu ihren Gesangbüchern - Persönliche Anmerkungen

Die Komponisten äußern sich in den Vorworten zu ihren Drucken. Hier werden zum Teil ihre persönlichen Gründe und Absichten deutlich, man erfährt Näheres zur eigenen Person und Motivation.

2.3.1. Johann Walter (1496-1570) / **Martin Luther** (1483-1546)

Das Geistliche Gesangbüchlein 1525

Die Vorrede zu Walters "*Geistlichem Gesangbüchlein*" stammt von Martin Luther.

*"... Sondern ich wöllt alle künste / sonderlich die Musica / gern sehen im dienst / des der sie geben und geschaffen hat. Bitte derhalb / ein iglicher frommer Christ / wölle solchs im lassen gefallen / vnd wo im Got mehr oder deßgleichen verleihet / helfen foddern / Es ist sunst leyder alle welt all zulaß / und zuuergessen / die arme jugent zuzihen und leren / das man nit aller erst darff auch ursach dazu geben. Gott geb vns seine Gnade Amen."*⁸⁰

2.3.2. Lucas Osiander (1534-1604)

In seinem Vorwort zu "*Fünfftzig Geistliche Lieder und Psalmen. Mit vier Stimmen, auff Contrapunktweise ... also gesetzt, daß ein gantze Gemein durchauß mitsingen kann*", Nürnberg 1586, schreibt Osiander über die Neuerungen:

*"Ich weiß wol, daß die Componisten sonsten gewöhnlich den Choral im Tenor führen. Wann man aber das thut, so ist der Choral unter anderen Stimmen unkenntlich: Dann der gemein Mann verstehet nicht, was es für ein Psalm ist: und kann nicht mit singen. Darumb hab ich den Choral inn den Discant genommen, damit er ja kenntlich und ein jeder Leye mit singen könne."*⁸¹

Eine ausführliche Darstellung der Bedeutung Osianders findet sich in Kap. 1.3.3.

⁸⁰ Walter: *Das Geistliche Gesangbüchlein*, Wittenberg 1525.

⁸¹ Osiander: *Fünfftzig Geistliche Lieder ...*, 1586, S. X.

2.3.3. Georg Otto (1550-1618)

Georg Otto verweist in seinem Vorwort zu *"Geistliche deutsche Gesenge"*, Kassel 1588, auf die ihm von Gott gegebenen Fähigkeiten und den damit verbundenen Auftrag, eine Verpflichtung, diese zur Ehre und zum Lob Gottes einzusetzen:

*"...damit / ... ich mein Talent, so mir von Gott vertrawet⁸² / in dem dienste / darzu durch unsers gnedigen Gottes schickung / ... bestes vermuegens anlegte / Habe ich auch etliche Geistliche deutsche Kirchengesenge / ... / in Fünff und Sechs stimmen componiret und gesetzt"*⁸³

2.3.4. Sethus Calvisius (1556-1615)

Die Ausgabe *"HARMONIA Cantionum Ecclesiasticarum. Kirchengesenge / und Geistliche Lieder"*, Leipzig 1597, soll, so Calvisius in der Vorrede *"allein den Gottesdienst befördern und die Musica in Diensten bringen, dessen der sie geschaffen, ... einfältig doch richtig gesetzt"*.⁸⁴

2.3.5. Johannes Eccard (1553-1611)

Im Vorwort zu *"Der Erste Theil Geistlicher Lieder, ... Der Ander Theil Geistlicher Lieder"*, Königsberg 1597, schreibt Eccard:

Der Choral (c.f.) im Discanto *"soll deutlich gehört werden, die Gemeinde soll in denselben zugleich einstimmen und singen können. Er soll wol und verständlich zu hören sein."*

Sein Cantional von 1597 *"ist das erste in Preußen"*, und es ist dazu da, der Gemeinde wie den Musikern und Kantoren zu dienen.⁸⁵

⁸² Das Wort "talanton" im griechischen Urtext bei Matth. 25, 14-30 übersetzt Ulrich Zwingli mit dem Wort Talente statt mit Fähigkeit. Das Wort Talent hat eine doppelte Bedeutung. In der Antike bezeichnete es eine Maßeinheit für ein Gewicht. In der Zeit des Neuen Testaments erhielt es eine zusätzliche Bedeutung, wenn vom anvertrauten Vermögen die Rede ist. Übertragen sind damit die, einem von Gott anvertrauten Anlagen, Begabungen und Fähigkeiten gemeint. In dem Wort "Begabung" kommt dies sehr schön zum Ausdruck, denn es meint damit nicht die selbst erworbenen Fähigkeiten, sondern eine Gabe, ein Geschenk.

⁸³ Otto: *Geistliche deutsche Gesenge* ..., Kassel 1588, DMgA Kassel, Mikrofilm: 9//110.

⁸⁴ Calvisius: *HARMONIA* ..., 1597.

⁸⁵ Eccard: *Der Erste Theil Geistlicher Lieder* ..., 1597.

2.3.6. Paul Luetkeman (1555-1611)

Newer Lateinischer und deutscher Gesenge ... Der erste Theil, Stettin 1597

In dieser Sammlung hat er "...etliche Cantiones vorfertiget und zusammengetragen ... so auf die furnembsten Feste und etliche Sonntage im Jahr in der christlichen Kirchen und Zusammenkünften können gesungen ... werden."

Außerdem habe er "...von Jugend an zu Musica kunst Zuneigung gehabt, und auch der Komposition sich beflissen" ⁸⁶

2.3.7. Andreas Raselius (1562/64-1602)

Raselius veröffentlichte 1599 in Regensburg seinen "*Regenspurgischen Kirchen Contra punct ...* ." Weiter ist dieser Druck beschrieben: "*Mit 5. Stimmen also gesetzt, daß jederman den Choral vnd bekandte Melodey jedes Gesangs vngehindert wol mit singen kan.*"

Auch liest man bei ihm, daß er dies "...verrichtet durch göttliche Hilfe ...". An anderen Stellen findet man Formulierungen, wie durch die "*Gabe des Höchsten*". ⁸⁷

2.3.8. Michael Praetorius (1571-1621)

Die größten Anstrengungen unternahm Praetorius. In den Teilen 5-8 der "*MVSAE SIONIAE*", Wolfenbüttel 1609⁸⁸, brachte er eine Sammlung des evangelisch-lutherischen Liedbestandes um 1600 zusammen. Er überlieferte somit einen Eindruck vom aktuellen protestantischen kirchenmusikalischen Leben mit landschaftlich unterschiedlichen Varianten und Versionen von Melodien, die sonst verloren gegangen wären. Interessant ist es, einmal das gesamte Vorwort zu Teil 5 zu lesen. Es findet sich mit einer Zusammenfassung in Kap. 2.4.8.

2.3.9. Martin Zeuner (1554-1619)

Seine hier verwendete Ausgabe trägt den Titel: "*LXXXII Schöne Geistliche Psalmen ... mit fünf Stimmen*", Nürnberg 1616. Die 82 geistlichen Kirchenlieder

⁸⁶ Luetkeman: *Der erste Theil Newer Lateinischer und deutscher Gesenge ... nebenst nachfolgenden schoenen Fantasien/Paduanen und Galliarden ...*, Stettin 1597.

⁸⁷ Raselius: *Regenspurgischer Kirchen Contra punct ... mit 5 Stimmen gesetzt*, Regensburg 1599.

⁸⁸ Praetorius: *MVSAE SIONIAE Teile 5-8*, Wolfenbüttel 1609, GA Bd. V-VIII.

wurden von Zeuner *"mit fünf Stimmen componirt, daß ein jeder fromme Christ ungehindert mitsingen, und seine hertzliche Andacht gegen Gott erzeigen kann"*.⁸⁹

2.3.10. Michael Altenburg (1584-1640)

In der Ausgabe von Altenburg liest man schon im Titelblatt die genaue Aufgabe des Drucks:

"Musicalische Weynacht- vnd New Jahrs Zierde Das ist Weynacht- vnd New Jahrs Gesänge / zu 4.5.6.8. und 9. Stimmen / also gesetzt / das man den Textum fein deutlich vernehmen / vnd ein jeder Gottseliger Christ mit singen kann.", Erfurt 1621.⁹⁰

In der Ausgabe *"Der dritte Theil Christlicher/lieblicher und andächtiger newer Kirchen und Hauß Gesänge ..."*, Erfurt 1620⁹¹, ist aus den fast gleichen Titelworten eine ähnliche Absicht herauszulesen.

2.3.11. Otto Siegfried Harnisch (1568/70-1623)

In seinem Druck *"PSALMODIA NOVA"*, Goslar 1621, steht folgender Aufführungshinweis: *"... mit der KnabenStimme oben / vnd auch mit der MannStimm in der Octava vnten / ohne einige dissonantz vnd verletzung der Harmony ..."*.⁹² Er setzte die Melodie gleich zweimal in Discant- und in Tenorlage. Damit wird auch hier auf die satztechnische Problematik des Kantionalsatzes hingewiesen.

2.3.12. Johann Hermann Schein (1586-1630)

In der Vorrede zum *"Cantional Oder Gesangbuch Augspurgischer Confession ..."* von 1627 soll, nach Schein das *"Wercklein zu Beförderung des Gottesdienstes in itzt angeregten ihren beyden Kirchen / zu Verspürung meines schuldigen trewen Fleisses / und männiglichen zu Auffmunterung ChristlicherDevotion und Andacht gereichen"*.⁹³

⁸⁹ Zeuner: *LXXXII Schöne Geistliche Psalmen ... mit fünf Stimmen ...*, Nürnberg 1616, hg. v. R. Eitner in: *Publikation Aelterer Praktischer und Theoretischer Musikwerke*, hg. v. d. Gesellschaft für Musikforschung, Leipzig 1904.

⁹⁰ Altenburg: *Musicalische Weynacht- vnd New Jahrs Zierde ... zu 4.5.6.8. und 9. Stimmen ...*, Erfurt 1621.

⁹¹ Altenburg: *Der dritte Theil Christlicher/lieblicher und andächtiger newer Kirchen und Hauß Gesänge ... durchs gantze Jahr ... beneben einem General Discant vor die Schulmägdelein* [Tenor-Stimmbuch: *Schulknaben*] ... mit 5. 6. und 8. Stimmen. Erfurt 1620.

⁹² Harnisch: *PSALMODIA NOVA simplex et harmonica ... 4 Stimmen ...*, Goslar 1621.

⁹³ Schein: *Cantional ...*, 1627.

2.3.13. Johannes Eccard (1553-1611) / **Johann Stobäus** (1580-1646)

Geistliche Lieder Auff gewöhnliche Preussische Kirchen=Melodeyen durchauß gerichtet / und mit fünff Stimmen componiret ..., Danzig 1634

In dieser Ausgabe lesen wir:

*"JOHANNES STOBÆUS ... hat ... in eine kunstreiche harmonium und stimmenfügung gesetzt / da gleichwol der Choral in Discanto, wie er an sich selbst gehet / deutlich gehöret wird / und die Gemeine denselben zugleich mit einstimmen und singen kann;"*⁹⁴

2.3.14. Johann Crüger (1598-1662)

Im Vorwort zu den *"Geistlichen Kirchen-Melodien"* von 1649 schreibt Crüger, er habe die Choräle *"in stylo simplici gesetzt, damit sie auch in denen Kirchen, da der Chorus Musicus schlecht [schlicht] und schwach bestellt, könnten practiciret werden"*.⁹⁵

2.3.15. Zusammenfassung

In den Vorworten liest man ein sehr differenziertes und abgeklärtes Verhältnis zum eigenen Tun. Die Schwerpunkte liegen bei den einzelnen Komponisten aber durchaus unterschiedlich. Immer wieder ist im Zusammenhang mit der Musik von der Begabung oder von einer Gottesgabe die Rede, und nicht nur vom eigenen Vermögen. Die von Gott gegebenen Fähigkeiten sollen darum wieder in seinen Dienst gestellt werden. Mit den Gaben soll zwar Gott gelobt werden, aber sie sollen auch dem Nächsten Nutzen bringen. Die Drucke sind für die Gemeinde, Musiker und Kantoren, für besondere Feste, Zusammenkünfte und Sonntage bestimmt. In allen Drucken wird betont, daß die Musik zum Mitsingen für die Leute geschaffen wurde. Damit jedermann, die ganze Gemeinde, dabei mitsingen kann, soll der c.f. deutlich gehört werden können und verständlich sein. Die Musik soll den Gottesdienst befördern, in einfältiger doch richtiger Weise, um so wahre Andacht gegen Gott zeigen zu können. Eingehender beschäftigt sich das nächste Kapitel mit den Beweggründen der Herausgeber.

⁹⁴ Eccard/Stobäus: *Geistliche Lieder Auff gewöhnliche Preussische Kirchen=Melodeyen durchauß gerichtet / und mit fünff Stimmen componiret ...*, Danzig 1634.

⁹⁵ Crüger: *Geistliche Kirchen- Melodien ...*, 1649.

2.4. Die Aufgaben der Gesangbücher und ihre Begründung

In den Vorworten finden sich immer auch weitergehende Hinweise der Autoren auf einen bestimmten Anlaß, eine Absicht, Bestimmung oder Zielgruppe für die die Veröffentlichung gedacht ist. Dies ist meistens auch mit einer Begründung oder Rechtfertigung verbunden. Es folgen Zitate aus den einzelnen Drucken. (Eine ausführliche Darstellung der Bedeutung Osianders findet sich in Kap. 1.3.3.)

2.4.1. Johann Walter / Martin Luther

Das geistliche Gesangbüchlein 1525

Martin Luther und Johann Walter schreiben im Vorwort zu *"Das geistliche Gesangbüchlein"* 1525, daß die *"jugent/ ... soll und muß inn der Musika ... erzogen werden"* und daß sie *"die Musika/ gern sehe im dienst/ des der sie geben vnd gechaffen hat."*⁹⁶

Für Markus Jenny ist diese Veröffentlichung eine Laienausgabe. Ein Gesangbuch für Laien, das als liturgisches Buch, Schul- und Hausbuch Verwendung gefunden hat. Luther hat, so Jenny, der Christenheit nicht nur die Bibel, sondern auch das Gesangbuch gegeben.⁹⁷

In einem Brief Luthers an Walter fordert der Reformator neue Gemeindelieder für die Neuordnung des Gottesdienstes zu schaffen. Der Ruf nach neuen Texten brachte bei den Dichtern der Zeit aber nicht den erhofften Widerhall, deshalb machte sich Luther selbst ans Werk, schrieb Texte und Melodien. Johann Walter komponierte dazu, neben Luther, die Melodien. Wichtig für Luther war, daß *"beides, Text und Noten, Accent, Weise und Geberde aus rechter Muttersprach und Stimme kommen"*. Dies macht die bereits erwähnte Bewunderung für Josquin verständlich⁹⁸.

In einer späteren Ausgabe von 1544, im Umfeld von Walter und Luther, in den *"Newen Deutschen Geistlichen Gesengen"* von Georg Rhau ist die Zielgruppe Jugend, Kirche und Schule. Predigtstuhl und Schule, Jugend und Musik werden im Vorwort besonders hervorgehoben. In Kirche, Schule, Haus gleichermaßen hat diese Ausgabe ihren Platz. Die Ausgabe ist als geistliches und musikalisches Erziehungsmittel für den Musikunterricht und den Liedgesang an Schulen, *"für*

⁹⁶ Walter: *Das Geistliche Gesangbüchlein*, 1525.

⁹⁷ Jenny: Luther, Zwingli, Calvin ..., 1983.

⁹⁸ Dahlhaus (Hg.): *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, 1990, Bd. 3/2, S. 343.

gemeine Schulen" gedacht. Außerdem stellen die "*Gesenge*" eine Auswahlammlung für den Gottesdienst dar.⁹⁹

2.4.2. Andreas Raselius

Von Raselius sollen verschiedene Veröffentlichungen behandelt werden.

In der Vorrede zum "*Cantionale*" (1588) schreibt Raselius als ein wichtiges Ziel der Kirchenmusik: "*Durch die Kirchenmusik werden ... abgelenkte Blicke ... wieder zur Betrachtung und Bewunderung des Himmlischen geführt, ja gleichsam angetrieben.*"¹⁰⁰

In seiner Handschrift von 1588 fand sich zum erstenmal auch für eine mehrstimmige homophone Liedersammlung die Bezeichnung "*Cantional*". Dies steht evtl. in Bezug zum böhmischen Sprachgebrauch (siehe unter Kap. 1.3.1.).¹⁰¹

In der späteren Ausgabe von 1599, dem "*Regenspurgischen Kirchen Contra punct ...*", weist bereits der Titel auf seine besondere Funktion hin:

"... *Mit 5. Stimmen also gesetzt, daß jederman den Choral vnd bekandte Melodey jedes Gesangs vngehindert wol mit singen kann*". Das Diskant-Stimmbuch konnte als die "*gemeine Chorstimme*" auch gesondert gekauft werden.¹⁰²

Der 2. Druck erschien unter dem Titel "*Psalmen und Geistliche Lieder*" (1591). Hier finden wir folgende Bemerkung: "*... und also in den Kirchen zur Christlichen gemein abgesungen ... sondern auch eine Christliche Gemein zugleich mit Herz und Mund mitsingen kann*". Die Gemeinde wird von Raselius ausdrücklich mit einbezogen. Gleichermaßen ist die Ausgabe auch für den Chor bestimmt: "*... In diesem opusculo auff dem Chor perpetuiren*".

Als Beispiel sei hier das Titelblatt und das Vorwort der handschriftlichen Ausgabe von "*Psalmen und Geistliche Lieder*" abgedruckt¹⁰³:

⁹⁹ Rhau: *Neue Deudsche Geistliche Gesenge CXXIII. Mit Vier und Fünff Stimmen Für die gemeinen SCHULEN ...*, Wittenberg 1544, Reprint Kassel 1969.

¹⁰⁰ veröffentlicht in: *Denkmäler der Tonkunst in Bayern (DTB)*, hg. v. Ludwig Roselius, Augsburg 1931, S. XIII.

¹⁰¹ s. MGG², Bd.3, Sp.1303.

¹⁰² Raselius: *Regenspurgischer Kirchen Contra punct ...*, 1599.

¹⁰³ Raselius: *Psalmen und Geistliche Lieder ... Mit 5 Stimmen Contrapunctweiß gesetzt ...*, Regensburg 1591.



Titelblatt des Tenor-Stimmbuchs: "Psalmen und Geistliche Lieder" von Andreas Raselius, 1591¹⁰⁴



Vorwort im Tenor-Stimmbuchs: "Psalmen und Geistliche Lieder" von Andreas Raselius, 1591¹⁰⁵

¹⁰⁴ Titelblatt, ebda., S. 1.

¹⁰⁵ Vorwort, ebda., S. 3.

Andreas Raselius: Psalmen und Geistliche Lieder, Regensburg 1591

(Schlecht zu lesende Stellen stehen in Klammer.)

Den Edlen Ehrnuesten Fürsichtigen Ersamen unnd
wolweisen Herrn Kammerer unnd Rathe der Stat
Regenspurg, Meinen großgunstiggebieten [?]=
den Herrn.

Edel, Ehrnuest, Fürsichtig, Ersam, Wolweiß, Großgunstiggebietunde Herrn
Ich hab ungeverlich von 3 Jahren, die geistlichen Lieder und Psalmen, so von
D. Luther seeligen und anderen hocherleuchten Christen, auf die drei Haupt=
feste des Jahr, als Weihnachten, Ostern, Pfingsten, zu singen, gemacht und ver=
ordnet, mit 4 Stimmen gesetzt, und also in den Kirchen zur Christ=
lichen gemein abgesungen. Dieweil ich dann vermercket
das ob solchen meiner arbeit und instituto, eine christliche gemein und
löbliche Bürgerschaft, zu vorderst aber und in sonderlich E. E. F. E. W.
sonders gonstigen gefallen getragen, und gehabt, also hat mich
für gut angesehen, die übrigen Psalmen, so allhier in unseren Evangelischen
Kirchen außerhalb der Festtage gewöhnliches gesungen werden,
ebnermaßen auch also, doch mit fünf Stimmen zu setzen, daß dem Cho=
ral und üblichen jedes Psalm melodien nit allein nichts benommen,
sondern auch eine Christliche Gemein zugleich mit Herz und Mund
mitsingen kann. Dann ich dann solches, auß ver=
leihung göttlicher Hülff und gnaden neben anderen meinen Laboribus

glücklich verrichtet. alß gab ich solch schön und geist=
reiche Psalmodien ordentlich zuschreiben. In diesem opusculo auff
dem Chor perpetuirn, Zuvor aber E. E. F. E. W. Fuerhaltung und Fur=
derung solcher Ihrer zur Music tragenden Lieb und weisung, hiermit unt=
ertänig presentirn wöllen, Den getrösten zu versicht, Die
selbr werden Ihnen solch meine arbeit zu großgunstigem gefallen von
mir angenommen: Mich und die meinigen Jetzt und kuenftig, zu besten=
digen gunsten befohlen sein lassen: Wie ich dann hir=
mit gehorsamlich bitten, und mich untertenigstem fleiße befehlen
tue: Ex Musicolo [?] : Priedie [?] Michäelis Archangeli, Anno Xpi 1591 . Hoc
Anno

E. E. F. E. W. eodem die, hora 8 pomeridiane [?] melg c lob
Seglinus Cantor

Untertheniger Gehorsam

Andreas Raselius
Gymnasij Cantor

2.4.3. Johannes Eccard

Erster Theil geistlicher Lieder ..., 1597 Königsberg

Eccard beschreibt ausführlich seine Gedanken. Nach dem Verweis darauf, daß der Choral von der Gemeinde besser gehört und mitgesungen werden kann, da er ihn in den Diskant gelegt hat, möchte er sein Werk zur Bereicherung und Förderung des Gottesdienstes verstanden wissen, *"...zu Zierlichkeit und Wolstand des Gottesdienstes in der Kirchen vornemlich aber zu Lob und ehr der Göttlichen Majestat gereicht."*

Sein Cantional war das erste dieser Art in Preußen und gedacht für:

"...nicht allein der christlichen Gemeinde, welche die gewöhnliche Kirchen Melodey aus dem Discanto wol und verstendlich hören und bey sich selbst nach ihrer Andacht singende imitieren kann sondern auch ... den Musicis und Cantoribus ... damit gedienet zu haben. ... In der Führung des Chorals habe ich mich nach unsern Preussischen Kirchen zu Königsberg (wie derselbe darinnen gesungen wird) gerichtet."

Eccard will auch *"einen jeglichen Cantorem hiermit obiter ganz freundlich erinnert haben / das er im Singen dieser Kirchen Lieder sich eines feinen langsamen Tacts befleissigen und gebrauchen wolle dadurch wird er zu wege bringen das der gemeine Man die gewöhnliche Melodiam desto eigentlicher hören und er mit seiner Cantorey umb so viel leichter und besser wird fortkommen können. Welches ich meinen günstigen Herren und Freunden den Musicis und Cantoribus zur nachrichtung wolmeinende nicht bergen sollen / und bin denselben zu freundlichen und willigen Diensten nach vermögen geneiget."*

Im Vorwort zum *"Ander Theil"* begründet er die Fortsetzung der Ausgabe so:

"... nachdem ich vielfältig gespüret und verrechnet daß ... ihr aus sonderer anmut und neigung zur Musik an den Kirchenliedern ... einen großen gefallen getragen deren sie denn etliche mit Lust und Liebe gehöret auch offft mit verlangen die anderen vollendts zu haben begeret."

Und immer wieder kommen bei ihm folgende Erklärungen: *"zu Gottes Ehre und wohlstand der Kirche"*.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Eccard: *Der Erste Theil Geistlicher Lieder ...*, 1597.

2.4.4. Paul Luetkeman

Newer Lateinischer und deutscher Gesenge ... Der erste Theil, 1597

Die Kunst der Musica ist für Luetkeman gleichbedeutend mit einem besonderen Gottesdienst. Die Begründung hierfür belegt er mit der Stelle aus Sirach in Kap. 44, dort steht:

"Sie haben Musicam gelernet und Geistliche Lieder gedichtet".

In Kapitel 47 heißt es weiter: *"Er [David, der königliche Prophet] ... sang von ganzem Herzen und liebete den / der ihn gemacht hette / Er stiftet Sänger bei dem Altar / und ließ seine süsse Lieder singen und ordent ... das man die Jahrfeste übers Jahr schön begehen sollte ... mit Loben den Namen des Herrn und mit Singen des Morgens im Heiligthumb."*

Die Begründung für die *"Musica im rechten Gottesdienst"* zieht Luetkeman damit aus der Geschichte des Volkes Israel, die im Alten Testament überliefert ist und mit der sich gut argumentieren läßt. Ohne *"christliche Ceremonien kann er [der Gottesdienst] nicht verrichtet werden; dies soll auch [heute] Gott zu Ehren beibehalten werden."*¹⁰⁷

2.4.5. Martin Zeuner

LXXXII Schöne Geistliche Psalmen ... mit fünf Stimmen, 1616

Das ganze Titelblatt der 82 Geistlichen Kirchenlieder von Zeuner lautet:

*"LXXXII Schöne Geistliche Psalmen, nach dem Choral oder Thon, in dem Brandenburgischen Fürstenthum unterhalb Gebürs gebräuchlich, auff alle Sonntag und Fest durchs gantze Jahr, solcher gestalt mit fünf Stimmen componirt, daß ein jeder fromme Christ ungehindert mitsingen, und seine hertzliche Andacht gegen Gott erzeigen kann, durch Martinum Zeunerum, Hof- und Stifft Organisten zu Onoltzbach [Ansbach]."*¹⁰⁸

Carl von Winterfeld schreibt dazu in seinem "Evangelischen Kirchengesang": "Schon dieser Titel zeigt, in welchem Sinne der Meister die von ihm zusammengestellten Melodien behandelt habe; noch deutlicher spricht er sich darüber in seinem Vorwort aus. Nachdem er bemerkt, daß das Lob Gottes im Gesange ein Gebot des heiligen Geistes sei, und daß demzufolge der Kirchengesang nach Offenbarung des Evangelii 'in diesen letzten Zeiten' choraliter

¹⁰⁷ Luetkeman: *Der erste Theil Newer ...*, 1597.

und figuraliter geübt wird, 'wie denn in unterschiedlichen Landen etliche der Musik erfahrene und wohlgeübte Componisten hieran ihren Fleiß nicht gespart', fügt er in seinem Vorwort weiter hinzu:

'Aber weil etliche und deß mehreren Theiles solche gar zu künstlich componirt, also, daß ein gantze Christliche Versammlung nur irr gemacht, und ihre Christliche andacht, wie sie gern wollten, mit eygener stimm nicht vorbringen können, da doch Gott an diesem mehr wohlgefällens alß an der künstlichen Composition hat, also hab' ich mir daher ursach genommen, und vor wenig Jahren etliche teutsche Psalmen nach der Melodey, so in diesem Fürstenthumb gebräuchlich, figuraliter also componiret, dz bei Christlicher Zusammenkunft solche von Mann und Weib, Jung und Alt, in jrem gewöhnlichen thon oder Melodey, von denjenigen, so figuraliter musicirn, ungehindert, sondern zu wahrer und jnnbrünstiger Andacht angetrieben, können zugleich mitgesungen werden. Alß nun solches, beides von Geist = als Weltlichen, Gottseeligen und verstendigen Leuten bißher nicht allein gebilligt, sondern auch die übrigen und vornembsten durch das gantze Jahr in gleicher Form zu componiren ich vielmahls hoch ermahnet und angelassen worden, als hab ich diß kleine Werklein zuvörderst GOTT dem Allmächtigen zu schuldigen Ehren, wie auch allen Christlichen eyffrigen hertzen zu dienstlichem gefallen, ungeachtet es vielleicht auch (wie sonst inn der gleichen fällen pflegt herzugehen) seine Mißgönner und Tadler haben und finden mag, anfertigen, und in Truck kommen lassen wollen'."

Nach Winterfeld war die Absicht Zeuners "die Gemeinde sollte sich dem Gesange des Chores, der diese Lieder mehrstimmig vortrug, anschließen".¹⁰⁹

2.4.6. Michael Altenburg

Der Ander Theil ... newer Kirchen und Hauß-Gesenge, 1620

Das Vorwort zieht mit dem Gesang der Engel einen musikalischen Bogen, eine Verbindung aus dem Alten Testament bis an das Ende des Neuen Testaments, der Offenbarung:

"So ist sie auch ... und vorgeschmack des ewigen Freuden und Friedenlebens, da man nichts anderes denn das Es. 6c die Engelische Lobgesänge hören wird."

In Jesaja 6,3 findet sich dieser Sanctus-Gesang, die Lobpreisung Gottes, den Altenburg auch als "δοξολογια" bezeichnet. Er lautet: "Heilig, heilig, heilig ist

¹⁰⁸ Zeuner: *LXXXII Schöne Geistliche Psalmen ...*, 1616.

der Herr Zebaoth, alle Lande sind seiner Ehre voll"! 6 Flügel haben die eben beschriebenen Engel. Mit zweien decken sie das Antlitz, mit zweien die Füße und mit zweien fliegen sie. Weiter, schreibt Altenburg, hat:

"... er liebliche Muteten bißanhero gestellet dadurch der Gemeine des Herrn unseres Gottes ganz nuzbarlich gedienet wird".

Als Beispiel sei hier das Titelblatt von der Tenorstimme und das Vorwort der Ausgabe "*Der ander Theil ... Newer Kirchen und Hauß-Gesenge ...*", 1620, abgedruckt¹¹⁰:

[In Klammer die Stellen, die nicht zu lesen waren]



Titelblatt des Tenor-Stimmbuchs "Der ander Theil ... Newer Kirchen und Hauß-Gesenge ..." von Michael Altenburg, 1620¹¹¹

¹⁰⁹ Winterfeld: Der Evangelische Kirchengesang, 3 Bde., Leipzig 1843-1847, Bd. II, S. 21f.

¹¹⁰ Altenburg: *Der Ander Theil Christlicher ... Newer Kirchen und Hauß-Gesenge ... von Ostern biß auff das Advent ... mit 5. 6. und 8. Stimmen ...*, Erfurt 1620.

¹¹¹ Titelblatt, ebda., S. 1.

**Michael Altenburg: Ander Theil ... Newer Kirchen und Hauß-Gesenge
..., 1620**

Titelblatt:

* * *

**Ander Theil.
Christlicher / Lieblicher
Und Andechtiger**

**Newer Kirchen und Hauß=
Gesenge / von Ostern biß auff das Advend /
So auff alle Festage und auch sonsten zu jederzeit /
Hochzeit und Kirmessen und dergleichen können gebraucht
werden / Also daß man den Text fein vornehmen und
ein jeder Gottseliger Christ mit sin=
gen kann.**

**Mit 5. 6. und 8. Stimmen
componiert von
M. MICHAELE ALTENBURGIO
Tröchterb. Pastore.**

I. T E N O R.

**Gedruckt und verlegt durch Johan Roehbock /
zum gruenen Loewen bey S. Goergen /
1. 6. 20.**

* * *

Umschrift: RAPTUS AMORE CHELY PATIENS DURISSIMA VINCO
NULLA SALUS MUNDO DULCIS MIHI PATRIA COELUM

(Freie Übersetzung: "Ergriffen von der Liebe überwinde ich geduldig mit der Musik das Härteste. In der Welt gibt es keine Rettung. Der Himmel ist für mich süße Heimat")

Widmung:

Dem Ehrnvesten / Großachtbarn
 Hochgelarten und Wolvornehmen Herrn Jo=
 hanni Henrico Kolhansio Beider rechten Licentatio F. G. Ampts=
 verwesern zu Gotha / und des F. Gymnasi daselbsten / primario[?] inspectari[?],
 Meinem Großgüestigen Herren / und Wohlerwiesenen
 Beförderern.

Dem Ehrnvesten / Großachtbarn
 Wohlweisen und Wohlgelarten Herrn Johan=
 ni Weidemoellern / an jetzo Regierenden Buergermeistern
 und Wohlangeordneten Sebolarcha[?] zu Gotha / etc. Meinen
 Großgüestigen Herrn und Foer=
 derern.

Dem Ehrnvesten / Horachtbarn[?]
 und Vohrnehmen Herrn Johann Baurman /
 Buergern und Handelßman in Gotha / etc.
 Meinen Großgüestigen Herrn und
 Foerderern.

Text:

Commendatio harum Cantionum

Wenn einer gleich eytel Gabrielische[?] Engel Wort hette / koendte er doch die edle Musicam nimmermehr gnugsam ruehmen und preisen. Wie denn unter andern hohen Wolthaten / damit Gott der Vater des Lichts / das liebe Vaterland / secundum misericordisßimam suam misericordiam / nach seiner barmherzigen Barmherzigkeit [?] und begabete st[?] die Musica nicht die geringste eine. Denn sie hat mirabeles operationes umb sonderliche Wirkungen. Sie machet ein froelich Gemueth und Geblueht / und wer sie nicht gerne hoeret / den hat der sawe und trawe Geist mit schwermuetiger Trawrigkeit / und trawriger Schwermuetigkeit umbfangen und durch gangen. So ist sie auch προγευσμα und Vorschmack des ewigen frewden und frieden Lebens / da man nichts anders denn das τεισαχιον, Es 6. c. και δοξολογια [?] die Engelische Lobgesenge hoeren wird.

Wes Hertz in diesem Leben so stelern und adamaetisch ist / daß es durch die Musicam nicht angezuetet wird / der wird in die ewige frewdenreichste Welt nimmermehr gelangen / wie er denn allda nichts nuetze ist /. Sintemal da nichts anders seyn wird / denn ein immer=stets werendes Lob / Ruhm / und preiß goettlicher Majestat. Wie nu aeber alle Kuenste : Also die Musica hochgestiegen ist. Dahero der grundguetige große Gott / von Tage zu Tage coelestia ingenia musica erwecket / solch loebliches Werck zu escoliren, und sich darinnen zu ueben.

Wie er denn unter vielen andern dem wuerdigen umb Wolgelarten Ern M. Michaeli Aldenburgico singulare talentum musicam verliehen / daß er liebliche Muteten biß anhero gestellet / dardurch der Gemeine des Herrn unsers Gottes / ganz nuzbarlich gedienet wird.

Wie denn sonderlich dieses sind selectae cantiones / welche allen Musicanten und Christlichen Gemeinen sollen bekandt seyn.

Gott der großgebige HERR aller Herren / wolle dem Autori den Geist der Weißheit unnd des Verstandes ferner gnaediglich verleihen / damit er zur Ehre Gottes / zu erbawung der seligwerdenden Christenheit / und zur erweckung jinnerlicher frewde / in solchem Gott wolgefelligem und recht loeblichem Werck moege fortfahren / Amen. Signatum Erffurti 15. Martij. Anno 1620.

M. Modestinus Wedman / Pfarrer zu Kauffmans Kirchen des Evangelischen
Ministerii Senior P. P.

A 2 La
Metamor=

προγευσμα (progeusma)
τεισαχιον (teisagion)
δοξολογια (doxologia)

Ähnliche Gedanken und Worte liebt man in der Erfurter Ausgabe "*Der dritte Theil Christlicher/lieblicher und andächtiger newer Kirchen und HaußGesänge ...*", aus dem Jahre 1620.¹¹²

2.4.7. Johannes Eccard / Johann Stobäus

Geistliche Lieder Auff gewöhnliche Preussische Kirchen=Melodeyen durchauß gerichtet / und mit fünff Stimmen componiret ..., Danzig 1634¹¹³

Das Vorwort zur gemeinsamen Ausgabe "*Geistliche Lieder*" von Eccard und Stobäus, herausgebracht von Stobäus, Eccards Schüler, verdient besondere Beachtung. Zunächst äußert sich Stobäus zum vorliegenden Druck und zu seinem Lehrer. Es folgt dann eine Vorrede des "Ehrwürdigen Ministerii" abgedruckt im Stimmbuch des Basses. Im Stimmbuch des Discantus findet sich das Vorwort von Johann Stobäus:

[Die Stellen mit Klammer sind im Druck schlecht zu lesen.]

*JOHANNES STOBÆUS
Musicis & Cantoribus
S D*

... hat (günstige Herren und Freunde) Herr JOHANNES ECCARDUS weiland Churf: Durchl: zu Brandenburg Cappelmeister / mein hochgeschetzter Praeceptor des Sel. D. MARTINI LUTHERI und anderer frommer Christen in unseren Kirchen gebräuchliche Christliche Lieder / auff anhalten guter Freunde / ... aber auff gnädigsten befehl der Fürstl. Durchl. Zu Preussen / seines damahligen Gnädigen Fürsten und Herrn / in eine kunstreiche harmonium und stimmenfügung gesetzt / da gleichwol der Choral in Discanto, wie er an sich selbst gehet / deutlich gehöret wird / und die Gemeine denselben zugleich mit einstimmen und singen kan; auch beten [?] etliche [?] Anzahl in zweyen Theilen im Jahr Christi 1597 alhie zu Königsberg / durch den öffentlichen Druck der Welt mitgetheilet. Solche feine Christliche Arbeit / ist nicht allein von allen der Kunst verständigen / ihrer würde nach / höchlich beliebtheit / sondern auch derselben gebrauch in die Kirchen dieses Landes / wie auch anderswo / zu wolständiger zierligkeit des Gottes-dienstes in übung gebracht. Nach dem aber solches ersten Druckes exemplaria verbrauchet / bin ich ermahnet worden / behilfflich zu

¹¹² Altenburg: *Der dritte Theil ...*, 1620.

¹¹³ Eccard/Stobäus: *Geistliche Lieder ...*, 1634.

seyn / daß dieselbe wiederumb auffgelegt / und meine / der übrigen
 Kirchengesänge auff
 ebenmässige Art gesezte / compositionen hinzugethan würden: Welches
 wolmeinende
 ansinnen ich (meine schuldige danckbarkeit gegen obgedachten meinen
 hochgeehrten
 Lehrmeister auch diesfülls zu erweisen / wie auch meines theils mit den Gaben /
 so Gott
 der Herr verliehen / Gotte und der Christlichen Kirchen zu dienen mich pflichtig
 erken-
 nend) Da sich gute und der [?]...sse geneigte Herren und Freunde das Werk
 fortzustel-
 len erboten / für dießmahl so fern angenommen / daß ich allhie in einem Buche /
 neben
 allen in dieses Landes Kirchen gebräuchlichen Liedern auch etliche Psalmen des
 Seel.
 D. Cornelii Beckers außgebe; und lebe der zuversichtlichen hoffnung / solcher
 mein fleiß
 werd / wie er zum Lobe Gottes und auch seiner Kirchen bedacht / von allen der
 Music ge-
 wogenen günstig auff- und angenommen werden. Hienchen kann ich nicht
 umbgang
 haben des vorgemeldeten Hn. ECCARDI erinnerung zu wiederholen / und einen
 jeg-
 lichen Organistem [?] ganz freundlich zu bitten / daß er sich im singen dieser
 Kirchen-Lieder
 eines feinen langsamen Maasses und Tacts befleissigen und gebrauchen wolle /
 damit der
 gemeine Mann die weise desto eigentlicher höre / und er mit seiner Cantorey
 auch so viel
 besser fortkomme. Schließlich habe ich zween oder drey D. Beckers Psalmen
 unter
 eine andere Melodey / als er drauf angeleigt [?] / gesetzt; solches ist nicht
 darumb gesche-
 hen / als wolte ich ihn in seiner Anweissung klügeln [?] / sondern weil dieselbe
 von ihre be-
 nannte Weise schon vorhin in diesem Wercke componiret vorhanden / habe ich
 eine an-
 derbe / sich ebenmassig auff die vorhandenen Reimen art fügende / nehmen
 wollen / damit
 desto mehr Kirchen-Mehlodeyen und auch Psalmen bekandt und üblich würden.
 Da
 jemand aber dieselben auff die von Herrn Bechern bewandte Weisen singen wolte
 / wird
 er unbeschwert die mühe des abschreiben auff sich nehmen. Welchen ich meinen
 grün-
 stiegen Herren und Freunden der Music gewogenen und Sintern zur nachreicht /
 wol-
 meinend nicht bergen sollen / Und bleibe denselben zu willigen diensten / nach
 vermög-
 gen / erbötig.

Die Vorrede des "Ehrwürdigen Ministerii" fällt aus zweierlei Gründen aus dem vergleichbaren Rahmen der Vorworte. Zum einem ist es das einzige, das neben dem Beitrag des Komponisten auch durch einen anderen Autor auf musikalische und kirchliche bzw. theologische Fragen eingeht. Die Vorworte anderer Verfasser beschränken sich auf wortreiche Huldigungs- oder Lobgedichte. Zum anderen finden sich neben den üblichen Themen überraschend viele weitere Bereiche mit denen sich der Verfasser beschäftigt, und die in jener Zeit selten in dieser Art von Literatur zu finden sind. Es lohnt sich, dies im Gesamten einmal zu lesen. Zunächst eine kurze Zusammenfassung:

Den Anfang in diesem Vorwort macht die Schöpfung. Die natürliche Harmonie wird beschrieben sowie nach Quantitäten, Maß, Zahl, Gewicht und Proportionen eingeordnet. Der "Philosoph in der Badstube" taucht dann ebenso aus dem Wasser der Schöpfung auf, wie die "Arithmetische Zahlübereinstimmung", die "Harmonia numerica" Göttlicher Allmacht. Die Zahl spielt bei ihm eine gewichtige Rolle. Von der Arithmetik ausgehend kommt er dann zur Musik. Auch hier gibt es Maß, Proportion, Intervalle, Übereinstimmung im Ton, die zu "Musicalischer Harmonie" führen. Die unterschiedliche Wirkung von Musik kommt dabei zur Sprache. (S.1-3)

Es fehlen aber auch nicht die Bibelstellen, die zitiert sein müssen, um die Kirchenmusik zu rechtfertigen. König David mit den Psalmen und ihrer genauen Beschreibung des Instrumentariums stehen als Kronzeugen. (S.3-6)

Ungewöhnlich ist dann der Exkurs zu den verfolgten Christen der ersten Stunde und den Anfängen der römischen Kirche. Über Augustin geht es dann bis zu Zwingli, um die Musik im Gottesdienst zu rechtfertigen. Dieses Thema muß in der Zeit sehr umstritten gewesen sein. (S.6-7)

Hinzuweisen ist auch auf die Unterscheidung in Choral- und Figuralmusik. Welche Musik in die Kirche gehört und welche woanders hin lernt man dabei auch gleich. *"Die Kirchenmusik soll langsam und gravitatisch sein, um der Bewegung der Andacht und des Gemüts und des Herzen zu dienen, damit der gemeine Mann nicht allein an Ohren, sondern auch am Herzen möge gefüllet und gesättigt werden."* (S.8)

Er beschreibt weiter die Wirkung von Musik. Statt springender und geschwinder Concerten und Galliarden sollen in der Kirche langsamere Motetten erklingen. Es ist die Zeit des 30-jährigen Krieges. Aus heutiger musiktherapeutischer Sicht kann

man sagen, daß der Autor sehr wohl über die verschiedene Anlage von Musik und ihrer daraus resultierenden Wirkung Bescheid wußte, und sich darüber Gedanken machte. (S.8) Heute fällt dies unter die Stichworte ergotrope und trophotrope Musik.¹¹⁴

Zum Schluß wird von ihm die Förderung der Kirchenmusik postuliert. Die beiden Komponisten Eccard, mit seinem Lehrer Orlando di Lasso, und Stobäus werden erwähnt und in diesem Zusammenhang wird ein weiterer Zweck des Drucks genannt: Ihre Sätze sollen, und diese Bemerkung ist selten zu finden, nicht in Vergessenheit geraten. (S. 9-10)

Die Vorrede des "Ehrwürdigen Ministerii" ist im Stimmbuch des Basses abgedruckt. Hier einige Auszüge:

Vorrede des Ehrwürdigen Ministerii

...

S. 2:

Dannenhero ihrer viel gelahrter treffsinniger Leute gewesen / welche mit der blossen Arithmetischen zahlenmäßig [?] Musicalische übereinstimmige Lieder componiret oder gemacht haben. Wie solches ihre statliche herzliche Bücher zeigen. Und was ist die Musikalische übereinstimmung / so viel Menschlicher stimmen im singen und allerhand instrumenten / welche beym singen gebraucht werden? Numerus est ad tonum vel Musicalem concentum applicatem [?]: Ein Zahl / welche reguliret wird nach der übereinstimmung im thon / das ist / im singen / dasselbe geschehe auff was maß es wolle. Sol nun solch singen recht Musikalisch seyn / daß drauß kein Wolfsgeheul werde / so muß es durch kunst und geschickligkeit Harmonicè oder einstimmig zusammen gesetzt / eins ums ander geflochten werden / mit maß / zahl und gewicht / das die Intervalla, die Tertien / Quarten / Quinten / Sexten / &c. richtig und einstimmig / ein jedes an seinem ort gesetzt werden / darzu dann von nöthen eine rechte Musicalische wissenschaft / daß nun bey verfertigung solcher Musicalischen Composition nicht oben bis her / wie ein Paurin [?] die Stiffel fahre / sondern daß in der stille (sintemal Musicalische Compositiones in der stille sollen und müssen gemacht und gefertiget werden / lieblich rauschenden

¹¹⁴ Decker-Voigt: Aus der Seele gespielt - Eine Einführung in die Musiktherapie, München 1991.

Wässerlein und Winden zwischen den Bäuwmnen hiermit nichts benommen) durch sonderbaren fleiß und mühe waltung / alles fein künstlich / ordentlich und einstimmig zusammengefüget und gesetzt werde.

S. 3:

Diese Musikalische Harmonia wie sie eine sonderbare gab Gottes ist / den Menschen

mitgetheilet / also kompt sie in gebrauch: Erstlich zum gehör / welcher sensus gar delicat und scharff ist / darnach bald und im Augenblick gemerckt wird / was disoniert und anstöst. Vom

gehör durch eine wunderbare ... zum Herzen. Denn so wunderbar hats die ewige Weißheit Gottes am Menschen gemacht / daß die eusserlichen Sinn ... Vehreula oder

wunderleitungen sind / dadurch eines und das ander zum Herzen geleitet und geführet wird.

Nun hat die Musicalische übereinstimmung / wenn sie künstlich / artig und anmutig gesetzt ist /

und vom gehör zum Herzen geleitet wird / eine gar sonderbare dringende krafft des Menschen

Herz anzufassen und zu bewegen. Ja diese einstimmende Liebligheit ist ein vorgeschmack der

Himmlichen Englischen Music des andern ewigen Lebens. Wir wollen an itzo nicht einfüh-

ren die profan Historien / darinnen zu finden / daß die Heiden vor Jahren die Music fast zu al-

lem thun gebraucht. Wenn sie die Menschen zum Krieg / zum fechten / auch die mutigen Pferd

haben animiren und aufrischen wollen / haben sie gebraucht ihre sonderbare scharffe Kriegs

tonos. Wenn Menschen / sonderlich verstorbene / zu beklagen und zu betrawren gewest / haben

sie auch solche Melancholische Music gehabt / wie jenne TodtenPfeiffer waren im Hause Jairi [Jairus]

des frommen Schulherrn zu Capernaum Matth: 9,23 Marc: 5,38. Sonderlich haben sie die

Edle Musicam adhibiret, des Menschen Herz zu erfewen / und ihren Heidnischen vermein-

ten Gottesdienst damit zu zieren.

...

S. 6:

... ermahnet / theils instrumentaliter auff allerley Instrumenten zu singen / und dem Namen des Herrn zu dancken.

2.4.8. Michael Praetorius

Abschließend soll ein Vorwort im Gesamten zitiert werden, das die oben abgehandelten Punkte anspricht. Es handelt sich dabei um die Vorrede zu "MVSAE SIONIAE Fünffter Theil", aus dem Jahre 1607 von Michael Praetorius:

Michael Praetorius: MVSAE SIONIAE Fünffter Theil

MVSAE SIONIAE

Michaelis Praetorii C.

Geistlicher Deut=
scher in der Christ=
lichen Kirchen ublicher
Lieder und Psalmen mit II. III.
IV. V. VI. VII. VIII.
Stimmen.
Fünffter Theil
Tenor

1607

Allen**Christlichen deß heiligen Roemischen****Reichs Kirchen / gemeines Vaterlandes Deut=**

scher Nation wuenschet der Autor Heyl / Fried und
erbawung derselben / vom Höchsten / durch
Christum in der Gnad deß heiligen
Geistes.

Vorwort:

*Wje die Kunst der Music ein edle tewre Gabe deß Höchsten ist / Darinn seine Göttliche Weißheit und Guete scheint und leuchtet / Also sol sie ja von allen / denen er ein pfuendtlein Scientiae darinnen verliehen / auch zu seinem Lob / Ehren / Dienst und Er=
bawung seiner Gemeine angewendet werden.*

Und weil der grosse lobsame Koenig und Prophet David / der beydes componiret, und dem Chor fuergeschnitten / mit Gesaengen zu beten und danken / auch allerhandt Musicalischen Instrumenten

wie zu sehen 2. Reg. 6 sich dessen nicht entsehen und zu hochgeacht / Item, Theophilus der Orientalischer Keyser

umbs Jahr 830. Sich in Hymnis Ecclesiae geübt / componiret und seinem Chor selber tactiret, wie Zonaras Tom. 3. schriftlich verlassen: Deßgleichen Robertus pius Hugonis Capeti Sohn / Koenig in Franck=

reich / ein Stammvater aller nachfolgenden Koenige / der die Sequentiam, Sancti Spiritus adsit nobis gratia,

und das Responsorium, Iudaea & Ierusalem, und viel ander Gesaenge componiret, Kirchen gebawer / und

Anno 1030. gestorben: Item Leo der ander Roemischer Bischoff: Vitalianus der I. Gregorius Magnus,

Ioh. Franciscus Pici Mirandulae Dominus, Concordiaequ comes, &c. Und viel unzehlige mehr sich Lob=

würdig darinn geuebt / und allein dahin gearbeitet / das diese Kunst der Ehre Gottes in seiner Kirchen dienete.

*Als hat Mir / der Ich doch solchen vortrefflichen Luminibus, in ansehung meiner wenigen Person / und
 denen Mir von Gott verliehenen Gaben / im aller geringsten nicht zuuergleichen / Dennoch aus
 Christlicher
 nachfolgung vor wenig jaren / durch die Gnade deß Hoehsten / eben zu dem Ende / Meins in
 Musica arte
 empfangenes Pfuendlein derogestalt / nach erheischung meines Ampts auch anzuwenden geliebet
 und gefallen:
 Inmassen ich dann hiebeuor in mehr / als / 8.9. und 12. Stimmen / unsere ubliche Kirchengesaenge
 ad Choros
 gesetzt / an Tag geben / und dieselbigen Christlichen Gemeinen angenehm zu sein vermercket:
 Dabeneben aber
 auch betrachtet und angesehen / das an allen Orten und bey allen Staedten / Flecken und
 Maerckten der Christ=
 lichen Religion verwandten Kirchen und Gemeinden / wie gerne mann offtmals auch gewolt / mit
 so viel
 Stimmen nicht fort kommen moegen: Habe derowegen Ich mir die Muehe nicht wollen verdriessen
 lassen / Auch
 ein Cantional, so gut es der liebe Gott verliehen / auff 2.3.4.5.6.7. Stimmen / für deroselben Chor
 und
 Kirchen zu vorfertigen. Consecrere demnach und dedicire diese zu besagtem Ende angefangene
 meine wol=
 gemeindte Arbeit allen Gottseligen / frommen Hertzen bey Kirchen / Schulen und Gemeinden
 Teutscher Nation
 unsers geliebten Vaterlandes und der loeblichen Musicae Kunst Liebhabern und Befoerderern /
 nichts weiters
 von denenselben begehrend / Als in guensteriger Auffnehmung mit mir den Allmaechtigen anzuruffen
 / Das er
 durch solch mittel Vieler Christliche Hertzen zu Gottes Lob und Ehren und rechter Danckbarkeit
 für seine Wol=
 thaten in Christo uns erzeigt / anregen und erwecken wolle / biß wir für seinem GnadenThron im
 neuen
 Jerusalem und himlischen Sion versamlet / ihn von Angesicht zu Angesicht anschawen / und mit
 Englischen
 und Sionischen Lobgesaengen in volliger freuden Stimm und Hertzens Wonne / sampt den heiligen
 Fron-geister=
 lein und ausserwehlten EngelChorn ehren / preisen und ruehmen muegen / Der unser aller
 unaußsprechliche /
 wirdigste Ehr / Preiß und Ruhm ist ewiglich / AMEN.*

MICHAEL PRAETORIUS C.

Die Kunst der Musik soll als Gabe des Höchsten zu seinem Lob, Ehre, Dienst und zur Erbauung seiner Gemeinde angewendet werden. Dabei beruft Praetorius sich auf Propheten wie auf Kirchenväter. Er selbst, mit dieser Kunst begabt, verfertigte ein Cantional mit 2-7 Stimmen. Die größer besetzten, bisher erschienenen Ausgaben mit 8-12 Stimmen, waren nicht überall für den Chor, die Schule und die Gemeinde verwendbar: "... *Dabeneben aber auch betrachtet und angesehen / das an allen Orten und bey allen Staedten / Flecken und Maerckten der Christ=lichen Religion verwandten Kirchen und Gemeinden / wie gerne mann offtmals auch gewolt / mit so viel Stimmen nicht fort kommen moegen*", und deshalb eine kleiner besetzte Ausgabe herausgab. Er widmete es "... *allen Gottseligen / frommen Hertzen bey Kirchen / Schulen und Gemeinden ...*" so daß Gott durch die Musik

*"... Vieler Christliche Herten zu Gottes Lob und Ehren und rechter Danckbarkeit für seine Wolthaten in Christo uns erzeugt / anregen und erwecken wolle"*¹¹⁵

¹¹⁵ Praetorius: *MVSAE SIONIAE Fünffter Theil*, 1607.



Titelblatt der Ausgabe der "MVS A E SIONIAE Fünffter Theil" von Michael Praetorius, 1607¹¹⁶

¹¹⁶ Titelblatt, ebda., S. 5.

2.4.9. Zusammenfassung

Zusammenfassend lassen sich die Aufgaben des Gesangbuches, dieser bedeutenden Neuerung der Reformation, in die Bereiche Kirche, Haus und Schule zuordnen, mit entsprechender liturgischer, persönlicher und pädagogischer Verwendung. Liturgische Verwendung findet es im Gottesdienst, persönlich als Andachtsbuch für den Einzelnen und im pädagogischen Bereich als Lehrbuch für den Unterricht. Die Gemeinde soll durch den Notendruck in den Gottesdienst einbezogen werden. Weiter dient es zu Lob und Ehre Gottes, dem Wohlstand der Kirche und der Erbauung des Menschen.

Die Tradition von Musik im Gottesdienst wird mit Textstellen aus dem Alten und Neuen Testament und Aussagen von Kirchenvätern zurückverfolgt und so für die eigene Musikpraxis begründet. Auch naturwissenschaftliche und philosophische Gedankengänge werden geführt.

Ähnliches wie in den oben zitierten Vorworten findet sich noch in den folgenden weiteren untersuchten Musikdrucken:

Johannes Eccard: *"Neuwe deutsche Lieder mit vieren und fünff Stimmen ..."*, Mühlhausen 1578

Melchior Vulpius: *"Kirchen Geseng und Geistliche Lieder"*, Erfurt 1604

Bartholomäus Gesius: *"Geistliche Deutsche Lieder"*, Frankfurt an der Oder 1605

Melchior Franck: *"Psalmodia sacra, das ist Newes Musikalisches Wercklein ..."*, Nürnberg 1631.

Bei Melchior Vulpius *"Kirchen Geseng und Geistliche Lieder"* liest man noch vom Gegensatz zwischen Luther und dem Papsttum, von David, Saul und dem Teufel. Vulpius ist von allen untersuchten Autoren der Einzige, der neben den Sängern auch die Sängerin erwähnt, und dabei auf eine Stelle im Alten Testament verweist: *"Wie denn auch David die Sänger und Sängerin bestellet hat zum Gottesdienst"* (1. Chronik 25,5-6).¹¹⁷

Im Vorwort von Bartholomäus Gesius zu *"Geistliche Deutsche Lieder"* fällt in der Widmung besonders die Nennung der Namen der beiden Söhne des Bürgermeisters auf, die mit dem Vater zusammen singen und Instrumente spielen: *"Und weil der Herr Bürgermeister nicht alleine ein sonderlicher Liebhaber der lieben Kunst Musica/sondern auch darein also geübet / das er mit derselben auffm*

¹¹⁷ Vulpius: *Kirchen Geseng und Geistliche Lieder ... 4-5 Stimmen*, Erfurt 1604.

Instrumente sich offft und viel ergetzen kann / Auch ohn allen zweiffel seine vielgeliebte beyde söne neben den andern freyen Künsten hier zuhalten und aufferziehen wird / Sintemal der lieben Jugend eine grosse Zier und Ehre / wenn sie neben irem Studiren mitsingen und auff Musicalische Instrumenten sich üben / und Gott loben und rühmen können / darzu denn solche Geistliche Lieder / und Compositio Contrapuncti simplicis nicht undienstlichen. Als habe ich ... E. [Ehrvesten] Gunst: und W. [Wohlweisen] und derselben geliebten beyde Söhnen / Joachim und Eggeberto / dedizieren und zuschreiben wollen¹¹⁸

¹¹⁸ Gesius: ... *Geistliche Deutsche Lieder ... Mit vier und fünff Stimmen ...*, Frankfurt an der Oder 1605.

2.5. Aufbau der Drucke

2.5.1. Überblick

Die untersuchten Gesangbücher sind alle mehrstimmig angelegt und das schon bei Johann Walter. Die Zielgruppe ist die Gemeinde, dafür gibt es schriftliche Quellen in den Vorworten. In der Sammlung *"Newe Deudsche Geistliche Gesenge"*, 1544¹¹⁹, befinden sich auch mehrere Katholiken unter den Komponisten, so Arnold von Bruck, Lupus Hellinck, Ludwig Senfl, Thomas Stolzer und Stefan Mahu. Sie haben Sätze für protestantische Lieder geschrieben, z.T. bessere Sätze als protestantische Komponisten. Diese wurden dann auch an erster Stelle in diesem Druck veröffentlicht. Manche dieser Sätze wurden auf Bestellung komponiert. Meistens halten sich die Herausgeber in der Reihenfolge ihrer Sätze an das Kirchenjahr (De tempore), beginnend mit Advent.

2.5.2. Andreas Raselius

Psalmen und Geistliche Lieder, 1591

Als Beispiel für ein Register sei das zu *"Psalmen und Geistliche Lieder"* von 1591 aufgeführt.

Der Inhalt setzt sich hier aus alten Vorlagen wie Hymnen, Sequenzen, Antiphonen sowie aus Neuschöpfungen wie neuen Liedern, Psalmvertonungen und Liedern zum Katechismus zusammen. Sie sind mit 5 Stimmen gesetzt. Die Inhaltsübersicht dieser Ausgabe¹²⁰ lautet:

¹¹⁹ Rhau: *Newe Deudsche Geistliche Gesenge ...*, 1544.

¹²⁰ Raselius: *Psalmen und Geistliche Lieder ...*, 1591.

Psalmen und Geistliche Lieder , 5-vocem
so in diesem opusculo ordentlich geschrie
ben gefunden werden

Erstlich

- | | |
|---|---|
| <p style="text-align: center;">Dominicatia so man an
Sontägen gewöhnlich pflegt
zu singen :</p> | <p style="text-align: right;">3.
Catechismus gesangsweis. D. Lutheri
[? In i... martina]</p> |
| <p>1. Litanias. O Gott Vatter Im Himmel
6.</p> | <p>9. Mensch wiltu leben seliglich. 99
10. Diß sind die heiligen 10 gebott 100
11. Wir glauben all an e. Gott 102</p> |
| <p>2. Erhalt uns Herr bey D. W. 125.
3. Verley uns Friden gnediglich 126.</p> | <p>12. Vatter unser im Himmelreich 103
13. Christ unser Herr zum Jordan kam
105</p> |
| <p>4. Wer Gott nit mit uns dise Zeit 8.
5. Sey lob und Ehr mit hohem preis
14.</p> | <p>14. Gott sey gelobet und gebened. 106
15. Jesus Christus unser Heiland 110</p> |

2.

Psalmi benitentiales: so zur
besten Zeit gesungen werden.

6. Aus tiefer Not Ehr sey dem vatter 11.
7. Erbarm dich mein o Herre Gott. 48.
8. O Herre Gott begnade mich. 25.

Als Gegensatz zu diesem Druck mit geistlichen Liedern ließe sich für Raselius das Calvinistische Umfeld nennen, das er zumindest theologischerseits in Heidelberg hat leider kennenlernen müssen, wovor er dann auch nach Regensburg gewichen ist¹²¹. In diesem Calvinistischen Umfeld findet man in den Gesangbüchern nur Vertonungen von Texten, die aus der Bibel entnommen sind. Es handelt sich dabei um Umdichtungen von Psalmtexten. Liedvertonungen freier Dichtungen gibt es bei Calvin nicht. Die Satzstruktur ist wie bei den Odenkompositionen eher homophon. Als Beispiele seien die Sätze von Claude Goudimel und Louis Bourgeois genannt, die teilweise mit Sätzen von Martin Zeuner und Bartholomäus Gesius vergleichbar sind.

¹²¹ s. Denkmäler der Tonkunst in Bayern (DTB), hg. v. Ludwig Roselius, Augsburg 1931, S. XIII.

2.5.3. Johannes Eccard

Als Beispiel für ein Gesangbuch mit einem Register nach dem Kirchenjahr soll das des 1. Teils zu "*Geistliche Lieder*" von 1597 dienen¹²²:

- I. Nun kom der Heyden Heiylandt.
- II. Christum wir sollen loben schon.
- III. Gelobet seystu Jesu Christ.
- IIII. Von Himel hoch da kom ich her.
- V. Der Tag der ist so freudenreich.
- VI. Resonet in laudibus.
- VII. In dulci jubilo.
- VIII. Mit fried und freud ich fahr dahin.
- IX. Christe der du bist Tag und Liecht.
- X. Christus der uns selig macht.
- XI. Da Jesus an dem Creutze stundt.
- XII. Herr Jesu Christ war Mensch und Gott.
- XIII. O Lamb Gottes unschuldig.
- XIIII. Jesus Christus unser Heylandt.
- XV. Christ lag in Todes banden.
- XVI. Christ ist erstanden.
- XVII. Kom Gott Schöpffer heiliger Geist.
- XVIII. Kom heiliger Geist Herre Gott.
- XIX. Nun bitten wir den heiligen Geist.
- XX. Gott der Vater wohn uns bey.
- XXI. Allein Gott in der Höh sey Ehr.
- XXII. Meine Seel erhebet den Herren.
- XXIII. Herr Gott dich loben wir.

2.5.4. Paul Luetkeman

Ein Beispiel für nicht nur geistliche c.f.-Stücke in einem Druck sind die "*Newer Lateinischer und deutscher Gesenge ... Der erste Theil*, 1597, von Paul Luetkeman. Neben den choralgebundenen Kompositionen sind auch freie Stücke abgedruckt, so beispielsweise eine c.f.-Fantasie über das Lied "Innsbruck ich muß dich lassen"¹²³. Die Besonderheit liegt darin, daß sich in einer geistlichen Sammlung weltliche Texte finden.

2.5.5. Sethus Calvisius (1556-1615)

Bisher ließen sich nur ein fünfstimmiger und zwei sechsstimmige Sätze von ihm finden. Die Quelle dazu ist das "*Florilegium Selectissimarum*", Leipzig 1603. Seine Sätze wurden dort in einer Sammlung verschiedener Komponisten von

¹²² Eccard: *Der Erste Theil Geistlicher Lieder ...*, 1597.

¹²³ Luetkeman: *Der erste Theil Newer ...*, 1597.

Erhard Bodenschatz herausgebracht. Sie enthält, nach dem Kirchenjahr geordnet, c.f.-gebundene, nicht choralgebundene und lateinische Vertonungen u.a. von Orlando di Lasso, Clemens non Papa und Jacob Handl.

Eine weitere Veröffentlichung, die sich aus der kirchenmusikalischen Situation der Leipziger Thomaner entwickelte, ist die *"HARMONIA Cantionum Ecclesiasticarum. Kirchengesenge / und Geistliche Lieder"*, Leipzig 1597. Der Druck bringt die Kernlieder in der De tempore-Ordnung nach Vorbild Selneckers.¹²⁴

Eine falsche Angabe fand sich übrigens im Schein-Cantional. Dort wird der sechsstimmige Satz über "Heut triumphieret Gottes Sohn" von Sethus Calvisius irrtümlicherweise Johann Hermann Schein zugeordnet.

¹²⁴ Calvisius: *HARMONIA* ..., 1597.

2.6. Verweis auf bestimmte Personen

2.6.1. Überblick

In den Vorworten wird immer wieder auf bestimmte wichtige Personen verwiesen. Dies können weltliche Herren, Fürsten, Markgrafen oder Räte und Bürgermeister sein. Mit dem Hinweis auf Martin Luther bekommt die einzelne Veröffentlichung ein anderes Gewicht und eine Begründung in theologischer, liturgischer und musikalischer Sicht. Dies geschieht aber nicht nur durch den Verweis auf die Person, sondern auch durch die Verwendung der Lieder Luthers. Auszugsweise sei aus folgenden Drucken zitiert:

2.6.2. Johann Walter / Martin Luther

Das geistliche Gesangbüchlein, 1525

In diesem Vorwort, das Luther selbst schreibt, verweist er auf die Propheten und Könige des Alten Testaments sowie auf die Briefe des Apostel Paulus im Neuen Testament.¹²⁵

2.6.3. Andreas Raselius

Psalmen und Geistliche Lieder, 1591

Raselius bezieht sich in seinem Vorwort zu "*Psalmen und Geistliche Lieder*" gleich zu Beginn auf die Lieder Luthers und stellt ihn so als "Zeugen" auf:

*"Ich hab ungeverlich von 3 Jahren, die geistlichen Lieder und Psalmen, so von D. Luther seeligen und anderen hocherleüchten Christen ... gemacht ..."*¹²⁶

2.6.4. Melchior Vulpius

Kirchen Geseng und Geistliche Lieder, Erfurt 1604

Verwiesen wird auch auf andere, bekannte Komponisten, um den Autor, um den es geht, hervorzuheben. Im Vorwort liest man:

"... Und dieweil vorgedachter Dominus Vulpius seiner Kunst und geschickligkeit halben / ein sehr weitberuehmbter Musicus, als der mit den excellentissimis artificibus superioris & hujus seculi, Orlando, Meilando, Gallo, und anderen gleich gehet / wie seine herrliche im Druck ausgegangene compositiones

¹²⁵ Walter: *Das Geistliche Gesangbüchlein*, 1525.

¹²⁶ Raselius: *Psalmen und Geistliche Lieder ...*, 1591.

*bezeugen / auch den Dueringischen Kirchen in diesem loeblichen Weymarischen
Fürstenthumb / fuernemlich hat dienen wollen.¹²⁷*

2.6.5. Michael Praetorius

MUSAE SIONIAE Fünffter Theil, 1607

Bei Praetorius werden Personen aus dem Alten Testament sowie die Kirchenväter genannt.

(Siehe auch unter Kap. 2.4.8.)

¹²⁷ Vulpius: *Kirchen Geseng und Geistliche Lieder ...*, 1604.

2.7. Pädagogischer Hintergrund

Nach Johann Walter soll *"die Jugend in der Musik erzogen werden"*.¹²⁸ Deshalb ist diese Ausgabe und die anderer Komponisten für den Schülerchor und für die christlichen Schulen bestimmt. Von Luther gibt es an anderen Stellen Äußerungen zum pädagogischen Wert der Musik:

*"Musik muß in der Schule unterrichtet werden. Ein Schulmeister muß singen können, sonst sehe ich ihn nicht an. Man soll auch junge Männer nicht zum Predigtamt zulassen, wenn sie sich nicht vorher in der Schule darin versucht und geübt haben."*¹²⁹

*"Ich kann mir meine geringe musikalische Begabung nicht um alles in der Welt verzeihen, denn sie macht feine geschickte Leute aus ihnen."*¹³⁰

An anderer Stelle schreibt er:

*"Während alle anderen jugendlichen Zeitvertreibe darauf hinaus laufen, den anderen Mitspieler zu übervorteilen, was zu vielen Mißständen Anlaß bietet, ist das gemeinsame Musizieren die einzige Unterhaltungsform, die auf ein harmonisches Gleichgewicht aller Partner hinausläuft und infolgedessen eine äußerlich wie innerlich glückliche Wirkung auszuüben vermag."*¹³¹

(Siehe dazu auch Kapitel 1.3.6.)

In der Vorrede Martin Luthers zu: *"Das Geistliche Gesangbüchlein"*, 1525, liest man:

*"... Und sind dazu auch inn vier stimme bracht / nit auß anderer vrsach / denn das ich gern wölte / die jugent / die doch sonst soll und muß inn der Musica vnd andern rechten künsten erzogen werden / etwas hette / damir sie der bul lieder und fleyschlichen gesenge los würde / vnnd an der selben star / etwas heylsames lernete / vnnd also das gute mit lust / wie den jungen gepürt / ingienge. ..."*¹³²

Die Bemerkung Altenburgs in *"Der dritte Theil Christlicher/lieblicher und andächtiger newer Kirchen und HaußGesänge ..."*, Erfurt 1620, „beneben einem GeneralDiskant vor die Schulumägdelein“¹³³ ist die bisher 1. und einzige Stelle, in der neben den Knaben auch einmal die Mädchen erwähnt werden. Siehe dazu

¹²⁸ Walter: *Das Geistliche Gesangbüchlein*, 1525.

¹²⁹ Luther: *Ausgewählte Werke*, Dritter Band, Tischreden, München 1963, Nr. 829.

¹³⁰ Karner: *Die Welt ist wie ein betrunkenener Bauer - Aus den Tischreden Martin Luthers*, Wien 1983, S. 58-61.

¹³¹ Dürr/Killy: *Das protestantische Kirchenlied ...*, 1986, S. 31.

¹³² Walter: *Das Geistliche Gesangbüchlein*, 1525.

auch im Kap. 2.4.9., wo Vulpius neben dem Sänger auch die Sängerin mitsingen läßt.

Die Drucke waren neben Kirche und Haus auch für die Schulen gedacht. Dies wird in den Vorworten auch immer wieder deutlich.

Michael Praetorius zitiert in seiner *"Syntagma Musicum I"* von 1614/15 Johann Walter, der über den Choralgesang sowie den "heiligen Mann Gottes", Martin Luther, schreibt:

" ... Denn auch die Vesper, so die zeit an vielen Orten gefallen / mit kurtzen reinen Choral Gesängen / für die Schüler und Jugend widerumb anzurichten / befohlen: Deßgleichen / daß die arme Schüler / so nach Brod lauffen / für den Thüren lateinische Gesänge / Antiphonas und Responsoria, nach gelegenheit der zeit / singen solten: Und hatte keinen gefallen daran / daß die Schüler für den Thüren nichts denn deutsche Lieder singen. ...

*Derowegen seind die deutsche Geistliche / reine / alte und Lutherische Lieder und Psalmen für den gemeinen hauffen am nützlichsten: die Lateinischen aber zu ubung der Jugend und für die Gelarten. ...*¹³⁴

In der Vorrede zu Rhaus Motettensammlung *"Symphoniae jucundae"* von 1538 liest man von Luther in der Übersetzung durch Johann Walter aus dem Jahre 1564:

*" ... Was soll ich aber viel sagen / Es ist die Sach und der Nutz dieser edlen Kunst viel grösser und reicher / denn daß es also in einer kürtze möge erzelt werden / Darumb will ich jederman / und sonderlich jungen Leuten diese Kunst befohlen / und sie hiemit vermahnet haben / daß sie ihnen **diese köstliche nützliche und froliche Creatur Gottes** theur / lieb und werth sein lassen / durch welcher Erkenntnus / und fleissige Ubung sie zu Zeiten böse Gedancken vertreiben / und auch böse Gesellschaft und andere Untugend vermeiden können: Darnach daß sie sich auch gewehnen / Gott den Schöpffer in dieser Creatur zuerkennen / zuloben und preisen / und die jenigen / so durch Unzucht verderbet / und dieser schönen Natur und Kunst (wie denn die unzüchtigen Poeten auch mit ihrer Natur und*

¹³³ Altenburg: *Der dritte Theil ...*, 1620.

¹³⁴ Praetorius: *Syntagma Musicum I*, 1614/15.

*Kunst thun) zu schendlicher / toller unzüchtiger Liebe mißbrauchen / mit allem
fleiß fliehen und vermeiden¹³⁵*

¹³⁵ Praetorius: *Musae Sioniae Teil I*, 1605, GA Bd. I, S. VIIff.

2.8. Wirkung von Musik

2.8.1. Überblick

Auch in der Zeit des 16. Jahrhunderts hat man sich Gedanken über die Wirkung von Musik gemacht. Dies geschah natürlich besonders im Hinblick auf den Gottesdienst und die positiven Wirkungen, die sich in Verbindung mit der Musik ergaben, und durch die die Musik wiederum eine gute Begründung bekam. So lassen sich die historischen Wurzeln der "Wirkungen von Musik", heute fallen sie unter den großen Begriff der "Musiktherapie", auch in dieser Zeit und in diesem Bereich suchen (Siehe Literatur dazu: Decker-Voigt¹³⁶). Die Musik trug als "Treibmittel" der Reformation wesentlich zur Verbreitung und zu ihrem Erfolg bei. Dies nicht zuletzt, weil sie direkt das Gemüt, die Seele des Menschen anspricht und große Wirkung hatte.

2.8.2. Georg Rhau / Martin Luther

Newe Deudsche Geistliche Gesenge, Wittenberg 1544

Bei Rhau ist nach dem Vorwort im Tenor-Stimmbuch ein sehr eindrückliches und aussagekräftiges Gedicht Luthers abgedruckt, das sich mit der Wirkung von Musik beschäftigt. Es ist überschrieben mit dem Titel "*Frau Musica*"¹³⁷:



*"Frau Musica" im Tenor-Stimmbuch
der "Newen Deutschen Geistliche Gesenge" von Georg Rhau, 1544¹³⁸*

¹³⁶ Decker-Voigt: Aus der Seele gespielt ..., 1991.

¹³⁷ Rhau: *Newe Deudsche Geistliche Gesenge* ..., 1544.

¹³⁸ Ebd. S. 5.

Das Gedicht wurde auch vertont und findet sich ab der Textstelle "*Die beste zeit im jar ist mein*" als Lied im EG unter der Nr. 319.

Fraw Musica

*Fur allen freuden auff Erden
 kann niemand kein feiner werden.
 Denn die ich geb mit meim singen
 Und mit manchem suessen klingen.
 Hie kann nicht sein boeser mut
 Wo da singen Gesellen gut
 Hie bleibt kein zorn / zanck / has noch neid
 Weichen mus alles hertzeleid.
 Geitz / sorg und was sonst hart anleit.
 Fert hin mit aller trawrigkeit.
 Auch ist ein jeder des wohl frey
 Das solche Freud kein sunde sey.
 Sondern auch Gott auch viel bas gefel
 Denn alle Freud der ganzen Welt.
 Dem Teufel sie sein werck zerstört
 Und verhindert viel boeser Moerd.
 Das zeugt Dauid des Königs that
 Der dem Saul oft geweret hat
 Mit gutem suessen Harffenspiel
 Das er jnn grossen Mord nicht fiel.
 Zum Goettlichen wort uen wahrheit
 Macht sie das hertz still und bereit.
 Solchs hat Eliseus bekand
 Da er den geist durchs harffen fand.
 Die beste zeit im jar ist mein
 Da singen alle Voegelein.
 Himel und Erden ist der vol.
 Viel gut Gesang da lautet wol.
 Voran die liebe Nachtigal
 Macht alles froelich vberal.
 Mit ihrem lieblichen Gesang
 Des mus sie haben ewig danck.
 Viel mehr der liebe Herre Gott
 Der sie also geschaffen hat.
 Zu sein die rechte Sengerin
 Der Musicen ein Meisterin.
 Dem singt vn springt sie tag vn nacht
 Sein Lobes sie nichts muede macht.
 Den ehrt und lobt auch mein Gesang
 Und sagt jm ein ewigen Danck.*

Aus diesem Umfeld sei noch auf die bereits erwähnten Lutherzitate verwiesen. (Siehe unter Kap. 2.7. - Pädagogischer Hintergrund – und weitere in Kap. 1.3.2. und 1.3.6.)

2.8.3. Lucas Osiander

Osiander verbindet in seinem Vorwort zu *"Fünfftzig Geistliche Lieder und Psalmen. Mit vier Stimmen, auff Contrapunktweise ... also gesetzt, daß ein gantze Gemein durchauß mitsingen kann"*, Nürnberg 1586, die eigentliche Absicht seines Druckes mit der heiligen Dreifaltigkeit und der Musik, um so deren Berechtigung mehr zu untermauern. Dort heißt es:

*"Es hat auch der Allmechtig dem Menschlichen geschlecht dise gab mit getheilt, daß man zumal mit vilen Stimmen, die doch alle lieblich vnd wol zusammen gehn, unsern lieben Herrn vnd Gott preisen kan. Vnd es muß freylich ein wunderlicher vnd störriger unartiger mensch sein, welcher einer guten lieblichen Music nichts achtet, sondern auch wol etwa verdrieß darab [sic!] empfahet. Dann Gott hat in der Music etlicher massen auch die heilige Dryfaltigkeit abgebildet, in dem, das nicht mehr dann drey Stimm können erfunden oder erdacht werden, die recht zusammen lauten: Will man aber mehr Stimmen haben, so müssen sie mit den dreyen inn die octaven fallen, da es gleich so vil ist, als wann der dreyen Stimmen eine widerholet, oder gedoppelt würde."*¹³⁹

2.8.4. Andreas Raselius

In seiner Vorrede zum *"Cantionale"* von 1588 schreibt Raselius:

*"Durch sie ... [die Kirchenmusik] werden die Gemüter der Zuhörer mächtiger getroffen und weicher gestimmt denn solche frommen Texte, allen wohlverständlich, in liebliche Melodien gekleidet und ebenso vorgetragen, dringen tiefer hin in die Herzen, erregen dieselben mit größerer Kraft und prägen sich dem Gedächtnisse nachhaltiger ein."*¹⁴⁰

In seinen *"Psalmen und Geistliche Liedern"* von 1591 verweist er im Vorwort darauf, *"... daß die christliche Gemein mit Herz und Mund mit singen kann."*¹⁴¹

¹³⁹ Osiander: *Fünfftzig Geistliche Lieder ...*, 1586, S. X-XI.

¹⁴⁰ s. Denkmäler der Tonkunst in Bayern (DTB), hg. v. Ludwig Roselius, Augsburg 1931, S. XIII.

¹⁴¹ Raselius: *Psalmen und Geistliche Lieder ...*, 1591.

2.8.5. Johannes Eccard

Im zweiten, dem "...*Ander Theil*" seiner Königsberger Ausgabe von 1597 spricht Eccard im Bezug auf den Widmungsträger davon, daß "*aus sonderer Anmut und Neigung zur Musik an den Kirchenliedern ...[sie] einen großen gefallen getragten ...*"¹⁴²

2.8.6. Paul Luetkeman

Für Luetkeman ist es entscheidend, daß "*Etliche schöne Fantasien Paduanen Galliarden zur recreation und froeligkeit dienen*".¹⁴³

2.8.7. Michael Praetorius

D. Basilius Sadler schreibt in der Vorrede zu "*MUSAE SIONIAE Fünffter Theil*, aus dem Jahre 1607 von Michael Praetorius:

" ... *Da denn der Apostel zugleich anzeigt / Das der heilige Geist durch solchen Gesang / Doch wann das Hertz mit singet und es nicht ein ledig Mundtwerck ist / krefftig sey / und Trost und Frewde im Hertzen anzuende. Das ist auch der rechte Ge=brauch der herrlichen und fuertrefflichen Gaben Gottes der Musica: Also wird Gott dadurch gelobet / und die Christliche Gemein er=bawet und gebessert ...*"¹⁴⁴

(Siehe dazu Kap. 2.4.8.)

2.8.8. Michael Altenburg

Eine genaue Vorstellung der Wirkung von Musik hat Michael Altenburg. In seinem Vorwort zu "*Der Ander Theil ... Newer Kirchen und HaußGesenge*", 1620, schreibt er:

"*Musica hat sonderliche Wirkungen. Sie macht ein fröhlich Gemüth und Geblueth und wer sie nicht gerne hoeret den hat der sawe und drawe Geist mit schwermütiger Traurigkeit und trauriger Schwermütigkeit umbfangen und durchgangen. ...*

Wes Herzen in diesem Leben so stelern und adamaetisch ist daß es durch die Musicam nicht angezündet wird der wird in die ewige freudenreichste Welt nimmermehr gelangen wie er denn all da nichts nütze ist. Sintemal da nichts

¹⁴² Eccard: *Der Erste Theil Geistlicher Lieder ...*, 1597.

¹⁴³ Luetkeman: *Der erste Theil Newer ...*, 1597.

¹⁴⁴ Praetorius: *MVSAE SIONIAE Fünffter Theil*, 1607.

*anderes seyn wird da ein immer stets werendes Lob / Ruhm und Preis göttlicher Majestat. Wie nun aber alle Künste: Also die Musica hochgestiegen ist. Daher der grundgütige große Gott von Tage zu Tage coelestia ingenia [sehr groß] musica erwecket / solch löbliches Werk zu excoliren [ausarbeiten], und sich darinnen zu üben. ...*¹⁴⁵

¹⁴⁵ Altenburg: *Der Ander Theil Christlicher ... Newer Kirchen und Hauß-Gesenge*, 1620.

Kapitel 3: Untersuchungen zu den einzelnen Sätzen

3.1. Anlage der Untersuchung

3.1.1.	Liedauswahl	115
3.1.2.	Überblick über die Liedzusammenstellungen in den verwendeten Drucken	118
3.1.3.	Bestimmung und Reihenfolge der untersuchten Komponisten und Lieder	122

3.2. Untersuchung der Sätze (1. Teil)

3.2.1.	Nun komm, der Heiden Heiland	124
3.2.2.	Christ lag in Todesbanden	129
3.2.3.	Nun bitten wir den Heiligen Geist	134
3.2.4.	O Lamm Gottes, unschuldig	139
3.2.5.	Christe, der du bist Tag und Licht	144

3.3. Komponistenbeschreibungen (2. Teil)

Zusammenfassung der in 3.2. untersuchten Sätze unter Berücksichtigung weiterer Komponisten

3.3.1.	Martin Zeuner	149
3.3.2.	Paul Luetkeman	153
3.3.3.	Johannes Eccard	156
3.3.4.	Johann Walter	163
3.3.5.	Georg Otto	165
3.3.6.	Andreas Raselius	166
3.3.7.	Michael Altenburg	167
3.3.8.	Johann Hermann Schein	169
3.3.9.	Melchior Franck	170
3.3.10.	Johann Stobäus	171
3.3.11.	Johann Crüger	172

3.4. Die Gestaltungsspielräume der einzelnen Stimmen im fünfstimmigen c.f. - Satz

176

3.5. Ergebnisse für die Praxis

3.5.1.	Aufführungspraxis - Besetzung und Tempo	178
3.5.2.	Die Untersuchung der fünfstimmigen Sätze im Blick auf die Melodiefassungen im neuen EG - Das neue Gesangbuch und seine Folgen	189

3.6. Schlußzusammenfassung

193

Nachweise

Literaturangaben 210

**Verzeichnis der verwendeten Noten, Notendrucke und deren
Vorworte 217**

**Verzeichnis der durchgesehenen und z.T. verwendeten
Gesangbücher 221**

Notenteil

Liste der Notenbeispiele 224

Notenbeispiele 227

Kapitel 3: Untersuchungen zu den einzelnen Sätzen

3.1. Anlage der Untersuchung

3.1.1. Liedauswahl

Die untersuchten Sätze beziehen sich, da sie c.f.-gebunden sind, auf speziell ausgesuchte Lieder. Die Kriterien hierfür werden noch erläutert. Die Lieder in den Cantionalien lassen sich in folgende Liedgruppen einteilen:

- Lutherische Kernlieder
- De tempore-Lieder (nicht nur von Luther)
 - Unter De tempore-Lieder zählen Lieder, die dem Kirchenjahr zugeordnet sind.
- Psalmvertonungen (nicht nur von Luther).

In der vorliegenden Arbeit stammen die untersuchten Sätze zu Liedern aus den ersten beiden Gruppen, da psalmgebundene Lieder in den verwendeten Ausgaben zahlenmäßig eine untergeordnete Rolle spielen.

Ein weiterer wichtiger Punkt war es, zur Untersuchung von Sätzen der verschiedenen Komponisten solche Lieder auszuwählen, zu denen es von soviel wie möglich verschiedenen Komponisten jeweils auch Sätze gab. Dies geschah aus der Überlegung heraus, daß es sich bei dem Vergleich des Satzstils der Komponisten untereinander, auch um die gleiche Grundlage, das gleiche Lied, das mehrstimmig vertont wurde, handeln sollte. Um entsprechende Lieder für die Untersuchung überhaupt finden und mit aufnehmen zu können war weiter zu beachten: Zur Zeit der Entstehung der Cantionalien, kurz nach der Reformation, gab es so viele Lieder noch nicht, die die Gemeinde in deutscher Sprache hätte singen können, die Lieder wurden gerade erst gedichtet und komponiert. -Es bestand damals die Forderung nach Liedern mit deutschem Text für die Gemeinde. Die Lutherische Reformation sah das c.f.-Lied als Teil der Verkündigung und bezog die singende Gemeinde somit aktiv in die gottesdienstliche Handlung ein.- Die Auswahlmöglichkeiten an Liedern in den Drucken nimmt im Laufe der Zeit immer mehr zu. Die Gesangbücher werden umfangreicher.

Bei der Entstehung dieser neuen Lieder war maßgeblich Martin Luther beteiligt. Anfangs fehlte es an weiteren Dichtern, die Liedtexte verfassten, so schrieb und komponierte er selbst -siehe dazu seine Vorworte-. Luthers Lieder wurden

einerseits, weil er die zentrale Figur der Reformation war, bei der Vertonung von Liedsätzen dazu besonders herangezogen, andererseits, und das erscheint hier eher zu zutreffen, weil es noch nicht so viele Lieder anderer Dichter und Melodisten gab. Deswegen stammen die meisten der hier untersuchten Lieder aus seiner Feder.

Luther schrieb neue Lieder, und zwar beides, Text und Melodie, die die unruhige und ungewisse "reformatorische Situation" der Gemeinde berücksichtigten. Sie lassen sich in verschiedene Bereiche einteilen, und sollen kurz vorgestellt werden: (Die Angabe in Klammer zeigt an, ob der Text und die Melodie oder nur eines von Luther ist. Kursive Angaben zeigen an, daß beispielsweise nicht alle Liedstrophen von Luther stammen.)

- Glaubenslieder

mit teils auch kämpferischem Unterton:

Nun freut euch, lieben Christen g'mein (Text und Melodie / EG 341)

Ein feste Burg ist unser Gott (Text und Melodie / EG 362)

- Vertrauenslieder.

die die Hauptstücke des christlichen Glaubens (Grundaussagen, Bekenntnisse) zum Thema haben, so die 7 Katechismuslieder von Luther:

Mensch wiltu leben seliglich (10 Gebote in Kurzform, Text / EG --)

Dies sind die heiligen zehn Gebot (10 Gebote in ausführlicher Form, Text / EG 231)

Wir glauben all an einen Gott (Credo, Text / EG 183)

Vater unser im Himmelreich (Gebet des Herrn, Text und Melodie / EG 344)

Christ unser Herr zum Jordan kam (zur Taufe, Text und Melodie / EG 202)

Gott sei gelobet und gebenedeiet (zum Abendmahl, Text / EG 214)

Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Gotteszorn wandt (zum Abendmahl, Text / EG 215).

(Siehe dazu auch das Vorwort bzw. das Inhaltsverzeichnis bei Andreas Raselius zu "*Psalmen und Geistliche Lieder*" im Kapitel 2.5.2., in dem die Katechismuslieder gesondert aufgeführt sind.)

Ein anderer wichtiger Schwerpunkt seines Liedschaffens sind die Umformungen von Melodie und Text. Sie findet man vor allem als

- De tempore-Lieder

wie z.B.:

Nun komm, der Heiden Heiland (zu Advent, Text und *Melodie* / EG 4)

Gelobet seist du, Jesu Christ (zu Weihnachten, *Text* / EG 23)

Christ lag in Todesbanden (zu Ostern, Text und *Melodie* / EG 101)

Nun bitten wir den Heiligen Geist (zu Pfingsten, *Text* / EG 124)

Die eben angeführten Lieder zählen zu den Kernliedern, auch Lutherische Kernlieder genannt, der singenden protestantischen Gemeinde. So ist es auch kein Wunder, daß sich die Lieder Luthers in den Cantionalien am Häufigsten finden. Diese Lieder stellen ein Viertel bis zur Hälfte der entsprechenden Sammlungen.

Zu den unterschiedlichen Fassungen der *cantus firmi*:

Unterschiedliche c.f.- Fassungen bei den Sätzen finden sich häufig. Dies ist vor allem geographisch oder landeskirchlich bedingt. Einen guten Überblick gibt es bei Praetorius, der zu den Choralsätzen die jeweilige geographische Verbreitung angibt. Die unterschiedlichen Fassungen werden in der vorliegenden Arbeit beschrieben, jedoch nicht in den Vergleich mit einbezogen, da sie hierfür keine weitergehende Bedeutung haben.

In dem Vorwort von Melchior Vulpus in "*Kirchen Geseng und Geistliche Lieder*", Erfurt 1604, verweist dieser auf einen solchen Umstand:

"... Zum andern / daß etliche Melodeyen so in unserm Kirchspiel [Kirchenbezirk] ublichen gar nicht / etliche aber mit verendern *clausulis* zu finden / und nicht ohne *confusiones* koennen gebraucht werden. ..." ¹⁴⁶

¹⁴⁶ Vulpus: *Kirchen Geseng und Geistliche Lieder* ..., 1604.

3.1.2. Überblick über die Liedzusammenstellungen in den verwendeten Drucken

Diese Aufstellung gibt einen Überblick über die Sprache, lateinisch bzw. deutsch, die Anordnung der Lieder in den Cantionalien sowie den Anteil von Lutherliedern.

Johann Walter

Das Chorbuch Weimar B ist eine Sammelhandschrift und enthält lateinische und deutsche Lieder. Entstanden ist es um das Jahr 1542¹⁴⁷. Sechs Lieder sind von Luther:

Nun bitten wir den Heiligen Geist (Text), *Wir glauben all an einen Gott* (Text), *Mit Fried und Freud fahr ich dahin* (Text und Melodie), *Dies sind die heiligen zehn Gebot* (Text), *Mitten wir im Leben sind* (Text), *Verleih uns Frieden gnädiglich* (Text und Melodie).

Andreas Raselius

Psalmen und Geistliche Lieder

Der Druck enthält 35 Lieder in deutscher Sprache, davon stammen 19 von Luther. Das Inhaltsverzeichnis gibt über die Einteilung Auskunft¹⁴⁸:

- | | |
|----------|---|
| Erstlich | Dominicatia so man an
Sontägen gewöhnlich pflegt
zu singen |
| 2. | Psalmi benitentiales: so zur
besten Zeit gesungen werden. |
| 3. | Catechismus gesangsweis. D. Lutheri
[? In i... martina] |
| | Folgen Psalmen so man auf [...?]
und zwischen [...?] Festtügen
zu singen pflegt |

¹⁴⁷ Walter: Chorbuch Weimar B, um 1542, [mit Werken von J. Walter].

¹⁴⁸ Raselius: *Psalmen und Geistliche Lieder* ..., 1591.

Festliche Lieder mit 4 und 5 Stimmen auff Contrapunctu floridu
 gesetzt
 Das Teutsche Magnificat 5 voci [Das *Magnificat* der Maria]
 Christum unsern Heiland
 Herre nun leßst du deinen diener im fride fahren [Das *Nunc dimittis*
 des Simeon]

Die Lieder von Luther sind folgende:

Erhalt uns Herr bei deinem Wort (Text und Melodie), *Verleih uns Frieden
 gnädiglich* (Text und Melodie), *Wär Gott nicht mit uns diese Zeit* (Text und
 Melodie), *Aus tiefer Not* (Melodie II / Text), *Ach Gott, vom Himmel sieh darein*
 (Text und Melodie), *Ein feste Burg ist unser Gott* (Text und Melodie), *Es wolle
 Gott uns gnädig sein* (Text), *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält* (Text), *Nun freut
 euch lieben Christen mein* (Text und Melodie), *Gelobet seist du Jesu Christ*
 (Text), *Christ lag in Todesbanden* (Text), *Gott der Vater wohn uns bei* (Text).

Weiter findet man die 7 Katechismuslieder von Luther:

Mensch wiltu leben seliglich (Text), *Dies sind die heiligen zehn Gebot* (Text), *Wir
 glauben all an einen Gott* (Text), *Vater unser im Himmelreich* (Text und
 Melodie), *Christ unser Herr zum Jordan kam* (Text und Melodie), *Gott sei
 gelobet und gebenedeiet* (Text), *Jesus Christus unser Heiland* (Text und Melodie)

Johannes Eccard

Der Erste Theil geistlicher Lieder ...

Hier handelt es sich um deutsche und lateinische geistliche Lieder, die nach dem
 Kirchenjahr geordnet wurden. "*Der Erste Theil*" enthält 23 Lieder, davon sind 10
 von Luther, der "*Ander Theil*" 29 Lieder mit insgesamt 14 aus seiner Feder¹⁴⁹.

Paul Luetkeman

Newer Lateinischer und deutscher Gesenge ... Der erste Theil

Der Druck fasst lateinische und deutsche Gesänge, Gemeindelieder, wie größere
 Motetten, die nach dem Kirchenjahr geordnet sind, zusammen¹⁵⁰. Er enthält
 insgesamt 7 Lieder, wovon 3 von Luther (Text) stammen: *Nun komm, der Heiden
 Heiland*, *Christ lag in Todesbanden*, *Nun bitten wir den Heiligen Geist*.

¹⁴⁹ Eccard: *Der Erste Theil Geistlicher Lieder ...*, 1597.

¹⁵⁰ Luetkeman: *Der erste Theil Newer ...*, 1597.

Bartholomäus Gesius*Geistliche Deutsche Lieder*

Lateinische und deutsche Gesänge bilden den Inhalt, der nach dem Kirchenjahr geordnet ist¹⁵¹. Der Druck bringt Sätze zu 19 Liedern. An Lutherliedern enthält er 7:

Vom Himmel hoch (Text und Melodie), *Jesus Christus unser Heiland* (Text und Melodie), *Aus tiefer Not* (Melodie II / Text), *Nun freut euch lieben Christen mein* (Text und Melodie), *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* (Text und Melodie), *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* (Text und Melodie), *Verleih uns Frieden gnädiglich* (Text und Melodie).

Martin Zeuner*82 geistliche Kirchenlieder zu fünf Stimmen*

Zeuner schrieb Sätze zu deutschen und lateinischen geistlichen Liedern, die ungefähr nach dem Kirchenjahr geordnet sind¹⁵². Von diesen 82 Liedern sind 20 von Luther.

Michael Altenburg*Der Ander Theil Christlicher ... Newer Kirchen und Hausgesänge*

Hier handelt es sich um den ersten Teil der mehrteiligen, großangelegten, fünf- bis achtstimmigen Ausgabe von Michael Altenburg von 1620/21¹⁵³ in deutscher und lateinischer Sprache. Ein großer Teil der Lieder sind von Luther.

Melchior Franck*Psalmodia sacra*

Von den 106 überwiegend deutschen Liedern, die in dem Druck Aufnahme fanden, sind 30 von Luther¹⁵⁴. Die Anordnung erfolgte nach dem Kirchenjahr.

¹⁵¹ Gesius: ... *Geistliche Deutsche Lieder* ..., 1601.

¹⁵² Zeuner: *LXXXII Schöne Geistliche Psalmen* ..., 1616.

¹⁵³ Altenburg: *Der Ander Theil Christlicher ... Newer Kirchen und Hauß-Gesenge* ..., 1620.

Johannes Eccard / Johann Stobäus*Geistliche Lieder*

Deutsche und lateinische geistliche Lieder bilden den Inhalt¹⁵⁵. Sie sind nach dem Kirchenjahr geordnet. Von 94 Liedern sind 27 von Luther.

¹⁵⁴ Franck: *Psalmodia sacra ... Mit 4. und 5. Stimmen ...*, Nürnberg 1631.

¹⁵⁵ Eccard/Stobäus: *Geistliche Lieder ...*, 1634.

3.1.3. Bestimmung und Reihenfolge der untersuchten Komponisten und Lieder

Die Komponisten:

Von den zahlreichen Komponisten wurden diejenigen zu einer umfangreicheren Analyse ausgewählt, von denen zu den 5 zu untersuchenden Liedern (s.u.) ein Satz gefunden werden konnte. Ein weiteres Auswahlkriterium war die unterschiedliche Anlage des Kompositionsstils, um evtl. vorhandene, aber verschiedene Entwicklungen aufzeigen zu können. So wurden im 1. Teil der Untersuchung (Kap. 3.2.) jeweils die Sätze von Martin Zeuner, Paul Luetkeman und Johannes Eccard zu den 5 Liedern analysiert und verglichen. Im 2. Teil (Kap. 3.3.) folgt, nach einer zusammenfassenden Analyse dieser 3 Komponisten, die Beschreibung der Satzart der Komponisten Johann Walter, Georg Otto, Andreas Raselius, Michael Altenburg, Johann Hermann Schein, Melchior Franck, Johann Stobäus und Johann Crüger zunächst bezogen auf die 5 ausgewählten Lieder. Von diesen Komponisten gab es aber nicht zu jedem der Lieder einen Satz. Daher wurden auch Sätze zu anderen Liedern in die Analyse mit hineingenommen, so daß ein aussagekräftiges Bild über die jeweiligen Komponisten entstehen konnte. Der Zeitraum des Erscheinens der Notendrucke der betreffenden Komponisten liegt in einer Distanz von über 100 Jahren (1551-1657).

Die Reihenfolge der Komponisten in den beiden Teilen:

Die erste Jahreszahl gibt das Druckjahr an.

1. Teil

- 1) 1616 Martin Zeuner (1554-1619)
- 2) 1597 Paul Luetkeman (1555-1611)
- 3) 1597 Johannes Eccard (1553-1611)

2. Teil

- 4) 1551 Johann Walter (1496-1570)
- 5) 1588 Georg Otto (~1550-1618)
- 6) 1591 Andreas Raselius (1562/64-1602)
- 7) 1620 Michael Altenburg (1584-1640)

- 8) 1627 Johann Hermann Schein (1586-1630)
- 9) 1631 Melchior Franck (1579/80-1639)
- 10) 1634 Johann Stobäus (1580-1646)
- 11) 1649/57 Johann Crüger (1598-1662)

Die Lieder:

Die Liedauswahl bei der vorliegenden Untersuchung, bezogen auf die aufgestellten 3 Gruppen, war eine, auch von den oben beschriebenen Voraussetzungen abhängige, Auswahl. Dies schließt eine gewisse Zufälligkeit ein, da nur von den heute noch vorhandenen Sätzen ausgegangen werden konnte. Die endgültige Liedauswahl erfolgte dann unter dem Kriterium, möglichst viele verschiedene Sätze zu einem Lied zu finden.

Die Liedauswahl berücksichtigt ebenso noch einmal die Aufteilung der Lieder in den Drucken. Es handelt sich dabei um 3 De tempore-Lieder, einen liturgischen Gesang, der aber auch als Passionslied eingeordnet werden kann (siehe dazu das Register vom ersten Teil der "*Geistlichen Lieder*" von Johannes Eccard aus dem Jahre 1597 im Kapitel 2.5.3.) und ein Tagzeitenlied. Folgende Lieder wurden ausgewählt:

- 1) Nun komm, der Heiden Heiland (Advent, Text und *Melodie* von Luther)
- 2) Christ lag in Todesbanden (Ostern, Text und Melodie von Luther)
- 3) Nun bitten wir den Heiligen Geist (Pfingsten, Text von Luther)
- 4) O Lamm Gottes, unschuldig (Liturgischer Gesang - Agnus Dei / Passion, Text und *Melodie* von Nicolaus Decius)
- 5) Christe, der du bist Tag und Licht (Abendlied, Text und Melodie von Luther)

Die Reihenfolge der Lieder im 1. Teil erfolgte nach dem Kirchenjahr, die Reihenfolge der Komponisten des 2. Teils nach dem Erscheinungsjahr ihrer jeweiligen Drucke.

3.2. Untersuchung der Sätze (1. Teil)

Die Kriterien, nach der die Sätze untersucht wurden:

1. Der cantus firmus

Die genauere Betrachtung des c.f. geschieht aus dem Grund, um zu prüfen, ob die Singbarkeit für die Gemeinde wegen den melodischen oder rhythmischen Veränderungen noch gewährleistet ist.

2. Satztechnik

Hier soll der Satzbeginn, die Behandlung der Abschnitte, die nicht c.f.-bezogenen Stimmen und die Verwendung des c.f. betrachtet werden.

Zunächst sollen jeweils die Sätze von Martin Zeuner, Paul Luetkeman und Johannes Eccard betrachtet und miteinander verglichen werden. Anschließend werden die anderen Komponisten zusammenfassend dargestellt. Herausgearbeitet werden sollen die Gemeinsamkeiten als auch die Unterschiede der verschiedenen Komponisten in der Satztechnik der Fünfstimmigkeit unter Berücksichtigung des bestimmten Liedes aber auch im Gesamten. Weiter soll versucht werden, die vielen verschiedenen fünfstimmigen Chorsätze untereinander zu vergleichen und in Beziehung zueinander zu bringen. Zu untersuchen war auch, ob auf Grund der unterschiedlichen Bestimmung der Lieder, Auswirkungen auf die Satztechnik zu beobachten waren.

3.2.1. Nun komm, der Heiden Heiland

(Martin Zeuner: NB 18¹⁵⁶, Paul Luetkeman: NB 19¹⁵⁷, Johannes Eccard: NB 20¹⁵⁸)

Der Text stammt von Martin Luther aus dem Jahre 1524 nach dem Hymnus "Veni redemptor gentium" des Ambrosius von Mailand um das Jahr 386. Die Melodie ist ebenfalls eine Umarbeitung von Martin Luther, entstanden im Jahre 1524 nach einer Vorlage des 12. Jahrhunderts aus Einsiedeln.

¹⁵⁶ Zeuner: *LXXXII Schöne Geistliche Psalmen ...*, 1616, Nr. 1.

¹⁵⁷ Luetkeman: *Der erste Theil Newer ...*, 1597, Nr. 1.

¹⁵⁸ Eccard: *Der Erste Theil Geistlicher Lieder ...*, 1597, Nr. 1.

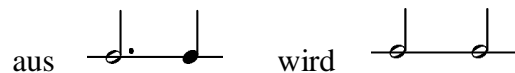
Der Hymnus "*Veni redemptor gentium*", verdeutscht

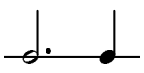
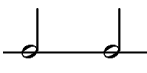

Nun komm, der Hei - den Hei-land, der Jung-frau-en Kind er-kannt,
daß sich wun-der al - le Welt, Gott solch Ge-burt ihm be-stellt.

Alle drei Sätze stehen in dorisch g und haben die Besetzung Sopran, Alt, Tenor 1, Tenor 2 und Baß. Zeuner und Eccard weisen dem Sopran den c.f. zu, Luetkeman läßt ihn im Tenor 2 erklingen. Sein Satz ist mit 33 Takten mit Abstand der längste, Eccard braucht 8 Takte, Zeuner verlängert jeweils den Ton vor dem Zeilenschluß und kommt auf eine Länge von 10 Takten.

1. Der cantus firmus

Der cantus firmus besteht aus 4 Abschnitten. Er wird bei Zeuner und Eccard kaum verändert. Zeuner verlängert jeweils den Ton vor dem Zeilenschluß. Beim Ende des 3. Abschnitts (Takt 7) fehlt zusätzlich der Durchgangston "b", zwischen "c" und "a". Eccard gestaltet die c.f.-Vorlage im 3. Takt um,



aus  wird 

Bei Luetkeman findet sich kein stringent, nur durch eine Stimme durchgehender, c.f.-Träger, daher ist ein Vergleich des Satzes mit der Melodievorlage auf eventuelle Veränderungen schwierig. Am ehesten wäre der Tenor 2 zu nennen, der den c.f. mit Unterbrechungen durch Pausen und c.f.-Umspielungen bringt. Der c.f. ist rhythmisch und melodisch verändert, vereinfacht und umspielt. Die Melodie im Tenor 2 findet sich im 1. Abschnitt in den Takten 4-7, im 2. Abschnitt in den Takten 8-11, die Takte 11 auf 4 bis 14 auf 3 sind eine Art Echo. Im 3. Abschnitt erscheint er dann in den Takten 16 auf 4 bis 19, im letzten Teil erklingt in den Takten 22-25, bis der c.f. dann in den Takten 30-33 variiert ausklingt. Die anderen Stimmen bringen ebenfalls c.f.-Motive (siehe unter 2. Satztechnik).

Interessant ist es auch zu untersuchen, wie die Komponisten in ihren Satzanlage damit umgehen, daß der 1. und 4. Abschnitt im c.f. gleich ist. Wird der 4. Abschnitt einfach wiederholt oder verschieden ausgesetzt?

2. Satztechnik

Hervorzuheben bei Zeuner ist der gemeinsame Beginn aller Stimmen am Anfang und jeweils nach den halben Pausen bei den Zeilenschlüssen.

Der 1. Abschnitt (Takte 1-3) ist am Anfang und Ende homophon angelegt, in der Mitte ist er etwas polyphoner strukturiert. Der 2. Abschnitt (Takte 3-5) wurde ganz homophon gestaltet, ebenso auch der 3. Abschnitt (Takte 6-8) bis auf zwei Stellen im Takt 7 mit einer Vorhaltsbildung im Tenor 2 und einem rhythmischen Element im Baß. Der 4. Abschnitt (Takte 8-10) ist anfänglich homophon, dann wird es etwas polyphoner durch die 3 rhythmisch punktierten, laufenden Stimmen Alt, Tenor 2 und Baß. Abschnitte 1 und 4 sind im Sopran und bis auf einen Ton (Takt 9) auch im Baß identisch. Dies ist deshalb wichtig zu bemerken, weil Abschnitt 1 und 4 in der Melodie identisch sind und von den Komponisten daher oft gleich vertont werden. Durch die Verlängerung des vorletzten Tones eines jeden Abschnittes wirken diese blockartig und stauend. Zeuner betont dadurch mehr die einzelnen Teile als den zusammenhängenden Satz.

Ganz anders als Zeuner beginnt Luetkeman seinen Satz. Die Einsätze von Tenor 1, Alt, Baß, Tenor 2 und Sopran stehen im 1. Abschnitt, der von den Takten 1-8 geht, jeweils im Quint- bzw. Quartabstand zueinander. Der zeitliche Abstand ist unterschiedlich. Tenor 1 und Alt beginnen im Abstand von zwei Zählzeiten und in Engführung zueinander. Alt und Baß als Kanon folgen im Abstand von einem Takt, der Tenor 2 mit dem c.f. zwei Takte später, und der Sopran nochmals zwei Takte später. Zu Beginn wird in allen Stimmen der c.f.-Kopf aufgenommen und imitiert. Im Sopran erklingt die 1. Choralzeile am wenigsten verändert.

Im 2. Abschnitt von den Takten 8-13 geschieht weniger imitatorische Arbeit. Die Takte 11 auf 4 bis 14 auf 3 im Tenor 2 sind eine etwas veränderte Wiederholung bzw. ein Echo des c.f. Der Baß beendet diesen Abschnitt in den Takten 12 -13 mit 3 langen Noten aus dem c.f. zu der Textstelle "*Kind erkannt*".

Der 3. Abschnitt von den Takten 13-19 auf 3 läßt im Baß den c.f. erklingen (Takte 14-16). Im Tenor 2 wird der c.f. in den Takten 17-19 gebracht. Der Baß beginnt in den Takten 20-22 mit dem c.f. der letzten Choralzeile. Dadurch kommt es zu einer Engführung von noch auslaufenden c.f.-Teilen von Sopran und Tenor 1 aus Abschnitt 3.

Der 4. Abschnitt bringt von Takt 20 bis zum Schluß c.f.-Teile im Tenor 2 in den Takten 22-25 und 30-33. Motivische Arbeit geschieht im Alt in Takt 28, der aus

dem 2. Abschnitt des c.f. den Anfang zitiert. Ein sich wiederholendes Motiv ist die Tonfolge "fis-g-a" und ihre Transposition in den Takten 25-26 im Sopran, Alt und Tenor 2. Auffallend ist in diesem Abschnitt auch, daß Luetkeman hier erstmals längere Bewegungen im Quint- bzw. Oktavraum in Viertelnoten schreibt. Die Takte 27-29 und 31 im Sopran und im Baß steigern damit zum Schluß hin die Wirkung dieses letzten Teils. Dieses neue Element wird auch deshalb notwendig, da dieser letzte Teil von den Taktzahlen her der längste ist und sonst Gefahr laufen würde, zu uninteressant zu werden.

Die Zeilenschlüsse in den Takten 8, 13 und 19 werden durch eine eigenständige Führung der Einzelstimmen verschleiert. Dies erreicht er durch das unterschiedliche Setzen von Pausen und der darauffolgenden Einsätze, der Bewegung der Stimmen durch rhythmische Motive und der Verwendung von c.f.-Teilen, die danach in der "eigentlichen c.f.-Stimme", der Tenor-2-Stimme noch einmal kommen. Die Abschnitte gehen ineinander über, der nächste Teil beginnt, während der vorherige Teil in einer Stimme erst noch zu Ende geführt werden muß. Mit diesen kompositorischen Mitteln gelingt es Luetkeman, den Satz zu einem Gesamtgebilde werden zu lassen, bei dem keine Zeilenenden gliedernd eingreifen. Die klare Gliederung des c.f., der bei Zeuner sogar den Satz dominiert, ist bei Luetkeman aufgelöst. Da die Abschnitte ineinander übergehen und ein großes Ganzes ergeben, finden auch keine Entsprechungen zwischen dem 1. und 4. Abschnitt wie bei Eccard oder auch noch bei Zeuner statt.

Eccards Beginn des fünfstimmigen Satzes erfolgt mit 4 Stimmen, Sopran, Alt, Tenor 1 und Baß, in Moll. Der Tenor 2 kommt eine Zählzeit später dazu. Nach einem eher homophonen Anfang ist eine polyphone Anlage bis zur Mitte des Satzes festzustellen. Der letzte Takt der 2. Choralzeile (Takt 4) ist dann wieder homophon, dem sich erneut bis zum Schluß eine polyphone Technik anschließt. Die Zeilenenden von der 1. und 3. Choralzeile sind durch besondere Bewegungsfreudigkeit der Stimmen gekennzeichnet. Die Zeilenenden werden dadurch verschleiert, einem Stehenbleiben des Satzes wird damit vorgebeugt -dies wird sich auch bei anderen Sätzen von Eccard zeigen-. Weitere Besonderheiten sind die Verwendung von Imitation des c.f. und Pausen. Der Beginn der 3. Choralzeile ist im Takt 4 im Alt in der Unterquart in das Ende der 2. Choralzeile in einer Art Vorimitation bereits vorgezogen. Die Verwendung von Pausen fällt vor allem bei den Zeilenwechseln auf.

Im 4. Abschnitt (Takt 7) erklingt im Tenor 2 die Stimme des 1. Tenors aus Abschnitt 1, im Tenor 1 in veränderter Form die Stimme des 2. Tenors aus dem 1. Abschnitt. Alt und Baß sind im 1. und 4. Abschnitt gleich. Somit ist Anfang und Schluß gleich ausgesetzt, wobei durch den hochalterierten Tenor 1 der Anfang des 4. Abschnitts im Gegensatz zum Beginn des Satzes in Dur steht.

Zusammenfassung:

Die Sätze von Zeuner und Eccard ähneln sich am meisten, zum Teil bis in Harmonien und Stimmverläufe in einzelnen Stimmen. Der Satz von Luetkeman hebt sich in seiner Anlage völlig ab. Der c.f. ist durchgängig nicht zu erkennen oder ganz einfach mitzusingen. Die Sätze von Luetkeman und Eccard sind im gleichen Jahr, 1597, erschienen, die von Zeuner im Jahre 1616, von allen dreien wurden sie aber trotz ihrer großen Unterschiedlichkeit für den Gebrauch in der Gemeinde geschrieben.

3.2.2. Christ lag in Todesbanden

(Martin Zeuner: NB 21¹⁵⁹, Paul Luetkeman: NB 22¹⁶⁰, Johannes Eccard: NB 23¹⁶¹)

Der Text ist von Martin Luther von 1524, teilweise nach der Sequenz "Victimae paschali laudes", des Wipo von Burgund vom Jahre 1048 und nach der Vorlage "Christ ist erstanden". Die Melodie stammt von Martin Luther aus dem Jahr 1524 ebenfalls nach der Vorlage "Christ ist erstanden".

Christ lag in Todesbanden

Christ lag in To-des-ban - den, für uns - re Sünd ge - ge - ben.
 Der ist wie - der er-stan - den und hat uns bracht das Le - ben.
 Des wir sol - len fröh-lich sein, Gott lo - ben und dank-bar sein
 und sin - gen: Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja.

Alle drei Sätze stehen in dorisch d und teilen sich in Sopran, Alt, Tenor 1, Tenor 2 und Baß auf. Bei Zeuner und Eccard hat der Sopran den c.f., bei Luetkeman der Tenor 2. Ihre Länge geht von 14 Takten bei Eccard und Zeuner bis zu 42 Takten bei Luetkeman.

1. Der cantus firmus

Der vorletzte Ton im Stollen und im Abgesang sowie alle Töne vor den Pausen und der letzte Ton im Abgesang wurden von Zeuner auf eine ganze Note verlängert. Weiter ebnet er den Abgesang (2. Teil) rhythmisch ein, der Achtelaufakt (Pause und Note) fehlt zweimal. Melodisch ist der c.f. im Takt 12 vereinfacht.

Der c.f. in Tenor 2 wird bei Luetkeman rhythmisch und melodisch verändert sowie mit Verzierungen ausgestattet. Mit Pausen wird die Melodiestimme erweitert und am Schluß das Halleluja zweimal wiederholt, einmal eine Quinte höher in Takt 37, so daß diese Stelle am Schluß dreimal erklingt.

¹⁵⁹ Zeuner: *LXXXII Schöne Geistliche Psalmen ...*, 1616, Nr. 45.

¹⁶⁰ Luetkeman: *Der erste Theil Newer ...*, 1597, Nr. 12.

¹⁶¹ Eccard: *Der Erste Theil Geistlicher Lieder ...*, 1597, Nr. 15.

Folgende rhythmische Umformungen an den Zeilenenden sind im Satz von Eccard zu finden:

- nach dem 1. Zeilenende eine Verlängerung und eine Streichung der Pause (Takt 3),
- zum Beginn und Ende der 2. Zeile eine Verlängerung (Takte 3 und 5),
- am Ende der 3. Zeile eine Verlängerung und Fehlen der Pause (Takte 7 und 8),
- dies geschieht auch am Anfang und Ende der 4. Zeile und am Anfang der 5. Zeile (Takte 8 und 10),
- am Ende der 5. Zeile wird eine Verlängerung vorgenommen (Takt 12),
- am Schluß findet eine Verlängerung und Veränderung statt (Takt 13).

2. Satztechnik

Zeuner läßt anfangs und nach den Pausen immer alle Stimmen gemeinsam beginnen. Die Wiederholung ist, wie bei Luetkeman und Eccard auch, nicht auskomponiert. Der 1. Abschnitt (Takte 1-3) ist bis auf die Durchgänge im 2. Tenor und Baß homophon gesetzt. Im 2. Abschnitt (Takte 3-5) bilden Alt und Tenor 2, im 3. Abschnitt (Takte 6-7) der Baß, im 4. Abschnitt (Takte 8-10) Tenor 1, Tenor 2 und Baß, im 5. Abschnitt (Takte 10-12) Tenor 1 und 2 und beim Schluß (Takte 13-14) Alt und Tenor 2, die Ausnahmen von der homophonen Satzstruktur. Als musikalischen Bezug zum Text fällt die Stelle im Baß in den ersten beiden Takten auf. Zeuner läßt diese Stimme zu dem Text "*in Todesbanden*" eine Oktave nach unten steigen. Die allgemein etwas sprunghafte Behandlung der Baßstimme durch den Komponisten fällt auf, wird aber an dieser Stelle von einer abwärtsgerichteten Linie, von den Tönen "a-a", abgelöst, was durchaus mit dem Text zu begründen ist. Auch in diesem Satz teilt Zeuner die einzelnen Choralzeilen durch verlängerte Schlußnoten voneinander ab.

Luetkeman beginnt diesen Satz mit der Altstimme, eine halbe Note später setzt der Sopran ein, im Takt 2 Tenor 1 gemeinsam mit dem Baß sowie Tenor 2 im Takt 4 jeweils im Quint- bzw. Quartabstand. Der 1. Stollen, der 2. ist die Wiederholung, von den Takten 1-14 läßt in den einzelnen Einsätzen den c.f.-Kopf mehrmals imitatorisch erklingen. In verkürzten Notenwerten wird hier mit der Idee des Quartzugs aus dem c.f.-Kopf in Auf- und Abwärtsbewegung gespielt. Verfremdet wird dies aber durch die Verwendung eines Halbtonschrittes gleich zu Beginn. In den Takten 8-10 ist in der Baßstimme eine diminuierte Anspielung

(Vorimitation) an den c.f. deutlich zu erkennen. Um eine Quinte versetzt machen dies der Sopran und, nochmals diminuiert, der Tenor der Baßstimme im gleichen Takt vor. In Takt 10, kurz vor dem Tenoreinsatz, wiederholt der Sopran nochmals als Vorbereitung und Hinweis auf den c.f., jetzt vom Ton a aus, diesen Melodieteil. Im Abgesang von den Takten 15-43 bringt Luetkeman eine für ihn typische Verwendung von rhythmischen Strukturen ein. Im Takt 30 findet man im Sopran folgende Floskel: Viertelpause plus drei nachfolgende Viertelnoten.



Dies ist auch in Verbindung mit dem Alt und dem 1. Tenor zu sehen. In den Instrumentalstücken von Luetkeman ist dieses Motiv häufig zu finden (NB 24¹⁶²). In der Baßstimme in Takt 14ff. wird der Kopf der nachfolgenden c.f.-Stelle vorimitiert, diminuiert und in Takt 15 auf dem Ton "a" beginnend, vor lauter "Fröhlichkeit", sogar noch sequenziert. Die gleiche Technik findet sich in den Takten 21-24, in der der Baß den Einsatz des Tenors 2 von Takt 24 vorausnimmt und den Beginn dieser Stelle "*Gott loben*" auch sofort weiterführt (Takt 23). Der Baß kündigt in diesem Satz häufig den Tenor 2, die c.f.-Stimme an. Bei seinem jeweiligen Einsetzen erreicht der Satz dann auch in der Regel seine Fünfstimmigkeit. Vorher ist er nur vierstimmig, teils auch nur dreistimmig. Die c.f.-Stimme vervollständigt das Satzgefüge und es kommt ihr dadurch eine zusätzliche, d.h. doppelte Bedeutung zu. Der Satz erfährt erst dann seine textliche wie musikalische Geschlossenheit. Takt 11 ist so eine Stelle, in der der Baß dem c.f. im Tenor 2 mit dem gleichzeitigen Beginn die Basis für seinen Einsatz legt. Der c.f., obwohl in einer nicht so gut zu hörenden Mittelstimme und mit langen Notenwerten, kommt so stärker zur Geltung. Auffällig sind zu Beginn des Abgesangs die Achtelketten in Sopran und Alt in den Takten 15 und 16. Hier wird dem Text "*des wir sollen fröhlich sein*" in fröhlichen Achtelketten musikalisch entsprochen. Auch im weiteren Verlauf hat der Sopran eine ausgesprochene bewegte und sprunghafte Linienführung.

Die Abschnitte teilen sich wie folgt auf: Abschnitt 1: Takte 1-8, Abschnitt 2: Takte 8-14, Abschnitt 3: Takte 15-21, Abschnitt 4: Takte 21-27, Abschnitt 5: Takte 27-32 und den fröhlich jubelnden, groß ausgedehnten Schlußteil: Takte 33-42. Luetkeman räumt dem *Alleluja*-Teil am Schluß mit 15 Takten Dauer einen

¹⁶² Luetkeman: *Der erste Theil Newer ...*, 1597, [2. Teil] Nr. 10.

weiten Raum ein und erreicht damit für dieses Stück eine prächtige Wirkung, einen richtigen Osterjubiläum. Harmonisch fällt gegen Ende besonders die Verbindung A-Dur - F-Dur im Takt 40 und die kräftige Schlußkadenz in den Takten 41-42 mit A-Dur - B-Dur - g-Moll - D-Dur ins Ohr. Das ganze Stück hebt sich durch seine im Vergleich zu den anderen Stücken lebendigere Anlage ab.

Am Schluß erklingt im Tenor 2 das "*Alleluja*"-Motiv stark verändert. Zu überlegen wäre, ob eine Beziehung besteht zwischen dem Anfang und dem Schluß des Satzes? Könnte der Anfang mit den Kreuz-Vorzeichen und der Schluß mit dem dreimaligen Halleluja in Tenor 2 als Metapher für Kreuzigung und Auferstehung, Passion und Ostern gelten?

Bei dem Satz von Eccard beginnen Sopran und Baß gleichzeitig auf dem Ton a, es folgen Alt, Tenor 1 und Tenor 2 im zeitlichen Abstand von einer halben Zählzeit bzw. eines Taktes und im Intervallabstand von einer Oktave und einer großen Sekunde. Manche Einsätze sind imitatorisch angelegt, so erfolgt im Takt 3 im Alt vorimitatorisch eine Diminution in der Unterquart und im Tenor 1 zu Anfang das c.f.-Kopfmotiv (3 Töne) in kürzeren Notenwerten. Das Ende des 1. und 2. Stollens wird mit rhythmischer Bewegung gestaltet (Viertelnoten, Viertelpause). Damit verbindet sich das Ende des 2. Stollens organisch mit dem Beginn des Abgesangs. Der Satz bleibt nicht stehen. Gleichzeitig erklingt im Alt im Takt 5 auf 3 eine Vorimitation (hier aber Quint- statt Quartzug). Der nachfolgende Einsatz dieser Stimme an der Stelle "*fröhlich sein*" verdeutlicht Eccard mit der synkopierten Vorhaltsbildung. Nachimitiert wird im Takt 12 durch den Alt an der Stelle "*-le-lu-ja*" der Sopran im Takt 11 auf 4 bei der entsprechenden Textstelle. Der Tenor 1 bringt im Takt 10 "*und singen*" die Vorimitation eine Zählzeit früher als der Tenor 2 und erreicht damit eine Engführung mit dieser Stimme über 3 Töne. Das gleiche geschieht zwischen Tenor 1 und Sopran bei der Stelle "*Gott loben*" über 5 Töne hinweg und bei der Stelle "*und singen*". Die 2. Tenorstimme bringt zusätzlich eine Vorimitation des Soprans über 3 Töne im Takt 10 bei der Stelle "*und singen*". Der Baß imitiert, mit leichten Änderungen, den c.f. nach im Takt 6f. (5 Töne), im Takt 8f. (7 Töne) und im Takt 11 (3 Töne) bei der Stelle "*und singen*". Das Motiv



bei der Stelle "*und singen*" in 3 bzw. 4 Stimmen bereitet den Schluß des Satzes mit der Stelle "*Alleluja*" vor, das übersetzt heißt "*Lobet den Herrn!*". Eccard erreicht damit gegen das Ende zu eine musikalische Steigerung, um dem Schlußwort eine besondere Bedeutung zu geben.

Die Verwendung der Pausen verwendet Eccard bewußt, so am Ende beispielsweise als Steigerung, wenn der Tenor 1 beim Schluß-"*Alleluja*" (Takt 12) in den dann vollständigen fünfstimmigen Satz einfällt.

Zusammenfassung:

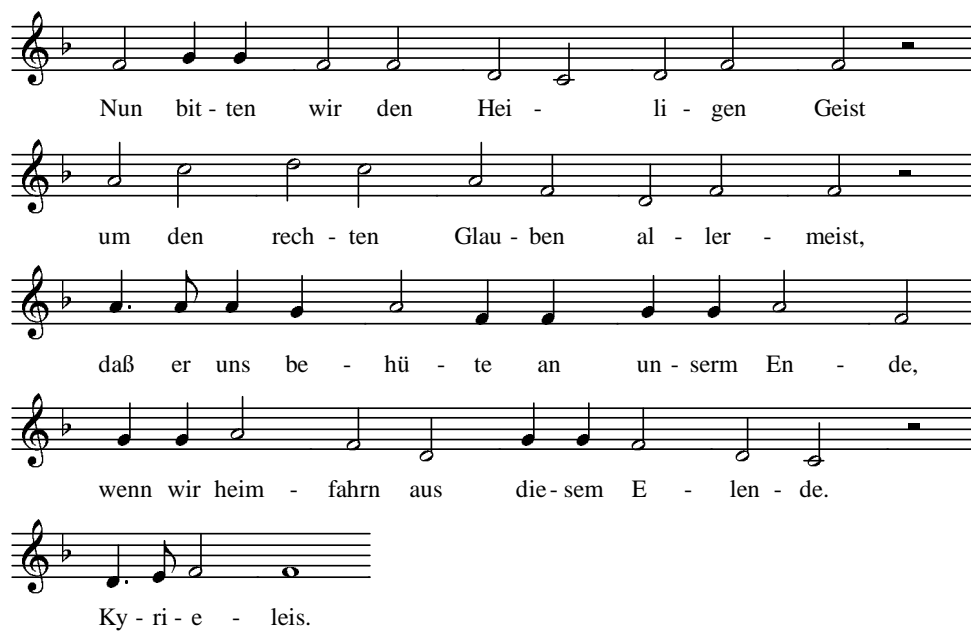
Bei Luetkeman und Eccard fällt die prächtige Ausgestaltung des Schlusses bei der Textstelle "*Alleluja*" auf. Zeuner besticht durch eine Klang- und Prachtentfaltung in seinem fünfstimmigen Satz, die er mit ganz einfachen oder besser gesagt ganz wenigen kompositorischen Mitteln erreicht. Die Wiederholung des Stollens setzt keiner der Komponisten gesondert aus.

3.2.3. Nun bitten wir den Heiligen Geist

(Martin Zeuner: NB 25¹⁶³, Paul Luetkeman: NB 26¹⁶⁴, Johannes Eccard: NB 27¹⁶⁵)

Zum Text: Die 1. Strophe des Liedes stammt aus dem 13. Jahrhundert, Strophen 2-4 sind von Martin Luther aus dem Jahr 1524. Die Melodie ist erstmals im 13. Jahrhundert nachzuweisen, danach in Jistebnitz um 1420 sowie in Wittenberg um 1524. Sie ist bis auf die Schlußwendung, die Leise, eine pentatonisch angelegte Melodie.

Der Lobgesang "Nun bitten wir den Heiligen Geist"



Nun bit - ten wir den Hei - li - gen Geist
um den rech - ten Glau - ben al - ler - meist,
daß er uns be - hü - te an un - serm En - de,
wenn wir heim - fahn aus die - sem E - len - de.
Ky - ri - e - leis.

Die Sätze von Zeuner und Eccard stehen in hypolydisch f und haben eine Länge von 10 Takten. Die Stimmen teilen sich in Sopran (c.f.), Alt, Tenor 1, Tenor 2 und Baß ein.

Der Satz von Luetkeman steht in hypolydisch c und hat die Stimmen Sopran, Alt, Tenor 1, Tenor 2 und Baß.

1. Der cantus firmus

Die Veränderungen bei Zeuner sind melodischer und rhythmischer Art. Der 5. Ton, das "f", fehlt, an zwei Stellen werden im Gegensatz zur pentatonischen Anlage des c.f. Leittöne eingebaut. Im 4. Abschnitt ist der Melodieverlauf

¹⁶³ Zeuner: *LXXXII Schöne Geistliche Psalmen ...*, 1616, Nr. 57.

¹⁶⁴ Luetkeman: *Der erste Theil Newer ...*, 1597, Nr. 22.

¹⁶⁵ Eccard: *Der Erste Theil Geistlicher Lieder ...*, 1597, Nr. 19.

verändert. Am Schluß (Takt 8) werden Töne vertauscht, bei Zeuner heißt es „f - f - g“ statt „g - g - f“ in der Vorlage. Rhythmisch fällt die Diminution am Anfang (Takt 2) auf (1. und 2. Ton). Am Schluß wurde noch ein synkopierter Vorhalt eingeschoben (Takt 10).

Der c.f. ist bei Luetkeman nicht in einer Stimme allein durchlaufend, sondern auf die 5 Stimmen verteilt.

Es findet bei Eccard eine leichte rhythmische Veränderung und Diminution statt. In der Melodie fällt am Anfang der 5. Ton, das "f", weg, im Takt 4 wird der Melodieverlauf umgebogen. Im Takt 8 gibt es zusätzlich Durchgangsnoten und eine Diminution. Im Takt 9 fällt der Schlußton (in der Vorlage "c", hier ein "d") des vorletzten Abschnitts mit dem 1. Ton des "Kyrie"-Schlußteils (punktiertes Viertel "c") zusammen. Außerdem wurden Verzierungen in den Melodieverlauf eingebaut.

2. Satztechnik

Alle Stimmen beginnen bei Zeuner gemeinsam. Der 1. und 3. Abschnitt (Takte 1-2 bzw. 5-6) sind homophon. Der 2. Abschnitt (Takte 3-4) ist bis auf die Stimmen Tenor 2, Tenor 1 und Baß und der 4. Abschnitt (Takte 7-8) bis auf den Alt ganz homophon gehalten. Der Schluß (Takte 9-10) hat eine polyphonere Anlage mit einer Pause in der Altstimme. Der nachfolgende "Kyrieleison"-Einsatz des Alts wird damit hervorgehoben. Die Bitte um das Erbarmen Gottes durch musikalische Mittel verstärkt. Zeuners Bestreben die einzelnen Choralzeilen durch verlängerte Notenwerte abzuteilen ist hier im c.f. bereits angelegt. An einer Stelle, an der dies nicht der Fall ist (Takt 7, 1. Note) verdoppelt er die Tonlänge.

Diesen Satz beginnt Luetkeman mit Tenor 1, es folgen Alt (Takt 2) und Tenor 2 (Takt 3) taktweise versetzt. Zwei Takte später setzt nun der Sopran (Takt 5) ein, dem wiederum der Baß einen Takt später (Takt 6) nachfolgt. Dies geschieht jeweils im Quint- bzw. Oktavabstand, wobei das Kopfmotiv des c.f. imitatorisch behandelt wird. Der 1. Abschnitt von den Takten 1-9 stellt die Stimmeinsätze mit dem Kopfmotiv des c.f. dar. Im Baß ist der c.f. am wenigsten verändert. Die beiden Tenöre werden in diesem Anfangsteil von Luetkeman über 3 Takte hinweg kanonisch geführt. Der 2. Abschnitt von den Takten 9-15 bringt im Sopran im Takt 10 auf 4 einen c.f.-Anklang, im Tenor 1 sind die längeren Notenwerte des c.f. als Echo des Tenors 2 aus Takt 9f. zu erwähnen. Im 3. Abschnitt von Takt 15

auf 2 bis Takt 22 findet man den c.f. im Tenor 2 an zwei Stellen (Takte 15ff. und 20ff.) ohne punktierten Rhythmus (Takt 15) sowie augmentiert (Takt 20). Weiterhin ist der c.f. im Sopran von Takt 16 auf 4 bis Takt 21 zu erkennen. Im 4. Abschnitt von Takt 22 auf 3 bis Takt 33 findet sich der c.f. im Tenor 2 in den Takten 25-27. Auch der Baß hat Anklänge davon. Der letzte und 5. Abschnitt von Takt 34 bis zum Schluß bringt in allen Stimmen c.f.-Motive der "*Kyrie eleison*"-Stelle. Sie ist breit angelegt und dauert 14 Takte. Ein weiteres Detail zeigt die hohe Satzkunst Luetkemans. Der 2. und 3. Abschnitt werden in den Takten 13-18 von einer in den Satz hinein komponierten "Doppelhörigkeit" überlagert und dadurch miteinander verzahnt. Es spalten sich Hochchor und Tiefchor voneinander ab, Takte 13-15 die oberen 4 Stimmen, Takte 15-16 die 3 bzw. 4 unteren Stimmen und nach einer kurzen Zusammenführung in Takt 16-17 nochmals die 3 oberen Stimmen, bevor sie dann in Takt 19 gemeinsam erklingen. Diese Stelle wirkt eher instrumental denn vokal gedacht. Motivische Arbeit findet an folgenden Stellen statt: das Motiv aus den Takten 19 (ab dem 3. Ton) bis 20 im Sopran erscheint dort wieder in den Takten 22-23, Takt 19 auf 4 im Baß ist die Wiederholung des Tenors 2 aus Takt 18 auf 4, weiter wiederholt der Baß im Takt 24 um eine Oktave nach unten versetzt den Tenor 1 aus Takt 22. Tenor 2 und Baß eilen, sicher nicht zufällig, im Takt 29f. mit Viertelnoten und in Terzparallelen über dem Umfang einer Sexte dem "*Elende*" zu. Die Verzierungsflöskel aus Takt 7 im Alt wird in diesem Satz immer wieder eingestreut. Sie erfährt aber im Schlußteil ab Takt 33 eine besondere Bedeutung und Wirkung durch ihre taktweise Verwendung bis kurz vor dem Ende. Zusammenfassend läßt sich sagen, daß dieser Satz oder besser diese "Choralbearbeitung" sehr frei gehalten ist sowie mit und ohne c.f.-Stellen ausgesetzt wurde.

Bei dem Satz von Eccard beginnen Sopran, Alt und Tenor 1. Es folgen der Baß in der Unterquarte eine Zählzeit später und der Tenor 2 im Takt 2 auf 4 wieder vom Ton "f" aus. Besonders fallen bei diesem Satz folgende Stellen auf: Die Terzparallelen zwischen Sopran und Alt in den Takten 5-7. Der 1. Tenor bringt in den Takten 5 und 7 (rhythmisch) eine Vorimitation des c.f. Der Tenor 2 wiederholt in den Takten 6 und 7 eine Oktave höher den Baß aus Takt 6. In den Takten 7 und 8 erfolgt in der gleichen Stimme eine Wiederholung des Quintsprungs des Tenor 1 aus Takt 7 (3 Töne). Der Baß beteiligt sich daran in der Unterquart im Takt 7. In der Unterquart imitiert er auch ganz am Anfang den

Sopran, rhythmisch folgt er dieser Stimme im Takt 6 und im Takt 7, im Abstand einer Quinte bei den Vierteltönen beginnend, über 1½ Takte lang. Der Satz von Eccard hat eine polyphone Anlage. Seine Zeilenschlüsse sind so angelegt, daß sie mit dem nachfolgenden verbunden bzw. verschränkt sind durch Liegetöne, Einsatz einer Stimme mit vorgezogenem c.f.-Motiv, so z. B. im 1. Tenor im Takt 5 oder einem verfrühten Einsatz wie beispielsweise Tenor 2 im Takt 2, der damit die 1. Choralzeile auslöst. Durch die rhythmische und melodische Veränderung der Melodie im letzten Abschnitt gibt es auch hier keinen klaren Zeilenübergang. Im Takt 9 steht im Sopran statt einer halben nur eine punktierte Viertelnote "c", außerdem schlägt der Alt noch mit seiner Auszierung bei der Textstelle "*Elende*" nach. Sein Ende fällt genau mit dem Beginn des Soprans zusammen. Der Beginn des "*Kyrie*"-Schlußteils wiederum verteilt sich an dieser Stelle (Takt 9) auf 3 verschiedene Viertel-Zählzeiten. Tenor 1 und Baß auf Schlag 1 und, Sopran auf Schlag 2 sowie Alt und Tenor 2 auf Schlag 2 und. Diese kurzen Einsätze hintereinander bewirken eine Intensivierung der hier vorgetragenen Bitte "Herr, erbarme dich" und geben dem Satz eine stärkere Schlußwirkung. Homophoner dagegen ist die Stelle im Takt 5, wo sich der Satz etwas beruhigt. Die rhythmische Floskel



in 4 Stimmen und die Pause im Baß sind die musikalischen Mittel, die Eccard dabei benutzt. Danach geht es wieder polyphoner weiter.

Besonders zu erwähnen ist in diesem Satz die motivische Arbeit, die Verarbeitung von c.f.-Motiven und der Austausch von Motiven, so z.B. in den Takten 6 und 7 zwischen Baß und Tenor 2 in kanonischer Art. Das "*Kyrie eleis*" am Schluß ist eine kunstvolle Ausgestaltung mit Verzierung sowie Verschränkung der 5 Stimmen.

Die Abschnitte sind von den Takten 1 bis 2, 3 bis 5 auf Schlag 2, von 5 auf Schlag 3 bis 9 auf Schlag 1 und von 9 auf Schlag 2 bis zum Ende anzusetzen.

Zusammenfassung:

Die drei Sätze von Zeuner, Luetkeman und Eccard stellen in dieser Reihenfolge eine Steigerung dar. Zeuner schreibt einen, im positiven Sinne, ziemlich schlicht angelegten fünfstimmigen Satz in Chorallänge (11 Takte), Luetkeman breitet über

45 Takte ein kontrapunktisch interessantes Gefüge aus, was Eccard wiederum in gleicher Qualität in 10 Takten, auf engem Raum, schafft.

3.2.4. O Lamm Gottes, unschuldig

(Martin Zeuner: NB 28¹⁶⁶, Paul Luetkeman: NB 29¹⁶⁷, Johannes Eccard: NB 30¹⁶⁸)

Der Text stammt von Nikolaus Decius von 1523 nach dem altkirchlichen "Agnus Dei". Die Melodie, die ebenfalls von ihm aus dem Jahre 1523 stammt, gibt es in verschiedenen Fassungen, der süddeutschen Form aus Erfurt aus dem Jahre 1542, der norddeutschen Fassung aus Magdeburg aus dem Jahre 1545 und der ökumenischen Variante von 1973. Trotz der rhythmischen und melodischen Veränderungen in der EG-Ausgabe soll diese hier als Vorlage dienen. Das Lied hat seinen Ort in der Liturgie des Abendmahls, wurde aber auch als Passionslied verwendet.

Das "Agnus Dei - O Lamm Gottes, unschuldig"



O Lamm Got-tes, un - schul - dig am Stamm des Kreu-zes ge - schlach-tet,
all-zeit er-fun-den ge - dul - dig, wie - wohl du wa-rest ver - ach - tet,
all Sünd hast du ge - tra - gen, sonst müß-ten wir ver - za - gen.
Er-barm dich un - ser, o Je - su.

Die Sätze stehen alle in hypojonisch f. Zeuner und Eccard haben folgende Stimmenaufteilung: Sopran (c.f.), Alt, Tenor 1, Tenor 2 und Baß. Bei Luetkeman ist der c.f. im Tenor 1. Sein Satz ist mit 40 Takten der längste, gefolgt von Zeuner mit 19 Takten und Eccard mit 16 Takten.

1. Der cantus firmus

Zeuner nimmt starke rhythmische und melodische Veränderungen vor. Der c.f. im Tenor 1 ist bei Luetkeman verändert und verziert. Quintsprünge wie zu Anfang werden hier mit Zwischentönen ausgefüllt. Bei Zeilenenden kann noch ein

¹⁶⁶ Zeuner: *LXXXII Schöne Geistliche Psalmen ...*, 1616, Nr. 43.

¹⁶⁷ Luetkeman: *Der erste Theil Newer ...*, 1597, Nr. 10.

¹⁶⁸ Eccard: *Der Erste Theil Geistlicher Lieder ...*, 1597, Nr. 13.

Zusatzton erscheinen - aber nicht durchgehend -, Pausen und Leittöne werden eingebaut. Im Takt 5 wird im 2. Tenor der c.f. vorgezogen und kurzfristig in dieser Stimme weitergeführt. Im Sopran ist der c.f. in den Takten 20-25 zu finden. Auch bei Eccard sind Veränderungen festzustellen.

2. Satztechnik

Zeuner läßt alle Stimmen gemeinsam beginnen. Nach den Zeilenschlüssen setzt er meistens eine halbe Pause in allen Stimmen. Besonders hervorzuheben sind die Terzparallelen der Altstimme zum Sopran über 3 Takte in den Takten 9-12. Eine fast gänzlich homophone, am c.f. orientierte Anlage, liegt diesem Satz zu Grunde. Ausnahmen davon finden sich im 1. Abschnitt (Takte 1-3) im Tenor 1 (Takt 2), im 2. Abschnitt (Takte 3-5) im Alt und Tenor 1 (Takt 4), im 3. Abschnitt (Takte 6-8) im Alt, Tenor 1, Tenor 2 und Baß (Takt 7), im 4. Abschnitt (Takte 8-10) im Tenor 1 (Takt 9) und im Schlußteil (Takte 11-14) im Tenor 2 (Takt 12). Jeweils am Ende eines homophonen Abschnittes komponiert Zeuner, ausgenommen im Takt 10, kleine rhythmische Verschiebungen (Vorhalte) und Auflockerungen ein. Der Schlußteil ist wieder mit Viertelnotenläufen und einer punktierten Viertel mit Achtelnote polyphoner gestaltet. Hier fällt im Gegensatz zur sonstigen Satzweise die 2. Tenorstimme mit ihrer linienhaften Stimmführung auf (Takt 12). Der 1. Tenor imitiert im vorletzten Takt den c.f. dieser Stelle. Die Wiederholung ist nicht auskomponiert. Die einzelnen Abschnitte trennt Zeuner durch 2 Veränderungen voneinander. Der letzte Ton wird verlängert, dem zusätzlich noch eine Pause folgt. Der Satz erhält damit eine klare Gliederung.

Luetkeman läßt in diesem Satz den Alt beginnen, zwei Zählzeiten weiter folgt der Sopran, auf die dritte Zählzeit kommt der Tenor 2, Tenor 1 und Baß beginnen im 2. Takt auf Zählzeit 3 bzw. 4. Alle Einsätze gehen vom Ton "f" aus. Die Einsätze sind durch zwei verschiedene Motive gestaltet, Sopran und Tenor 1 mit dem c.f.-Kopf sowie die Anfangstöne von Alt, Tenor 2 und Baß sind identisch. Die Wiederholung ist hier auskomponiert, ähnelt aber dem 1. Stollen.

Der 1. Großabschnitt von den Takten 1-17 bringt ab Takt 9 den 2. Stollen. Eine weitere Unterteilung dieses 1. Großabschnitts bietet sich von den Takten 1 bis 4 auf 3, 4 auf 4 bis 9, 9-13 sowie 13-17 an. Zu Beginn bringt der Sopran einmal eine Vorimitation des Kopfmotivs des c.f., der dann später im Tenor 1 real erklingt. Die drei anderen Stimmen Alt, Tenor 2 und Baß machen zu Anfang eine

Gegenbewegung nach unten, der ein Quint- bzw. Quartsprung folgt, entlehnt aus dem weiteren Verlauf der Melodie. Im Sopran im Takt 4f. (letzter Ton) und ein 2. mal im 2. Tenor im Takt 5f. erklingt der c.f. vorzeitig. Erst im Takt 7 setzt der Tenor 1 mit diesem c.f.-Teil ein. Das Motiv des 2. Tenors aus diesem Takt, ein dem c.f.-Teil folgender Quintaufgang in Viertelnoten, wiederholt der 1. Tenor im Takt 15. Zu Beginn des 2. Stollens im Takt 9 verdichtet sich das Satzgeschehen: Tenor 2 als auch Sopran bereiten im Abstand eines Taktes der c.f.-Stimme (Takt 11) vorimitatorisch den Weg. Die Bewegungsrichtung ist hier innerhalb der Stimmen als auch im gesamten Satz von unten nach oben gerichtet. Es beginnt im Takt 9 auf 2 der Untersatz mit den Stimmen Baß, Tenor 1 und 2 sowie Alt, während im Takt 11 stärker die 3 oberen Stimmen dominieren. Das harmonische Geschehen in den Takten 9 auf 2 bis 13 auf 1 trägt auch zu der Verdichtung bei. Setzt der Tenor 1 in Takt 11, nach zweimaliger Vorimitation, mit dem c.f. ein, so wird die harmonische Abfolge nun aber geändert und gesteigert. Nach F-Dur, F-Dur, h-vermindert, C-Dur, F-Dur, D-Dur, G-Dur, C-Dur, in Takt 9 auf 2 folgt in Takt 11 auf 2 F-Dur, D-Dur, G-Dur, C-Dur, C-Dur, G-Dur und C-Dur. Die an dieser Stelle verwendeten Akkordverbindungen zwischen F-Dur und D-Dur (Medianten) wirken für Luetkeman und seine Zeit doch etwas überraschend.

Eine weitere Vorimitation findet sich im Sopran, wo der c.f. von Tenor 1 von Takt 13 auf 4 im Takt 13 auf 2 erklingt. Der Tenor 2 imitiert den c.f. aus Takt 13 und 14 des 1. Tenors in den Takten 15-16 nach. Man könnte hier zu dem Schluß kommen, daß, vergleicht man diese Stelle mit dem 1. Stollen, die Tenorstimmen in ihrer Funktion ausgetauscht wurden. Setzt, nach dem oben beschriebenen Schema, die eigentliche c.f.-Stimme erst nach zweimaliger c.f.-Vorimitation ein, so wäre nun hier der Tenor 2 die Hauptstimme. Die nachfolgenden c.f.-Einsätze nutzen dann das Schema: "erst Vorimitation - dann c.f.-Einsatz" nicht mehr so konsequent.

Der 2. Abschnitt geht von den Takten 17 auf 3 bis 28. Dabei ist der Sopran in den Takten 20-25 zu beachten, der hier den c.f. vom Tenor 1 erst nachimitatorisch (aus Takt 17ff.) und gleich im Anschluß daran vorimitatorisch (Takte 25ff.) aufgreift. Der 1. Tenor hat neben der Funktion als Träger des c.f. auch Zwischenspielfunktion. Der Sopran bereitet bereits im Takt 27 den Einsatz des Tenors 1 von Takt 30 aus dem nächsten Abschnitt vor. Insgesamt findet sich im 2. Abschnitt weniger motivische Arbeit.

Der 3. Abschnitt von den Takten 28-41 bringt den c.f. im 1. Tenor von den Takten 30-32 mit Umspielungen (c.f.-Anklänge), im 2. Tenor von den Takten 33-36 und im Sopran an 3 Stellen in den Takten 31, 35 und 37 als einen, durch die Wiederholung sich verstärkenden Bittruf, über die Textstelle "*Erbarm dich unsr*". Dieser Bittruf zieht sich, dabei immer eindringlicher werdend, bis zum Schluß durch alle Stimmen. Setzt anfangs immer nur eine Stimme mit dieser Textstelle ein (Takte 26, 27, 28, 30) so verstärkt sich das durch den gleichzeitigen Einsatz von 2 Stimmen (Takt 28 Alt und Tenor 2 sowie Takt 36 Tenor 1 und Baß). Nochmals steigert sich dies, wenn die Textstelle "*O Jesu*" hinzu oder mit sich selbst gekoppelt wird (Takt 29 auf 2, 34 auf 2, Takt 37 auf 2). Der Höhepunkt ist dann erreicht, wenn mit gleichzeitig 3 Stimmen der Bittruf erklingt (Takt 35 auf 2, Takt 37 auf 4). Die immer kürzer werdenden Abstände zwischen den Stimmeinsätzen tragen ebenfalls zur Intensivierung der Wirkung dieses Bittrufes bei. Die Länge dieser Stelle mit ihren 16 Takten ist im Verhältnis zum gesamten Stück mit seinen 41 Takten stärker gewichtet. Das läßt sich vom Text her verstehen, den Luetkeman hier musikalisch ausarbeitet.

Im Satz von Eccard beginnen alle Stimmen gleichzeitig. Von der Textstelle im Sopran "*Am Stamm*" im Takt 4 finden sich Imitationen in Form eines Quintsprunges in folgenden Stimmen: Im Alt zwischen den Takten 3 und 4, im Tenor 1 zwischen den Takten 4 und 5 an der Stelle "*des Kreuzes*" und vorher im Takt 4 an der Stelle "*-dig / Am Stamm*" mit den Tönen "f - a - c". Im 2. Tenor eine Quinte aufwärts zwischen den Takten 4 und 5 an der Stelle "*des Kreuzes*" und im Baß zwischen den Takten 3 und 4 eine Quarte sowie an der Stelle in Takt 5 auf 3 "*geschlachtet.*" eine Quinte nach oben. Den Quintabstand findet man auch am Anfang der Melodie in den ersten 4 Tönen. In der Wiederholung am Ende des 2. Stollens, einer Stelle, wo die restlichen Stimmen ruhen, bringen Alt und Tenor 2, der Tenor pausiert zunächst, durch ihre Einsätze mit halben Noten Bewegung in das Satzgefüge. Im Abgesang imitiert der 1. Tenor in den Takten 7 und 8 den Sopran nach, während er ihn in den Takten 9-11 in der Unterquart vorimitiert. Typisch für Eccard sind die Durchgangstöne gegenüber den Liegetönen im Takt 9, die das harmonische Gefüge (2 Takte C-Dur) interessanter machen. Im Takt 10ff. findet man im Baß einen Anklang an den c.f. des Soprans aus dem gleichen Takt. Auf ein kleines Detail in der Satztechnik bei Eccard soll noch hingewiesen werden. Es handelt sich um den Einsatz des Basses im vorletzten Takt nach der

Pause. Er wiederholt hier nochmals die Textstelle "*o Jesu*" als Verstärkung der Bitte, um sie eindringlicher werden zu lassen. Die verwendete Pause ist satztechnisch nicht notwendig, Eccard hätte auch eine halbe Note "f" setzen können. Die kurze Pause gibt dem nachfolgenden Einsatz aber eine ganz andere Wirkung. Er wird stärker wahrgenommen. Was bei Zeuner eine besondere Heraushebung erfährt, wird bei Eccard als selbstverständlich angesehen.

Die Abschnitte dieses Satzes liegen zwischen den Takten 1-3, 4-6, 7-9, 10-12 und 13-16. Er ist im Gesamten gesehen weniger polyphon gestaltet. Manche Zeilenanfänge sind sogar homophon zu nennen, so z. B. die Stellen "*O Lamm*", "*All Sünd*" und "*Erbarne dich*" im Gegensatz zu "*Am Stamm*" und "*sonst müßten*".

Zusammenfassung:

Bei den drei Sätzen zu dem Lied "O Lamm Gottes, unschuldig" zeigt sich die Abhängigkeit vom Choraltext. Dies sind konzentrierter, mit weniger polyphonem Beiwerk gesetzt als die Sätze mit anderem geistlichen Hintergrund. Der Satz eines Abendmahls- oder Passionsliedes unterscheidet sich merklich zu Sätzen, die für Lieder zu Ostern und Pfingsten geschrieben wurden. Dennoch gestaltet z.B. ein Luetkeman seinen Satz nicht weniger eindrücklich oder musikalisch einfallsreich.

3.2.5. Christe, der du bist Tag und Licht

(Martin Zeuner: NB 31¹⁶⁹, Paul Luetkeman: NB 32¹⁷⁰, Johannes Eccard: NB 33¹⁷¹)

Das Lied ist eine Übertragung des altkirchlich-lateinischen Abendhymnus "Christe qui lux es et dies" aus dem 6. Jahrhundert. Nach einer niederdeutschen Übersetzung des 15. Jahrhunderts ist es 1526 in Wittenberg nachzuweisen. In der für die Gemeinde vereinfachten Fassung aus dem Jahre 1529 stammt es von Martin Luther und zählte zu den Abendliedern im EKG. In das EG wurde es nicht mehr aufgenommen.

Der Hymnus: "Christe, der du bist Tag und Licht"

Chri - ste, der du bist Tag und Licht,
 vor dir ist, Herr, ver - bor - gen nichts;
 du vä - ter - li - chen Lich - tes Glanz
 lehr uns den Weg der Wahr - heit ganz.

Der Satz von Zeuner steht in dorisch a, der von Eccard und Luetkeman in dorisch g. Bei den ersten beiden ist die Stimmverteilung Sopran (c.f.), Alt, Tenor 1, Tenor 2 und Baß, bei Luetkeman Sopran, Alt, Tenor 1, Tenor 2 (c.f.) und Baß. Sein Satz hat 44 Takte, der von Eccard 13 Takte und Zeuners Satz hat eine Länge von 11 Takten.

1. Der cantus firmus

Die Melodie ist bei Zeuner mit Durchgangstönen versetzt. An den Zeilenanfängen sind die Noten verkürzt. Nach der 1. und 2. Choralzeile fügt er eine Pause ein. Der vorletzte Ton wird verlängert. Im Tenor 2 schreibt Luetkeman in der Melodie starke rhythmische und melodische Veränderungen und erweitert sie am Schluß. Am Anfang sind bei Eccard rhythmische Veränderungen und Tonwiederholungen

¹⁶⁹ Zeuner: *LXXXII Schöne Geistliche Psalmen* ..., Nr. 39.

¹⁷⁰ Luetkeman: *Der erste Theil Newer* ..., 1597, Nr. 7.

¹⁷¹ Eccard: *Der Erste Theil Geistlicher Lieder* ..., 1597, Nr. 9.

vorgenommen worden, ebenso finden sich melodische Varianten durch Zusatztöne und Tonhöhenveränderungen.

2. Satztechnik

Alle Stimmen beginnen bei Zeuner gemeinsam. Nach den Zeilenschlüssen finden sich in allen Stimmen jeweils halbe Pausen. Der 2. Tenor hat am Anfang im 2. Abschnitt (Takte 4-6) imitatorische c.f.-Anklänge. Außerdem findet sich in dieser Stimme eine Pause im 1. Abschnitt (Takte 1-3). Zu dem Wort "*Christe*" springt der Baß am Anfang eine Oktave nach oben. Der 1. Abschnitt bringt im Tenor 1 einen, durch Viertelnoten gebildeten, melodischen Bogen. Gemeinsam mit dem Baß kommen hier auch erstmals Durchgangstöne vor. Nach dem polyphonen Anfang endet dieser Abschnitt homophon. Homophon ist ebenfalls der 2. Abschnitt außer einer Stelle im 2. Tenor (Takt 5) sowie der 3. Abschnitt (Takte 6-8) ausgenommen einer Viertelbewegung im 1. Tenor (Takt 8). Der 4. und letzte Abschnitt (Takte 9-11) beginnt homophon und schließt mit Durchgangstönen (Takt 10) und rhythmischer Verschiebung, einer Vorhaltsbildung im Takt 11. Die Verwendung des Oktavsprungs im Baß vom Anfang wiederholt sich am Schluß über der Textstelle: "*lehr uns den Weg der Wahrheit ganz*". Die tiefste Stimme füllt in den Takten 8-11 erst -fast stufenweise- die Oktave aus, bevor sie dann, über die Quinte abwärts, in der unteren Oktave schließt. Die Abschnitte, die durch die c.f.-Anlage bereits voneinander getrennt sind, werden durch die eingefügten Pausen noch stärker voneinander abgesetzt.

Dieser fünfstimmige Satz von Zeuner zeigt im Vergleich zu den bisher analysierten Sätzen eine ähnliche Anlage. Kleine motivische Einfälle, die man evtl. textbezogen deuten könnte oder die zur musikalischen Ausschmückung des Satzes beitragen, werden vorsichtig eingebracht.

Im Satz von Luetkeman beginnt der Alt, es folgt eine halbe Note später der Tenor, im 2. Takt auf 1 beginnt der Baß. Der Sopran setzt im Takt 6 auf 2 ein, der Tenor 2 im Takt 7 auf 3. Die Einsätze sind im Oktav- oder Quartabstand. Im 1. Abschnitt von den Takten 1 bis 12 auf 3 stellen, um 1 Takt versetzt, Alt und Baß den c.f. kanonisch über 4 Takte hinweg vor. Der 1. Tenor ist freigestaltet. Er wiederholt seinen Gedanken aus dem 2. Takt im darauffolgenden noch einmal. Der Sopran läßt nach einem verzierten Anfang ebenfalls den c.f. über 5 Takte lang erklingen. Dabei wird im Takt 11 im Sopran der Quartzug mit Viertelnoten

aufgefüllt, wie bereits auch im Takt 7 im Alt geschehen. Dies läßt sich an anderen Stellen, dann auch abwärts gerichtet, beispielsweise in den Takten 16, 33 und 38 sowie bei anderen, bisher durchgesehenen, Kompositionen Luetkemans feststellen. Der ganze 1. Teil hat die Tendenz nach oben, zum "Licht" sich zu bewegen, wie es die Textstelle *"Christe, der du bist Tag und Licht"* dem Komponisten auch nahe legt. So drehen sich die 3 Stimmen Baß, Tenor und Alt vom Takt 3 hoch bis zum Einsatz des Soprans in Takt 6. Dies wird dadurch noch gesteigert, daß an dieser Stelle alle Zählzeiten eine Betonung erfahren, Baß und Alt schlagen die Zählzeiten 1 und 3 im Takt an, der Tenor 1 die Zählzeiten 2 und 4. Dies wiederholt sich auch am Schluß in den Takten 40-41. Die Aufwärtsbewegung bringt Luetkeman noch ein 2. mal in den Takten 8-11, bevor es dann im folgenden Teil stärker nach unten geht (Takte 13-17). Hier heißt die Textstelle *"für dir ist Herr verborgen nicht"*, die der Komponist musikalisch eher in die Tiefe führt. Im gesamten 2. Abschnitt von Takt 12 auf 4 bis Takt 20 auf 4 lassen sich in den Takten 12, 13, 20 die Tonrepetitionen des c.f. im Sopran, Alt und Tenor 1 wiederfinden, wie sie bereits im Tenor 1 im Takt 7f. (3 Töne "b") vorgestellt wurden.

Im 3. Abschnitt (Takte 21-44) findet man anfangs im Sopran im Takt 24 c.f.-Teile von der Stelle aus den Takten 21-23 im Tenor 2, die anderen Stimmen sind freier angelegt. Die nächste Stelle des c.f. im Takt 27ff. im Tenor 2 kommt danach noch zweimal vor. So in den Takten 31-35 in dieser Stimme und in den Takten 39-42 im Baß. Auch im Takt 34 auf 4 klingt beim Einsatz des Basses der c.f. an, ähnliches geschieht im Takt 29 im Sopran. Im Baß finden sich in den Takten 38ff. c.f.-Zitate vom Schluß. Das Motiv aus dem Anfang des c.f. mit den langen Choralnoten ist in diesem Satz in allen Stimmen außer dem Tenor 1 zu finden. Auffällig ist die übermäßige Sekunde ("b-cis") im Tenor 2 in den Takten 36 und 37, die mediantisch von F-Dur nach A-Dur führt. Die Vorimitationen bzw. die häufigen Zitate der Textstelle *"lehr uns den Weg der Wahrheit ganz"* sollen die Bitte dieses Liedes durch die vielen Wiederholungen verstärken. Seine Schlußzeile nimmt in der vorliegenden Bearbeitung von 44 Takten 20 Takte, fast die Hälfte, ein. Anhand dieser Proportionen wird die Gewichtung deutlich, die Luetkeman hier vornimmt. Auffällig homophon setzt er auch die Stelle *"du Väterliches Lichtes Glanz"* in den Takten 22-23, bei gleichzeitiger Abkadenzierung nach F-Dur, aus. Dadurch bekommt diese theologisch wichtige

Aussage einen deutlicheren und plakativeren Charakter für die Zuhörer. Ähnlich wirken die 3 homophonen Schlußakte (Takte 42-44) zur Textstelle "*lehr uns den Weg der Wahrheit ganz*". Der Aufforderungscharakter des Textes wird durch solch eine gleichmäßige Anlage des Satzes viel klarer. Die Musik unterstützt mit ihren vielen verschiedenen Möglichkeiten die Liedtexte. Ein Komponist wie Luetkeman setzt dies bewußt und gekonnt ein.

Eccard läßt Sopran, Alt und Tenor 1 beginnen, denen Tenor 2 und Baß, je um eine Zählzeit versetzt, folgen. Die Einsätze stehen im Intervallabstand von einer Quarte oder Quinte zueinander. Folgende Imitationen sind zu finden:

Die Stelle im Sopran "*Du väterliches*" von Takt 7 erscheint im Alt im Takt 6f. als Vorimitation, im Tenor 1 im Takt 7 mit Auftakt, im Takt 9 mit Auftakt im Alt, hier in diminuierter Form, wieder. Im 2. Tenor wird die dreifache Tonwiederholung der Stelle "*Du väterliches*" des Soprans aus Takt 8 in den Takten 6 und 7 in den vorgegebenen Notenwerten sowie in den Takten 8 und 9 diminuiert wiederholt. Eine weiteres Motiv, das imitiert wird, findet sich im Tenor 1 im Takt 3 an der Stelle "*für dir ist Herr*" mit dem eingebauten Leitton. Dieses rhythmische Motiv



erklingt später im Takt 5 auf 2 nochmals im Tenor 1, im Tenor 2 ab Takt 3 auf 4 und, vorher im Alt im Takt 3 und noch einmal im Baß im Takt 5, woraus sich eine besondere motivische Arbeit in den vier Unterstimmen entwickelt. Der Alt imitiert nochmals in den Takten 10 auf 4 bis 12 (Töne "c, d, b, a" ohne Viertel- und Achtelnoten) bei der Stelle "*uns den Weg*" den Sopran (4 Töne) aus Takt 11. In den Takten 10 auf 3 bis 11 wird im Tenor 2 das Kopfmotiv des Soprans in der Unterquart vorimitiert. Der Baß imitiert bei seinem Einsatz am Anfang des Satzes den Sopran, an der Stelle "*Für dir ist Herr*" im Takt 5 den Tenor 1 und an der Stelle "*Du väterlicher*" im Takt 8 wieder den Sopran.

Zu erwähnen ist auch die Behandlung der Stelle "*Liech-tes glanz*" im Takt 7 sowie in dem Takt 9 im Tenor 2 mit dem Oktavabstand bzw. dem Oktavsprung nach oben. An den Textstellen "*mit Liechtesglanz*" gibt es eine Bewegung in allen Stimmen nach oben. In den Takten 11-13 fällt im Tenor 1 bei der Textstelle "*Wahrheit*" der Oktavsprung und der lange Notenwert danach auf, das man als musikalische Wortauslegung deuten könnte. In der Baßstimme soll noch auf den

Quintfall über "d-g-c-f" nach "b" in den Takten 9-11 hingewiesen werden. Durch die beschriebene Form der Anlage läßt sich der Satz von Eccard nicht in klar getrennte Abschnitte einteilen.

Zusammenfassung:

In diesen Sätzen ist es interessant auf die textabhängige Vertonung zu achten. An den Textstellen von "*Licht*" und der "*Lichtglanz*" wird von allen drei Komponisten versucht, dies, mit musikalischen Mitteln, hörbar zu machen. Eine ähnlich auffallende Behandlung ist die Textstelle "*Weg der Wahrheit*". Besonders Luetkeman und Eccard bemühen sich dem Text durch ihre Vertonung nahe zu kommen.

3.3. Komponistenbeschreibungen (2. Teil)

Zusammenfassung der in 3.2. untersuchten Sätze unter Berücksichtigung weiterer Komponisten

Die Komponistenbeschreibung umfasst mehrere Kriterien: So den Beginn des Satzes, die c.f.-Behandlung in der c.f.-Stimme, die c.f.-Verarbeitung, die Zeilenschlüsse sowie Wiederholungen, die Funktion der Pausen und die musikalische Textausdeutung.

3.3.1. Martin Zeuner

Die Stimmen setzen bei allen untersuchten Sätzen immer gemeinsam ein. Zum Teil gibt es starke Veränderungen rhythmischer und melodischer Art in der c.f.-Stimme. Leittöne, eingeschobene Vorhalte, Durchgangstöne, Vereinfachungen, verkürzte und verlängerte Notenwerte sowie ein Umbiegen des Melodieverlaufs gehören dazu.

Das Satzgefüge gibt für eine c.f.-Verarbeitung wenig Raum. C.f.-Imitationen sind kaum zu finden. Durch die in den Sätzen überwiegende Verwendung von Grundakkorden, bekommt die Baßstimme einen häufig sprunghaften Verlauf. Die Schlüsse seiner Sätze enden immer in einer authentischen Wendung.

Die Zeilenschlüsse erfolgen in allen Stimmen gemeinsam. Mit einheitlichen Pausen oder Verlängerung der jeweiligen Schlußnoten werden die Abschnitte voneinander getrennt. Pausen dienen hauptsächlich zur Abschnittstrennung, sonst sind nur wenige zu finden. Die starke Gliederung seiner Sätze durch die Betonung der Abschnitte ist ein wichtiges Merkmal. Er erreicht damit eine leichtere Aufführbarkeit und größere Akzeptanz bei den Ausführenden. Dies ist eines seiner im Vorwort beschriebenen Ziele.

Eine musikalische Textausdeutung ist, von einzelnen Stellen einmal abgesehen, eher im Gesamtcharakter des jeweiligen Satzes feststellbar. Je nach dem Liedtext besteht die Möglichkeit, mit mehr oder weniger musikalischen Mitteln zu arbeiten. Die fest vorgegebene Satzstruktur, die stark einengend ist, mit gemeinsamen Anfängen und Zeilenschlüssen sowie kaum vorhandenen Pausen, läßt nun mal wenig Raum für motivische Arbeit wie z.B. der Imitation. Die Sätze von Martin Zeuner sind homophon angelegt und haben wenig polyphone

Ausschmückungen. Treten sie auf, wirken sie überraschend, haben aber ihren Bezug zur jeweiligen Textstelle.

Zeuner beschreibt seine Sätze:

"... mit fünf Stimmen komponiert, daß ein jeder fromme Christ ungehindert mitsingen, und seine hertzliche Andacht gegen Gott erzeigen kann." Zeuner hat die Melodie in die Oberstimme gelegt und auf Bewegung der Mittelstimmen weitestgehend verzichtet, damit die Gemeinde ohne Schwierigkeiten mitsingen kann. Damit engt er selbst seine kompositorischen Möglichkeiten im Satz stark ein. Im Vorwort beklagt er Kompositionen, welche die Gemeinde, aufgrund ihrer zu komplizierten Satzanlage, verwirrt und vom Singen abhält, und hält seine eigenen Sätze dagegen, die sogleich mitgesungen werden können: *"Aber weil etliche und deß mehreren Theiles solche gar zu künstlich componirt, also, daß ein ganze Christliche Versammlung nur irr gemacht, und ihre Christliche andacht, wie sie gern wollten, mit eygener stimm nicht vorbringen können, da doch Gott an diesem mehr wohlgefallens alß an der künstlichen Composition hat, also hab' ich mir daher ursach genommen, und vor wenig Jahren etliche teutsche Psalmen nach der Melodey, so in diesem Fürstenthumb gebräuchlich, figuraliter also componiret, dz bei Christlicher Zusammenkunft solche von Mann und Weib, Jung und Alt, in jrem gewöhnlichen thon oder Melodey, von denjenigen, so figuraliter musicirn, ungehindert, sondern zu wahrer und jnnbrünstiger Andacht angetrieben, können zugleich mitgesungen werden".*¹⁷²

Die Stimmen zwischen Sopran und Baß haben bei ihm stärker die Funktion begleitender akkordischer Füllstimmen als polyphoner Einzelstimmen.

Für die für Zeuner charakteristischen Pausen kommt als Vorlage oder Urform die italienische Frottola in Frage, die oberstimmenbetont und wegen der Textverständlichkeit als homophoner Liedsatz angelegt ist. Auch bei Heinrich Isaak in seinem Lied "Innsbruck, ich muß dich lassen" stellt sie die Vorlage dar. Verwandt ist sie auch mit dem Kantionalliedsatz und dem Osianderschen "Contrapunctus simplex", der als "verständliche" Kunst in das Zentrum der gottesdienstlichen Gebrauchsmusik für Chor rückt¹⁷³.

Die Frottola kam an den französischen Hof, wodurch auch der Hugenottenpsalter beeinflusst wurde. Davon geht wiederum die Verbindung zu Liedern, wie "Brunn

¹⁷² Zeuner: *LXXXII Schöne Geistliche Psalmen ...*, 1616.

alles Heils, dich ehren wir" (EG 140) oder "Nun saget Dank und lobt den Herren" (EG 294) aus. [Kap. 1.3.4.]

Im Band II von "Der Evangelische Kirchengesang" von Carl von Winterfeld wird erstmals eine Einordnung von Zeuner versucht. Die speziellen Formulierungen des 19. Jahrhunderts sind dabei sekundär, da der eigentliche Kern gut getroffen wird:

"Die Absicht war also: die Gemeinde sollte sich dem Gesange des Chores, der diese Lieder mehrstimmig vortrug, anschließen; darum mußte der Tonsatz so eingerichtet werden, daß jener Gesang nicht durch zu künstliche Verflechtung der Stimmen eine Hinderung und Störung für die Ungeübteren werde, diese vielmehr, durch seine volltönende Pracht innerlich erwärmt und erhoben, mit desto regerer Andacht, aber auch größerer Rücksicht einstimmen möchten, um nicht durch rauhe oder gar falsche Töne den Wohllaut des Zusammenklanges zu stören. Es ist nicht ganz unwahrscheinlich, daß Zeuner bei seinem Unternehmen Eccard im Sinn gehabt habe."

Weiter schreibt Winterfeld mit der von ihm bekannten Eccard-Begeisterung:

"Er hat, sich an dasselbe lehnd [gemeint ist das Werk Eccards], mit einfacheren Mitteln ein Ähnliches erreichen, den Gemeinegesang auf minder zweifelhaftem Wege höher heben wollen; er hat der Überzeugung gelebt, daß, diesem zu Liebe, die Kunst untergeordnet bleiben, und sich streng innerhalb der Grenzen auch des örtlich nur Gegebenen halten müsse. In dieser Ansicht einzig trifft er mit dem größeren Meister zusammen, denn dieser hielt für den Schmuck des Gottesdienstes das Beste, die Blüthe seiner Kunst, für das allein Geeignete."

Die Satztechnik beurteilt er so:

"Zeuners Satz zeichnet sich durch kräftige Fülle aus, Sangbarkeit der Mittelstimmen, und in vielen Fällen auch durch Verständnis der kirchlichen Tonart. ... In den meisten seiner Sätze schreitet die Harmonie großartig in einer Folge reiner Dreiklänge fort, die selten durch einen Sechstenakkord, seltener, und meist nur bei den Schlußfällen, durch Vorhalte oder durchgehende Töne unterbrochen werden. ... Zeuner hat den Geist, das innere Leben vieler Melodien kräftig erschlossen in seinen Sätzen; er ist feierlich, kirchlich, andächtig; die Kunst aber hat er nicht weiter gefördert, und deshalb ist in seinen

¹⁷³ Ehmman: Voce et Tuba, 1976, S. 61.

Hervorbringungen auch nur ein Nachklang des vorangehenden Jahrhunderts zu finden. Einen Verein stellt er dar zwischen der strengen, dem Gemeinegesange die Kunst unbedingt unterordnenden Ansicht Lucas Osianders, und dem Streben, jener in soweit doch genug zu thun als mit einem solchen Grundsatz vereinbar sei. Daher bei ihm nicht jene innere, rege Beweglichkeit, jener lebendige Wellenschlag der Harmonie, auch bei ihrem feierlichsten Daherschreiten, wie bei Eccard, sondern eine herbe Größe und Strenge, die nur selten der Anmuth Raum giebt."¹⁷⁴

Zeuner wird und wurde unterschätzt. Scheinen seine Sätze auch auf den ersten Blick im Vergleich zu Eccard einfach, homophon oder schlicht, so hinkt dieser Vergleich, da hier nicht Gleiches mit Gleichem verglichen wird. Zeuner schreibt nicht wie Eccard 20 Jahre früher seine Stimmen linear und damit in polyphoner Gestalt, sondern er denkt von der tiefsten Stimme ausgehend eher generalmaßmäßig. Daher hat er mehr Gemeinsamkeiten mit Schein, Scheidt und Schütz als mit Eccard. Seine Sätze stellen den Kompromiß eines Satztyps dar, der versucht die Möglichkeiten eines fünfstimmigen Satzes mit den Forderungen nach Gemeindepraktikabilität zusammenzubringen.

¹⁷⁴ Winterfeld: Der Evangelische Kirchengesang, Bd. II, 1843-1847, S. 21-24.

3.3.2. Paul Luetkeman

Die Stimmen setzen bei Luetkeman immer nacheinander, in der Form eines Fugatos oder kleinen Kanons, den c.f. imitierend ein. Der Abstand ist meist eine Quinte, Quarte oder eine Oktave, kann aber auch vom gleichen Ton aus z. B.: "O Lamm Gottes, unschuldig" mit 2 Motiven erfolgen.

Die Einsatzfolge der Stimmen wechseln, wie auch der Einsatzabstand. Es kann dabei auch zu Engführungen kommen.

Der cantus firmus wird rhythmisch und melodisch verändert, Leittöne werden eingebaut (vor Zeilenschlüssen), er wird mit Pausen unterbrochen und kann wiederholt, umspielt und vereinfacht werden. Bei manchen Sätzen wird die Melodie auch auf mehrere Stimmen verteilt.

Zu Beginn ist in allen Stimmen der c.f. zu finden. Er wird umspielt vor-, nachimitiert, in Engführung gebracht und kann auch verfremdet sein. Bei dem Satz zu "Christe, der du bist Tag und Licht" wird eine c.f.-Stelle vom Anfang am Schluß zitiert.

Die Zeilenschlüsse gehen ineinander über. Der c.f. der nächsten Zeile wird vorgezogen (z.B. "Christ lag in Todesbanden", Baß Takt 14ff.), er kann auch vorimitiert oder diminuiert werden. Die Zeilenenden werden, wie anhand des Satzes zu "Nun komm, der Heiden Heiland" gezeigt, durch Pausen, Bewegung anderer Stimmen und Wiederholung von c.f.-Teilen verschleiert. Das Motiv



ist häufig zu finden.

An Möglichkeiten zur musikalischen Textausdeutung hat Luetkeman mit dieser Satzform die meisten Möglichkeiten. Er kann frei die c.f.-Stimme einsetzen, auslassen oder wiederholen und schafft sich so einen großen Freiraum. Aber er nutzt auch die Möglichkeit direkter musikalischer Textinterpretation, indem er einzelne Stellen in Musik setzt, so bei den Worten "*fröhlich sein, Alleluja, Elend, Licht*" etc. Bei dem Satz zu "Christ lag in Todesbanden" ist zu Beginn eine Veränderung des c.f. festzustellen. Der zweite Ton wird durch ein Kreuz hochalteriert. Ein bestimmter Grund dafür ist nicht zu finden. Am Schluß wird im Gegensatz zur Liedvorlage dreimal das "*Halleluja*" gesetzt. Wie bereits angedeutet könnte damit ein Bezug zu dem Kontrast von Passion und

Auferstehung hergestellt werden, der sich hier in dem Gegensatz von Anfang und Schluß, von Kreuz (-Vorzeichen) und dem Lobpreis äußert.

Die Schlüsse bei Luetkeman fallen immer durch ihre weit gefasste Anlage auf. Sie können fast die Hälfte des ganzen Stücks einnehmen. Ihre Funktion ist es, den Lob- oder Bittruf am Ende des betreffenden Liedes, mit vielen kontrapunktischen Einfällen in auskomponierter Fassung überzeugend darzustellen. Der Schluß eines Satzes endet bei ihm immer in einer plagalen Wendung.

Von Luetkemans Satztechnik läßt sich auf die Aufführungspraxis rückschließen. Seine Satzanlage läßt eine instrumentale Ausführung sehr wahrscheinlich sein, da Sänger einen sehr langen Atem bräuchten. Weitere Hinweise dafür sind, daß es teils keine durchgehenden c.f.-Stimmen gibt, die den Text mit dem originalen c.f. vollständig vorstellen. Atemzeichen fehlen ebenfalls, was aber in den Drucken dieser Zeit auch nicht immer zu erwarten ist. Dies alles läßt darauf schließen, daß es sich hier mehr um eine instrumentale als um eine vokale Anlage handelt. Zumindest bei den reinen und durchgehenden c.f.-Stimmen kann man sich eine instrumentale Besetzung dieser Stimme im Gegensatz zu den übrigen Chorstimmen gut vorstellen, ähnlich wie später bei der Kantate "Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren" von Johann Sebastian Bach¹⁷⁵. Dort wird die Chormelodie von der 1. Trompete abschnittsweise in langen Noten gespielt. Die Kantate "Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe"¹⁷⁶, ebenfalls von Bach, ist dann in späterer Zeit ein Beispiel für kontrastierende Arbeit zwischen instrumentaler und vokaler Besetzung. Dabei fallen besonders die c.f.-Einwürfe des vierstimmigen Bläusersatzes (Flöte, Zink, Posaunen) gegenüber dem vokalen Geschehen des Chores in der Doppelfuge des Eingangschores auf. Entwicklungslinien zeigen hier sicherlich auch auf Satztypen zurück, die wie bei Luetkeman damit beginnen, mit dem c.f. zu spielen, ihn aufzulösen. Bei Luetkeman selbst findet man den Hinweis, die "*Cantiones ... können gesungen und auff allerley art Instrumenten gebraucht werden.*"¹⁷⁷ Ein weiteres Indiz für die instrumentale Ausführung ist der Stimmumfang der Baßstimme in NB 22 in den Takten 17-42, wo sich die Stimme vom kleinen "B" (B0) bis zum großen "D" (D1) spannt. Auch eine Colla-parte-Begleitung wie später bei Bach, Mozart u.a. zu finden, könnte man sich hier vorstellen. Die, auch wenn nur kurze,

¹⁷⁵ Bach: *Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren*, BWV 137, Leipzig 1725, NBA I/ 20.

¹⁷⁶ Bach: *Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe*, BWV 25, Leipzig 1723, NBA I/ 21.

¹⁷⁷ Luetkeman: *Der erste Theil Newer ...*, 1597.

doppelhörige Stelle in dem Satz zu dem Lied "Nun bitten wir den Heiligen Geist" ist instrumental gedacht und nicht weit hergeholt. Im gleichen Teil des Druckes von Luetkeman findet sich diese Idee noch öfters, bis hin zur doppelhörigen achtstimmigen Motette über "Laudate Dominum omnes gentes". Die Choralsätze Luetkemans sind besser als Choralmotetten beschrieben. Der c.f. läuft nicht mehr allein nur durch eine Stimme, sondern wandert durch das Stimmgefüge. Dabei wird der c.f. durchimitiert. Dies hat Folgen für die Satzstruktur. Ist der c.f. konsequent in eine Stimme gelegt, so ist der c.f. klarer zu erkennen, die einzelnen Abschnitte teilen sich besser mit und das Stück ist nicht so frei angelegt, wie wenn der c.f. durch die Stimmen wandert oder nur in Anklängen vertreten ist.

3.3.3. Johannes Eccard

Die Liedsätze bei Eccard beginnen meistens nicht gemeinsam. Eine Stimme (oder auch mehrere) setzen eine oder mehrere Zählzeiten später ein. Bei den später einsetzenden Stimmen handelt es sich oft um die Mittelstimmen (Tenor 1, Tenor 2).

Rhythmisch wird der cantus firmus leicht verändert, vereinfacht. In der Melodie alteriert Eccard häufig den Ton vor einem Zeilenschluß.

Die Verarbeitung des cantus firmus ist in Form der Imitation sowohl als Vor- wie auch als Nachimitation oft zu finden. Weiter treten Diminution und Engführung auf.

Eccard gestaltet seinen Satz derart, daß dieser im Fließen bleibt. Stellen wie Zeilenschlüsse und Wiederholungen, bei denen es bei anderen Komponisten oft zum Stillstand kommt, setzt er so, daß immer 1 oder 2 Stimmen einen rhythmischen Impuls geben. Beispielsweise durch den Einsatz nach einer Pause, einer rhythmischen oder melodischen Bewegung (Floskel), einer oder mehrerer Stimmen oder durch Vorimitation des c.f. bzw. seiner rhythmischen Veränderung. Die Zeilenschlüsse werden dadurch auch verschleiert, es entsteht eine gesamte Klangfläche, die nicht, wie z. B. bei dem Lied "Nun komm, der Heiden Heiland" durch den c.f. vorgegeben, ein aus 2-Taktern strukturiertes Gebilde ist.

Die Pausen sind bei Eccard keine Verlegenheitslösung aus Stimmführungsgründen oder spontane kompositorische Einfälle ohne Intention, sondern ganz bewußt gesetzte, musikalische Mittel. Sie reduzieren den fünfstimmigen Satz auf 4 oder sogar nur 3 Stimmen und lassen ihn sich, beim Einsatz aller 5 Stimmen, wieder zur vollen Größe und Klangkraft entfalten, dies natürlich in Abhängigkeit vom Text. Damit wird die besondere Klangsönheit der Fünfstimmigkeit noch einmal extra herausgehoben und betont: am Anfang einen "leisen Einstieg", am Ende eine klangvolle Schlußwirkung.

Weiter ist die Verwendung von Pausen ein Mittel, um dem darauffolgenden Einsatz der Stimme, einen rhythmischen Impuls zu geben, Bewegung ins Spiel der Töne zu bringen oder auch eine Stimme bzw. c.f.-Stelle im Dienste der Textausdeutung besonders herauszustellen, beispielsweise der Tenor 1 im Takt 12 in dem Satz zu "Christ lag in Todesbanden" (NB 23).

Im italienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts ist das Nachschlagen einer oder zweier Stimmen am Zeilenanfang eine typische Technik. Dies hatte auch seine Wirkung auf den Choralsatz.

Musikalische Textausdeutung kann durch Vorimitation oder Diminution bestimmter c.f.-Stellen erfolgen. Auch Wiederholungen bestimmter Melodieteile z.B. bei dem Satz zu "Christ lag in Todesbanden" die Stelle: *"und singen: Halleluja"* sind bei Eccard ein Mittel um das "Halleluja - Lobet den Herrn!" zu betonen. Diese Wiederholung bereitet einerseits den Schluß vor, andererseits verstärkt und verweist sie nochmals auf den Zusammenhang, in dem das Lied gesungen wird, beispielsweise hier Auferstehung, Ostern und den dazugehörigen Lobpreis. Die Schlüsse enden bei Eccard immer in einer authentischen Kadenz.

In dieser Zeit ist die Suche nach musikalischer Textausdeutung noch mit Vorsicht zu betrachten, u.a. auch weil dieser Satztyp nur eingeschränkte Möglichkeit bietet, den Text besonders auszudeuten sowie es dann beispielsweise später bei Bach geschieht.

Hier sollen noch einmal die Untersuchungen der Choralsätze Eccards durch Carl von Winterfeld einbezogen werden. Er unterwirft die Choralsätze des Druckes von 1597 einer genauen Prüfung und beschreibt die verschiedenen Choralsatztypen Eccards. Neben der "Note gegen Note-Vertonung" des Magnificats macht er einen Unterschied in der Satzweise von in geraden oder in ungeraden Taktarten stehenden Gesängen.

Seiner Meinung nach sind "die Melodien im 3er-Takt nicht so verwoben wie die im 4er-Takt, haben aber auch Stimmkreuzungen und vielfältige Bewegungen". Diese Feststellung trifft auch auf die Sätze von Johann Stobäus und vieler anderer zu. Der 3er-Takt hat per se schon ein bestimmtes Tempo, in dem "polyphones Rankwerk" einerseits untergehen und andererseits auch schlecht ausführbar sein würde. Im Umkehrschluß ist dies ein Hinweis auf das Tempo von Sätzen, die im geraden Takt stehen. Will man die Feinheiten dieser Sätze in Musik setzen und hörbar machen, so gibt es eine Obergrenze im Tempo, ab der dies schlechterdings nicht mehr machbar ist.

Die Gliederung der Sätze erfolgt nach Winterfeld, wenn vorhanden, durch Wiederholung, die nicht auskomponiert ist, sonst durch die Zeilenschlüsse. Die Stimmenverwebung schreitet jedoch auch über diese ohne Unterbrechung fort, so

daß hier die Zeilenschlüsse häufig weniger Gliederungsfunktion haben wie bei homophonen Sätzen.

Der Beginn der Sätze ist entweder gemeinsam mit allen Stimmen oder eine Stimme setzt später mit verkürzten Notenwerten der ersten Melodiezeile ein, um damit eine besondere Klangfülle, ein crescendo des Satzes zu erreichen.

Weiter besteht auch die Möglichkeit eines fugierten Stimmeinsatzes sowie durch eine Zusammenfassung von 2 oder 3 Stimmen, eine Einteilung in zwei sich nachahmende Chöre. Dies findet sich ebenso in den Sätzen von Leonhart Schröter mit Einteilung in Tief- und Hochchor.¹⁷⁸

Eccard gibt selbst auch zu Satz und Tempo eine genaue Beschreibung in seiner Ausgabe *"Erster Theil geistlicher Lieder ..."*, Königsberg 1597. Wichtig ist ihm, *"... das der Choral in Discanto ... deutlich gehöret werden möchte und die Gemeine denselben zugleich mit einstimmen und singen köndte ..."*, und daß der Cantor *"... sich eines feinen langsamen Tacts befleissigen und gebrauchen wolle dadurch wird er zu wege bringen das der gemeine Man die gewöhnliche Melodiam desto eigentlicher hören ... können"*.¹⁷⁹

Für Friedrich Blume ist das besondere Merkmal der Werke Eccards die Verbindung des homophonen mit dem polyphonen Stil, das sich auf Pracht und Klangfülle des musikalische Satzes richtet. Blume spricht dabei vom "Element des Klanglichen". Der schlichte, akkordische, homophone Satz verbindet sich mit den Mitteln der Polyphonie und es entsteht daraus ein neuer Satztyp. Dabei entwickeln sich Gemeindegang und Kunstmusik immer mehr auseinander.¹⁸⁰

Eccard hegte mit seinen Veröffentlichungen *"Der Erste Theil Geistlicher Lieder ...Der Ander Theil Geistlicher Lieder"*, Königsberg 1597, und der gemeinsamen Ausgabe mit Stobäus *"Erster Theil Preußische Festlieder ...Der Ander Theil"*, Elbing 1642, Königsberg 1644, sowohl eine gemeindebezogene wie künstlerische Absicht. Seine insgesamt 54 Sätze (1. Teil 23 Sätze, 2. Teil 31 Sätze) arbeiten mit polyphonen Elementen auf kleinstem Raum. Mit der Sammlung seines Schülers Johann Stobäus kamen seine Sätze erst richtig zur Geltung. Im 19. Jahrhundert haben sie das a-capella Ideal der Kirchenmusik nachhaltig geprägt. Interessant ist

¹⁷⁸ Winterfeld: Der Evangelische Kirchengesang, 1843 zitiert in: J. Eccard Geistliche Lieder, hg. v. Fr. v. Baußnern 1928, Nachwort.

¹⁷⁹ Eccard: *Der Erste Theil Geistlicher Lieder ...*, 1597.

es auch, dazu die musikwissenschaftlichen Veröffentlichungen dieser Zeit zu lesen.

Die lateinisch-liturgischen Motettensätze fanden im protestantischen Gottesdienst Preußens keinen Platz, außerdem wollte man die Gemeinde, zurückgehend auf Luther und die Reformation, stärker am Gottesdienst beteiligen. Die Motette verlor so an Bedeutung, wurde aber nicht ganz abgeschafft.

Für Johannes Eccard ist wichtig festzuhalten, daß er besonderen Wert auf die Darstellung des Textes bzw. die Verständlichkeit des Textes legt. Alle seine Texte sind sorgsam textiert. Angeregt dafür wurde er durch seinen Lehrer Orlando di Lasso und die Textdichter seiner Lieder, Ludwig Helmbold, Poetikprofessor in Erfurt und Georg Reimann, Rhetoriklehrer in Königsberg. Die Durchimitation als Stil der Motette war dem Textverständnis nicht dienlich, vielleicht deswegen schrieb Eccard in späteren Jahren keine reinen Motettensätze mehr.

Es bedurfte "noch der Arbeit mancher Meister, ehe diese mehrstimmige Form künstlerisch voll herausgearbeitet war, während sie daneben und auch danach noch von anderen steif und mehr oder minder ungeschickt behandelt wurde. Die Krone der künstlerischen Vollendung dieser zum Mitsingen der Gemeinde gedachten Mehrstimmigkeit gebührt dem großen Königsberger Meister Johannes Eccard in seinen 55 geistlichen Liedern von 1597"¹⁸¹.

Der erste Teil der Sammlung "*Geistliche Lieder auff den Choral oder gemeine Kirchen Melodey durchauß gerichtet und mit fünff Stimmen componiret*", der dem Herzog gewidmet ist, enthält die Lieder "*de Tempore et Festis*", während im zweiten, den Königsberger Stadträten gewidmeten, Teil die übrigen "*in den Kirchen zu Preussen gebreuchlichen*" Lieder enthalten sind¹⁸². Alle 54 von Eccard verwendeten Chormelodien sind heute noch in den lutherischen Gesangbüchern zu finden. Das ist vielleicht auch mit ein Verdienst dieser Sätze, die durch ihre Funktion und Wirkung die Lieder im Gedächtnis der Gemeinde gehalten haben.

Schließlich wollte der Kapellmeister Eccard, der noch während der letzten Blütezeit der niederländischen Motettenkunst aufgewachsen war, nicht auf jegliche musikalische Ausschmückung des Tonsatzes verzichten. So entstand die "Kantionalmotette" (Fr. Blume) oder "Chormalmotette" (H. Kretzschmar), die Fr. Blume als eigenständige, von Eccard geschaffene Gattung bezeichnet: "Ohne

¹⁸⁰ Blume: Das monodische Prinzip ..., 1925, S. 47, 51.

¹⁸¹ Liliencron: Liturgisch-musikalische Geschichte der evangelischen Gottesdienste von 1523 bis 1700, Schleswig 1893, Reprint Hildesheim/New York 1970, S. 94.

Johann Eccard würde uns die Zeit von etwa 1580 bis zum Auftreten neuartiger Gebilde in der protestantischen Kirchenmusik um 1620 wahrscheinlich nur als ein allmähliches Hinübergleiten von dem strengen Stil der Musik des Reformationszeitalters zu dem des 17. Jahrhunderts erscheinen. Dadurch, daß jedoch Johann Eccard einen neuen Typus ausgebildet hat, erblicken wir in diesem Zeitraume einen zweiten Abschnitt der stilistischen Entwicklung der protestantischen Kirchenmusik."¹⁸³

In der Liedersammlung "*Der Erste Theil Geistliche Lieder ...*", 1597, sind die folgenden beiden Gedichte vorangestellt. Sie werfen einen persönlichen Blick auf die Wertschätzung Eccards in seiner Zeit:

DE CANTIONIBVS SACRIS IOHANNIS ECCARDI

Musici praestantissimi.

Plebs pia, quae numeris & amoneo Carmine gaudes,
 Eccardi numeros accipe laeta mei.
 Saepe suis cupidas mulsit tibi vocibus aures;
 Celituumque; Choris miro te copulat ausu.
 O dignum summis laudibus artificem.
 Discite ridiculi centonum disvite fabri,
 A fidibus quantum gracculus absit iners.

Sebastianus Artomedes Francus

Die Übersetzung lautet:

Über die heiligen Gesänge des hochberühmten Musikers Johannes Eccard

Frommes Volk, das du dich an Rhythmen und einem lieblichen Lied erfreust,
 nimm froh die Rhythmen meines Eccard an.
 Oft hat er mit seinen (Chor-)stimmen dir die begierigen Ohren gestreichelt;
 jetzt beseelt er die klingenden Plectren deiner Zunge und verbindet dich

¹⁸² Eccard: *Der Erste Theil Geistlicher Lieder ...*, 1597.

¹⁸³ Blume: *Das monodische Prinzip ...*, 1925, S. 41.

mit wunderbarem Wagemut mit den Chören der Engel.

Was für ein Künstler, würdig des höchsten Lobes !

Ihr lächerlichen Hersteller von Flickwerk, lernt, wie weit von den
Darmsaiten ungeschicktes Krähen entfernt sein kann !

Sebastian Artomedes aus Franken

(Königsberger Theologe)

DE IISDEM

TAm BENE junctarum concors discordia vocum

Vissera qua pénétrât pectoris ima mei.

Externor, rapior coeli per caerula, jungor

Entheus Angelicis, optime JANE, Choris.

Tanta est vis artis, tanta est pietatis, utrumque

NI BENE jungatur: Musica qualis erit ?

Ars pietate valet, pietas valet arte quis artem

Junxisse Isaiden cum pietate neget ?

Censeat Isaides igitur, quin censuit ? inquit.

Quam PIE Anactoreus, quam BENE cantat olor.

M. Georgius Reimannus.

Die Übersetzung dieses Textes heißt:

Über dieselben Lieder

Wenn die eintrachtige Zwietracht der Stimmen, die so gut miteinander verbunden sind, in das tiefste Innerste meines Herzens eindringt, dann gerate ich außer mich, werde durch das Blau des Himmels gerissen und begeistert fühle ich mich mit den Engelschören verbunden, bester Janus.

So groß ist die Gewalt der Kunst, so groß die der Frömmigkeit: und wenn beides nicht gut miteinander verbunden wird, was soll das dann für eine Musik sein ?

Die Kunst ist stark durch Frömmigkeit, die Frömmigkeit durch Kunst; wer wird es leugnen, daß David Kunst mit Frömmigkeit verbunden hat ?

David möge also beurteilen - ja, hat er nicht schon beurteilt ?

Er sagt, wie fromm, wie gut der Schwan aus Königsberg singt*.

M. Georg Reimann

(1596-1599 Professor für Rhetorik
an der Königsberger Universität)¹⁸⁴

Hier liegt offenbar ein Druckfehler vor; es müßte "cantet" anstatt "cantat" lauten.¹⁸⁵

Der Satz von Eccard zu "Allein zu dir, Herr Jesu Christ" (NB 59¹⁸⁶) ist ein Musterbeispiel für den Endpunkt der Entwicklung der Eccardschen Sätze. Weiter war dieser Typ nicht zu entwickeln.

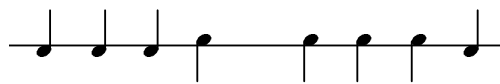
¹⁸⁴ Eccard: *Der Erste Theil Geistlicher Lieder ...*, 1597.

¹⁸⁵ s. Böcker: *Johannes Eccard ...*, 1980, S. 107-112.

¹⁸⁶ Eccard: *Der Erste Theil Geistlicher Lieder ...*, 1597, *Der Ander Theil ...*, Nr. 7.

3.3.4. Johann Walter

Johann Walter beginnt die Anfänge seiner Sätze (NB 34¹⁸⁷, 35¹⁸⁸, 36¹⁸⁹, 37¹⁹⁰, 38¹⁹¹) immer versetzt, in der Art eines Fugatos. Die Abstände sind im Intervall einer Quarte, Quinte oder Oktave. Er verändert die Melodie rhythmisch und melodisch. Der cantus firmus erklingt in zwei Stimmen, meistens im Alt und Tenor 1, was bei den untersuchten Sätzen eine Besonderheit darstellt. Am Anfang findet in den einzelnen Stimmen eine c.f.-Verarbeitung statt, dazwischen sind nur c.f.-Anklänge zu finden. Folgende nicht c.f.-gebundene Motive wiederholen sich in den Stimmen:



Das Kopfmotiv des c.f. kann auch als Kanon erscheinen, so z. B. bei dem Satz zu "Nun komm, der Heiden Heiland".

Die Abschnitte gehen ineinander über. Die Zeilenschlüsse sind mit dem Beginn des nächsten Abschnitts verwoben. Pausen als musikalisches Mittel werden, um neue Abschnitte in den einzelnen Stimmen zu kennzeichnen, nicht, wie im Vergleich zu Eccard, bewußt eingesetzt. Sie dienen zur Rhythmusverschiebung oder um eine Stimme besonders herauszustellen.

Der Satz entwickelt sich jeweils erst zur Fünfstimmigkeit. Später werden die Pausen nicht zur bewußten Stimmreduzierung genutzt. Die Tonsprache der Sätze zu den verschiedenen Liedern ist unterschiedlich. In den Einzelstimmen ist aber keine musikalische Textausdeutung festzustellen.

Hierbei ist es auch hilfreich einen Vergleich zu Sätzen aus seinem "*Geistlichen Gesangbüchlein*" vorzunehmen. 2 Satztypen finden sich in seinem Chorgesangbuch "*Das geistliche Gesangbüchlein*" von 1525. In dem Vorwort zu dem Reprint schreibt Walter Blankenburg:

¹⁸⁷ Walter: *Geistliches Gesangbüchlein*, 2. Teil Cantiones latina, Wittenberg 1551 in: J. Walter Sämtliche Werke 1. Band, hg. v. O. Schröder, Halle 1941, Nr. 37.

¹⁸⁸ Walter: *Geistliches Gesangbüchlein*, 2. Teil Cantiones latina, Wittenberg 1551 in: J. Walter Sämtliche Werke 3. Band, hg. v. O. Schröder, Kassel 1955, Nr. 11.

¹⁸⁹ Walter: Chorbuch Weimar B [mit Werken von J. Walter], DMgA Kassel, Mikrofilm: 1//31 fol. 50 und

Geistliches Gesangbüchlein, 2. Teil Cantiones latina, Wittenberg 1551 in: J. Walter Sämtliche Werke 1. Band, hg. v. O. Schröder, Halle 1941, Nr. 33.

¹⁹⁰ Walter: *Geistliches Gesangbüchlein*, 2. Teil Cantiones latina, Wittenberg 1551 in: J. Walter Sämtliche Werke 1. Band, hg. v. O. Schröder, Halle 1941, Nr. 34.

¹⁹¹ Walter: *Geistliches Gesangbüchlein*, 2. Teil Cantiones latina, Wittenberg 1551 in: J. Walter Sämtliche Werke 2. Band, hg. v. O. Schröder, Kassel 1953, Nr. 15.

"Die Satztechnik des weltlichen Tenor-Liedsatzes wird auf die mehrstimmige Verarbeitung des jungen reformatorischen Kirchenliedes übertragen.

Die 2 Satztypen im Chorgesangbuch sehen, kurz beschrieben, so aus:

- 1) einen zur Homophonie tendierenden, vierstimmigen Satz mit gleichzeitigem Einsatz aller Stimmen und
- 2) einen ausgeprägt polyphonen, vorzugsweise fünfstimmigen Typus mit vorimitierenden, nacheinander einsetzenden Stimmen.

Beide Typen kommen auch in Übergangsformen vor und sind im zeitgenössischen weltlichen Tenor-Liedsatz vorgebildet."

Blankenburg beschreibt nun die Typen weiter:

"Zu 1)

Der schlichte vierstimmige Satz ist bei Walter nie streng homophon, sondern hat stets gewisse polyphone Auflockerungen. Zeilenabschnitte sind durch eine oder mehrere Nebenstimmen überbrückt. Er entspricht mehr dem humanistischen Geist, in dem er sprachbezogen ist und somit stärker den Hörer berücksichtigt.

Zu 2)

Der 2. Typus pflegt in der Weiterführung älterer Überlieferung polyphones Rankgeflecht um einen, oft in längeren Notenwerten laufenden, zeilenweisen unterbrochenen Cantus firmus.

Walter erscheint, wenn er die betreffenden Kompositionen nur wenig durchrationalisiert, vielmehr der Spätgotik noch verpflichtet, als etwa sein Zeitgenosse Ludwig Senfl mit seinen stärker gegliederten Liedsätzen. In der Regel imitiert Walter nur den Beginn einer Melodie, im übrigen strömen die figurierenden Stimmen weiterhin. Nur bei diesem Typus entfaltet Walter seine volle Meisterschaft. Typus 2 wird häufiger.

Auch in den sechsstimmigen Liedmotetten: in "*Das Christliche Kinderlied ...*" findet man das so. In der Literatur wird Walter als ein früher Wegbereiter des späteren homophonen Kantionalsatzes mit Diskant-c.f. angesehen. Die Verlegung der Melodie in die Oberstimme wird bei Walter häufiger. Man vergleiche die einzelnen Auflagen des Chorgesangbuches.

Seine Bedeutung liegt bei jenen Stücken, auf die Luthers Vergleich mit einem "*himmlischen Tanzreihen*", den er in der lateinischen Vorrede zu dem Rhauschen Sammelwerk "*Symphoniae iucundae*", Wittenberg 1538, gebraucht hat, zutrifft. (siehe auch Kap. 1.3.2.)

Sie gehören zu den überragenden Stücken der deutschen Musikgeschichte im Zeitalter der Reformation.

Der Satz zu "Nun bitten wir den Heiligen Geist" wird durch Einführung eines 2. c.f. in einer grandiosen Komposition zur Sechsstimmigkeit erweitert (NB 37).¹⁹²

In der Ausgabe Johann Walter - Sämtliche Werke, 1. Band spricht der Herausgeber Otto Schröder in seiner Einleitung sogar von 3 Satztypen, wobei der dritte Typ ein Mischtyp ist, in dem die einzelnen Zeilen nicht in allen Stimmen auf gemeinsamer Fermate endigen, sondern durch Bindeglieder ineinander übergeführt werden.¹⁹³

3.3.5. Georg Otto (NB 57-58)

Der Satz zu "Christ lag in Todesbanden" (NB 57¹⁹⁴) steht in dorisch g, hat 33 Takte und teilt sich in Sopran 1, Sopran 2 (c.f.), Alt, Tenor und Baß ein.

Der c.f. weist kleine rhythmische Veränderungen auf, es fehlen Pausen, Achteltöne werden verlängert.

Die Satzstruktur ist polyphon gehalten, die Stimmen setzen im Quart- und Quintabstand ein. Es beginnt der Tenor, einen Takt später folgt der Alt im Takt 2, auf Schlag 3 des selben Taktes der Sopran 1, drei Takte danach im Takt 5 auf 4 der Baß und zuletzt der Sopran 2 auf Schlag 1 im Takt 7. Der Anfang jeder Stimme nimmt imitatorisch den c.f. auf. So auch im 2. Teil der Sopran 1, der den Sopran 2 vorimitiert. Eine motivische Arbeit unabhängig vom c.f. ist nicht zu finden.

Allgemein lassen sich seine Sätze so zusammenfassen: Die Stimmen setzen nacheinander im Quart-, Quint- oder Oktavabstand ein. Eine Stimme ist mit langen Notenwerten der c.f.-Träger. Die anderen Stimmen umspielen diese mit Imitationen von c.f.-Motiven (Kopfmotive, c.f.-Verarbeitungen), auch mit Vorimitationen. Damit ähneln sie den Sätzen von Johann Walter und Paul Luetkeman. Bei zwei Sätzen ist aber auch ein gemeinsamer Beginn bzw. Beginn dreier Stimmen festzustellen. Der Satz zu "Ein Kindelein so löbelich", auch

¹⁹² Walter: *Das geistliche Gesangbüchlein*, 1525, Vorwort S. 10-12.

¹⁹³ Walter: *Sämtliche Werke* 1. Band, hg. v. O. Schröder; Halle 1941, Vorwort Einleitung S. XI.

¹⁹⁴ Otto: *Geistliche deutsche Gesenge* ..., 1588, Nr. 6.

bekannt unter dem Text "Der Tag, der ist so freudenreich", (NB 58¹⁹⁵) ist überschrieben mit "Canon in Subdiapason post Semiduo tempora". Es handelt sich dabei um einen Satz mit Sopran, zwei Altstimmen (!), Tenor und Baß. Im Quintavox-Stimmbuch dieser Ausgabe wird die Stimme ausdrücklich als "Secundus Altus" bezeichnet. Dies ist noch bei 2 weiteren Sätzen von Otto, darunter einem sechsstimmigen, der Fall. Das Auftreten zweier Altstimmen im fünfstimmigen Satz ist eine Ausnahme. Bei genauerem Betrachten des Stimmumfangs fällt jedoch die tiefe Lage dieses 2. Alts auf, der sich hier eher im Bereich des Tenors als des Alts bewegt. Der Satz beginnt wie in der lateinischen Überschrift beschrieben: Im Abstand von sechs Zählzeiten folgt der Tenor der Sopranstimme eine Oktave tiefer im c.f. Dies ist eine allgemein recht selten zu findende Satzanlage -siehe dazu die Sätze von J. Walter-.

Die Sätze von Walter, Luetkeman und Otto mit ihren rankwerkumschlossenen c.f.-Anlagen, die nur noch schwerlich die Melodie hören lassen, machen die Forderungen, Reaktionen und Reformen eines Lucas Osiander nach mehr Sangbarkeit der Sätze für die Gemeinde gut nachvollziehbar.

Georg Otto war Lehrer von Schütz und ist in der Torgauer Kantorei als Schüler Walters aufgewachsen.¹⁹⁶

3.3.6. Andreas Raselius (NB 39-42)

(Die Analyse bezieht sich auf vier Sätze, davon zwei zum gleichen Lied)

Raselius hat die Osiander-Anregung als erster in Deutschland in seinem Cationale praktisch durchgeführt. Seine Stimmen setzen immer gemeinsam ein. Bei einem Satz beginnt die c.f.-Stimme alleine. Raselius nimmt rhythmische und melodische Veränderungen vor. Der c.f. ist immer im Sopran. Eine c.f.-Verarbeitung ist kaum auszumachen. Die Zeilenschlüsse sind klar durch Pausen getrennt. Wiederholungen werden nicht auskomponiert. Pausen kommen an Zeilenschlüssen vor, als gestalterisches, musikalisches Element sind sie nicht zu finden. In dieser Form der Anlage ist es nicht möglich, eine musikalische Textausdeutung auszumachen.

Es gibt aber große Gegensätze in der Anlage der Sätze z. B. zu "Christ lag in Todesbanden" (NB 40¹⁹⁷) in einer homophonen Form und dem polyphonen Satz

¹⁹⁵ Ebda., Nr. 5.

zu "Nun komm, der Heiden Heiland" (NB 41¹⁹⁸). Beide Sätze sind im gleichen Druck von 1599 erschienen. Zu "Christ lag in Todesbanden" gibt es einen weiteren Satz (NB 39¹⁹⁹, die 4. Stimme fehlt hier oder es handelt sich um einen vierstimmigen Satz), der eher an die polyphone Satzstruktur von "Nun komm, der Heiden Heiland" erinnert.

Als Beispiel soll der Satz zu "Christe, der du bist Tag und Licht" betrachtet werden (NB 42²⁰⁰):

Alle Stimmen beginnen gemeinsam diesen polyphon angelegten Satz. Dies geschieht am Anfang, wie auch nach den Pausen bei einem neuen Abschnitt. Die Stimmen werden sehr eigenständig geführt, ohne c.f.-Anklänge. Imitatorisches hört man in den Tenorstimmen in den Takten 6, 7, 11, 12, und 16. An der Textstelle "*du väterlichen Lichtes Glanz*" im 3. Abschnitt (Takte 11-14) findet sich in der Altstimme eine Aufwärtsbewegung in den Takten 12 und 13. Auffällig ist auch die in Viertelnoten geführte Abwärtsbewegung in den drei Unterstimmen über fast zwei Oktaven vom eingestrichenen "Es" bis zum großen "G" ("Es'-G1") von Takt 11 im ersten Tenor über Tenor 2 im Takt 12 bis Takt 14 im Baß. Pausen finden sich außer bei den Abschnittsenden nur zweimal, im Takt 2 im Tenor 1 und im Takt 18 im Tenor 2. Auf die Stimmführung im Tenor 1 in den Takten 13 und 14 ist noch aufmerksam zu machen, hier geht die Stimme einen Tritonus ("B-E") nach oben, der Alt von "C" nach "Fis" und der Tenor von "F" nach "H".

An Einflüssen auf Raselius hatte neben den Niederländern vor allem Italien Anteil. Rom mit Palestrina und besonders Venedig mit Andrea Gabrieli und Claudio Merulo wären zu nennen.²⁰¹ Raselius hat seine Sätze im Stil "*Contrapunctu floridu*" gesetzt.²⁰²

3.3.7. Michael Altenburg (NB 43-44)

Bei Altenburg beginnen die Stimmen gemeinsam. Leichte Veränderungen, wie Leittoneinbau werden vorgenommen. Eine c.f.-Verarbeitung ist kaum

¹⁹⁶ Ehmman: *Voce et Tuba*, 1976, S. 51.

¹⁹⁷ Raselius: *Geistliche Psalmen und Lieder ...*, Regensburg 1599, Nr. 100.

¹⁹⁸ Ebda., Nr. 81.

¹⁹⁹ Raselius: *Psalmen und Geistliche Lieder ...*, 1591, Nr. 33.

²⁰⁰ Raselius: *Geistliche Psalmen und Lieder ...*, 1599, Nr. 90.

²⁰¹ s. Denkmäler der Tonkunst in Bayern (DTB), hg. v. Ludwig Roselius, Augsburg 1931, S.

XXXII.

²⁰² Ebda.

festzustellen. Zeilenschlüsse werden gemeinsam erreicht. Wiederholungen sind nicht auskomponiert. Die Pausen haben keine besondere Funktion. Das Satzgefüge läßt eine musikalische Textausdeutung kaum zu. Evtl. findet sich bei einem Vergleich von weiteren Sätzen Altenburgs, eine vom Liedcharakter abhängige, unterschiedliche Behandlung, und damit auch eine musikalische Textausdeutung.

Beispielhaft soll der Satz zu "Nun komm, der Heiden Heiland" (NB 43²⁰³) kurz vorgestellt werden. Erwähnenswert ist hier, daß Altenburg 6 Stimmen verwendet, sie sehr homophon anlegt und dabei die Möglichkeiten des mehr als vierstimmigen Satzes bei weitem nicht ausnutzt. Die besondere Wirkung eines sechsstimmigen, wenn auch homophonen Satzes, gegenüber einem vierstimmigen Satz ist hier dennoch ohrenfällig. Die Klangentfaltungsmöglichkeiten sind größer. Dies wird verbunden mit wenigen, aber dafür bewußt eingesetzten polyphonen Mitteln und ergibt so zusammen eine beeindruckende Klangpracht nach dem Prinzip "wenig Mittel - große Wirkung". Diese wenigen Mittel sind vor allem rhythmische Floskeln oder Verschiebungen. Der 1. und 4. Abschnitt (Takte 1-2 bzw. 7-8) ist fast identisch gesetzt.

Ähnlich liegt der Fall bei dem fünfstimmigen Satz zu "Christ lag in Todesbanden" (NB 44²⁰⁴). Ihm geht aber ein großangelegter, motettischer "Ostergesang" voraus. Die Beschreibung der Sätze von Altenburg bezieht sich hier nicht auf seine "Intraden" von 1620. Es handelt sich dort um Choralintraden. Die Form der sechsstimmigen Choralintrade ist eine musikgeschichtliche Besonderheit. Alle Intraden sind sechsstimmig, die 4. Stimme ist der c.f.-Träger. Im Titelblatt ist bereits ihre Form beschrieben:

"Erster Theil Newer Lieblicher und Zierlicher INTRADEN, mit sechs Stimmen. Welche zu förderst auff Geigen Lauten Instrumenten und Orgelwerck gerichtet sind / darein auch zugleich eine Choral Stimm auß dem Gesangbuch deß Herrn D. Marti. Luth. ganz zierlich deutlich und vernehmlich von Jederman kan mit gesungen werden / oder als daß wenn fünff Personen solche geigen / unter denselben einer / bevorauß der Baß ist die Choral Stimm singen kann.", Erfurt 1620. Dies ist aus der Feststellung heraus entstanden, daß es "nicht an allen

²⁰³ Altenburg: *Cantiones de adventu Domini ac salvatoris nostri Jesu Christi mit 5. 6. und 8. Stimmen*, Wolfenbüttel 1620/21, Nr. IV.

²⁰⁴ Altenburg: *Der Ander Theil Christlicher ...*, 1620, Nr. 2.

*Oertern kann Orgeln haben, der Gemeindegesang aber auch von anderen Musikanten, vornehmlich von Streichern, angeführt werden kann".*²⁰⁵

Der Hinweis im Titel zu "*Musicalische Weynacht- vnd New Jahrs Zierde, ... Also daß man den Text fein deutlich vornehmen / und ein jeder Gottseliger Christ mitsingen kann*", ist wichtig für die Auswertung und Qualifizierung der Sätze. Es hat immer Vorwürfe gegen zu verschränkte Polyphonie gegeben. Die Komponisten verteidigten sich gegen die Vorwürfe oder priesen eine neue Art der auch "*jedem Gottseligen Christen*" verständlichen mehrstimmigen Komposition an -wie hier im Titel oder in den anderen Vorworten-. Das gesamte Titelblatt der Ausgabe lautet:

*"Musicalische Weynacht- vnd New Jahrs Zierde Das ist Weynacht- vnd New Jahrs Gesänge / zu 4.5.6.8. und 9. Stimmen / also gesetzt / das man den Textum fein deutlich vernehmen / vnd ein jeder Gottseliger Christ mit singen kann. Componirt Durch M. Michaelum Altenburgium Tröchetelbornens. Pastorem (Discantus). Gedruckt bey Philip Wittel / In verlegfung Johan Birckners / Buchhändlers in Erfurd ANNO M.DC.XXI."*²⁰⁶

3.3.8. Johann Hermann Schein (1586-1630) (NB 16, 72, 80)²⁰⁷

Auch im "*Cantional Oder Gesangbuch Augspurgischer Confession ...*" aus dem Jahre 1627 von Schein nimmt dieser zu den satztechnischen Problemen Stellung, wenn er schreibt, daß die eigenen "*Lieder= und Psalmlein*" sowohl im einfachen als doppelten Contrapunkt" komponiert seien, " / theils mit Corrigirung derer in den Melodien eingerissenen Irrthümen / theils mit nohtwendiger / nützlicher / gänzlicher Verenderungen derselben".²⁰⁸

Das "*Cantional Oder Gesangbuch Augsburgischer Konfession ...*" des Thomaskantors Johann Hermann Schein enthält fast 300 geistliche Lieder für 4 bis 6 Stimmen und Basso continuo. In den Sätzen von Johann Hermann Schein ist die Sopranstimme c.f.-Träger. Hier erklingt die Melodie kaum verändert in langen Notenwerten. Die weiteren 4 Stimmen teilen sich in Alt, Tenor 1 und 2 sowie Baß auf. Der Beginn des Satzes ist immer unvollständig, mindestens eine Stimme

²⁰⁵ Altenburg: *Erster Theil Newer ... Intraden mit sechs Stimmen ... darein zugleich ein Choralstimm ... vernehmlich ... kan mit gesungen werden*, Erfurt 1620.

²⁰⁶ Altenburg: *Musicalische Weynacht- vnd New Jahrs Zierde ...*, 1621.

²⁰⁷ alle Notenbeispiele aus: Schein: *Cantional ...*, 1627.

²⁰⁸ Ebda.

schlägt, wenn auch manchmal nur mit einer Viertelverzögerung, nach. Bei den Zeilenschlüssen, die der Sopran mit langen Notenwerten erreicht, sind die anderen Stimmen in großer Bewegung. Die Übergänge sind dadurch fließend gestaltet. Wiederholungen setzt Schein nicht gesondert aus. Der c.f. wird in den Nebenstimmen in der Art aufgenommen, daß Motive, Intervallschritte daraus diminuiert, imitiert und vorimitiert erscheinen. Eine musikalische Textausdeutung läßt sich in seinen Sätzen nicht erkennen. Pausen als musikalische Mittel werden eingesetzt um ähnlich wie bei Eccard den Klang zu reduzieren und danach wieder voll zu entfalten. Dies geschieht jedoch bei Schein in geringerem Umfang. Die Sätze Scheins sind sehr artifiziell und leben von Bewegungen in kleinsten Notenwerten. Diese figurierte Anlage läßt auch hier eine instrumentale Ausführung vermuten. Satztechnische Besonderheiten, die in die Zukunft weisen, arbeitet Schein bereits hier ein. So beginnt der Tenor 1 in dem Satz zu "Christ lag in Todesbanden" (NB 80) seinen Einsatz in Gegenbewegung, als Spiegelung zur c.f.-Stimme.

Die Entwicklung ist nach Eccard demnach weitergegangen, wurde noch kunstvoller aber damit auch schwerer ausführbar. Gleichzeitig kündigt sich mit der Generalbaßbezifferung, die hier erstmals zu finden ist, Neues an.

3.3.9. Melchior Franck

Franck vereinfacht in seinen Sätzen (NB 45²⁰⁹, 46²¹⁰, 47²¹¹, 48²¹², 49²¹³) den Rhythmus der Melodie und verändert ihren Verlauf. C.f.-Teile werden in den anderen Stimmen aufgegriffen. Die 5 Stimmen setzen jeweils gemeinsam ein. Die Zeilenschlüsse erreichen die Stimmen ebenfalls gemeinsam. Die Abschnitte werden durch Pausen oder Fermaten getrennt, die c.f.-Stimme kann in die Pause hinein halten. Bei Wiederholungen erklingt der gleiche Satz (2. Stollen wie 1. Stollen). Pausen als musikalische Mittel setzt Franck in weitaus geringerem Umfang als z.B. Eccard ein.

Die untersuchten Sätze von Franck haben alle eine homophone Grundstruktur, die mit Überbindungen, Pausen, Durchgängen, kleinen melodischen Linien etc.

²⁰⁹ Franck: *Psalmodia sacra* ..., 1631, Nr. 1.

²¹⁰ Ebda., Nr. 30.

²¹¹ Ebda., Nr. 23.

²¹² Ebda., Nr. 28.

²¹³ Ebda., Nr. 19.

polyphone Zusätze erhalten. Er entwickelt somit einen einfach gesetzten aber dennoch klangvollen Satztyp.

Bei diesem Satzgefüge ist eine musikalische Ausdeutung kaum möglich. Ein Vergleich mit weiteren Sätzen zeigt eine unterschiedliche Behandlung unter Berücksichtigung des Textes.

Im Satz zu "Christus, der uns selig macht" (NB 49) verläßt Franck beim Zeilenende die homophone Anlage durch Verwendung kleinerer Verzierungen.

3.3.10. Johann Stobäus (1580-1646)

Folgende Sätze zu den Liedern wurden untersucht (NB: 14²¹⁴, 50²¹⁵, 51²¹⁶, 52²¹⁷, 53²¹⁸, 54²¹⁹, 55²²⁰, 56²²¹) "O Haupt voll Blut und Wunden, Gottes Sohn ist kommen, Ein Kind geborn zu Bethlehem, Vom Himmel hoch, da komm ich her, Erstanden ist der heilig Christ, Nun freut euch, lieben Christen gmein, Nun laßt uns Gott dem Herren und Aus tiefer Not schrei ich zu dir".

Die Stimmen beginnen in der Regel gemeinsam. Der c.f. wird nicht oder nur kaum verändert. In den Begleitstimmen erscheinen Imitationen des c.f., teils auch als Vorimitation und Kanon. Wiederholungen sind auskomponiert, die Zeilenschlüsse im geraden Takt überlappen sich, im ungeraden Takt gehen die Stimmen gemeinsam weiter. Die Pause benutzt Stobäus als gestalterisches Mittel: Motive bekommen beim Einsatz nach einer Pause ein größeres Gewicht, als wenn sie im Verlauf einer Stimme erklingen würden. Die Möglichkeit den Gesamtklang durch die Pause zu verändern besteht durch Stimmenreduktion und auch mit dem umgekehrten Weg, durch Hinzunahme von Stimmen, die pausiert haben. Die Wirkung steigert sich, setzen 2 oder 3 Stimmen gemeinsam ein. Diese Art der Verwendung und Behandlung der Pause ist bereits bei Eccard anzutreffen. Eine spezielle musikalische Textausdeutung ist nicht festzustellen. Generell ist der Satz im 3/2-Takt homophoner, der Satz im 4/2-Takt polyphoner ausgesetzt. Der Satz

²¹⁴ Eccard/Stobäus: *Preussische Fest-Lieder ... zu 5, 6, 8 Stimmen*, Elbing 1642, Königsberg 1644, Nr. 25.

²¹⁵ Eccard/Stobäus: *Geistliche Lieder Auff gewöhnliche Preussische Kirchen=Melodeyen durchauß gerichtet / und mit fünff Stimmen componiret ...*, Danzig 1634, Nr. 2.

²¹⁶ Ebda., Nr. 4.

²¹⁷ Ebda., Nr. 7.

²¹⁸ Ebda., Nr. 22.

²¹⁹ Ebda., Nr. 64.

²²⁰ Ebda., Nr. 89.

²²¹ Ebda., Nr. 94.

zu dem Lied "Aus tiefer Not schrei ich zu dir" (NB 56) fällt in seiner Anlage im Vergleich zu dem eben Gesagten heraus. Er beginnt versetzt und imitatorisch mit dem c.f.-Kopf, so daß der Liedanfang stark herausgestellt wird. Die fallende Quinte vom c.f.-Anfang wird in Anlehnung an den Text musikalisch eingearbeitet. Die Wiederholung ist durch Stimmentausch in den Tenorstimmen verändert. Die Sätze, wie die zu "Vom Himmel hoch" (NB 52), "Nun freut euch, lieben Christen gmein" (NB 54) und der sechsstimmige zu "O Haupt voll Blut und Wunden" (NB 14) sind kompositorisch sehr stark ausgearbeitet und liegen auf der Linie der Eccardschen Sätze, seinem Lehrer.

Bei der Untersuchung weiterer Sätze von Stobäus hat sich ergeben, daß das Lied "Such, wer da will, ein ander Ziel" (EG 346) ursprünglich eine Motette zum 3. Sonntag im Advent ist, mit vielen Diskantklauseln, Grundton und Finalis mit unterem Leitton und einem Oktavsprung. Die Melodiegestaltung ist dadurch sehr kunstvoll, für eine Gemeindeliedmelodie jedoch eher ungewöhnlich. Die genaueren Untersuchungen ergaben, daß es sich hier um die Diskantstimme einer Motette handelt, die erst danach zur Chormelodie wurde.

Als vergleichbare Sätze zu Eccard und Stobäus wären die von Praetorius (NB 78) und Schein (NB 72) zu nennen. Die Stimmführung in den beiden Tenorstimmen dieser Komponisten zählt zu den herausragenden Beispielen für besondere Merkmale des fünfstimmigen Satzes. Schein ist dabei gegenüber Praetorius schon weiter fortgeschritten. Praetorius legt seinen Satz durchaus polyphon an, gliedert ihn aber klar nach Vorgabe der Choralzeilen. Die Stimmen laufen rechtzeitig vor jedem Zeilenschluß aus und gehen dann rhythmisch gemeinsam weiter. Die 3 anderen Komponisten verwischen dagegen die Zeilenenden durch die entsprechenden, oben beschriebenen, Satztechniken.

3.3.11. Johann Crüger (1598-1662)

Wie sich die Praxis mit den Gemeindegesangbüchern und ihren mehrstimmigen Sätzen weiterentwickelte, ist ca. 50 Jahre später bei Johann Crüger zu sehen. Das Gemeindegesangbuch von 1647 trägt den Titel "*Praxis pietatis melica*" übersetzt mit pietatis = Frömmigkeit, melica = lyrisch.

Das Vorwort zu den "*Geistlichen Kirchen Melodien*" von 1649, das Choralsätze enthält, gibt einen guten Einblick in diese veränderte Situation.

Crüger knüpft mit seinem ersten Gesangbuch, dem *"Newen vollkömlichen Gesangbuch"* von 1640, unmittelbar an Scheins Cantional an und erreicht in seinen späteren Chorwerken einen fast schon rein akkordischen Satz.

Die Verwendung der Lieder wechselte. Ausgelöst wurde dies durch Veränderungen Anfang des 17. Jahrhunderts u.a. durch den 30-jährigen Krieg in Europa. Aus der Zeit des "Wir", noch in der Reformation, wird die Zeit des "Ich". Solche Einflüsse zeigen sich im Vergleich von Liedern Luthers und Paul Gerhards in Text und Melodie. Die neuen Lieder sind nicht mehr Gemeindelieder, gesungen in der Kirche, sondern für die private Hausandacht des Einzelnen bestimmt. Herzensfrömmigkeit, Christusliebe, das Zwiegespräch zwischen der Seele und Gott sind nun die Themen, die in die Gesangbücher einziehen. Die neuen Gesangbücher wurden somit zum Liederbuch für den Laien. Dies wirkt sich auf die musikalische Behandlung aus mit Einführung des Generalbasses in die Gesangbücher. Das *"Newe vollkömliche Gesangbuch"* ist das erste Gesangbuch, das neben der Choralstimme nur noch den *"Bassus continuus"* als Stimmbuch hat. Alt- und Tenorstimme waren nicht abgedruckt, aber *"beym Authore zu bekommen"*. Eine Baßbezifferung unter dem vierstimmigen Chorsatz findet sich anscheinend am frühesten im Cantional von Schein aus dem Jahr 1627. Begleitet wurde der einstimmige Gemeindegesang vom Chor (siehe auch Alternatimpraxis u.a. bei Praetorius), es bot sich durch die neue Satzweise aber an, der Orgel die Begleitung anzuvertrauen. Die Mitwirkung der Orgel beim Gemeindegesang hat sich nicht überall zur gleichen Zeit entwickelt. Ab 1650 ist dieser Brauch dann weithin verbreitet.

Crügers vierstimmiges Gesangbuch ist deshalb von Interesse, weil er hierzu eine Bearbeitung 1647 herausgibt (Veröffentlichung 1649). Diese ergänzt die Chorstimmen um zwei Instrumentalstimmen. Der Titel lautet: *"Geistliche Kirchen-Melodien ... In vier Vocal- und zwey Instrumental-Stimmen als Violinen oder Cornetten übersetzt ..."*

In der Vorrede dazu schreibt Crüger, daß *"die 2. Instrumental-Stimmen ... nach Beliebung mit dazu können gebraucht / oder wo man selbige nicht haben kann, ausgelassen werden."* Allerdings *"wird der Concentus seinen besseren Effect erreichen / wenn sie zugleich mit adhibiret werden"*. Weiter ist zu lesen, *"daß die 4. Vocal-Stimmen / als Cantus, Altus, Tenor und Bass allein vor sich ohne zuthun"*

der Instrumental-Stimmen können gesungen und musiciret werden / weil sie ohn dieselben einen vollkommenen Concentus führen".

D.h. die Instrumentalstimmen sind ein den Chorsatz schmückendes Beiwerk, das ad libitum anzuwenden ist und ohne Beeinträchtigung der Chorwirkung fortgelassen werden konnte.

Der Chorsatz Crügers ist ziemlich einfach gehalten (Satztyp Note gegen Note). In der Vorrede von 1649 schreibt er, er habe die Choräle *"in stylo simplici gesetzt, damit sie auch in denen Kirchen, da der Chorus Musicus schlecht [schlicht] und schwach bestellt, könnten practiciret werden"*.

Im allgemeinen kann man Winterfelds Urteil bestätigen, der Crügers Choralsatz "schlicht und einfach, aber ohne lebendige, eigentümliche, besonders bezeichnende Führung" nennt²²².

Der Crügersche Satz kann nicht als tadellos bezeichnet werden wegen der zahlreichen, meist nur ungenügend verschleierte Quintparallelen, wegen der häufigen Terzverdoppelungen, der oft recht ungeschickten Akkordfolgen und mancher anderer Mängel. Die Ausgeglichenheit und Gediegenheit, die z. B. Scheins Choralsätzen eigen ist, hat Crüger nicht erreicht (NB 60). Hier schreibt er Satzfehler, Quintparallelen zwischen Sopran und Tenor (NB 60).

Wichtiger für Crüger ist seine Verwendung der Instrumentalstimmen zum Chorsatz. Dem auch schon früher vorhandenen Mitwirken von Instrumenten im Gottesdienst -Choralbegleitung, Mitspielen der Vokalstimmen- setzte Crüger als erster eine selbständige instrumentale Begleitung entgegen. Als Vorbilder dienten ihm italienische und deutsche Konzertliteratur. Er beschäftigte sich nachweislich mit dem italienischen, speziell venezianischen Konzert des 17. Jahrhunderts und Kompositionen von Rovetta, Grandi, Casati und Monteverdi. Die beiden Instrumentalstimmen werden vom Vokalchor völlig unabhängig geführt und gehen melodische eigene Wege. Einen Einfluß hat der Chorsatz, wenn er nämlich stilistisch unterschiedlich auf die Instrumentalstimmen wirkt, je nachdem ob es sich um festliche Lob- und Danklieder oder um ernste Bußgesänge handelt.

Zur instrumentalen Ausführung macht Crüger folgende Angaben: *"5. Kan die Choral-Melodia allein vocaliter von einem Discantisten oder guten Tenoristen gesungen / und die Instrument-Stimmen mit 2. Violin, und einem Violon gegen ein Fundament-Instrument, mit Aussenlassung der ander Vocal-Stimmen / musiciret*

²²² Winterfeld: Der Evangelische Kirchengesang, Bd. II, 1843-1847, S. 178.

werden." Wichtig ist, daß die c.f.-Stimme vokal ausgeführt wird, d.h. mit Text, die anderen Stimmen können dann auch "nur" instrumental besetzt sein. Diese Behandlungsweise unterstreicht noch die Verwandtschaft mit dem italienischen Konzert.

Zum Tempo ist in der Vorrede zum Basso continuo zu erfahren: *"Erfordert diese Art der Composition einen feinen langsamen Tact, wie in Concerten heutigen Tages gebräuchlich, weil die Melodien nicht / wie sonst in gemeinen Lobwassern [Lobwasser Psalter ...] befindlich / durch Notas Semibreves und Minimas, sondern durch Minimas & Seminimas aus gewissen Ursachen gesetztet"*.

Die lebhaft geführten Instrumentalstimmen, 16-tel Noten mit einhergehenden technischen Spielproblemen, erforderten ein sehr langsames Tempo der c.f.-Stimme, halbe Noten, die eine schwerlastige Chormelodiegestaltung zur Folge haben. Damit war Crüger nicht zufrieden, zumal bei festlichen Lob- und Dankliedern. In der Ausgabe von 1657 der *"Geistlichen Lieder und Psalmen"* vereinfacht Crüger daher die instrumentalen Oberstimmen (NB 61a+b²²³). Hier findet man ein Beispiel zu "Vom Himmel hoch" in 2 Fassungen. Die 2. Fassung steht in Vierteln statt in Halben. Die Verhältnisse der Notenwerte zwischen Oberstimmen und dem darunterliegenden vierstimmigen Satz sind hier nicht mehr so weit auseinander wie in der 1. Fassung.

Nachfolger dieser Satzform - vierstimmiger Vokalchor und zwei instrumentale Oberstimmen - finden sich in Johann Ebeling, dem Nachfolger Crügers an St. Nikolai in Berlin und dem Berliner Stadtmusikant Jacob Hintze.

Auch in den Choralkantaten u.a. von Bach findet sich die Praxis der instrumentalen Begleitung eines homophonen Choralsatzes, der von Crüger begründet wurde.²²⁴

²²³ Fischer-Krückeberg: J. Crügers ..., 1932, S. 266f.

²²⁴ Ebda., S. 248ff.

3.4. Die Gestaltungsspielräume der einzelnen Stimmen im fünfstimmigen c.f. - Satz

Aus der Untersuchung der fünfstimmigen Sätze lassen sich auch die einzelnen Stimmen Sopran, Alt, Tenor, Quinta vox und Baß in ihrer unterschiedlichen Behandlung durch die Komponisten beschreiben. Bei aller Verschiedenheit der Satzstile ist doch unter den Komponisten eine ziemlich einheitliche Behandlung der verschiedenen Stimmen festzustellen. Die Gestaltungsspielräume der einzelnen Stimmen ergeben sich dabei einerseits aus den Vorgaben, wie der Lage des c.f., und andererseits aus den musikalischen Zwangsläufigkeiten, wie des natürlichen Ambitus einer Singstimme. Im Folgenden die Charakterisierung der 5 Stimmen:

Der Sopran ist häufig c.f.-Träger. Die Kirchenliedmelodie kann zwar rhythmisch, melodisch oder auch von der Tonalität des Satzes her begründet, verändert werden, bleibt aber im großen und ganzen vom Original-cantus-firmus geleitet. So ist die Sopranstimme in ihrer Bewegungsfreiheit eng an die c.f.-Vorlage gebunden.

Der Alt hat nur einen begrenzten Tonraum zwischen Sopran und Tenor 1 zur Verfügung. Auch durch Stimmkreuzungen, wenn überhaupt möglich, bleibt die Bewegungsfreiheit dieser Stimme dennoch gering, denn eine Überkreuzung mit der Sopranstimme wäre für die Sing- und Erkennbarkeit der Sopranstimme kontraproduktiv. Eine Unterschreitung der Tenorstimme wäre oft nicht mehr singbar, da sie zu sehr in die Tiefe gehen würde.

Den größten Spielraum haben die 1. und 2. Tenorstimmen. Der Tonraum bzw. die Tonhöhe bieten ideale Voraussetzungen, um damit polyphone Strukturen zu schaffen. Oft sind die beiden Stimmen derart ineinander verwoben (Stimmkreuzung), daß ohne Kenntnis des Notenbildes, nur vom Hören, die einzelne Stimmführung nicht zu bestimmen ist. Auch kann eine der beiden Stimmen c.f.-Träger sein.

Der Baß ist im Vergleich mit den Tenorstimmen weniger zur starken Ausarbeitung von polyphonen Strukturen zu gebrauchen. Stimmführungsmäßig

kann er wegen der tonalen Eingrenzung durch seine Fundamentfunktion nicht so frei bewegt werden wie die Mittelstimmen. Dies würde auch seiner eigentlichen Funktion als Baßstimme, die Basis bzw. Fundamentträger ist, widersprechen.

Gibt es eine 2. Sopranstimme, so hat diese einen ähnlich großen Gestaltungsspielraum wie die beiden Tenorstimmen. In beiden Fällen gibt es aber keine ausgesprochene hohe oder tiefe Stimme. Beide sind in ihrer Lage und in ihrem Ambitus gleich. Leider konnte bei den Untersuchungen zu dieser Arbeit und dem Vergleich mit den Quellen festgestellt werden, daß es etliche Notenausgaben gibt, die aus Gründen für die Praxis (sogenannte Bearbeitung, Einrichtung!) die beiden Stimmen so verändern, daß es eine hohe und eine tiefe Stimmlage gibt. Die Gestaltung und der Verlauf der vom Komponisten bewußt so angelegten, einzelnen Stimme sowie ihre Schönheit bleiben dabei auf der Strecke. Zahlenmäßig ist die Quinta-vox-Stimme in der Mehrzahl eine Tenor-Stimme. Eine 2. Diskant-Stimme trifft man am häufigsten bei Michael Altenburg.

Die Nebenstimmen sind in ihrer motivischen Erfindung völlig frei oder nutzen den c.f. als Ideengeber. Alle Stimmen sind zwar am kontrapunktischen Geschehen beteiligt, die beiden Tenorstimmen bzw. die 2. Sopranstimme dominieren jedoch dabei.

Die Einheitlichkeit des Ganzen setzt sich zusammen aus den Nebenstimmen, die Motive aus Teilen des c.f. verarbeiten, "diese aber mit möglichst reicher Entfaltung der musikalischen Mittel umkleiden und erschöpfen".²²⁵

Die Stimmen dieser fünfstimmigen Choralsätze sind derart "kunstvoll" miteinander verwoben, daß keine Stimme - ohne Schaden für den gesamten Satz - wegfallen kann. Es handelt sich demnach um einen realen fünfstimmigen Satz. Die Stimmen dieser fünfstimmigen Sätze sind alle gleichbedeutend und gleich wichtig.

²²⁵ Blume: Das monodische Prinzip ..., 1925, S. 29.

3.5. Ergebnisse für die Praxis

Als Ergebnisse dieser Arbeit für die Praxis zählen einmal die Veröffentlichung der bisher unbekanntem fünfstimmigen Choralsätze aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Weiter konnten Erkenntnisse zur Aufführungspraxis in punkto Besetzung und Tempo dieser Kirchenmusik gewonnen werden. Zur Diskussion um unterschiedlichen Melodiefassungen in den alten und neuen Gesangbüchern wurden die Choralsätze ebenfalls herangezogen.

3.5.1. Aufführungspraxis - Besetzung und Tempo

Zur Besetzung

Die Gemeinde sang zu Beginn der Reformation wohl noch unbegeleitet. Erst später erfolgte eine Begleitung. So hatte der Chor eine Stützfunktion beim Gemeindegang zu übernehmen, bis die neuen Lieder bekannt waren. Der Chor oder einzelne Sänger befanden sich inmitten der Gemeinde und sangen von dort aus unterstützend mit. Bei den fünfstimmigen Choralsätzen ist davon auszugehen, daß die Gemeinde nur den c.f. gesungen hat. Die unteren Stimmen konnte dann ein Chor übernehmen. Die Ausführung konnte sowohl durch eine vokale als auch durch eine instrumentale Variante geschehen. Bestimmte Instrumentengruppen werden nicht erwähnt. Die Besetzung erfolgte auch danach, welche Instrumentalisten gerade vorhanden waren.

Blume schreibt zur Aufführungspraxis:

"Die Aufführungspraxis der Liedstrophen im Gottesdienst bestand aus dem Alternieren. Der Chor sang einen polyphonen Satz, die Orgel spielte eine Choralvariation, die Gemeinde sang unbegeleitet oder mit dem Chor gemeinsam, der dazu einen einfachen "Note-gegen-Note-Satz" sang. Die Schlußstrophe erfolgte dann im tutti. So sind zahlreiche Choralbearbeitungen des 17. Jahrhunderts "per omnes versus" für verschiedene Besetzungen und in verschiedenen Satzarten entstanden, z. B. auch Choralvariationen für Orgel".²²⁶ In diesem Zusammenhang sei auf die umfangreichen Beschreibungen und Werke des Michael Praetorius verwiesen.

Schulchöre oder Kantoreien gab es nur an den großen Kirchen. Durch die Alternatimpraxis war die Gemeinde in das gottesdienstliche Geschehen, in die

²²⁶ Ebda., S. 21, 36.

Liturgie und das Musizieren eingebunden. Zum Teil wurden in die Gemeinde hinein Schüler zum Mitsingen, als vokale Stütze, verteilt.²²⁷ Die Vokalsätze wurden auch instrumental aufgeführt, wobei die Hauptstimme (c.f.-Stimme) mit einem Sänger besetzt war.²²⁸

Die Tatsache, daß das erste evangelische Gesangbuch ein Chorgesangbuch ist (bestimmt für Liturg, Kantor und Chor) zeigt, daß die Gemeinde auswendig zu singen hatte und betont die Führungsaufgabe des Chores der Gemeinde gegenüber.²²⁹

Aus dem spätmittelalterlichen Hymnengesang hat die Reformation als Hauptprinzip für die Aufführungspraxis das Alternatim-Singen übernommen und bewahrt. An dem wechselweise völligen Durchmusizieren des Chorals (wie es bis in den Pietismus hinein nicht anders vorstellbar war) konnten sich die Gemeinde, Kantorei, Knaben- oder Mädchenschulchöre, Einzelstimmen, Orgel und Instrumentalchöre beteiligen. Für die praktische Ausführung muß zunächst festgehalten werden, daß "diese Musik nicht im Anhören, sondern im Mitmachen ihre Kräfte offenbart".²³⁰

Die Ausführung und Besetzung der Choralsätze wird von den Komponisten in den Vorworten bzw. Titelblätter behandelt. Als historische Belege seien einige Beispiele genannt:

Johannes Eccard: *Neue deutsche Lieder*, Mühlhausen 1578

Im Titelblatt schreibt er:

"... mit Vieren und Fünff Stimmen / ganz Lieblich zu singen / und auff allerley Musicalischen Instrumenten / zu gebrauchen" ²³¹

Georg Otto: *Geistliche deutsche Gesenge*, Kassel 1588

Im Vorwort steht zur Instrumentierung zu lesen:

"... Das man sie singen / und auff allerley Instrumenten spielen mag / alles Gott dem Herrn zu loben und ehren / ..." ²³²

²²⁷ Ebda., S. 36.

²²⁸ Ebda., S. 49.

²²⁹ Ehmman: Voce et Tuba, 1976, S. 55.

²³⁰ Ebda., S. 63.

²³¹ Eccard: *Neue deutsche Lieder / mit Vieren und Fünff Stimmen*, Mühlhausen 1578.

²³² Otto: *Geistliche deutsche Gesenge ...*, 1588.

Andreas Raselius: *Teutscher Sprüche ... mit fünff stimmen gesetzt ...*, Nürnberg 1594

Bei Vokalwerken kam es auch zur Verwendung von instrumentaler Besetzung wie Blas-, Streichinstrumente, Orgel aber keiner Lauten. Eine differenzierte Aufführung (mit versch. Instrumentengruppen) wie bei Praetorius war bei Raselius nicht beabsichtigt. Die Besetzung ist wegen des großen Stimmumfangs, der Stimmführung und den fehlenden Sängern auch mit Instrumenten möglich. Vor allem denkt er an Bläser, Streicher oder Lautenisten werden hierbei nicht erwähnt. Dies im Gegensatz zur Bedeutung der Streicher in Italien. Es wird eine Verstärkung und Ergänzung der Stimmen nach der Tiefe hin erstrebt.

Hier das entsprechende Originalzitat in der Vorrede von Raselius zu den "*Teutschen Sprüchen*" von 1594:

*"... Transpositio hoc est, signatum (quas vocant) in frontispicio systematum collocatio insolentior, cave tibi imponat, aut te perturbet; quo minus, cuius / libet modi veram, debitam, tum choro, hoc est, voci humanae, tum musicis instrumentis, puta cornubus, tubis ductilibus, organis etc. congruentem et accomodam harmoniam, in praecinendo, vocemque initialem cuique canentium familiae aut ordini distribuendo, iudicandoque solerter observes? ..."*²³³

Eine weiteres Argument für die instrumentale Ausführung der Sätze ist die Tatsache, daß in der Handschrift "*Psalmen und Geistliche Lieder*", 1591 von Raselius nur jeweils der Anfang des Textes unter den Noten steht, der überwiegende Teil aber fehlt. Wenn nicht von Instrumenten ausgeführt, hatten die Sänger ein umfangreiches Textgedächtnis sich zu erarbeiten. Aber schon bei einem etwas polyphon geführten Verlauf, gibt es für die Ausführenden bei einer untextierten Stimme Probleme mit der Textverteilung. Ansonsten ist in den Stimmbüchern in der Regel allein die 1. Strophe des Liedes unter den Noten gedruckt. Nur bei ausgesprochen homophonen Sätzen finden sich weitere Liedstrophen. Wieviele Strophen abgedruckt wurden, hängt sicherlich auch mit dem vorhandenen Platz im betreffenden Notendruck zusammen.

Paul Luetkeman: *Newer Lateinischer und deutscher Gesenge*, Stettin 1597

Laut seinem Vorwort können die: "*Cantiones ... gesungen und auff allerley art Instrumenten gebraucht werden.*"²³⁴ Der letzte Hinweis zur instrumentalen Ausführung ist besonders interessant, da bereits die Satzanlage mehr instrumental denn vokal ist.

Bartholomäus Gesius: *Geistliche Deutsche Lieder*, Frankfurt an der Oder 1605

In den Angaben zur Aufführung nimmt Gesius in seinem Vorwort konkret auf ausführende Personen Bezug:

"... Und weil der Herr Bürgermeister nicht alleine ein sonderlicher Liebhaber der lieben Kunst Musica / sondern auch darein also geübet / das er mir derselben auffm Instrument sich oft und viel ergetzen kan / Auch ohn allen zweiffel seine vielgeliebte beyde Söne / neben den andern freyen Künsten hier zuhalten und aufferzihen wird / Sintemal der lieben Jugend eine große Zier und Ehre / wenn sie neben jrem Studiren / mit singen und auff Musikalischen Instrumenten sich üben / und Gott loben und rühmen können / darzu denn solche Geistliche Lieder und Compositioneo Contrapuncti simplicis nicht undienstlichen. ..." ²³⁵

Bartholomäus Gesius: *Geistliche Deutsche Lieder*, Frankfurt an der Oder 1607

2 Jahre später schreibt er in einer anderen Vorrede: [An manchen Stellen ist die Vorlage nicht mehr zu lesen]

"... Hierzu wollen die Cantores in den Schulen und Kirchen erinnert sein / und dis mercken / das solche Lieder bey der Christlichen Gemein sonderlichen angem / auch lieblich und nützlichen anzuhören sein / wenn sie alternatim in choro und organo gebraucht werden; also dz ein Knabe mit lieblicher reiner Stimme einen Vers im organo mit [singet] auff den andern Vers der chorus Musicus, und [...]an neben den Concentu auch die verstendliche [...] gebreuchlicher und gewöhnlicher Melodia hören [...]mit singen kann / welches denn ohne grossen und merck- [...]iungen nicht abgethet. " ²³⁶

²³³ s. Denkmäler der Tonkunst in Bayern (DTB), hg. v. Ludwig Roselius, Augsburg 1931, S. XXIII.

²³⁴ Luetkeman: *Der erste Theil Newer ...*, 1597.

²³⁵ Gesius: *... Geistliche Deutsche Lieder ...*, 1605.

²³⁶ Gesius: *Geistliche Deutsche Lieder ... Mit vier und fünff Stimmen ...*, Frankfurt an der Oder 1607.

Michael Altenburg

Im Vorwort Altenburgs zu seinen Intradan von 1620 liest man eine interessante Beschreibung der damaligen kirchenmusikalischen Verhältnisse:

*"Sondern man bedencke nur das, wie an allen Oertern die Musica in vollem schwange gehet. Ist doch bald kein Dörfflein, bevorauß in Thüringen darinnen Musica beydes Vocalis und Instrumentalis, nicht herrlich und zierlich, den Oertern nach, sollte floriren und wol bestellet sein. Hat man ja kein Orgelwerk, so ist doch die Vocalis Musica zum wenigsten mit ein 5 oder 6 Geigen orniert und geziert welches man vorzeiten kaum in den Stätten hat haben können."*²³⁷

Michael Altenburg: *Der dritte Theil Christlicher lieblicher und andaechtiger newer Kirchen und HaußGesänge ...*, Erfurt 1620

In der Beigabe zu dem Druck heißt es im Titelblatt, daß der c.f. in die Instrumentalchöre hineingesungen werden kann:

Titelblatt:

Der dritte Theil

Christlicher / lieblicher und

andaechtiger newer Kirchen und Haus Gesänge

...

Zweene Neue Intradan 10. VOC, zu 2.

Choren / da der erste auff Geigen / der ander auff Zincken

und Posaunen gerichtet / oder nur auff das Orgelwerck /

darein ein ChoralStimm / wie aus dem Register

*zu vernehmen / kann gesungen werden.*²³⁸

...

Michael Altenburg: *Musicalische Weynacht und NewJahrs Zierde ...*, Erfurt 1621

In der Nebenbemerkung zu der Cantus Generalis Stimme sind aufschlußreiche Aufführungshinweise zu finden:

²³⁷ Altenburg: *Erster Theil Newer ... Intradan ...*, 1620.

NB.

Diesen Cantum generalem an[?]langende / kann der Günstig Cantor; etwa mitten in die Kirche stellen / und von ein / 2. oder mehr Knaben / (darnach die Kirche groß ist) mit einsingen lassen / da mit wenn der Chorus instrumentalis mit gezeiget wird / die anderen anwesenden und zuhörentden Christen / einen Textum vernehmen / unnd denselben entweder mit singen / oder doch bey sich mit Andacht nachsprechen mögen.

Es sol auch zu dieser Stimm der Günstige Cantor die allerkleinsten Kinder / wenn sie auch gleich noch nicht lesen können / nur daß sie feine liebliche Stimmen haben / darzu gebrauchten / denn solches können sie durch tägliche ubung außwendig lernen. In der Kirchen kann man einen Knaben der singen kan / darzu stellen / welcher die Mensur [?]ubviert / so werden dann sie darüber küh-[klüger?]

/ und lernen / wenn artificiola demonstratio darzu kömpt / desto ehe singen. Laß auch die Knaben fein in einen runten Circkel stehen / so ist es desto zierlicher.

Im Titelblatt dazu heißt es:

Musikalische Weynacht und

NewJahrs Zierde

Das ist

Christliche / Liebliche / Andächtige

Weynacht / und

NewJahrs Gesänge / zu 4. 5.

6. 8. und 9. Stimmen / also gesetzt/

das man den Textum fein deutlich verneh-

men / und ein jeder Gottseliger Christ

mitsingen kann.

²³⁸ Altenburg: *Der dritte Theil ...*, 1620.

Componirt Durch
M. Michaellem Altenburgium
Tröchterbornens. Pastorem

CANTUS GENERALIS.

Gedruckt bey Philip Wittel / In ver-
legung Johan Birckners / Buchhänd-
lers in Erffurdt.

ANNO M. D C. XXI.²³⁹

Paul Kugelman: *Etliche Teutsche Liedlein / Geistlich und Weltlich ...*,
Königsberg 1552

Einen Hinweis auf die Besetzung findet man auch bei Kugelman, wenn er im
Titel seiner Sammlung schreibt, daß die Sätze "*auff alle Instrument
zugebrauchen*" seien.²⁴⁰

Johann Crüger: *Geistliche Kirchen- Melodien ...*, Leipzig/Berlin 1649

Seine 4-stimmigen Chorsätze können mit "*zwey Instrumental-Stimmen / als
Violinen oder Cornetten*"²⁴¹ aufgeführt werden. Wird vom Autor zwar eine
Besetzungsalternative angeboten, so ist doch herauszustellen, daß er hier eine
konkrete Vorstellung für die Oberstimmen bezüglich der Instrumente (Streich-
oder Blasinstrument) angibt, was sehr selten vorkommt. Dies hat damit zu tun,
daß seine Ausgabe zu den späteren Drucken in dieser Arbeit gehört, und damit in
eine Zeit hineinfällt, in der satztechnisch wie instrumentierungsmäßig die eigenen
Vorstellungen genau festliegen und auch artikuliert werden.

Zum Tempo

Bereits in der Komponistenbeschreibung von Johannes Eccard stellte sich heraus,
daß, will man die Feinheiten dieser fünfstimmigen Sätze in Musik setzen und
hörbar machen, es eine Obergrenze im Tempo gibt, bis zu der dies schlechterdings
machbar ist. Zum Tempo allgemein gibt es in den Drucken weitere Hinweise:

²³⁹ Altenburg: *Musicalische Weynacht- vnd New Jahrs Zierde ...*, 1621.

²⁴⁰ Kugelman: *Etliche Teutsche Liedlein / Geistlich und Weltlich mit 3-6 Stimmen ...*, Königsberg
1552.

Johannes Eccard möchte selbst:

*"...einen jeglichen Cantorem hiermit obiter ganz freundlich erinnert haben / das er im Singen dieser Kirchen Lieder sich eines feinen langsamen Tacts befleissigen und gebrauchen wolle dadurch wird er zu wege bringen das der gemeine Man die gewöhnliche Melodiam desto eigentlicher hören und er mit seiner Cantorey umb so viel leichter und besser wird fortkommen können. Welches ich meinen günstigen Herren und Freunden den Musicis und Cantoribus zur nachrichtung wolmeinende nicht bergen sollen / und bin denselben zu freundlichen und willigen Diensten nach vermögen geneiget."*²⁴²

Für Lucas Osiander ist wichtig:

*"Vnd wirdt ein notturfft sein, das die Mensur im Tact, nach der gantzen Gemein gerichtet werde, vnd also die Schüler sich inn der Mensur oder Tact nach der Gemein aller dings richten, vnnd inn keiner Noten schneller oder langsamer singen, dann ein Christliche Gemein selbigen orts zu singen pfleget: damit der Choral vnd figurata Musica fein bey eiander bleiben, vnnd beides einen lieblichen concentum gebe: zur ehre vnsers lieben geteuen Gottes, vnd zur erbauung der Christlichen Gemein, Amen."*²⁴³

Nicolaus Beuttner schreibt in seinem Catholischen Gesangbuch:

*"... Item den Text / etlich mahl wol ubersehen / unnd lernen / so kann man den Text desto leichter unterbringen / auch fleissig achtung geben / damit die Wörter welche lang / gleichfals welche kurz wöllen gesungen werden / nit grob untereinander mengen / ein confussion machen / sonder alles fein langsamb / verständig und ausdrücklich nennen / unnd das sich zur Melodey fein reimet / so kann man solches verstehen / und leichter nachsingen: und wo vil Text ist / desto geschwinder / wo aber wenig Text /desto langsamer singen / damit die Melodey und Text mit einander iren rechten vorgang haben. ..."*²⁴⁴

²⁴¹ Fischer-Krückeberg: J. Crügers ..., 1932, S. 253.

²⁴² Eccard: *Der Erste Theil Geistlicher Lieder* ..., 1597.

²⁴³ Osiander: *Fünffzig Geistliche Lieder* ..., 1586.

²⁴⁴ Beuttner: *Catholisch Gesang-Buch*, 1602.

Zum Tempo bei Johann Crüger ist zu erfahren (in der Vorrede zum Basso continuo):

*"Erfordert diese Art der Composition einen feinen langsamen Tact, wie in Concerten heutigen Tages gebräuchlich, weil die Melodien nicht / wie sonsten in gemeinen Lobwassern [Lobwasser Psalter ...] befindlich / durch Notas Semibreves und Minimas, sondern durch Minimas & Seminimas aus gewissen Ursachen gesetztet."*²⁴⁵

Die Frage, die sich bei diesen Zitaten zum Thema Tempo stellt, heißt: was ist nun genau unter langsam oder einem langsamen Takt zu verstehen? Dabei muß wohl der "integer valor" bedacht werden, der vom Pulsschlag oder dem Schreiten, einem mäßigen Tempo, ausgeht und mit heute Viertel = 60 anzusetzen ist.

Michael Praetorius: *MUSAE SIONIAE Fünffter Theil*, 1607

Am Schluß dieses Kapitels "Aufführungspraxis" soll nochmals ein ungekürzter Text stehen, den D. Basilius Sadler für die Vorrede zu "*MUSAE SIONIAE Fünffter Theil*" aus dem Jahre 1607 von Michael Praetorius schrieb. Er geht noch einmal umfassend auf das Thema Musik im Gottesdienst ein und bringt darüber hinaus einige interessante Hinweise zur Aufführungspraxis²⁴⁶:

Dem Christlichen Leser wuenschet D. Basilius
Sadler / Hoffprediger zu Wolffenbuettel /
Gottes Gnade und Segen.

Christlicher lieber Leser / Es ist frommen Hertzen aus Gottes Wort bewust und wol bekandt / das je und allweg / bey dem Volck Gottes Versammlungen / nicht allein sonsten an sich Gottes Wort fleissig getrieben / Sondern auch in Psalmen und Geistlichen Liedern gefasset und gesungen / und also auch Geangßweise der Allmechtige Gott gelobet und gepreiset worden. Und siehet man aus dem 14. Capittel deß ersten Buchs Mose / wie gar alt solche Gewonheit sey / Das auch der hochberuembte Koenig Melchisedech / nach dem Abraham seinen Feindt geschlagen / und seines Bruders Sohn errettet / Gott zu Lob / von solchem herlichen Sieg / ein schön Carmen und Triumph Lied gemacht. Solche Gewonheit ist auch hernach allezeit bey dem Volck Gottes geblieben / wie aus vielen Liedern / die Mose und das Volck Israel / Item Debora, Hanna und andere Heiligen gemacht und gesungen habe / zuuerneme / biß endlich der Koenig un Prophet Dauid ankommen / der nit allein solche Lieder vermehret / sondern auch den Psalter / un mit seinen

²⁴⁵ Fischer-Krückeberg: J. Crügers ..., 1932, S. 265f.

²⁴⁶ Praetorius: *MVSAE SIONIAE Fünffter Theil*, 1607.

Sengern un Musicanten / darunter auch etliche Propheten gewesen / ein gewisse Ordnung gemacht
 / Wie man Gott im Tempel loben
 sollte / etc. Da es traun nicht schlecht / sondern gar statlich und prechtig hergangen ist / sonderlich
 auff die hohe Fest / wie unter andern
 auch aus dem 81. Psalmen zu sehe ist: Singet froelich Gotte / der unser Stercke ist / Jauchzet dem
 Gott Jacob / Nemet die Psalmen /
 und gebet her die Paucken / liebliche Harffen mit Psalmen / blaset im Neumond die Posaunen / in
 unserm Fest der Laubruesten: Denn
 solches ist ein weise in Israel / und ein recht deß Gottes Jacob. Wie denn der Sohn Gottes selber
 noch nach dem Osterlamb und
 letzten Abendessen den Lobgesang gesprochen hat / ehe er an sein Leiden und Sterben gangen ist.
 Es ist aber bey dem Gesang allein
 nicht geblieben / sondern es sind auch allerley Instrumenta, als Paucken / Posaunen / Harffen
 daneben und darzu gebraucht / Dadurch
 vorgebildet worden / die große Frewd / die im Newen Testament die Gleubigen an der
 Gnadenreichen Predigt deß Evangelij haben
 wuerden / Welche Predigt denn von Daudid und andern einem Freudengesang verglichen / ja auch
 hin und wieder ein new Lied und
 Gesang genennet wird / Wie dann der 87. Psalm sagt: Der HErr wird predigen lassen in allerley
 sprachen / etc. Und die Senger wie
 am Reigen / werden alle in dir singen / eins umbs ander / im 96. und 98. Psalmen: Singet dem
 HErrn ein neues Liedt / da von der
 Predigt deß Evangelij geweissaget wird.
 Das aber solche Weise mit Gesang Gott zu loben im newen Testament nicht auffgehoben / sondern
 zubehalten / und in Christ=
 lichen Versammlungen zugebrauchen sey / zeuget der Apostel Paulus Eph. 5. Werdet voll Geistes
 und redet untereinander von Psal=
 men und Lobgesengen und geistlichen Liedern: und Colos. 3. Lasset das Wort Christi unter euch
 reichlich wohnen / in aller Weißheit /
 lehret und vermahnet euch selbst untereinander mit Psalmen und Lobgesengen und geistlichen
 lieblichen Liedern / singet und spielet dem
 HErrn in ewerm Herten. Da denn der Apostel zugleich anzeigt / Das der heilige Geist durch
 solchen Gesang / Doch wann das Hertz
 mit singet und es nicht ein ledig Mundtwerck ist / krefftig sey / und Trost und Frewde im Herten
 anzuende. Das ist auch der rechte Ge=
 brauch der herrlichen und fuertrefflichen Gaben Gottes der Musica: Also wird Gott dadurch
 gelobet / und die Christliche Gemein er=
 bawet und gebessert / Dahin wir Menschen alles richten sollen. Und ist Gott billich hoch dafür zu
 dancken / Daß nach dem in diesen
 letzten Zeiten / sein liebes Wort von allerley Zusatz und Menschentandt gereinigt und geleutert /
 auch der rechte Gebrauch der Musica
 wiederumb auff die Bahn gebracht / und wir nun Gott und Danck in unser Muttersprach / die wir
 verstehen / und nicht allein /
 wie zuvor mehrestheils geschehen / Lateinisch / in unsern Christlichen Versammlungen Gott loben
 und preisen koennen. Und befinden
 fromme Herten / Das solche Christliche ubung Trost und Frewd im Herten anzuendet. Ich für
 mein gering Person mus bekennen /
 Wann die Gemein allhie mit froelicher und lauter Stim die froeliche Weinacht und Ostergeseng /
 und andere dergleichen Psalmen und
 Lieder singet / das mir gleich anders zu Sinnen wird / und hoffe ich / fromme Herten werden das
 mit mir einig sein / das / wenn solche
 Cationes gesungen werden / ein Mensch sich gleich beduncken lest / er sey etlicher massen
 allbereit im Himmel / da denn alle Heiligen
 und außerwehlten mit ein stimmen / und mit und neben uns / Gott mit unaußsprechlichen Frewden
 loben und preisen / und seine
 grosse Wolthaten ewig ruehmen werden.
 Und weil an Fuerstlichen Hoefen / und in andern dergleichen oertern ihr viel den Lateinischen
 Sprach kuendig und erfahren sind /
 und alle verstendige Christen bekennen muessen / Das etliche Lateinische und Geistreiche Lieder
 der alten Kirchen Lehrer die Herten der
 Menschen bewegen / und darum Christliche Andacht / Trost und Frewde erwecken / Also werden
 sie an solchen oertern / doch mit gewisser

maß und moderation billig auch behalten.

Nach dem auch die Instrumenta Musica bey den Altvetern und zu Davids zeite usurpiret, und nicht unrecht gewest / dieselbige

bey verrichtung deß Gottesdiensts zu gebrauchen / Auch von dem Propheten Elisa 2. Reg. 3. geschrieben wird / Daß da der Spielmann

auff der Seiten geschlagen / sey der Geist deß HErrn auff ihn kommen / kann noch heutiges Tages ohne Suend wol geschehen / Das man

unterweilen eine gute motet, und Instrumenta Musica mit unter lauffen lest. Mann sol sich aber befleissen / Das / so viel immer

mueglich / der Text unnd die Wort auch vernommen werden koennen.

Derwegen ist an unserm Capellmeister allhier / Michael Praetorio hoch zu loben / Das er seine Gaben und die edle Music-

Kunst / nicht auff andere Leichtfertige Lieder / Damit weder Gott noch Menschen gedienet ist / Sondern auff solche Geistreiche Cantiones

und Lieder wendet / die mit Verstandt und grossem Nutz und Lust in der Gemein Gottes gebraucht und gesungen werden koennen. Denn

je alle fromme Christen ihre Gaben die ihnen Gott verliehen / ja alle ihr Thun und Lassen zu Gottes Lob und Ehr / erbawung seiner

Kirchen und besserung ihres Nechsten gebrauchen sollen.

Der fromme Gott gebe Gnade / das wir albereit noch in diesem Leben / einen guten Anfang machen / dem HErrn zu singen

und spielen in unsern Herten / auff daß wir dermaln eins / wann diß Leben / darinn uns dieser Frewden Gesang offt zerstoeret

wird / ein Ende hat / Wir ihn / in seiner himlischen Cantorey, mit allen Engeln und Gleubigen / in hertzlichen Frewden ewiglich loben

und ruehmen moegen / AMEN.

Sioniae Musae multo maiora canentes
Quam cecinit stolidis Ethnica turba modis.
Ecce reviviscunt dulci & modulamine Vocis.
Et Cythara celebrant facta stupenda DEI.
Pectora fracta metu vivo solamine complent

Spiritus aethereis sedibus iste venit. *B. S. D.*

Sadler schreibt hier:

Bei Versammlungen des Volkes Gottes wurde neben Gottes Wort auch Psalmen und geistliche Lieder gesungen, um Gott damit zu loben und zu preisen. Dies geht auf eine alte Gewohnheit schon bei König Melchisedek zurück (1. Mose 14).

Danach kam dann König David mit seinen Sängern und Musikanten. In dessen Psalmen liest man einiges über die Musizierpraxis der Zeit (z. B. Psalm 81). Der Autor stellt dann den "Predigten Davids", wie er die Psalmen nennt, die Evangelien des Neuen Testaments gegenüber. Auch findet er dort Stellen, die den Gesang in christlichen Versammlungen als Lob Gottes belegen (Eph. 5, Kol. 3).

Bei solchem Gesang ist der Heilige Geist dabei, Trost und Freude spendet die Musik dem Herzen, Gott wird gelobt, die Gemeinde erbaut und gebessert. Wichtig ist ihm auch, daß dies alles in der Muttersprache erfolgen kann, und nicht in der lateinischen Sprache. Beim Hören dieser Musik, dieses Lobgesanges meint er, er sei bereits im Himmel. Wenn es sich dann dabei um besonders schöne Musik handelt, darf sie auch lateinisch erklingen. Die Instrumentalmusik ist ebenso

zugelassen (2. Kön. 3), wobei aber der Text und die Worte für den Zuhörer vernehmbar bleiben müssen. Dies alles hat Michael Praetorius, so Sadler, in lobenswerter Weise zum Nutzen und Freude der Gemeinde mit dieser Ausgabe erreicht. So sollen alle Menschen ihre von Gott gegebenen Gaben zu Gottes Lob und Ehre, Erbauung seiner Kinder und Besserung seiner Nächsten gebrauchen.

3.5.2. Die Untersuchung der fünfstimmigen Sätze im Blick auf die Melodiefassungen im neuen EG - Das neue Gesangbuch und seine Folgen

In der Beschäftigung mit den fünf- und mehrstimmigen Sätzen der alten Meister wird auch die c.f.-Stimme in die Untersuchungen einbezogen. Im Vergleich mit der jeweiligen Fassung im EG kommt man manchmal zu interessanten Ergebnissen bzw. Abweichungen. Die untersuchten Sätze können so bei Unklarheiten als Nachweis für den korrekten c.f.-Verlauf dienen.

Als Beispiel sei zunächst das Lied "Allein Gott in der Höh sei Ehr" EG 179 angeführt, ein "ö"-Lied, ein ökumenisches Lied. Die Melodie stammt von Nikolaus Decius aus dem Jahre 1523/1539 nach dem Gloria einer Ostermesse aus dem 10. Jahrhundert. Der Text stammt ebenfalls von Nikolaus Decius aus dem Jahre 1523/1525 nach dem "Gloria in excelsis Deo" aus dem 4. Jahrhundert. Das Gloria wird als Loblied im Gottesdienst häufig gesungen.

Beim Abgesang an der Stelle "*Ein Wohlgefalln Gott an uns hat*" bei den Worten "*uns hat*" steht in der alten EKG-Fassung mit den Tönen "fis - g" eine Erhöhung, dagegen in der neuen EG-Fassung mit den Tönen "f - g" keine Erhöhung.

Diese zwei Fassungen kollidieren nun mindestens sonntäglich, wenn die Gemeinde die alte Fassung singt, die Orgel als Begleitung die neue Fassung spielt. Der Hintergrund für die Neufassung ist ein ökumenischer, kein musikalischer. Man beruft sich dabei auf das Gotteslob (Katholisches Gesangbuch), mit der "ö"-Fassung und damit auf den so notierten Ganztonabstand. Die "EG-Verantwortlichen" wollten sich dieser Form anpassen.

Das gleiche tat man vor 20 Jahren bei der Einführung des Gotteslob unter Hinweis auf einige regionale EKG-Fassungen, die diese Ganztonversion besaßen. Auch damals gab es keine musikalische Begründung dafür.

Eine Durchsicht von Sätzen aus der Zeit, in der das Lied entstanden ist, im Jahre 1539, hätte ein klares Ergebnis gebracht. In allen Sätzen zu diesem Lied ist

jeweils die Alteration an der betreffenden Stelle in der c.f.-Stimme ausdrücklich vorgezeichnet und mit dem Satz in Übereinstimmung. Eine Auswahl soll genügen:

Beispiel 1: Johannes Eccard 1597 Königsberg (NB 62²⁴⁷)

Beispiel 2: Michael Praetorius 1607 (NB 63²⁴⁸)

Beispiel 3: Michael Altenburg 1620 (NB 64²⁴⁹)

Beispiele 4-5: Johann Sebastian Bach, zwei Sätze (NB 65²⁵⁰-66²⁵¹)

Problematik:

Die Problematik bei dieser Frage liegt im Unterschied zwischen Notenbild und Klangbild im 14. - 16. Jahrhundert. Leiterfremde Töne, die im Notenbild nicht wiedergegeben werden, sind in der Praxis jedoch ausgeführt worden. Dieser Vorgang wird als "*Musica ficta*" in den Traktaten bezeichnet. Auch in der modalen, kirchentonalen Musik findet dies so Verwendung.

Im zweistimmigen Diskant-Tenor Satzgerüst (unabhängig von der Gesamtstimmzahl) gelten folgende Kontrapunktregeln:

Die perfekte Konsonanz des Schlußklangs ist in einer dieser beiden Stimmen stets mit einem Halbtonschritt zu erreichen. Auf die Prime/Oktave bezogen ist es im phrygischen, lydischen und ionischen Modus mit leitereigenen Tönen gegeben:

Diskantklausel:	d - e	<u>e - f</u>	<u>h - c</u>
Tenorklausel:	<u>f - e</u>	g - f	d - c
	e-phrygisch	f-lydisch	c-jonisch

(___ = Halbtonschritt)

In den übrigen 3 Modi ist eine solche halbtönige Schlußbildung nur mit leiterfremden Tönen möglich:

Diskantklausel:	<u>cis - d</u>	<u>fis - g</u>	<u>gis - a</u>
Tenorklausel:	e - d	a - g	h - a
	d-dorisch	g-mixolydisch	a-aeolisch
	= Finalis Re	= Finalis Sol	= Finalis La
	Do erhöht	Fa erhöht	Sol erhöht

²⁴⁷ Eccard: *Der Erste Theil Geistlicher Lieder* ..., 1597, Nr. 21.

²⁴⁸ Praetorius: *MVSAE SIONIAE Fünffter Theil*, 1607, Nr. 22.

²⁴⁹ Altenburg: *Der Ander Theil Christlicher* ..., 1620, Nr. 9.

²⁵⁰ Bach: *Der Herr ist mein getreuer Hirt*, Kantate, BWV 112, Leipzig 1731, NBA I/11.1.

²⁵¹ Bach: *Du Hirte Israel höre*, Kantate, BWV 104, Leipzig 1724, NBA I/11.1.

Dies findet sich auch an anderen Stellen in den Gesangbüchern. Hier seien weitere alterierte Leittöne in modalen Liedweisen des 15./16. Jahrhunderts aufgeführt:

Beim Lied EG 344 "Vater unser im Himmelreich" (NB 67) die Stelle "*Brüder sein und dich rufen an*": Die c-dorische Diskantklausel enthält den leiterfremden Ton h.

Im Lied EG 362 "Ein feste Burg ist unser Gott" (NB 68) findet sich bei "*Der altböse Feind*" eine g-mixolydische Diskantklausel mit dem Ton fis.

Das Lied EG 38 "Wunderbarer Gnadenthron" (NB 69) hat an der Stelle "*das man in der Krippen find't*" eine h-aeolische Diskantklausel mit dem Ton ais (in transponierter Fassung).

Dies zeigt, daß alterierte Töne auch in kirchentonalen Liedweisen vorhanden sind. Akzidentien gehörten in den dorischen, mixolydischen, aeolischen Diskantklauseln ganz selbstverständlich zur Aufführungspraxis der modalen Mehrstimmigkeit, weshalb sie nicht jedesmal notiert wurden (*Musica ficta*).

Später erst erfolgte die eindeutige Fixierung der alterierten Töne im Notenbild. Vorher wurden sie jahrhundertlang in der klingenden Praxis so verwendet.

Mit diesem Wissen lassen sich weitere Fehler im EG finden:

EG 140 "Brunn alles Heils, dich ehren wir" (NB 70²⁵²)

Hier handelt es sich um einen 4-stimmigen Satz von Claude Goudimel zum Psalm 134 aus Genfer Psalter mit c. f. im Tenor aus dem Jahre 1565. In den zweiten Zeilenschluß mit der Stelle "*Mund vor dir*" gehört "gis" als leiterfremder Ton in die a-dorische Diskantklausel, auch wenn er nicht im Urtext zu sehen ist.

Diese Wendung ist vergleichbar mit einer analogen dorischen Diskantklausel und alteriertem Leitton im Lied EG 364: "Was mein Gott will das g'scheh allzeit" (NB 71).

Die Melodie zu diesem Lied stammt aus dem selben Umkreis wie das obere, ist 36 Jahre älter und von Claudin de Sermisy aus dem Jahre 1529. Es geht hier um die Stelle "*Sein Will, der ist der beste*".

Der Melodist Claude Goudimels, Loys Bourgeois, hat im Blick auf diese Erhöhungen in seinem musiktheoretischen bzw. aufführungspraktischen Traktat "*Le droict Chemin de Musique*", 1550, ausgeführt:

²⁵² in: Evangelisches Gesangbuch, 1995.

"On use de demi ton pour avoir douce melodie ... Ce qui ne se pourroit faire autrement".

Daß man in den Klauseln stets *"Halbtöne verwendet, um eine süßere Melodie zu haben ..."* und daß man dies *"nicht anders machen kann"*.

Dies legt folgenden Schluß nahe:

Alterierte Leittöne an Zeilenschlüssen sind keineswegs nachträgliche Eingriffe aus dem Dur-Moll Zeitalter, sondern in dieser Zeit allgemein gebräuchliche musikalische Mittel.

Bei dem Lied "Allein Gott in der Höh sei Ehr" handelt es sich um eine ähnliche Sachlage. In den EG-Ausgaben von Bayern, Thüringen, Mecklenburg, Württemberg wurde dies berücksichtigt und der Ton "g" an der besagten Stelle zum "gis" hochalteriert.

Als Beispiele zu diesem Lied sei noch einmal auf die bereits erwähnten zwei Sätze von Johann Sebastian Bach hingewiesen, die die entsprechende Alteration im Sopran vorweisen. Der gesamte Satz geht an dieser Stelle mit der Erhöhung kongruent (NB 65-66).²⁵³

²⁵³ Gárdonyi: Gesangbuch und Aufführungspraxis, in: Der Kirchenmusiker 3 / 1995, Kassel 1995.

3.6. Schlußzusammenfassung

Der Bedarf nach festlicher Musik für besondere kirchliche Feierlichkeiten, Gottesdienste oder kirchenjahreszeitliche Hochfeste war Anlaß für die Komponisten fünfstimmige Sätze zu schreiben. Veröffentlichungen dieser neuen Musik erfolgten dann entweder aus eigenem Interesse oder auf Wunsch der Obrigkeit. Diese neue Musik entstand aber nur an den Orten, wo entsprechende Gegebenheiten vorhanden waren. Dazu zählten gute Sänger und Instrumentalisten, die diese Sätze singen konnten, denn eine Gemeinde aus zufällig anwesenden Gottesdienstbesuchern war allein nicht in der Lage, dies zu leisten. Die Ausführung, ob vokal oder instrumental war, wie in den Vorworten zu lesen, den örtlichen Möglichkeiten vorbehalten und somit nicht genau festgelegt. Die Zeitenwende um 1600 brachte auch im Bereich der Kirchenmusik viel Neues. Der Hauptort dieser neuen Musizierform war der Gottesdienst und die Hausandacht. Ein Schulchor, eine evtl. vorhandene Kantorei und je nach Können die Gemeinde sangen diese Sätze, sofern die Satzanlage dies zugelassen hat. Die Gemeinde konnte hierbei unter Umständen zumindest den c.f. mitsingen. Gestützt und geführt wurde sie vom mitsingenden Chor. Chor, Kantor oder einzelne Vorsänger standen inmitten der Gemeinde, damit diese einen festen Halt beim Singen hatte, mußte sie doch die neuen Weisen erst kennenlernen und sich allmählich aneignen.²⁵⁴

Mit der Reformation hielten viele Neuerungen in Kirche und Gottesdienst Einzug. Die Kirche ist in diesem Zusammenhang auch in der Bedeutung als Gebäude gemeint. So hatte der Einbau von Kirchenbänken mehrere Ziele und Auswirkungen: Beruhigung der Gottesdienstatmosphäre durch das Sitzen der Gemeinde und die Möglichkeit zum besseren Zuhören bei der Predigt. Die Predigt war eines der wichtigsten Elemente der Reformation und wurde dadurch bis heute ein wesentlicher Teil des protestantischen Gottesdienstes. Das konzentriertere Verfolgen des Gottesdienstes hatte für den Besucher darüber hinaus die Auswirkung, daß es ihm nun möglich war, aktiv wie passiv stärker am musikalischen Geschehen im Gottesdienst teilzuhaben. Singen und Zuhören war besser möglich. Die Musik bekam dadurch eine andere Bedeutung und Funktion. Da die Komponisten die Besetzung oftmals freigestellt haben, ist kein Einfluß von der instrumentalen Besetzung her auf die Komposition nachzuweisen. Eine

²⁵⁴ Walter: Sämtliche Werke 1. Band, 1941, S. XIII.

Ausnahme bilden die Stücke von Luetkeman. Es ließ sich feststellen, daß diese von ihrer Anlage her kaum vokal ausgeführt worden sein können und deswegen vom Instrument aus gedacht, geschrieben wurden. Da Luetkeman von Beruf Stadtpfeifer war, kann man hier eine Bläserbesetzung als wahrscheinlich voraussetzen. Genauere Besetzungsangaben fehlen jedoch. Im Allgemeinen ist anzunehmen, daß die instrumentale Ausführung von dem jeweiligen Vorhandensein von Instrumenten und den dazugehörigen Spielern abhängig war. Auch ist an eine gemischte Besetzung zu denken. Je nachdem ob eine Vokalstimme nicht oder nur schwach besetzt werden konnte, wurde sie mit einem Instrument unterstützt. So kann auch die c.f.-Stimme verstärkt worden sein. Die vokale Ausführung, die Verständlichkeit des Textes für die Zuhörer, hatte dabei jedoch immer Vorrang.

Die hier untersuchte Fünfstimmigkeit, die sich nach der Einführung des Kantionalsatzes von Osiander durch Raselius, Calvisius, Eccard u.a. entwickelte, war aus verschiedenen Gründen etwas Besonderes:

Der beeindruckende Klang, die Klangpracht des Satzes, die erweiterten Satzmöglichkeiten, Stimmführung und Stimmgestaltung in dieser Satzform sowie die Möglichkeit für den Komponisten, dem Kantor, hieran die eigenen kompositorischen Fähigkeiten zu zeigen, zählen dazu. Die Komponisten dieser Sätze waren alle Kantoren an größeren oder kleineren Stellen und Städten. Wo solche Musik gesungen werden konnte, mußte es auch einen entsprechend ausgebildeten Chor geben. Meistens waren dies Schulchöre. Die Lateinschulen waren seit der Zeit Luthers für die Musikpflege verantwortlich. Dies beinhaltete den Musikunterricht als auch die musikalische Betätigung in der Kirche. Die Schüler in den Schulen waren verpflichtet in den Gottesdiensten zu singen, dafür erhielten sie Unterricht in den Schulen. Die Tatsache, daß ein Kantor eine Ausgabe von fünfstimmigen Sätzen herausgegeben hat, zeigt neben seinen kompositorischen Fähigkeiten, daß es an dem betreffenden Ort genügend befähigte Sänger und Instrumentalisten gegeben haben muß, um diese zu musizieren. Bei den doch zahlreichen Drucken dieser Zeit, ihre Verbreitung war nicht nur auf einen Ort beschränkt, wurde zumindest in den Kirchen größerer Orte -mit vorhandener, in Verbindung stehender Schule-, eine kompositorisch wie aufführungsmäßig anspruchsvolle Kirchenmusik praktiziert. Dies änderte sich

dann mit dem 30-jährigen Krieg, durch dessen Wirren der Niedergang dieser kulturellen Hochzeit begann.

Die in der vorliegenden Arbeit untersuchten Sätze zeigen aber auch unter den Komponisten dieser Satzform erhebliche Unterschiede. Sie lassen sich nun auf den Komponisten und seine Fähigkeiten, aber etwa auch auf die bereits erwähnten Bedingungen zurückführen, mit denen er es zu tun gehabt hat. Zu den Bedingungen, den Aufführungsmöglichkeiten, zählen neben dem puren Vorhandensein von Sängern und Instrumentalisten auch deren Befähigung und Anzahl sowie die finanziellen Möglichkeiten vor Ort. Er, der Komponist, hatte sich im Schwierigkeitsgrad seiner Stücke auch nach den Ausführenden auszurichten, mit denen er in seiner musikalischen Praxis zusammenarbeitete. Ähnlich ist dies später auch bei den Kantaten von Johann Sebastian Bach zu erkennen, die in den einzelnen Jahrgängen je nach Befähigung der Aufführenden unterschiedlich schwer angelegt sind. Ein polyphon angelegter Satz bedarf schon eines guten Schulchors oder Verstärkung durch Studenten bzw. erfahrene Sänger. Die Unterschiedlichkeit der Sätze im punkto Komposition und Aufführungspraktikabilität läßt im Umkehrschluß einen interessanten Blick in die Möglichkeiten des örtlichen Musikalltags dieser Zeit und die musikalischen Fähigkeiten der Menschen zu.

Auch soziologische Ursachen spielen eine Rolle. So waren in den Vokalchören, meist Schulchöre, jener Zeit keine Frauenstimmen zu finden. Die Sopran- und Altstimme wurde von Knaben gesungen. Gleichzeitig gab es genügend bzw. mehr Männerstimmen, die nach der Mutation zur Verfügung standen und alle eine musikalische Ausbildung oder Erfahrung als Sängerknaben schon hinter sich hatten. Dadurch war es möglich deren Stimmen, besonders die Tenorstimmen anspruchsvoll oder sogar anspruchsvoller als die anderen Stimmen zu gestalten. Das hatte für die Einzelstimmen verschiedene Konsequenzen. Die Sopranstimme war der Träger des bekannten c.f. und ließ sich so auch von Ungeübteren gut mitsingen, die Altstimme mit ihrem begrenzten Umfang war nicht schwerer als die beiden polyphoneren Tenorstimmen. Die Tenorstimmen konnten nun häufig anspruchsvoller angelegt werden, weil die Sänger dieser Stimme durch ihr langjähriges Musizieren erfahrener waren. Erfahren waren auch die Sänger der Baßstimme, die dem ganzen Satz einen sicheren Grundverlauf und ein tragendes Fundament garantieren mußten.

Das Entscheidende bei der Entwicklung zur Fünfstimmigkeit und ihrem weiteren Verlauf war, daß die Komponisten an einen Punkt kamen, wo es zu entscheiden galt: schreibe ich im Blick auf die Gemeinde, die Laien, oder lasse ich meinen musikalischen, kompositorischen Möglichkeiten freien Lauf, dies mit der Konsequenz, daß besonders ausgebildete Sänger und Instrumentalisten die Ausführenden sind. Singt die Gemeinde mit, so muß der c.f. unverändert, durchgehend, ohne Pausen und gut hörbar im Sopran sein. Die restlichen Stimmen dürfen das Satzgewebe nicht zu stark beeinflussen bzw. zu anspruchsvoll sein, daß das Mitsingen des c.f. unmöglich gemacht wird. Ab einem bestimmten Schwierigkeitsgrad hat ein Chor diese unteren Stimmen alleine zu übernehmen. Ein musikalischer und auch historischer Beleg dafür ist der *"Regenspurgische Kirchen Contra punct ..."* aus dem Jahre 1599 von Andreas Raselius. Er ist *"mit 5. Stimmen also gesetzt, daß jederman den Choral vnd bekandte Melodey jedes Gesangs vngehindert wol mit singen kan."*²⁵⁵ Die Besonderheit ist hier, daß das Diskant-Stimmbuch als *"die gemeine Chorstimme"* auch gesondert gekauft werden konnte. Daraus ist zu folgern, daß es möglich und auch so gedacht war, daß zu den fünfstimmigen Choralsätzen die c.f.-Stimme die Gemeinde sang, während die anderen Stimmen vom Chor übernommen wurden. Daher muß für die Gemeinde die gesamte Satzanlage einfach, homophon sein, ohne "verwirrendes polyphones Geflecht", ähnlich wie beim vierstimmigen Kantionalsatz. Beispiel hierfür sind Sätze von Raselius und Zeuner u.a. in der Gruppe Kantionalsatz (s.u.). Die Kantionalmotette ist da schon filigraner, sublimer angelegt, und in der Praxis -gemeinsames Musizieren von Gemeinde und Chor- weitaus schwieriger umzusetzen.

Die andere Richtung zeigt zur anspruchsvollen Musik für Komponist, Ausführende und Gemeinde bzw. Zuhörer. Die Gemeinde wird hier nun zum Zuhörer und damit selbst nicht mehr aktiv in das musikalische Geschehen eingebunden. Diese Entwicklung stand dann aber im Widerspruch zur Forderung Luthers und später Oslanders, die Gemeinde am Gottesdienst aktiv mitwirken zu lassen.

Die musikalische Form der Fünfstimmigkeit geriet so zwischen die Fronten der Gemeindemusik und der Kunstmusik. Sollte die Gemeinde wirklich am gottesdienstlichen Geschehen, der Liturgie, beteiligt werden, waren andere

²⁵⁵ Raselius: *Regenspurgischer Kirchen Contra punct ...*, 1599.

Formen zu entwickeln. Der orgelbegleitete Choralgesang, der im 17. Jahrhundert aufkam, war eine Möglichkeit die Gemeinde am musikalischen Geschehen zu beteiligen. Lucas Osianders Reform von 1586 war der unmittelbare Vorläufer dazu. Osiander kam es nicht nur darauf an, die Gemeinde bis herab zu den Kindern am Singen der Choräle so aktiv wie möglich zu beteiligen, indem die Melodie durchweg grundsätzlich in die Oberstimme verlegt wurde, sondern auch den Gesängen eine Art mehrstimmige Begleitung zu geben, die niemanden am Erkennen und Mitsingen der Melodie hinderte. Daher dann die Forderung nach einfachsten mehrstimmigen Sätzen, mit Note gegen Note, rein akkordisch angelegt. Alt und Tenor sollten gegen den Sopran zurücktreten, und in der Mensur, im Takt, im Tempo hatte man sich ganz nach der Gemeinde zu richten. Von dieser vereinfachten Chorbegleitung zum rein akkordischen Orgelsatz war es dann natürlich nur noch ein kleiner Schritt. Luther bemerkte übrigens schon früh über das Zusammensingen der Gemeinde mit dem Chor *"die Melodey, so bey uns nach der Predigt Donnerstags, wenn die Knaben vorsingen, pflegt gesungen zu werden, rührt das Volk ungemein"* und an anderer Stelle *"man singet ein deutsches Lied mit dem ganzen Chor."*²⁵⁶

Die Begleitung der Lieder im Gottesdienst durch eine Kantorei oder einen Schulchor war die Vorstufe bzw. der Ersatz für die spätere Verwendung der Orgel in dieser Funktion. Der reformatorische Anspruch, die Gemeinde im Gottesdienst aktiv am Lobe Gottes mitwirken zu lassen, muß bis heute immer wieder auf den Prüfstand der theologisch und kirchenmusikalisch Verantwortlichen.

Die Entwicklung der Fünfstimmigkeit zur Kunstmusik war, nach den Vorlagen eines Eccards oder Stobäus und den späteren Ausgaben eines Scheins nicht mehr aufzuhalten. Sie entwickelte sich weiter, im Rahmen der Kirchenmusik, bis hin zu Bachs *"wohlbestallten Kirchen Music."*²⁵⁷

Darauf hinzuweisen wäre noch, daß die vorgenommene Untersuchung und die beschriebene Situation sich alleinig auf den protestantischen Bereich der Kirchenmusik bezieht.

Von den allgemeinen und äußeren Einflüssen nun zu den musikalischen Faktoren, die zur Entwicklung der fünfstimmigen Choralsätze beigetragen haben.

²⁵⁶ Walter: Sämtliche Werke 1. Band, 1941, S. XIII.

²⁵⁷ Forchert: J. S. Bach ..., 2000, S. 138.

Im protestantischen Bereich findet man bald nach der Reformation zuerst bei Johann Walter Beispiele für fünfstimmige choralgebundene Sätze. Ihre Länge geht dabei weit über das normale Choralstrophenmaß hinaus. Außerdem befindet sich der c.f. noch im Tenor und Alt. Die auf die Länge des Chorals bezogenen Sätze entstehen erst später, Ende des 16. Jahrhunderts. Über einen Zeitraum von 50 Jahren, beginnend mit dem Jahre 1588, verläuft diese Entwicklung. Besonders 1597 sind einige Neuerscheinungen zu verzeichnen. In diesem Zeitraum nimmt die Entstehung von fünfstimmigen Sätzen zu, sie bekommt eine richtige Eigendynamik. Bis ins Jahr 1634 findet man dann noch Veröffentlichungen dieser speziellen Satzform.

Bei den Tenor-c.f.-Sätzen (vierstimmige Sätze von Walter (NB 1), Bruck (NB 2)) läßt sich eine stärker polyphone Anlage der beiden Oberstimmen als bei den Kantionalsätzen üblich feststellen. Dies liegt am erweiterten Stimmenspielraum gegenüber dem späteren Kantionalsatz. Sopran und Alt können frei über dem Tenor geführt werden. Der Baß bildet darunter das harmonische Gerüst.

Die fünfstimmigen Sätze sind von ihrer Anlage her anders ausgestaltbar als ihre vierstimmigen Gegenüber. Die Möglichkeiten erweitern sich durch die 5. Stimme. Auch erhöht sich die Anzahl der Wechselbeziehungen der Stimmen untereinander. Es liegt an dem betreffenden Komponisten und seinen, als auch den örtlichen Voraussetzungen, ob und wie er diese Möglichkeiten nutzen kann.

Auch zu Bachs Zeiten gehörte es zur Kunst des fünf- und auch vierstimmigen Satzes dazu, bei einem gegebenen Randstimmensatz 2 oder 3 Mittelstimmen hinzuzufügen, wobei der Ausgangspunkt für den Organisten in der Regel 1 Oberstimme -im einfachsten Fall eine Choralmelodie- mit dem ihren Harmonieverlauf spiegelnden Generalbaß war. Bachs Fähigkeiten, solche Füllstimmen ad hoc zu selbständigen Melodien auszubilden, muß allgemein bewundert worden sein. Noch Philipp Emanuel Bach berichtete, sein Vater habe *"mehr als einmal Trios accompagnirt und (...) aus dem Stegreif u. aus einer elend beziferten ihm vorgelegten Baßstimme ein vollkommenes Quartuor daraus gemacht"*.²⁵⁸

Ebenso gab es für die Kompositionen in Bachs Zeit, die der Gemeindebegleitung dienen sollten, grundsätzliches zu beachten. Denn "damit die Choralmelodie für die Gemeinde deutlich vernehmbar war, mußte sie am besten in der Oberstimme

²⁵⁸ Ebda., S. 207.

und, abgesehen von kurzen Atempausen an den Zeilenenden, möglichst ohne Unterbrechung erklingen".²⁵⁹

Die Fünfstimmigkeit war für die Komponisten eine Herausforderung. Hier konnten sie ihre Fähigkeiten unter Beweis stellen. Demnach ist die Fünfstimmigkeit die Weiterentwicklung der Vierstimmigkeit. Der fünfstimmige Tonsatz galt nach Johann Lippius bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts als Regelform kunstvoller Mehrstimmigkeit.²⁶⁰

Sie ist aber auch deshalb so bedeutend, weil sie in der weiteren Entwicklung des vierstimmigen Satzes eine entscheidende Rolle spielte. Die Gestaltung der Mittelstimmen im vierstimmigen Satz eines Johann Sebastian Bachs, aber auch dessen Baßstimme, findet ihre Wurzeln in den fünfstimmigen Sätzen eines Eccard, Schein oder Calvisius. So gibt es im Bezug zwischen der Vierstimmigkeit und der Fünfstimmigkeit eine gegenseitige Wechselwirkung. Die in der Fünfstimmigkeit sich entwickelten verschiedenen und beeindruckenden Satztechniken wirkten wiederum auf den vierstimmigen Satz zurück. Der vierstimmige Satz, von dem diese Entwicklung ursprünglich ausging, profitierte dann von diesen Neuerungen, in dem er sich durch die Übernahme derselben, zu seinem Vorteil weiterentwickelte.

Der typische Stimmverlauf von Alt und Tenor, ihre eigenständige Linienführung, rhythmische wie melodische Unabhängigkeit vom Sopran mit seinem c.f., beginnt am Ende des 16. Jahrhunderts und findet seinen Höhepunkt bei Bach. Nach ihm wird dies im 19. Jahrhundert vor allem von Max Reger wieder aufgegriffen.

Die Veröffentlichung der *"Fünfftzig Geistlichen Lieder und Psalmen"* aus dem Jahr 1586 von Lucas Osiander war theologisch und gemeindebezogen gesehen eine wichtige Tat. Die zahlreichen Veröffentlichungen, die sich die neue Form des Kantionalsatzes als Vorlage nahmen, belegen dies. Personen wie Raselius, Calvisius, Eccard u.a. brachten dann auch kompositorisch, musikalisch die neue Satzweise in die richtige Form, ohne die Osianderschen, laienhaften Satzfehler. Der Kantionalsatz ist der c.f.-Satz der Reformationszeit, ausgehend vom Tenor-c.f.

Die Fünfstimmigkeit gab es aber auch schon früher, so bei Palestrina, Lasso und Gastoldi. Lasso äußerte sich im Widmungstext zu den fünfstimmigen deutschen Liedern. Lassos Neuerung war es, daß er das deutsche Lied von der bisherigen

²⁵⁹ Ebda., S. 188.

überwiegenden Vierstimmigkeit zur Fünfstimmigkeit mit hinübergeleitet hat. Die weitaus größere Zahl seiner Lieder sind fünfstimmig, die Kompositionen mit dieser Stimmenzahl füllen allein einen Band in der Gesamtausgabe von 1909. Der fünfstimmige Satz war Lassos Lieblingskunstmittel und seine Anwendung aufs deutsche Lied geschah mit bewußter Absicht: "... *dem gemeinen Brauch zugegen*", sagt der Meister in der Vorrede von 1567, "*den ich schier / durchauß nit anders befinde, dann das es mit vier stimmen gar inn gewonheit kom=/men*", habe er nun diese Lieder "*mit fünff stimmen zu machen sich vnderfangen*" und hat sie in dieser Weise mit "*etwas vleiß gesetzt*". Dabei hat er wohl die mancherlei offenen und versteckten kontrapunktischen Kunststücke im Auge, die in den durchgearbeiteten Partien die Lieder da und dort aufweisen. In diesem Sinne "*mit etwas vleiß*" sind auch die sechsstimmigen Stücke gesetzt, und sind außerdem analog den sechsstimmigen Madrigalen wieder von besonderer Sattigkeit und Schönheit, reifste Kunstwerke des alternden und bei seinen geschwächten körperlichen Kräften schon von Todesahnungen erfüllten Meisters. "... *dise Lieder, so vielleicht die letzten seyn werden, welche ich inn dise sprach zu componieren bedacht / bin*" sagt er in rührender Weise in der Vorrede von 1590, nachdem er sie eben "*nebst verloffener Täg in die Musik gebracht*".²⁶¹

Ausdrücklich weist er auch auf eine instrumentale Aufführung der Sätze hin: "*wie dann nit / allein mit stimmen, sonder auch mit etlichen Instrumenten trefflich exercieren*". Lasso hat protestantische wie katholische Lieder gesetzt, da gab es keine Berührungsgänge.²⁶²

Im weiteren Ausblick der Entwicklung der Fünfstimmigkeit fällt der Blick auf das Quintett. Die Quintett-Musik findet sich bei Haydn, Mozart, Schubert, Bruckner wieder. Bei Bruckner sind besonders die choralmäßigen Stellen auffällig. Die fünfstimmige Holzbläser-, aber auch Blechbläserbesetzung ist oft in der Quintettform mit Sopran- und Altlage, 2 Stimmen in der Tenorlage und der Baßstimme zu finden. Geht man davon aus, daß das Quartett die Standardform ist, so ist das Quintett die bevorzugte Besetzung, weil sie klanglich sehr überzeugend ist.

Auch Bachs Orgelstück, die G-Dur Fantasie (BWV 572), ein Pièce d'Orgue, ist in ihrer dreiteiligen Form fünfstimmig angelegt. Dies geschah nach Vorbildern

²⁶⁰ Braun: Geschichte der Musiktheorie, Band 8/II, Darmstadt 1994, S. 225.

²⁶¹ s. Lasso GA Bd. XX, hg. v. Adolf Sandberger, Leipzig 1909, S. XIX.

²⁶² Ebd., S. VII.

französischer Orgelmusik mit der Stimmenverteilung 2+3 Stimmen + Pedal, daher auch der Begriff "tierce en taille" - Terz in der Taille.

Weitere Beobachtungen zur Satzweise sind die Auswirkungen der unterschiedlichen Verwendung der Akkorde und ihrer Umkehrungen auf die Baßstimme. Es ergibt eine linienhafte oder eine mehr sprunghafte Stimmführung. Abhängig ist dies von der Mehrdeutigkeit der Dreiklangstöne. Ein "c" im Baß ist immer Grundton des C-Dur-Klangs oder Terzton von a-Moll. In den anderen Stimmen kommt noch die Möglichkeit der Funktion als Quintton dazu, beispielsweise als Quinte in F-Dur. Bei einem Quartsextvorhalt übernimmt das dann auch der Baß. Werden Akkorde nur in Grundstellung gebracht, so ist der Baß meist sprunghaft. Beispiele hierzu findet man in den Sätzen von Martin Zeuner. Kommen dagegen noch Sextakkorde dazu, so ist die Stimmführung mehr linearer. Zeuner verwendet fast nur Grundstellungen. Im Vergleich dazu sind Altenburgs Sätze harmonisch und rhythmisch interessanter. Auch der Vergleich zu den Sätzen von Franck zeigt dort einen etwas belebteren und einfallsreicheren Stil. Luetkeman und Eccard verwenden zwar auch Sextakkorde, lassen sich aber im Gesamtgefüge noch einiges mehr einfallen.

Erweitert man die Satztechnik mit Durchgangstönen, wird der Baß zu einer ausgesprochenen melodiehaften Stimme. Diese Entwicklung läßt sich dann sehr gut bei Bach und Reger zeigen.

Unterschiede zeigen sich in Sätzen, die im 3/2- oder im 4/2-Takt stehen. Die Satzanlage im 4/2-Takt ist weit polyphoner möglich als im 3/2-Takt. Dies liegt am schnelleren Grundtempo des Dreiertaktes, der kleinere Verzierungen unmöglich macht oder polyphone Elemente erst gar nicht zur Geltung kommen läßt. Auch in freien Instrumentalstücken sind die 3/2-Takte homophoner bzw. isorhythmischer angelegt als ihre geradtaktigen Pendants. Dies ist auch in mehr als vierstimmigen, z.B. doppelchörigen Stücken festzustellen. Dagegen gibt es nach den Untersuchungen keine wesentlichen satzspezifischen Unterschiede, die sich auf die verschiedenen Bestimmungen und Funktionen der Lieder zurückführen ließen, wie De tempore-Lieder, liturgische Gesänge oder Tagzeitenlieder. Passions- und Osterlieder unterscheiden sich per se insoweit, als ihr Text unterschiedliche Vorgaben macht. Schmerz, Kreuz und Tod fordern einen anderen musikalischen Umgang mit der Materie als Auferstehung, Freude und ewiges Leben. Dies

berührt die einzelne Wortausdeutung wie die gesamte Stimmung des Chorals und dadurch auch des Satzes. Die Satztechnik der jeweiligen Komponisten ist aber im Vergleich der Sätze bei den verschiedenen Liedern ähnlich angelegt. Sie machen hierbei keine grundlegenden Unterschiede.

Nach den vorliegenden Untersuchungen und Satzanalysen stellen sich drei Gruppierungen (mit möglichen Unter-/Sonderformen) heraus, in die sich die verschiedenen Sätze der Komponisten der fünfstimmigen Choralsätze einordnen lassen. Es sind dies die Gruppen Kantionalsatz, Kantionalmotette und Choralmotette.

Kantionalsatz

Der fünfstimmige Kantionalsatz führt den c.f. im Sopran, die Quinta vox ist häufig eine Tenorstimme. Die Länge des Satzes richtet sich nach der Chorallänge. Seine Anlage zeigt sich überwiegend homophon. Kleinere Verzierungen, Durchgänge oder scheinpolyphone Elemente sind möglich. Beispielhaft hierfür sind die Sätze von

Zeuner: (NB 18, 21, 25, 28, 31)

Raselius (NB 40),

Altenburg (NB 43, 44 Contra punct)

Osiander (NB 4, 4-st.), Demantius (NB 73²⁶³), Gesius (NB 12), Vulpius (NB 13), Schein (NB 16, 4-st.), Franck (NB 45-49), Haßler (NB 74²⁶⁴)

Praetorius (NB 5, 4-st.)

(Schröter, Albert)

Crüger (NB 6, 60)

Die vierstimmigen Sätze von Johann Walter mit Tenor-c.f. zählen hier nicht dazu (NB 1).

Kantionalmotette

Die Kantionalmotette hat eine Länge wie die Choralvorlage. Die Melodie befindet sich auch hier in der obersten Stimme. Die 5. Stimme kann in Sopran- oder Tenorlage liegen. Die Stimmen werden einerseits eigenständig geführt, bilden

²⁶³ Demantius: *Threnodiae, das ist auserlesene trostreiche Begräbnisgesänge ... zu 4-6 Stimmen*, Freiberg 1620.

²⁶⁴ Haßler: *Lustgarten Neuer Teutscher Gesäng ... zu 4-8 Stimmen*, Nürnberg 1601.

untereinander aber ein wohldurchdachtes Beziehungsgeflecht. Dies ergibt dann zusammengenommen eine hochartifizielle, polyphone Satzstruktur. Dazu zählen Sätze von

Raselius (NB 39, 41, 42)

Gesius (NB 75²⁶⁵)

Schein (NB 72)

Haßler (NB 76²⁶⁶)

Demantius (NB 79²⁶⁷)

Franck (NB 77²⁶⁸)

Eccard (NB 11, 20, 23, 27, 30, 33, 59, 62)

Stobäus (NB 14, 50-56)

Praetorius (NB 63, 78²⁶⁹)

In der Weiterentwicklung ist in dieser Kategorie zu nennen:

Bach (NB 10, 15; [7, 65, 66, 4-st.])

Reger (NB 81²⁷⁰ 4-st.+5-st.)

Weitere Komponisten des 19. Jahrhunderts, die fünfstimmige Choralsätze schreiben, sind Felix Mendelssohn-Bartholdy, Heinrich von Herzogenberg, Ernst Ludwig Gebhardi, August Reinhard. Bei der 5. Stimme handelt es sich bei allen Komponisten um eine zweite Tenorstimme.

Choralmotette

Die 3. Gruppe, die Choralmotette, nimmt die Entwicklung aus der Kantionalmotette auf und führt sie im Unterschied dazu aber über die Länge des Chorals weit hinaus. Es findet sich demnach eine polyphone Grundstruktur, die stark ausgebreitet wird. Der c.f. muß nicht im Sopran liegen. Auch kann er aufgebrochen, auf mehrere Stimmen verteilt sein. Die Wiedererkennung wird dadurch erheblich erschwert. Die 5. Stimme ist eine Sopran- oder Tenorstimme. Aufgrund der Satzanlage läßt sich hier eine Ausführung im Gegensatz zu den

²⁶⁵ Gesius: *Geistliche Deutsche Lieder ... Mit vier und fünf Stimmen ...*, Frankfurt an der Oder 1601, Nr. 149.

²⁶⁶ Haßler: *Kirchengesänge: Psalmen und geistliche Lieder ... zu 4 Stimmen ...*, Nürnberg 1608.

²⁶⁷ Demantius: *Threnodiae, das ist ...*, 1620.

²⁶⁸ Franck: *Psalmodia sacra ...*, 1631, Nr. 69.

²⁶⁹ Praetorius: *MVSAE SIONIAE Fünffter Theil*, 1607, S. 244f.

²⁷⁰ Reger: *Dreißig kleine Choralvorspiele zu den gebräuchlichsten Chorälen*, op. 135a, Leipzig 1914.

beiden Vorgängermodellen auch nur instrumental machen. Folgende Komponisten schrieben Sätze mit dieser Struktur:

Walter (NB 34-38)

Luetkeman (NB 19, 22, 24, 26, 29, 32)

Otto (NB 57, 58)

Altenburg (NB 44 Ostergesang)

Der zunehmende Kunstcharakter in der evangelischen Kirchenmusik, das Verlangen nach weiter entwickelter Musik, war Grund für das Entstehen der fünfstimmigen Choralsätze. Am Beispiel von Michael Altenburg läßt sich diese Doppelgleisigkeit gut zeigen. So gibt es in dem Druck *"Newe Kirche und HaußGesenge ..."*, Erfurt 1620 zu dem Lied "Christ lag in Todesbanden" einen fünfstimmigen Satz in der Länge von 50 Takten der mit "Ostergesang" überschrieben ist und die Form einer Choralmotette hat (NB 44). Gleich im Anschluß läßt er einen mit "Contra punct" überschriebenen Satz folgen (NB 44), der die Form eines einfachen, aber formschönen 12-taktigen Kantionalsatzes hat. Altenburg wird so dem Bedarf nach Sätzen für den Gemeindegesang als auch dem Wunsch nach mehr Kunstmusik gerecht und verbindet diese eigentlich weit auseinanderliegenden Forderungen ganz geschickt miteinander.

Zur Besonderheit der untersuchten Sätze zählt auch ihre Länge. Die vierstimmigen Sätze, der Normalfall, haben überwiegend die Länge des c.f. Die fünfstimmigen Sätze können entsprechend ausgedehnter sein. So wie die Stimmenzahl in der Senkrechten zugenommen hat, nimmt auch die Taktzahl in der Horizontalen zu. Beispiele hierfür sind Sätze von Johann Walter, Michael Praetorius und motettische Sätze anderer Komponisten. Fünfstimmige und sechsstimmige Sätze in Chorallänge sind deswegen etwas Besonderes, da sie auf engerem Raum mit mehr als vier Stimmen geführt werden. In der Umkehrung ist zu sagen, daß es in dieser Zeit keine so durchstrukturierten vierstimmigen Sätze, wie beispielsweise die fünfstimmigen Sätze von Eccard gibt. Höchstens in Ansätzen findet sich diese Form als erweiterter Kantionalsatz, aber nicht als Kantionalmotette. Der Grund liegt in den Spielräumen der Stimmen. Der Sopran und der Baß sind festgelegt. Der Tonumfang des Alt ist zwischen Sopran und Tenor eher klein. Der Tenor hat noch den größten Spielraum.

Das Element des Klanglichen spielt bei diesem ganzen Thema eine besondere Rolle. Dies kann man auch in Verbindung mit dem Bereich der Mehrchörigkeit sehen, wo der Klang und seine Entfaltung die Hauptbedeutung hat. Im kirchlichen Rahmen geschah dies zum Lob und Preis Gottes, einerseits im fünfstimmigen Satz oder auch im mehrchörigen Werk. Festzuhalten bleibt weiterhin, daß Gemeindegesang und Kunstmusik dabei verschiedene Wege gegangen sind.

Die Verbindung zwischen Kantionalstil (Kantionallied) und Motettenstil (Choralmotette) ergab den neuen Typus und selbständigen Stil der Kantionalmotette. Deren wichtigster Vertreter heißt Johannes Eccard mit seinen *"Preußischen Festliedern"*. "Die Polyphonie besteht", nach der Beschreibung von Blume, "in der kontrapunktreichen Arbeit über einen homophonen Satz". Es handelt sich um eine "Bereicherung und Umkleidung" dessen. "Die Oberstimme ist der Melodieträger, den Baß kennzeichnen akkordbaßmäßige Schritte, die die Grundlage eines homophonen Satzes bilden. Beides wird mit reichem Figurenwerk und Imitationen umkleidet".²⁷¹ Alle beschriebenen Gattungen entwickeln sich weiter und finden sich bei Johann Sebastian Bach in höchster Form wieder.²⁷²

Beschäftigt man sich mit den fünfstimmigen Choralsätzen im Blick auf ihre Rezeptionsgeschichte, so stellt sich die Frage, seit wann diese in der Musikwissenschaft ein Thema darstellen. Nach den Veröffentlichungen zu urteilen, geschah dies Mitte und Ende des 19. Jahrhunderts und dann noch am Anfang des 20. Jahrhunderts. Musikwissenschaftlich setzte sich damit als erster Carl von Winterfeld auseinander. Die frühesten Notenausgaben sind von Schöberlein (1863), Tucher (1848-67), Wackernagel (1864-77), Zahn (1889-93) u.a. Die 1. wissenschaftliche Veröffentlichung von Winterfelds erschien in den Jahren 1843-47.

Dies alles geschah zeitlich vor dem Beginn der Singbewegung, in der diese Sätze dann Aufnahme fanden. Das bedeutet, daß wir hier den seltenen Fall feststellen können, daß die Praxis der Theorie folgte und nicht wie sonst üblich, die Theorie der Praxis. Die Singbewegung nutzte die für den wissenschaftlichen Bereich gedachten Veröffentlichungen. Praktisches Notenmaterial gaben dann, darauf aufbauend, heraus:

²⁷¹ Blume: Das monodische Prinzip ..., 1925, S. 41.

Richard Gözl: *Chorgesangbuch, Geistliche Gesänge für ein bis fünf Stimmen*, Tübingen 1934,

Gottfried Grote: *Geistliches Chorlied, Zwei- bis sechsstimmige Sätze für gemischten Chor*, Berlin 1949, 2 Bände mit den dadurch in Chorkreisen bekannt gewordenen Sätzen von beispielsweise Bartholomäus Gesius zu "Heut triumphieret Gottes Sohn" oder Hans Leo Haßler zu "Nun bitten wir den Heiligen Geist" und

Herbert Kellertat: *Die Kurrende, Eine Sammlung geistlicher Choralsätze alter Meister* Stuttgart 1949, 1963, 2 Bände.

Durch diese Veröffentlichungen wurden die musikwissenschaftlichen Forschungen des 19. Jahrhunderts daraufhin einem größeren Kreis bekannt.

An musikwissenschaftlichen Veröffentlichungen brachte Philipp Spitta Ende des 19. Jahrhunderts die Schütz-Gesamtausgabe (1885-1894) und die Bach-Gesamtausgabe (1851-1899) heraus. Von Friedrich Blume erschien später die Praetorius-Gesamtausgabe (1928-1960). Weitere geplante Veröffentlichungen aus dem 16. und 17. Jahrhundert erfolgten dann nach dem 2. Weltkrieg aus verschiedenen Gründen leider nur noch lückenhaft, man spricht dabei auch von einem Traditionsabbruch. Davon war schon am Anfang dieser Arbeit die Rede. So gibt es beispielsweise von dem Cantional von Melchior Vulpus überhaupt nur noch zwei Exemplare aus der Entstehungszeit. Eines davon liegt in Hannover und nicht in Weimar, seinem Wirkungskreis. Eine Wiederauflage, zumindest für musikwissenschaftliche Belange, ist auch hier nicht zu erwarten. Viele Schätze bleiben dadurch im Verborgenen. Ein weiteres Beispiel dazu ist die Schein-Gesamtausgabe, die erst im Jahre 1965 herauskam. Aber obwohl es sich um eine einigermaßen aktuelle Veröffentlichung handelt, kann man auch heutzutage überraschenderweise im Radio unbekannte Kompositionen von Johann Hermann Schein (z.B. die Psalmen Davids) hören, die, nach dem 2. Weltkrieg verschollen und in den 90er Jahren in polnischen Bibliotheken wiederentdeckt, nun erstmals seit Hunderten von Jahren wieder erklingen. Dabei ist daran zu erinnern, daß Johann Hermann Schein immerhin Thomaskantor in Leipzig und ein Vorgänger Bachs war! Vieles, auch fünfstimmige Werke, wartet darauf, noch entdeckt zu werden, auch in den Archiven, die seit der Öffnung des eisernen Vorhangs nun wieder zugänglich sind.

²⁷² Ebd., S. 49.

Aus der Zeit der untersuchten Sätze war und ist heute noch in den Kirchenmusik(er)kreisen vor allem die Praetorius-Gesamtausgabe bekannt. Das Wissen und die Erkenntnis um weitere Musik dieser Epoche ist immer noch sehr spärlich. Man meint in aller Überheblichkeit die "barocken Kleinmeister" gut zu kennen, und beschäftigt sich daher nur mit dem, was an Notenliteratur mehr oder weniger zufällig Ende des 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts veröffentlicht wurde und nun vorhanden ist. Hierbei handelt es sich hauptsächlich um die Werke von Johann Sebastian Bach und Heinrich Schütz.

Die Notensichtung und forschungsmäßige Beschäftigung mit dieser Musik im musikwissenschaftlichen Bereich, die, auch wenn sie nach dem 2. Weltkrieg größtenteils abgebrochen und daher nur sehr dürftig ist, kam in ihrer Gesamtheit in der kirchenmusikalischen Praxis, woher sie ursprünglich stammte, überhaupt nicht an. So ist es mittlerweile Praxis, daß nur spezielle und professionelle Ensembles diese Musik aufführen bzw. wegen ihrer teils doch hohen Anforderung auch nur spielen können. Dabei wird sie aus ihrem ursprünglichen kirchenmusikalischen, theologischen und gemeindebezogenen Hintergrund herausgelöst. Dies geschah vorher bereits mit den Kantaten von Bach, aufgeführt als Musikstück in einem Konzert, ohne theologische Begleitung. Um auf den Schwierigkeitsgrad der Stücke und die fünfstimmigen Sätze wieder zurückzukommen, bleibt festzustellen, daß diese Musik auch heute noch in und von einer Kirchengemeinde auf vielfältige Art und Weise umgesetzt werden könnte, wenn sie mehr bekannt wäre. Diese *"vielfältige Art und Weise"* der Interpretation ist der Musik von ihrer Anlage, als auch von der Absicht der Komponisten her gerade eigen.

Zum Schluß einige Gedanken über die Musik in unserer Zeit:

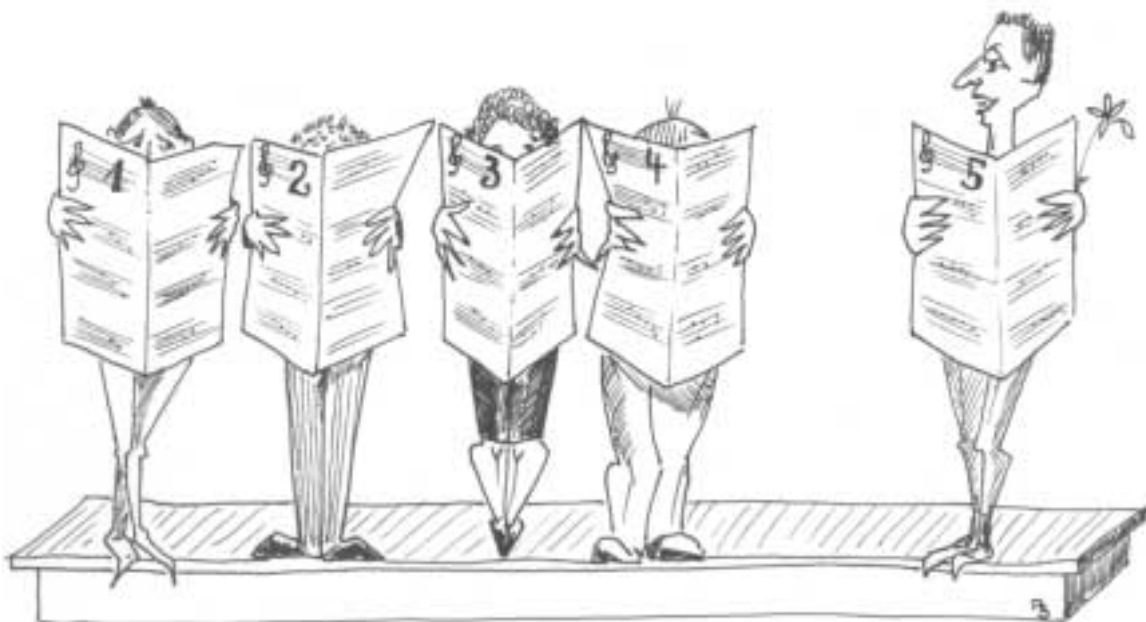
"Die Gegenwart ist geschwätzig: sinnloses Gerede, lauter Dinge, die sich in nichts auflösen und von denen man schon in naher Zukunft nie gehört haben wird.

Auch die Musik hat dasselbe Schicksal erlitten; nie hat es eine Epoche gegeben, die so mit Musik überflutet war, überall hört man Musik, auf der Straße, im Laden, im Flugzeug, sogar beim Zahnarzt. Musik aller Art, manchmal die sogenannte 'klassische', meistens moderne Rhythmen und Schlager. Seit einigen

*Jahren gibt es auch Kopfhörer, damit man Musik überall hören kann, wo man will, sogar auf dem Gipfel der Jungfrau. Man kann die Stille an jedem beliebigen Ort durchbrechen, und doch hat man der Musik noch nie so wenig zugehört wie heute. Es ist, wie wenn Lichtsignale von tausend Leuchttürmen blinkten, ohne daß ein einziges Schiff da wäre, das sie auffangen könnte, um sich von ihnen leiten zu lassen. Alles geht durch die Trommelfelle, ohne daß eine Erinnerung daran zurückbleibt."*²⁷³

"... ohne daß eine Erinnerung daran zurückbleibt".

Durch die Jahrhunderte der Musikgeschichte hindurch und der Musiküberflutung und Musikberieselung heutiger Zeit zum Trotz übersteht manches in der Kunst und gleichfalls in der Musik durch ihre Qualität, auch solche Zeiten, und bleibt in Erinnerung. Dies wird uns dann, zum umsichtigen Umgang damit in Verantwortung überlassen. Die musikalischen Schätze besonderer Art, hier in diesem Fall die fünfstimmigen Choralsätze, werden auch in weiterer Zukunft in Erinnerung zurückbleiben.



*Quinta Vox - Die Fünfte Stimme*²⁷⁴

²⁷³ s. Cotroneo: Die verlorene Partitur, 1998, S. 73.

²⁷⁴ Apfel, Bernhard: *Quinta Vox - Die Fünfte Stimme*, Tuschezeichnung, Leimen 2001.

Mittlerweile sind im Strube Verlag, München, 2 Ausgaben zum Weihnachts- und Osterfestkreis erschienen, die die fünfstimmigen Choralsätze wieder einer größeren Öffentlichkeit zum Gebrauch zur Verfügung stellen. Der 1. Band bringt Sätze zu Advent, Weihnachten, Epiphania, der 2. Band zu Passion, Ostern und Pfingsten. Ein 3. Band mit Sätzen zur Trinitatiszeit ist in Vorbereitung.²⁷⁵

²⁷⁵ Bießecker: Quinta Vox... Band I und II, München 2001.

Nachweise

Literaturangaben

- Adrio, Adam (Hg.): Johann Hermann Schein, Gesamtausgabe
Kassel 1963ff.
- Ameln, Konrad (Hg.): Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik,
3 Bde.
Göttingen 1935ff.
- Apel, Willi: Die Notation der polyphonen Musik
Wiesbaden 1989
- Auhagen, Wolfgang Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen
Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum
Beginn des 20. Jahrhunderts
in: Europäische Hochschulschriften, Reihe 36,
Musikwissenschaft, Bd. 6
Frankfurt/Main 1983
- Bäumker, Wilhelm Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen
Singweisen von den frühesten Zeiten bis gegen Ende des
Siebzehnten Jahrhunderts, 4 Bde.
Freiburg i. Br. 1883-1911
- Bießecker, Georg: Theorie der Bläserchorleitung
Heidelberg 1988
- Bießecker, Georg: Musikalische Arbeit mit Kindern und Jugendlichen in der
kirchenmusikalischen Praxis
Mannheim 1992
- Bießecker, Georg; Schloemann,
Burghard (Hg.): Quinta Vox - Band I: Advent - Weihnachten - Epiphania
59 alte und neue Choralbearbeitungen zu 5 Stimmen
München 2001
- Bießecker, Georg; Schloemann,
Burghard (Hg.): Quinta Vox - Band II: Passion - Ostern - Pfingsten
54 alte und neue Choralbearbeitungen zu 5 Stimmen
München 2001
- Blüm, Reimund: Kirchliche Handlungsfelder
Stuttgart 1993

- Blume, Friedrich: Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik
Leipzig 1925
- Blume, Friedrich: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik
Kassel 1965
- Böcker, Christine: Johannes Eccard - Leben und Werk
München 1980
- Braun, Werner: Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts, in:
Geschichte der Musiktheorie, Band 8/II
Darmstadt 1994
- Cohen, Paul: Musikdruck und -Drucker in Nürnberg im sechzehnten
Jahrhundert
Nürnberg 1927
- Cotroneo, Roberto: Die verlorene Partitur
Frankfurt/Main³ 1998
- Crevel, Marcus van: Adrianus Petit Coclio
s'Gravenhage 1940
- Dahlhaus, Carl (Hg.): Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 3/2
Laaber 1990
- Decker-Voigt, Hans- Helmut: Aus der Seele gespielt - Eine Einführung in die
Musiktherapie
München 1991
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 20 Bde., hg. v. Ludwig Finscher, Bd. 3
Kassel² 1995
- Dohrn-van Rossum, Gerhard: Die Geschichte der Stunde
München 1992
- Dürr, Alfred; Killy, Walther (Hg.): Das protestantische Kirchenlied im 16. und 17.
Jahrhundert, in: Wolfenbütteler Forschungen, hg. v. d.
Herzog August Bibliothek, Bd. 31
Wiesbaden 1986
- Ehmann, Wilhelm: Voce et Tuba, Gesammelte Reden und Aufsätze
1934 - 1974; hg. v. Berke, Dietrich; Bernsdorff-
Engelbrecht, Christiane; Kornemann, Helmut
Kassel 1976

- Eitner, Robert (Hg.): Bibliographie der Musik-Sammelwerke des 16. und 17. Jahrhunderts
Berlin 1877, Reprint Hildesheim 1977
- Fischer, Albert; Tümpel, Wilhelm: Das deutsche evangelische Kirchenlied des 17. Jahrhunderts, 6 Bde.
Gütersloh 1904-1916, Reprint Hildesheim 1966
- Fischer-Krückeberg, Elisabeth: Johann Crügers Choralbearbeitungen
in: Zeitschrift für Musikwissenschaft 14, S. 248-271
Berlin 1932
- Forchert, Arno: Johann Sebastian Bach und seine Zeit
Laaber 2000
- Gárdonyi, Zsolt: Gesangbuch und Aufführungspraxis
in: Der Kirchenmusiker 3/1995
Kassel 1995
- Geier, Martin: Kurze Beschreibung Des Herrn Heinrich Schützens [...] Lebens=lauff
Dresden 1672, Reprint Kassel 1972
- Gissel, Siegfried: Untersuchungen zur mehrstimmigen protestantischen Hymnenkomposition in Deutschland um 1600
Kassel 1983
- Gölz, Richard (Hg.): Chorgesangbuch, Geistliche Gesänge für ein bis fünf Stimmen
Tübingen 1934, Kassel 1975
- Grote, Gottfried (Hg.): Geistliches Chorlied, Zwei- bis sechsstimmige Sätze für gemischten Chor, 2 Bde.
Berlin 1949, ¹⁶1992
- Henkys, Jürgen: Singender und gesungener Glaube
Hymnologische Beiträge in neuer Folge
Göttingen 1999
- Hiller, Johann Adam: Allgemeines Choral-Melodienbuch
Leipzig o. J., Reprint Hildesheim 1978
- Hoffmann, Hans-Detlef: Vom Auftrag der evangelischen Kirchenmusik,
Festvortrag, in: Forum Kirchenmusik 6/1999, S. 235-245
München 1999

- Honemeyer, Karl: Thomas Müntzer und Martin Luther, Ihr Ringen um die Musik des Gottesdienstes
Berlin 1974
- Jenny, Markus: Luther, Zwingli, Calvin in ihren Liedern
Zürich 1983
- Karner, Peter: Die Welt ist wie ein betrunkenener Bauer.
Aus den Tischreden Martin Luthers
Wien ³1983
- Kelletat,
Herbert (Hg.): Die Kurrende, Eine Sammlung geistlicher Choralsätze
alter Meister, 2 Bde.
Stuttgart 1949, 1963
- Kleßmann, Eckart: Telemann in Hamburg
Hamburg 1980
- Klöppel, Renate: Die Kunst des Musizierens
Von den physiologischen und psychologischen
Grundlagen zur Praxis
Mainz 1997
- Krickeberg, Dieter: Das protestantische Kantorat im 17. Jahrhundert.
Studien zum Amt des deutschen Kantors
in: Berliner Studien zur Musikwissenschaft,
hg. v. Adam Adrio, Bd. 6
Berlin 1965
- Kunze, Stefan: Die Instrumentalmusik Giovanni Gabriellis, 2 Bde.
Tutzing 1963
- Lemper, Ernst-Heinz: Die Thomaskirche zu Leipzig
Berlin 1984
- Liliencron, R. v.: Liturgisch-musikalische Geschichte der evangelischen
Gottesdienste von 1523 bis 1700
Schleswig 1893, Reprint Hildesheim/New York 1970
- Luther, Martin: D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe
(Weimarer Ausgabe, WA)
Weimar und Köln 1883ff.
- Luther, Martin: Ausgewählte Werke, Dritter Band, Tischreden
München ³1963

- Mancal, Josef: Führer durch die Mozart-Gedenkstätte Augsburg
Augsburg 1990
- Meier, Bernhard: Alte Tonarten dargestellt an der Instrumentalmusik des 16.
und 17. Jahrhunderts
Kassel 1992
- Möller,
Christian (Hg.): Kirchenlied und Gesangbuch. Quellen zu ihrer Geschichte.
Ein hymnologisches Arbeitsbuch
Tübingen 2000
- Möller-Weiser,
Dietlind: Untersuchungen zum 1. Band des Syntagma Musicum von
Michael Praetorius, in: Detmold-Paderborner Beiträge zur
Musikwissenschaft, Bd. 3
Kassel 1993
- Müller-Blattau,
Joseph: Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung
seines Schülers Christoph Bernhard
Kassel³ 1999
- Nelle, Wilhelm: Geschichte des deutschen evangelischen Kirchenliedes
o.O.u.J., Reprint Hildesheim 1962
- Praetorius, Michael: Syntagma Musicum I Musicae Artis Analecta 1614/15
Reprint Kassel 1986
- Prüfer, Arthur: Johann Hermann Schein
Leipzig 1895, Reprint Kassel 1989
- Reckziegel, Walter: Das Cantional von Johan Herman Schein
Berlin 1963
- Riehm, Heinrich: Referat zur Einführung des neuen Evangelischen
Gesangbuchs
gehalten vor der Badischen Landessynode, April 1994
Karlsruhe 1994
- Roselius,
Ludwig (Hg.): Denkmäler der Tonkunst in Bayern (DTB), Bd. 36,
Vorwort
Augsburg 1931
- Ruhnke, Martin: Beiträge zu einer Geschichte der deutschen
Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert
Berlin 1963

- Sandberger, Orlando di Lasso, Sämtliche Werke, Bde. 3, 20, Vorwort
Adolf (Hg.): Leipzig 1909
- Schoeberlein, Schatz des liturgischen. Chor- und Gemeindegesanges ...,
Ludwig Friedrich: 3 Bde.
Göttingen 1865
- Seidel, Elmar: Johann Sebastian Bachs Choralbearbeitungen in ihren
Beziehungen zum Kantionalsatz, 2 Bde.,
in: Neue Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 6
Mainz 1998
- Siegele, Ulrich: Art. Osiander in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart,
17 Bde., hg. v. Friedrich Blume
Kassel 1949-1986
- Silbernagl, Stefan; Taschenatlas der Physiologie
Despopoulos, Stuttgart ³1988
Agamemnon:
- Söhngen, Oskar: Erneuerte Kirchenmusik
Göttingen 1975
- Tucher, Christoph Schatz des evang. Kirchengesangs im ersten Jahrhundert
Carl Gottlieb: der Reformation
Leipzig 1848-1867
- Tucher, Christoph Über den Gemeindegesang der evangelischen Kirche
Carl Gottlieb: Leipzig 1867
- Wackernagel, Bibliographie zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes
Karl Eduard Philipp: im 16. Jahrhundert
Frankfurt/Main 1855, Reprint Hildesheim 1987
- Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu
Karl Eduard Philipp: Anfang des 17. Jahrhunderts, 5 Bde.
Leipzig 1864-1877
- Walter, Johann: Lob und preis Der Himmlischen Kunst Musica
Wittenberg 1564
- Werbeck, Walter: Studien zur deutschen Tonartenlehre in der ersten Hälfte
des 16. Jahrhunderts, in: Detmold-Paderborner Beiträge
zur Musikwissenschaft, Bd. 1
Kassel 1989

- Winterfeld, Carl v.: Johannes Gabrieli und sein Zeitalter, 3 Bde.
Berlin 1834, Reprint Hildesheim 1965
- Winterfeld, Carl v.: Dr. Martin Luthers deutsche Geistliche Lieder
Leipzig 1840
- Winterfeld, Carl v.: Der Evangelische Kirchengesang und sein Verhältniß zur
Kunst des Tonsatzes, 3 Bde.,
Leipzig 1843-1847, Reprint Hildesheim 1966
- Winterfeld, Carl v.: Zur Geschichte heiliger Tonkunst, 2. Bde.
Leipzig 1850, Reprint Hildesheim 1966
- Wolf, Erich: Der vierstimmige homophone Satz
Die stilistischen Merkmale des Kantionalsatzes zwischen
1590 und 1630
Wiesbaden 1965
- Wolters,
Gottfried (Hg.): Ars Musica, Chorbuch für gemischte Stimmen, 4 Bde.,
Bd. 4
Wolfenbüttel 1965
- Wosien, Maria-
Gabriele: Tanz als Gebet
Linz 1990
- Zahn, Johannes: Die Melodien der deutschen ev. Kirchenlieder, 6 Bde.
Gütersloh 1889-1893, Nachdruck Hildesheim 1963
- Zelle, Friedrich: Das erste evangelische Choralbuch (Osiander 1586) in:
Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht
der Zehnten Realschule zu Berlin. Ostern 1903
Berlin 1903
- Zwingli, Ulrich: Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments
Zürich 1970

Verzeichnis der verwendeten Noten, Notendrucke und deren Vorworte

Altenburg, Michael: *Erster Theil Newer ... Intradan mit sechs Stimmen ... darein zugleich ein Choralstimm ... vernehmlich ... kan mit gesungen werden*, Erfurt 1620

Altenburg, Michael: *Der Ander Theil Christlicher ... Newer Kirchen und Hauß-Gesenge ... von Ostern biß auff das Advent ... mit 5. 6. und 8. Stimmen ...*, Erfurt 1620, DMgA Kassel, Mikrofilm: 3//2a

Altenburg, Michael: *Der dritte Theil Christlicher/lieblicher und andächtiger newer Kirchen und Hauß Gesänge ... durchs gantze Jahr ... beneben einem General Discant vor die Schulmägdelein [Tenor-Stimmbuch: Schulknaben] ... mit 5. 6. und 8. Stimmen*. Erfurt 1620, DMgA Kassel, Mikrofilm: 38//12b

Altenburg, Michael: *Cantiones de adventu Domini ac salvatoris nostri Jesu Christi mit 5. 6. und 8. Stimmen*, Wolfenbüttel 1620/21, DMgA Kassel, Mikrofilm: 3//3a, Nr. IV

Altenburg, Michael: *Musicalische Weynacht- vnd New Jahrs Zierde ... zu 4.5.6.8. und 9. Stimmen ...*, Erfurt 1621, DMgA Kassel, Mikrofilm: 53//93

Bach, Johann Sebastian: Neue Ausgabe sämtlicher Werke (Neue Bach-Ausgabe, NBA), hg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut, Göttingen/Bach-Archiv, Leipzig, 86 Bde. in 9 Serien, Kassel u.a. 1954ff

Beuttner; Nicolaus: *Catholisch Gesang-Buch*, Graz 1602, Reprint Graz 1968

Bruck, Arnold von: *Der erst Teil. Hundert und ainundzweintzig neue Lieder*, Nürnberg 1534 und in: Rhau, Georg: *Neue Deudsche Geistliche Gesenge CXXIII. Mit Vier und Fünff Stimmen Für die gemeinen SCHULEN ...*, Wittenberg 1544, Reprint Kassel 1969

Burmeister, Joachim: *Geistlicher Psalmen D.M.L[utheri] ... vierstimmige Harmonien*, Rostock 1601

Calvisius, Sethus: *HARMONIA Cantionum Ecclesiasticarum. Kirchengesenge/vnd Geistliche Lieder*, Leipzig 1597

Crüger, Johann: *Newes vollkömliches Gesangbuch ...*, Berlin 1640, 2. veränderte Aufl. als *Praxis pietatis melica ... Nebest dem Basso Continuo verfertigt*, Berlin 1647, ⁵1653

Crüger, Johann: *Geistliche Kirchen- Melodien ... In vier Vocal- und zwey Instrumental-Stimmen / als Violinen oder Cornetten ...*, Leipzig/Berlin 1649

- Demantius, Christoph: *Threnodiae, das ist auserlesene trostreiche Begräbnisgesänge ... zu 4-6 Stimmen*, Freiberg 1620
- Dietrich, Sixtus: *Hundert und fünfftzehen guter newer Liedlein*, Nürnberg 1544
- Ebeling, Johann Georg: *Pauli Gerhardi Geistliche Andachten Bestehend in hundert und zwanzig Liedern ..., Dutzendweise mit neuen sechsstimmigen Melodeyen gezieret*. Berlin 1666/67
- Eccard, Johannes: *Neuwe deutsche Lieder / mit Vieren und Fünff Stimmen*, Mühlhausen 1578, DMgA Kassel, Mikrofilm: 9//35a
- Eccard, Johannes: *Der Erste Theil Geistlicher Lieder/Auff den Choral oder gemeine Kirchen Melodey ... Der Ander Theil*, Königsberg 1597, Nr. 4, Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/Main, Sign. Mus W 30
- Eccard, Johannes; Stobäus, Johann: *Geistliche Lieder Auff gewöhnliche Preussische Kirchen=Melodeyen durchauß gerichtet / und mit fünff Stimmen componiret ...*, Danzig 1634, DMgA Kassel, Mikrofilm: 107//14a
- Eccard, Johannes; Stobäus, Johann: *Preussische Fest-Lieder ... zu 5, 6, 8 Stimmen*, Elbing 1642, Königsberg 1644, Nr. 25
- Evangelisches Gesangbuch (EG), Karlsruhe 1995
- Evangelisches Kirchengesangbuch (EKG), Karlsruhe 1951
- Franck, Melchior: *Psalmodia sacra ... Mit 4. und 5. Stimmen ...*, Nürnberg 1631, Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, Sign. 154.1 Mus. Div. / DMgA Kassel, Mikrofilm: 2//28a
- Gesius, Bartholomäus: *Geistliche Deutsche Lieder ... Mit vier und fünff Stimmen ...*, Frankfurt an der Oder 1601, Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, Sign. 32 Mus. Steph.
- Gesius, Bartholomäus: *... Geistliche Deutsche Lieder ... Mit vier und fünff Stimmen ...*, Frankfurt an der Oder 1605, Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, Sign. Yv 758 Helmst 8⁰
- Gesius, Bartholomäus: *Geistliche Deutsche Lieder ... Mit vier und fünff Stimmen ...*, Frankfurt an der Oder 1607, Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, Sign. 42 Mus. Div. und DMgA Kassel, Mikrofilm: 58//15
- Harnisch, Otto Siegfried: *PSALMODIA NOVA simplex et harmonica ... 4 Stimmen ...*, Goslar 1621
- Haßler, Hans Leo: *Lustgarten Neuer Teutscher Gesäng ... zu 4-8 Stimmen*, Nürnberg 1601

- Haßler, Hans Leo: *Kirchengesänge: Psalmen und geistliche Lieder ... zu 4 Stimmen ...*, Nürnberg 1608
- Kugelman, Paul: *Etliche Teutsche Liedlein / Geistlich und Weltlich mit 3-6 Stimmen ...*, Königsberg 1552
- Lasso, Orlando di: *Sämtliche Werke*, hg. v. Adolf Sandberger, Leipzig 1895, 1909, Bde. 3, 20
- Leisentrit, Johann: *Geistliche Lieder und Psalmen der alten Apostolischer recht und warglaubiger Christlicher Kirchen ...*, Budissin 1567, Reprint Kassel 1966
- Lobwasser, Ambrosius: *Der Psalter dess Königlichen Propheten Davids/In deutsche reymen verstendiglich vnd deutlich gebracht*, Leipzig 1573
- Luetkeman, Paul: *Der erste Theil Newer Lateinischer und deutscher Gesenge ... nebenst nachfolgenden schoenen Fantasien/Paduanen und Galliardten ...*, Stettin 1597, Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, Sign. 2.15-2.15.4 Mus.
- Luther, Martin: Motette: *Non moriar, sed vivam ...*, in: *Denkmäler der Tonkunst in Bayern (DTB) III, 2: LI – LVI*
- Marots, Clément: *Le Roy + Ballard*, Paris 1565
- New Gesangbüchlein*, Jungbunzlau 1531 [Gesangbuch der Böhmischen Brüder]
- Osiander, Lucas: *Fünfftzig Geistliche Lieder und Psalmen. Mit vier Stimmen ...*, Nürnberg 1586, in: *Zelle: Das erste evangelische Gesangbuch*, Berlin 1903, S. 1
- Otto, Georg: *Geistliche deutsche Gesenge ...*, Kassel 1588, DMgA Kassel, Mikrofilm: 9//110
- Praetorius, Michael: *Musae Sioniae Teil I*, 1605, Gesamtausgabe der musikalischen Werke hg. v. Friedrich Blume, 21 Bde., ab 1928, Bd. I
- Praetorius, Michael: *MVSAE SIONIAE Teil 1*, Wolfenbüttel 1605, GA Bd. I
- Praetorius, Michael: *MVSAE SIONIAE Teil 5*, Wolfenbüttel 1607, GA Bd. V
- Praetorius, Michael: *MVSAE SIONIAE Teil 6*, Wolfenbüttel 1609, GA Bd. VI
- Praetorius, Michael: *MVSAE SIONIAE Teil 7*, Wolfenbüttel 1609, GA Bd. VII
- Praetorius, Michael: *MVSAE SIONIAE Teil 8*, Wolfenbüttel 1610, GA Bd. VIII
- Praetorius, Michael: *Syntagma Musicum I*, Wittenberg 1614/15, Reprint Kassel 1986
- Raselius, Andreas: *Psalmen und Geistliche Lieder ... Mit 5 Stimmen Contrapunctweiß gesetzt ...*, Regensburg 1591, DMgA Kassel, Mikrofilm: 44//41
- Raselius, Andreas: *Geistliche Psalmen und Lieder ...*, Regensburg 1599, DMgA Kassel, Mikrofilm: 17//65

- Raselius, Andreas: *Regenspurgischer Kirchen Contra punct ... mit 5 Stimmen gesetzt*, Regensburg 1599
- Raselius, Andreas: *Cantiones Sacrae*, hg. v. Ludwig Roselius, in: *Denkmäler der Tonkunst in Bayern (DTB)*, Augsburg 1931, Bd. 36
- Reger, Max: *Dreißig kleine Choralvorspiele zu den gebräuchlichsten Chorälen*, op. 135a, Leipzig 1914
- Rhau, Georg: *Neue Deudsche Geistliche Gesenge CXXIII. Mit Vier und Fünff Stimmen Für die gemeinen SCHULEN ...*, Wittenberg 1544, Reprint Kassel 1969
- Schein, Johann Hermann: *Cantional Oder Gesangbuch Augspurgischer Confession zu 4, 5 und 6 Stimmen*, Leipzig 1627, in GA, Kassel 1963-
- Vulpus, Melchior: *Kirchen Geseng und Geistliche Lieder ... 4-5 Stimmen*, Erfurt 1604, 2. Aufl. *Ein schön Geistlich Gesangbuch ... zu 4-5 Stimmen*, Jena 1609
- Walter, Johann: *Das Geistliche Gesangbüchlein*, Wittenberg 1525, Reprint Kassel 1979
- Walter, Johann: "Geistliches Gesangbüchlein", 2. Teil *Cantiones latina*, Wittenberg 1551 in: *J. Walter Sämtliche Werke 1. Band*, hg. v. O. Schröder, Halle 1943
- Walter, Johann: "Geistliches Gesangbüchlein", 2. Teil *Cantiones latina*, Wittenberg 1551 in: *J. Walter Sämtliche Werke 2. Band*, hg. v. O. Schröder, Kassel 1953
- Walter, Johann: "Geistliches Gesangbüchlein", 2. Teil *Cantiones latina*, Wittenberg 1551 in: *J. Walter Sämtliche Werke 3. Band*, hg. v. O. Schröder, Kassel 1955
- Walter, Johann: *Chorbuch Weimar B um 1542* [mit Werken von J. Walter], DMgA Kassel, Mikrofilm: 1//31 fol. 50
- Walter, Johann: *Ein neues Christlichs Lied, dadurch Deutschland zur Buße vermanet, vierstimmig gemacht*, Wittenberg 1561
- Winterfeld, Carl v.: *Der Evangelische Kirchengesang*, 1843 zitiert in: *J. Eccard Geistliche Lieder*, hg. v. Fr. v. Baußnern 1928, Nachwort
- Zeuner, Martin: *LXXXII Schöne Geistliche Psalmen ... mit fünf Stimmen ...*, Nürnberg 1616, hg. v. R. Eitner in: *Publikation Aelterer Praktischer und Theoretischer Musikwerke*, hg. v. d. Gesellschaft für Musikforschung, Leipzig 1904

Verzeichnis der durchgesehenen und z.T. verwendeten

Gesangbücher

(chronologisch geordnet)

Achtliederbuch

Etlich Cristlich lider Lobgesang/ vn[d] Psalm/dem rainen wort Gottes gemeß

Nürnberg 1524

Erfurter Enchiridion

Eyn Enchiridion oder Handbüchlein ...

Erfurt 1524, Reprint Kassel 1983

Walter, Johann: *Das Geistliche Gesangbüchlein*

Wittenberg 1525, Reprint Kassel 1979

Erstes Leipziger Gesangbuch

Enchiridion

Leipzig 1530

Gesangbuch der Böhmischen Brüder

New Gesangbüchlein

Jungbunzlau 1531

Das Klugsche Gesangbuch

Geistliche lieder auff's new gebessert zu Wittemberg

Wittenberg 1533, Reprint Kassel 1983

Nüw Gsangbüchle

Zürich 1540

Straßburger Gesangbuch

Gesangbuch/darinn begriffen sind/die allerfürnemisten vnd besten

Psalmen/Geistliche

Lieder/vnd Chorgeseng

Straßburg 1541

Rhau, Georg: *Newe Deudsche Geistliche Gesenge CXXIII. Mit Vier und Fünff*

Stimmen Für die gemeinen SCHULEN ...

Wittenberg 1544, Reprint Kassel 1969

Das Babstsche Gesangbuch

Geystliche Lieder

Leipzig 1545, Reprint Kassel³1983

Leisentrit, Johann: *Geistliche Lieder und Psalmen der alten Apostolischer recht und warglaubiger Christlicher Kirchen ...*

Budissin 1567, Reprint Kassel 1966

Lobwasser, Ambrosius: *Der Psalter dess Königlichen Propheten Davids/In deutsche reymen verstendiglich vnd deutlich gebracht*

Leipzig 1573

Crüger, Johann: *Geistliche Kirchen- Melodien ... In vier Vocal- und zwey Instrumental-Stimmen / als Violinen oder Cornetten ...*

Leipzig/Berlin 1649

Crüger, Johann: *Newes vollkömliches Gesangbuch ...*, Berlin 1640, 2. veränderte Aufl. als *Praxis pietatis melica ... Nebest dem Basso Continuo verfertiget*

Berlin 1647, ⁵1653

Badisches Gesangbuch von 1836

(Christliches Gesangbuch zur Beförderung der öffentlichen und häuslichen Andacht für die evangelisch-protestantische Kirche im Großherzogtum Baden)

Karlsruhe 1836

Deutsches Evangelisches Kirchengesangbuch, (DEKG)

1854

Christliches Gesangbuch für die evangelisch-protestantische Kirche im Großherzogtum Baden 1883 (mit Anhang, verwendet bis zum Erscheinen des EKG)

Karlsruhe 1883

Deutsches Evangelisches Gesangbuch, (DEG)

1915

Thüringer Evangelisches Gesangbuch

1932

Evangelisches Gesangbuch, Baden (basiert auf der Ausgabe von 1883: Christliches Gesangbuch für die evangelisch-protestantische Kirche in Baden)

Karlsruhe 1948

Evangelisches Kirchengesangbuch, (EKG), 1950, 1951 in Baden

Karlsruhe 1951

Evangelisches Gesangbuch, Vorentwurf

Hannover 1988

Evangelisches Gesangbuch, (EG), Stammausgabe

Hannover, 1993

Evangelisches Gesangbuch Regionalteil Baden - Pfalz - Elsaß/Lothringen,

Vorentwurf

Karlsruhe 1993

Evangelisches Gesangbuch, (EG), 1993, 1995 in Baden

Karlsruhe 1995

Notenteil

Liste der Notenbeispiele:

Notenbeispiel 1:	Walter, Johann	Wach auf, wach auf, du deutsches Land	4-st.
Notenbeispiel 2:	Bruck, Arnold von	Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn	4-st.
Notenbeispiel 3:	Dietrich, Sixtus	Es ist das Heil uns kommen her	4-st.
Notenbeispiel 4:	Osiander, Lucas	Nun komm, der Heiden Heiland	4-st.
Notenbeispiel 5:	Praetorius, Michael	Der Morgenstern ist aufgedrungen	4-st.
Notenbeispiel 6:	Crüger, Johann	Lobet den Herren, alle die ihn ehren	4-st.
Notenbeispiel 7:	Bach, Johann Sebastian	Brich an, o schönes Morgenlicht	4-st.
Notenbeispiel 8:	Crüger, Johann	Nun komm, der Heiden Heiland	6-st.
Notenbeispiel 9:	Ebeling, Johann Georg	Auf, auf, mein Herz mit Freuden	6-st.
Notenbeispiel 10:	Bach, Johann Sebastian	Nun danket alle Gott	5-st.
Notenbeispiel 11:	Eccard, Johannes	Vom Himmel hoch, da komm ich her	5-st.
Notenbeispiel 12:	Gesius, Bartholomäus	Vom Himmel hoch, da komm ich her	5-st.
Notenbeispiel 13:	Vulpius, Melchior	Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort	5-st.
Notenbeispiel 14:	Stobäus, Johann	O Haupt voll Blut und Wunden	6-st.
Notenbeispiel 15:	Bach, Johann Sebastian	Jesu, meine Freude	5-st.
Notenbeispiel 16:	Schein, Johann Hermann	Nun komm, der Heiden Heiland	4-st.
Notenbeispiel 17:	Luther, Martin	Non moriar sed vivam	4-st.
Notenbeispiel 18:	Zeuner, Martin	Nun komm, der Heiden Heiland	5-st.
Notenbeispiel 19:	Luetkeman, Paul	Nun komm, der Heiden Heiland	5-st.
Notenbeispiel 20:	Eccard, Johannes	Nun komm, der Heiden Heiland	5-st.
Notenbeispiel 21:	Zeuner, Martin	Christ lag in Todesbanden	5-st.
Notenbeispiel 22:	Luetkeman, Paul	Christ lag in Todesbanden	5-st.
Notenbeispiel 23:	Eccard, Johannes	Christ lag in Todesbanden	5-st.
Notenbeispiel 24:	Luetkeman, Paul	Paduan Nr. 10	5-st.
Notenbeispiel 25:	Zeuner, Martin	Nun bitten wir den Heiligen Geist	5-st.
Notenbeispiel 26:	Luetkeman, Paul	Nun bitten wir den Heiligen Geist	5-st.
Notenbeispiel 27:	Eccard, Johannes	Nun bitten wir den Heiligen Geist	5-st.
Notenbeispiel 28:	Zeuner, Martin	O Lamm Gottes, unschuldig	5-st.
Notenbeispiel 29:	Luetkeman, Paul	O Lamm Gottes, unschuldig	5-st.
Notenbeispiel 30:	Eccard, Johannes	O Lamm Gottes, unschuldig	5-st.

Notenbeispiel 31: Zeuner, Martin	Christe, der du bist Tag und Licht	5-st.
Notenbeispiel 32: Luetkeman, Paul	Christe, der du bist Tag und Licht	5-st.
Notenbeispiel 33: Eccard, Johannes	Christe, der du bist Tag und Licht	5-st.
Notenbeispiel 34: Walter, Johann	Nun komm, der Heiden Heiland	5-st.
Notenbeispiel 35: Walter, Johann	Christ lag in Todesbanden	5-st.
Notenbeispiel 36: Walter, Johann	Nun bitten wir den Heiligen Geist	5-st.
Notenbeispiel 37: Walter, Johann	Nun bitten wir den Heiligen Geist	6-st.
Notenbeispiel 38: Walter, Johann	Christe, der du bist Tag und Licht	6-st.
Notenbeispiel 39: Raselius, Andreas	Christ lag in Todesbanden	5-st.
	die 5. Stimme fehlt	
Notenbeispiel 40: Raselius, Andreas	Christ lag in Todesbanden	5-st.
Notenbeispiel 41: Raselius, Andreas	Nun komm, der Heiden Heiland	5-st.
Notenbeispiel 42: Raselius, Andreas	Christe, der du bist Tag und Licht	5-st.
Notenbeispiel 43: Altenburg, Michael	Nun komm, der Heiden Heiland	6-st.
Notenbeispiel 44: Altenburg, Michael	Christ lag in Todesbanden	5-st.
Notenbeispiel 45: Franck, Melchior	Nun komm, der Heiden Heiland	5-st.
Notenbeispiel 46: Franck, Melchior	Christ lag in Todesbanden	5-st.
Notenbeispiel 47: Franck, Melchior	O Lamm Gottes, unschuldig	5-st.
Notenbeispiel 48: Franck, Melchior	Christe, der du bist Tag und Licht	5-st.
Notenbeispiel 49: Franck, Melchior	Christus, der uns selig macht	5-st.
Notenbeispiel 50: Stobäus, Johann	Gottes Sohn ist kommen	5-st.
Notenbeispiel 51: Stobäus, Johann	Ein Kind geboren zu Bethlehem	5-st.
Notenbeispiel 52: Stobäus, Johann	Vom Himmel hoch, da komm ich her	5-st.
Notenbeispiel 53: Stobäus, Johann	Erstanden ist der heilig Christ	5-st.
Notenbeispiel 54: Stobäus, Johann	Nun freut euch, lieben Christen g'mein	5-st.
Notenbeispiel 55: Stobäus, Johann	Nun laßt uns Gott dem Herren	5-st.
Notenbeispiel 56: Stobäus, Johann	Aus tiefer Not schrei' ich zu dir	5-st.
Notenbeispiel 57: Otto, Georg	Christ lag in Todesbanden	5-st.
Notenbeispiel 58: Otto, Georg	Ein Kindelein so löblich	5-st.
Notenbeispiel 59: Eccard, Johannes	Allein zu dir, Herr Jesu Christ	5-st.
Notenbeispiel 60: Crüger, Johann	Lobet den Herren	4-st.
	Satzausschnitt	
Notenbeispiel 61a: Crüger, Johann	Vom Himmel hoch, da komm ich her	6-st.
Notenbeispiel 61b: Crüger, Johann	Vom Himmel hoch, da komm ich her	6-st.

Notenbeispiel 62:	Eccard, Johannes	Allein Gott in der Höh sei Ehr	5-st.
Notenbeispiel 63:	Praetorius, Michael	Allein Gott in der Höh sei Ehr	5-st.
Notenbeispiel 64:	Altenburg, Michael	Allein Gott in der Höh sei Ehr	5-st.
Notenbeispiel 65:	Bach, Johann Sebastian	Allein Gott in der Höh sei Ehr	4-st.
Notenbeispiel 66:	Bach, Johann Sebastian	Allein Gott in der Höh sei Ehr	4-st.
Notenbeispiel 67:	Melodie	Vater unser im Himmelreich	-
Notenbeispiel 68:	Melodie	Ein feste Burg ist unser Gott	-
Notenbeispiel 69:	Melodie	Wunderbarer Gnadenthron	-
Notenbeispiel 70:	Goudimel, Claude	Brunn alles Heils, dich ehren wir	4-st.
Notenbeispiel 71:	Melodie	Was mein Gott will, gescheh allzeit	-
Notenbeispiel 72:	Schein, Johann Hermann	Nun komm, der Heiden Heiland	5-st.
Notenbeispiel 73:	Demantius, Christoph	Vater unser im Himmelreich	5-st.
Notenbeispiel 74:	Haßler, Hans Leo	O Haupt voll Blut und Wunden	5-st.
Notenbeispiel 75:	Gesius, Bartholomäus	Verleih uns Frieden gnädiglich	5-st.
Notenbeispiel 76:	Haßler, Hans Leo	Nun bitten wir den Heiligen Geist	5-st.
Notenbeispiel 77:	Franck, Melchior	Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn	5-st.
Notenbeispiel 78:	Praetorius, Michael	Christ lag in Todesbanden	5-st.
Notenbeispiel 79:	Demantius, Christoph	Mit Fried und Freud ich fahr dahin	5-st.
Notenbeispiel 80:	Schein, Johann Hermann	Christ lag in Todesbanden	5-st.
Notenbeispiel 81:	Reger, Max	Es ist das Heil uns kommen her	5-st.

Notenbeispiele

Notenbeispiel 1

Wach auf, wach auf, du deutsches Land

EG 145

Melodie, Text und Tonsatz:

Johann Walter 1561

1496-1570

c. f. im Tenor

Wach auf, wach auf, du deutsches Land! Du hast genug geschla - -
Be - denk, was Gott an dich gewandt, wo - zu er dich erschaf - -

1. 2.

fen. fen. Be - denk, was Gott dir hat ge - sandt und dir vertraut

11

sein höchstes Pfand, drum magst du wohl auf wa - - - - - chen.

Notenbeispiel 2

Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn

EG 363

Tonsatz: Arnold von Bruck 1544

~1500-1554

Text: Georg Grünwald

gest. 1530

The musical score is written in 4/2 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef), a basso continuo line (bass clef), and a tenor line (bass clef) marked 'c. f. im Tenor'. The lyrics are: 'Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn, all die ihr seid beschweret nun, mit Sünden hart be-laden, ihr Jungen, Alten, Frau und Mann, ich will euch geben, was ich han, will heilen euren Schaden.' The score includes various musical notations such as rests, notes, and a triplet in the second system.

c. f. im Tenor

Kommt her zu mir, spricht Got-tes Sohn, all die ihr seid be-schwe-ret nun,

mit Sün-den hart___ be - la - den, ihr Jun-gen, Al - ten, Frau und Mann,

ich will euch ge - ben, was ich han, will hei-len eu-ren Scha - - den.

1
Notenbeispiel 3

Es ist das Heil uns kommen her

EG 342

Tonsatz Sixtus Dietrich 1544

1492/94-1548

Text: Paul Speratus

1484-1551

The musical score is written in 2/2 time and consists of three systems. Each system includes a vocal line (treble clef), a basso continuo line (bass clef), and a tenor line (bass clef) labeled 'c. f. im Tenor'. The lyrics are written below the tenor line.

Es ist das Heil uns kom-men her von Gnad und lau - ter
die Werk, die hel - fen nim - mer - mehr, sie mö - gen nicht be -

Gü - te Der Glaub sieht Je-sum Christ-um an, der hat gnug für uns
hü - ten.

all ge - tan, er ist der Mit - ler

2
Notenbeispiel 3

18

wor - - - - den. _____

Notenbeispiel 4

Nun komm, der Heiden Heiland

EG 4

Tonsatz: Lucas Osiander 1586
1534-1604

Text und Melodie nach Vorlagen:
Martin Luther 1524
1483-1546

The image shows a musical score for the hymn "Nun komm, der Heiden Heiland". It consists of two systems of music. Each system has four staves: a vocal line (treble clef) and three instrumental accompaniment staves (two treble and one bass clef). The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is common time (C). The lyrics are written below the vocal line. The first system covers the first two lines of the hymn, and the second system covers the next two lines. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and phrasing slurs.

Nun komm, der Hei - den_ Hei-land, der Jung-frau - en Kind er-kannt,
daß sich wun-der al - le_ Welt, Gott solch Ge-burt ihm_ be-stellt.

Notenbeispiel 5

Der Morgenstern ist aufgedrungen

EG 69

Tonsatz: Michael Praetorius 1609
1571?-1621

Text: Daniel Rumpius geb. 1549



Der Mor-gen-stern ist auf - - ge-drun-gen; er leucht' da-her zu die-ser Stun -

de hoch ü-ber Berg und tie- - - - fe Tal, vor Freud singt

uns die lie - - - - be Nach - - - - ti - gall.

Notenbeispiel 6

Lobet den Herren, alle die ihn ehren

EG 447

Melodie und Tonsatz:
Johann Crüger 1653/1662
1598-1662

Text: Paul Gerhard 1653
1607-1676

Lo - bet den Her - ren, al - le die ihn eh - ren; laßt uns mit Freu - den

sei - nem Na - men sin - gen und Preis und Dank zu sei - nem Al - tar brin - gen.

Lo - bet den Her - ren!

The musical score is presented in three systems. Each system consists of four staves: a vocal line (treble clef) and three keyboard accompaniment staves (treble and bass clefs). The time signature is 4/2. The key signature has one sharp (F#). The first system covers measures 1-4, the second system covers measures 5-8, and the third system covers measures 9-10. The lyrics are placed below the vocal line.

Notenbeispiel 7

Brich an, o schönes Morgenlicht

Tonsatz: Johann Sebastian Bach 1734
1685-1750
aus dem 2. Teil
des Weihnachtsoratoriums, BWV 248

EG 33

Text: Johann Rist 1641
1607-1667
Melodie: Johann Schop 1641
~1590-1667

The image displays a musical score for the chorale 'Brich an, o schönes Morgenlicht' by Johann Sebastian Bach. The score is written in G major and 4/4 time. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a two-part instrumental accompaniment. The lyrics are in German and describe the angels' message to the shepherds. The first system covers the first two lines of the text. The second system covers the next two lines. The third system covers the final line of the text. The instrumental parts are written for two staves, likely representing the organ or a two-part instrumental ensemble.

Brich an, o schö - nes Mor - gen - licht, und laß den Him - mel ta - gen!
Du Hir - ten - volk, er - schrek - ke nicht, weil dir die En - gel sa - gen,
daß die - ses schwa - che Knä - be - lein soll un - ser Trost und Freu - de sein, da -
zu den Sa - tan zwün - gen und letzt - lich Frie - de brin - gen!

Notenbeispiel 8***Nun komm, der Heiden Heiland***

EG 4

Tonsatz: Johann Crüger 1649
1598-1662Text und Melodie nach Vorlagen:
Martin Luther 1524
1483-1546

The musical score is written in 4/2 time and B-flat major. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics and a four-part instrumental accompaniment (two treble and two bass staves). The second system continues the vocal line and accompaniment. The lyrics are: "Nun komm, der Hei - den_ Hei - land, der Jung - frau - en Kind er - kannt, daß sich wun - der al - le Welt,"

Notenbeispiel 8

The musical score consists of six staves. The first two staves are vocal parts (Soprano and Alto) in G major, 4/4 time. The third staff is the vocal line with lyrics: "Gott solch Ge - burt ihm _____ be - stellt." The fourth staff is a piano accompaniment in the right hand, and the fifth and sixth staves are the piano accompaniment in the left hand. The score includes various rhythmic values such as eighth, quarter, and half notes, as well as rests and accidentals.

Notenbeispiel 9***Auf, auf, mein Herz, mit Freuden***

EG 112

Tonsatz
Johann Georg Ebeling 1666/67
1637-1676

Text: Paul Gerhard 1647
1607-1676
Melodie: Johann Crüger 1647
1598-1662

Auf, auf, mein Herz, mit Freu - den nimm wahr, _ was heut ge - schicht;
wie kommt nach gro - ßem Lei - den nun ein ___ so gro--Bes Licht!

Mein Hei-land war ___ ge - legt da, wo man uns ___ hin -

Notenbeispiel 9

5

The musical score consists of six staves. The first four staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody is written in the first staff, with lyrics underneath. The accompaniment is spread across the other five staves. The piece ends with a double bar line.

trägt, wenn von_ uns un- - ser Geist gen Him- - mel ist__ ge - reist.

Notenbeispiel 10*Nun danket alle Gott*

Tonsatz:
Johann Sebastian Bach 1729
1685-1750
BWV 252

EG 321

Text und Melodie: Martin Rinckart 1630/36
1586-1649

Melodiefassung nach Johann Crüger 1647
1598-1662

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is the vocal line in G major (one sharp) and 4/4 time. The second staff is the soprano line, the third is the alto line, the fourth is the tenor line, and the fifth is the bass line. The lyrics are: "Nun dan-ket al - le Gott mit Her-zen, Mund und Hän - den, der gro - ße Din - ge tut an uns und al - len En - den,"

The second system of the musical score consists of five staves. The top staff is the vocal line. The lyrics are: "der uns von Mut - ter - leib und Kin - des - bei - nen an un -".

Notenbeispiel 10

6

zäh - lig viel zu gut und noch jetzt - - und ge - tan.

The image shows a musical score for a piece titled 'Notenbeispiel 10'. It consists of five staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The second staff is a vocal line with lyrics: 'zäh - lig viel zu gut und noch jetzt - - und ge - tan.' The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The fourth and fifth staves are bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style typical of a Bach Promenade, with a focus on rhythmic patterns and melodic lines.

Notenbeispiel 11***Vom Himmel hoch, da komm ich her***

EG 24

Tonsatz: Johannes Eccard 1597
1553-1611Text und Melodie: Martin Luther 1535/39
1483-1546

The musical score is presented in two systems. The first system contains the first four measures of the piece, and the second system contains the next four measures. The score is written for a vocal line and a lute accompaniment. The vocal line is in the soprano clef, and the lute accompaniment is in the bass clef. The time signature is 4/2, and the key signature is one flat (B-flat). The lyrics are written below the vocal line.

System 1:

Vom Him-mel hoch, da komm ich her, ich bring euch gu-te

System 2:

neu-e Mär; der gu-ten Mär bring ich so viel, da-von ich singn und

Notenbeispiel 11

6

sa - - gen will.

The musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics 'sa - - gen will.' The second staff is a vocal line in treble clef. The third staff is a vocal line in treble clef. The fourth staff is a bass line in bass clef. The fifth staff is a bass line in bass clef. The music is in 6/8 time and D minor. The vocal line starts with a half note 'sa', followed by two eighth notes 'gen', and ends with a half note 'will.' The instrumental parts provide harmonic support.

Notenbeispiel 12*Vom Himmel hoch, da komm ich her*

EG 24

Tonsatz: Bartholomäus Gesius 1601
1555/62-1613?Text und Melodie: Martin Luther 1535/39
1483-1546

Musical score for the first system of the hymn. It consists of five staves: a vocal line and four instrumental accompaniment staves. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/2. The lyrics for this system are: "Vom Him-mel hoch, da komm ich her, ich bring euch gu-te neu-e Mär;"

Musical score for the second system of the hymn. It consists of five staves: a vocal line and four instrumental accompaniment staves. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/2. The lyrics for this system are: "der gu-ten Mär bring ich so viel, da- von ich sing und sa - - - gen".

Notenbeispiel 12

10

will.

The image shows a musical score for a single measure, numbered 10. It consists of five staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The word "will." is written below the first staff. The second staff is a vocal line in treble clef with a B-flat key signature. The third staff is a vocal line in treble clef with a B-flat key signature. The fourth staff is a bass line in bass clef with a B-flat key signature. The fifth staff is a bass line in bass clef with a B-flat key signature. Each staff contains a single note: a half note G4 in the first staff, a half note G4 in the second staff, a half note G4 in the third staff, a half note G2 in the fourth staff, and a half note G2 in the fifth staff.

Notenbeispiel 13

Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort

EG 193

Tonsatz: Melchior Vulpus
~1570-1615

Text und Melodie: Martin Luther 1543
1483-1546

Er - halt uns, Herr, bei dei-nem Wort und steu-re dei-ner Fein-de Mord, die

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is the vocal line in G major (one sharp) and 4/4 time, with lyrics: "Er - halt uns, Herr, bei dei-nem Wort und steu-re dei-ner Fein-de Mord, die". The second staff is a treble clef accompaniment. The third staff is an alto clef accompaniment. The fourth and fifth staves are bass clef accompaniment parts.

Je - sus Chri-stus, dei-nen Sohn, wol - len stür - zen von dei - nem Thron.

The second system of the musical score consists of five staves. The top staff is the vocal line in G major (one sharp) and 4/4 time, with lyrics: "Je - sus Chri-stus, dei-nen Sohn, wol - len stür - zen von dei - nem Thron.". The second staff is a treble clef accompaniment. The third staff is an alto clef accompaniment. The fourth and fifth staves are bass clef accompaniment parts.

Notenbeispiel 14***O Haupt voll Blut und Wunden***

EG 85

Tonsatz: Johann Stobaeus 1630
1580-1646Text: Paul Gerhard 1656 nach einer Vorlage
1607-1676
Melodie: Hans Leo Haßler 1601 nach einer Vorlage
1564-1612

O Haupt voll Blut und Wunden, voll Schmerz und voller

The first system of the musical score consists of six staves. The top staff is the vocal line with lyrics. The second staff is a treble clef accompaniment. The third staff is a treble clef accompaniment. The fourth staff is a bass clef accompaniment. The fifth staff is a bass clef accompaniment. The sixth staff is a bass clef accompaniment. The music is in a minor key and 4/4 time.

Hohn, o Haupt, zum Spott gebunden mit einer Dornen-

The second system of the musical score consists of six staves. The top staff is the vocal line with lyrics. The second staff is a treble clef accompaniment. The third staff is a treble clef accompaniment. The fourth staff is a bass clef accompaniment. The fifth staff is a bass clef accompaniment. The sixth staff is a bass clef accompaniment. The music continues from the first system.

Notenbeispiel 14

12

kron, o Haupt, sonst schön ge-zie - ret mit höch-ster Ehr und Zier,

17

jetzt a - ber hoch schimp - fier - ret: ge - grü - ßet seist du

The image displays a musical score for 'Notenbeispiel 14', consisting of two systems of music. The first system, starting at measure 12, features a vocal line with German lyrics: 'kron, o Haupt, sonst schön ge-zie - ret mit höch-ster Ehr und Zier,'. The second system, starting at measure 17, continues the lyrics: 'jetzt a - ber hoch schimp - fier - ret: ge - grü - ßet seist du'. The score includes a vocal line (treble clef) and four instrumental lines (two treble and two bass clefs). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values, rests, and accidentals (sharps and naturals).

Notenbeispiel 14

22

mir! _____

The musical score consists of six staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It begins with a whole note on G4, followed by a long horizontal line representing a vocal line, and ends with a whole note on G4. The lyrics 'mir!' are written below the first note. The second staff is a treble clef line with a key signature of one flat, containing a melodic line of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The third staff is a treble clef line with a key signature of one flat, containing a melodic line of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, D5, C5, Bb4, A4, G4. The fourth staff is a bass clef line with a key signature of one flat, containing a melodic line of quarter notes: G3, A3, Bb3, C4. The fifth staff is a bass clef line with a key signature of one flat, containing a melodic line of quarter notes: G3, A3, Bb3, C4. The sixth staff is a bass clef line with a key signature of one flat, containing a melodic line of quarter notes: G3, A3, Bb3, C4. The score concludes with a double bar line.

Notenbeispiel 15

Tonsatz:
Johann Sebastian Bach 1723
1685-1750
aus: BWV 227

Jesu, meine Freude
EG 396

Text: Johann Franck 1653
1618-1677
Melodie: Johann Crüger 1653
1598-1662

Un - ter dei - nem Schir - men bin ich vor den Stür - men
Laß den Sa - tan wit - tern, laß den Feind er - bit - tern,

al - - ler Fein - de frei. Ob es itzt gleich kracht und blitzt, ob gleich Sünd und
mir steht Je - sus bei!

Notenbeispiel 15

Höl - le schrek - ken; Je - - sus will mich dek - ken.

The musical score consists of five staves. The top staff is the vocal line in G major, with lyrics: 'Höl - le schrek - ken; Je - - sus will mich dek - ken.' The second staff is the right-hand piano accompaniment, and the third staff is the left-hand piano accompaniment. The score is in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines.

Notenbeispiel 16

Nun komm, der Heiden Heiland

EG 4

Tonsatz: Johann Hermann Schein 1627
1586-1630

Text und Melodie nach Vorlagen:
Martin Luther 1524
1483-1546

The image shows a musical score for the hymn "Nun komm, der Heiden Heiland". It consists of two systems of music, each with four staves. The top two staves are for the vocal line (Soprano and Alto), and the bottom two are for the lute accompaniment (Tenor and Bass). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/2. The lyrics are written below the vocal staves. The first system covers the first two lines of the hymn, and the second system covers the next two lines. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are also some performance markings like "6 4 3" and "6 4 3" below the bass lines, and a "4" above the first staff of the second system.

Nun komm, der Hei - den Hei-land, der Jung-frau-en Kind er-kannt,
daß sich wun-der al - le_ Welt, Gott solch Ge-burt ihm be- stellt.

Notenbeispiel 18

Nun komm, der Heiden Heiland

EG 4

Tonsatz: Martin Zeuner 1616
1554-1619

Musical score for the first system of the hymn. It consists of five staves: a vocal line and four instrumental parts. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/2. The lyrics are: "Nun komm der Hei - den Hei - land, der Jung - frau - en Kind er - kannt,"

Musical score for the second system of the hymn. It consists of five staves: a vocal line and four instrumental parts. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/2. The lyrics are: "daß sich wun - der al - le Welt, Gott solch Ge - burt ihm be - stellt."

Notenbeispiel 19

Nun komm, der Heiden Heiland

EG 4

Tonsatz: Paul Luetkeman 1597
1555-1611

Musical score for the first system of "Nun komm, der Heiden Heiland". The score is in 4/2 time and B-flat major. It features a vocal line and a basso continuo line. The lyrics are: "Nun komm, der Heiden Heiland/".

Musical score for the second system of "Nun komm, der Heiden Heiland". The score is in 4/2 time and B-flat major. It features a vocal line and a basso continuo line. The lyrics are: "Nun komm, der Heiden Heiland/ der
ij der Jungfrau -
land/ der Heiden Heiland/ der Jungfrauen Kind
komm, der Heiden Heiland/ der
den Heiden land/ ij der

Notenbeispiel 19

8

Jung-frau-en Kind er-kannt/ ij
 en Kind er-kannt/ der Jung-frau - en Kind er-kannt/ der
 er-kannt/ ij daß
 Jung-frau-en Kind er - kannt/ ij
 Jung-frau-en Kind er - kannt/ ij

12

daß sich wun - dert al - le Welt/
 Jung: ij daß sich wun - dert/
 sich wun - dert al - le Welt/ ij
 daß sich wun - dert al - le Welt/
 daß sich wun - dert al - le Welt/

Notenbeispiel 19

16

ij
 ij
 al-le Welt/ Gott solch Ge - burt ihm be -
 daß sich wun - dert al - le Welt/ Gott
 ij
 ij
 Gott solch Ge -

20

solch Ge - burt ihm be - stellt/ ij
 stellt/
 solch Ge - burt ihm be - stellt/ ij
 burt ihm be - stellt/ ij
 burt ihm be - stellt/ ij

Notenbeispiel 19

24

ihm be-stellt/ Gott solch Ge-burt ihm be - stellt/ ij
 Gott solch Ge - burt ihm be - stellt/ ij
 Gott solch Ge - burt ihm be - stellt. ihm be - stellt.
 Gott solch Ge - burt ihm be - stellt. ihm be - stellt.

Gott solch Ge-burt ihm be - stellt.

28

be - stellt/ Gott solch Ge - burt ihm be - stellt. stellt/ ij
 stellt/ ij Gott solch Ge - burt ihm be - stellt. stellt/ ij
 stellt/ ij Gott solch Ge - burt ihm be - stellt. stellt/ ij
 stellt/ ij Gott solch Ge - burt ihm be - stellt. stellt/ ij

stellt/ ij

Notenbeispiel 19

32

be - stellt.

ihm be - stellt.

be - stellt.

Detailed description: The image shows a musical score for three voices. The first voice (Soprano) is on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The lyrics 'be - stellt.' are written below the staff. The second voice (Alto) is on a treble clef staff with the same key signature and time signature. The lyrics 'ihm be - stellt.' are written below the staff. The third voice (Bass) is on a bass clef staff with the same key signature and time signature. The lyrics 'be - stellt.' are written below the staff. The score consists of three systems of staves, each with a vocal line and a corresponding lyric line. The first system shows the Soprano and Alto parts. The second system shows the Alto and Bass parts. The third system shows the Bass part. The lyrics are: 'be - stellt.' for the Soprano, 'ihm be - stellt.' for the Alto, and 'be - stellt.' for the Bass.

Notenbeispiel 20*Nun komm, der Heiden Heiland*

EG 4

Tonsatz: Johannes Eccard 1597
1553-1611

Nun komm der Hei - den Hei - land/
 Nun komm der Hei - den Hei-land/ der Jung -
 Nun komm der Hei - den Hei - land/ der
 Nun komm der Hei - den Hei - land/ der Jung - frau -
 Nun komm der Hei - den Hei - land/

der Jung - frau - en Kind er - kannt/ daß sich wun - der
 frau - en Kind er - kannt/ daß sich wun-dert/ daß sich wun -
 Jung - frau - en Kind er - kannt/ daß sich wun - dert al-le Welt/
 en Kind er - kannt/ daß sich wun - dert
 der Jung - frau - en Kind er-kannt/ daß sich wun - dert

Notenbeispiel 20

5

al - le Welt/ Gott solch Ge - burt
 dert al - le Welt/ Gott solch Ge - burt
 Gott solch Ge - burt ihm
 al - le Welt/ Gott solch Ge -
 al - le Welt/ Gott solch Ge - burt ihm

7

ihm be - stellt.
 ihm be - stellt.
 be - stellt.
 burt ihm be - stellt.
 be - stellt.

Notenbeispiel 21

Christ lag in Todesbanden

EG 101

Tonsatz: Martin Zeuner 1616
1554-1619

Christ lag in To - des - ban - den für un - ser Sünd ge - ge - ben,
 der ist wie - der er - stan - den und hat uns bracht das Le - ben.

Des wir sol - len fröh - lich sein, Gott lo - ben und dank - bar sein und

Notenbeispiel 21

11

The musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics: "sin - gen Al - le - lu - ja. Al - le - lu - ja." The second staff is a piano accompaniment in treble clef. The third and fourth staves are piano accompaniment in bass clef. The fifth staff is a piano accompaniment in bass clef. The score is divided into four measures. The first measure contains the lyrics "sin - gen". The second measure contains "Al - le -". The third measure contains "lu - ja.". The fourth measure contains "Al - le - lu - ja.".

Notenbeispiel 22

Christ lag in Todesbanden

EG 101

Tonsatz: Paul Luetkeman 1597
1555-1611

Christ lag in To-des - ban-den/ ij
der ist wie-der er - stan-den/ ij

Christ lag in To-des-ban - den/ ij
der ist wie-der er-stan - den/ ij

Christ lag in To-des - ban-den/ Christ lag
der ist wie-der er - stan-den/ der ist

Christ lag in To-des-ban - den/ :/
der ist wie-der er-stan - den/ :/

ij ij Christ
ij der

Christ lag in To - des - ban den/
der ist wie - der er - stan den/

in To - des - ban - den/
wie - der er - stan-den/ ij
ij

Christ lag ist in To - der
der ist wie - der

Christ lag in To - des-ban - den/ :/
der ist wie - der er - stan - den/ :/

Notenbeispiel 22

lag ist ij ij

Christ der lag in To-des-ban - den/
ist wie-der er-stan - den/

des - ban - - - er - stan - - -

den/
den/

:/:
:/:

für un-ser Sünd und hat uns bracht

ge-ge - ben/
das Le - ben.

ij
ij

für un- ser Sünd ge - geben ij für un-ser
und hat uns bracht das Leben. ij und hat uns

den/
den/

für und un - ser Sünd ge-ge - ben/
und hat uns bracht das Le - ben/

Notenbeispiel 22

11

ij
ij

für ij
und ij

für un - ser Sünd ge - ge -
und hat uns bracht das Le - ben/
ben/ ij
ben/ ij

Sünd ge - ge - ben/
bracht das Le - ben/
ij
ij

für ij
und ij

für un - ser Sünd ge - ge - -
und hat uns bracht das Le - - -

für un - ser Sünd
und hat uns bracht

:/: ge - ge - ben/ :/
:/: das Le - ben/ :/:

14

des wir sol - len fröh -

des wir sol - len fröh - lich

des wir sol - len fröh-lich sein/
- - - ben/
- - - ben/

des wir sol - len fröh-lich sein/

Notenbeispiel 22

16

lich sein/ ij des
 sein/ ij des wir sol- len fröh - lich
 ij des wir
 des wir
 des wir sol-len fröh - lich sein/

19

wir sol-len ij Gott
 sein/ ij
 sol-len fröh- lich sein/ Gott lo - ben und dank - bar sein/ Gott
 sol - len fröh - lich sein/
 Gott lo -

Notenbeispiel 22

22

lo-ben und dank-bar sein/ ij und dank -
 Gott lo - ben und dank-bar sein/
 lo-ben/ Gott lo - ben und dank - bar sein/ und dank -
 ben und dank - bar sein/ Gott lob - en und dank-bar

26

bar sein/ und sin - gen Al-le - lu - ja/
 ij und sin - gen Al - le - lu - ja/ und
 bar sein/ und sin-gen Al - le - lu - ja/ und sin-gen Al-le - ja/
 dank - bar sein/ und sin -
 sein :/: und sin-gen Al - le - lu-ja/ Al-le-lu -

Notenbeispiel 22

36

Al - le-lu-ja, ij ij Al-le-lu-ja ij

lu-ja/ ij Al-le-lu-ja/ ij ij Al -

ij Al - le-lu - ja/ ij

- lu - ja/ Al - le - - lu - ja/

Al - le - lu -

40

Al - le - lu - ja. ij

le - lu - ja/ ij Al - le - lu - ja.

ij Al - le - lu - ja.

Al - le - lu - ja. Al - le - lu - ja.

ja/ Al - le - lu - ja.

Notenbeispiel 23

Christ lag in Todesbanden

EG 101

Tonsatz: Johannes Eccard 1597

1553-1611

Christ lag in To - des - ban - den/ für
 der ist wie - der er - stan - den/ und

Christ lag in To - des - ban - den/ Christ lag in To - des - ban -
 der ist wie - der er - stan - den/ der ist wie - der er - stan -

Christ lag in To - des - ban - den/
 der ist wie - der er - stan - den/

Christ lag in To - des - ban - den/ für
 der ist wie - der er - stan - den/ und

un - ser Sünd ge - ge - ben: Das wir sol - len
 hat uns bracht das Le - ben: ben: ben: Das wir sol - len fröh -

den/ für un - ser Sünd ge - ge - ben: Das wir sol - len fröh -
 den/ und hat uns bracht das Le - ben: ben: ben: Das wir sol - len fröh -

für un - ser Sünd ge - ge - ben: Das wir sol - len fröh -
 und hat uns bracht das Le - ben: ben: ben: Das wir sol - len fröh -

den/ für un - ser Sünd ge - ge - ben: Das wir sol - len
 den/ und hat uns bracht das Le - ben: ben: ben: Das wir sol - len

un - ser Sünd ge - ge - ben: Das wir sol -
 hat uns bracht das Le - ben: ben: ben: Das wir sol -

[Eccard Prom 3.2.cap]

Notenbeispiel 23

7

fröh - lich sein/ Gott lo - ben und dank - bar

lich sein/ Gott lo-ben und dank-bar sein/ Gott lo-ben und dank - bar

lich sein/ Gott lo-ben und dank - bar

fröh - lich sein/ Gott lo - ben und dank-bar

len fröh-lich sein/ Gott lo - ben und dank-bar

10

sein/ und sin - gen Al - le - lu - ja/

sein/ und sin-gen Al le - lu - ja/ Und sin - gen Al - le - lu -

sein/ und sin - gen Al - le - lu - ja/

sein/ und sin - gen Al le - lu - ja/ und sin - gen Al - le -

sein/ und sin - gen Al - le -

Notenbeispiel 23

13

Al - le - lu - ja.

ja/ Al - le - lu - ja.

le - lu - ja.

lu - ja/ Al - le - lu - ja.

lu - ja/ Al - le - lu - ja.

Detailed description: The image shows a musical score for 'Notenbeispiel 23' starting at measure 13. It consists of five staves. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics 'Al - le - lu - ja.'. The second staff is a vocal line in treble clef with lyrics 'ja/ Al - le - lu - ja.'. The third staff is a piano accompaniment in bass clef with lyrics 'le - lu - ja.'. The fourth staff is a piano accompaniment in bass clef with lyrics 'lu - ja/ Al - le - lu - ja.'. The fifth staff is a piano accompaniment in bass clef with lyrics 'lu - ja/ Al - le - lu - ja.'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and a key signature change to one sharp (F#) in the fourth staff.

Notenbeispiel 24

Paduan Nr. 10

Paul Luetkeman 1597
1555-1611

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The time signature is 4/2. The music features a complex rhythmic pattern with many rests and a key signature of one sharp (F#).

The second system of the musical score consists of five staves, continuing from the first system. It features similar rhythmic complexity and includes a repeat sign at the end of the system.

The third system of the musical score consists of five staves, continuing from the second system. It concludes the piece with a final cadence.

Notenbeispiel 24

13

Musical score for measures 13-16. The score is written for five staves: two treble clefs and three bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The music consists of eighth and quarter notes, with some rests and accidentals. The first staff has a treble clef and a sharp sign. The second staff has a treble clef and a sharp sign. The third staff has a treble clef and a sharp sign. The fourth and fifth staves have bass clefs.

17

Musical score for measures 17-20. The score is written for five staves: two treble clefs and three bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The music consists of eighth and quarter notes, with some rests and accidentals. The first staff has a treble clef and a sharp sign. The second staff has a treble clef and a sharp sign. The third staff has a treble clef and a sharp sign. The fourth and fifth staves have bass clefs.

21

Musical score for measures 21-24. The score is written for five staves: two treble clefs and three bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The music consists of eighth and quarter notes, with some rests and accidentals. The first staff has a treble clef and a sharp sign. The second staff has a treble clef and a sharp sign. The third staff has a treble clef and a sharp sign. The fourth and fifth staves have bass clefs.

Notenbeispiel 25*Nun bitten wir den Heiligen Geist*

EG 124

Tonsatz: Martin Zeuner 1616
1554-1619

Nun bit-ten wir den Hei-li-gen Geist um den rech-ten Glau-ben al-ler -

meist, daß er uns be - hü - te an un - serm En -

Notenbeispiel 25

de, wenn wir heim fah-ren aus die-sem E-len-de. Ky-ri-e - lei - son.

The musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line in G major, starting with a treble clef and a key signature of one flat (F major). The lyrics are written below the notes. The second staff is a vocal line in G major, also starting with a treble clef and a key signature of one flat. The third staff is a piano accompaniment line in G major, starting with a bass clef and a key signature of one flat. The fourth and fifth staves are piano accompaniment lines in G major, both starting with a bass clef and a key signature of one flat. The score is divided into four measures by vertical bar lines. The first measure contains the lyrics 'de, wenn wir heim'. The second measure contains 'fah-ren aus die-sem'. The third measure contains 'E-len-de.'. The fourth measure contains 'Ky-ri-e - lei - son.'. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Notenbeispiel 26*Nun bitten wir den Heiligen Geist*

EG 124

Tonsatz: Paul Luetkeman 1597
1555-1611

First system of the musical score, measures 1-4. The score is in 4/2 time and features a vocal line and a lute accompaniment. The lyrics are: Nun bit - ten wir den Hei - li - gen Geist/

Second system of the musical score, measures 5-8. The score continues with the vocal line and lute accompaniment. The lyrics are: Nun bit - ten wir den Hei - li - gen Geist/ um den Hei - li - gen Geist/

Notenbeispiel 26

um den rech-ten Glau-ben al-ler-
 rech - ten Glau - ben al - ler - meist/
 um den rech - ten Glau - ben al - ler -
 Geist/ um den rech - ten Glau - ben al-ler -

meist/ al-ler - meist/ daß
 Glau - ben al - ler - meist/ daß
 ten Glau - ben al - ler - meist/ daß er uns be-hü -
 al-ler-meist/ daß er uns be-hü -
 meist/ daß er uns be-hü -

Notenbeispiel 26

17

er uns be - hü - te an un - serm En -

er uns be-hü - te/ an un - serm

te/ an un - serm En - de/ wenn

te/ an un - serm En -

te/ an un-serm En - de/ wenn wir heim -

21

de/ wenn wir heim -

de/ wenn wir heim -

de/ wenn wir heim -

wir heim - fah - ren/ aus die - sem

de/ wenn wir heim - fah - ren/

fah- ren/ aus die -

Notenbeispiel 26

25

sem E - len - de/ ren/ aus die sem E - len - de/ ij
 E - len - de/ aus die - sem E - len - de/
 aus die - sem E - len - de/ ij
 sem E - len - de/ ij

29

aus die - sem E - len - de/ Ky - ri - ij
 aus die - sem E - len - de/ Ky - ri - ij
 aus die - sem E - len - de/ Ky - ri - ij
 aus die - sem E - len - de/ Ky - ri - ij

Notenbeispiel 26

33

de/ Ky - ri - e - lei - son/ ij
 e - lei - son/ Ky - ri - e - lei -
 Ky - ri - e lei - son/ ij
 len - de. Ky - ri - e - lei -
 de Ki - ri - e - lei - son/ :/

37

Ky - ri - e - lei - son/ ij
 son/ ij Ky -
 son/ ij Ky -
 son/ ij Ky - ri - e - lei -

Notenbeispiel 26

41

The musical score consists of five staves. The first two staves are vocal parts (Soprano and Alto), and the last three are piano accompaniment (Right Hand, Middle Hand, and Left Hand). The lyrics are: 'ri - e - lei - son/ ij Ky - ri - e - lei - son. Ky - ri - e - lei - son. ij Ky - ri - e - lei - son. son/ ./: Ki - ri - e - lei - son.'

Lyrics for Soprano (Staff 1): Ky - ri - e - lei - son.

Lyrics for Alto (Staff 2): ri - e - lei - son/ ij Ky - ri - e - lei - son.

Lyrics for Right Hand (Staff 4): Ky - ri - e - lei - son/ ij

Lyrics for Middle Hand (Staff 5): ij Ky - ri - e - lei - son.

Lyrics for Left Hand (Staff 6): son/ ./: Ki - ri - e - lei - son.

Notenbeispiel 27*Nun bitten wir den Heiligen Geist*

EG 124

Tonsatz: Johannes Eccard 1597
1553-1611

Musical score for the first system, featuring five staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "Nun bit-ten wir den Hei - li-gen Geist/ um den rech - ten". The second staff is a treble clef accompaniment. The third staff is a bass clef accompaniment with lyrics: "Nun bit-ten wir den Hei- li-gen Geist/ um den rech - ten". The fourth staff is a bass clef accompaniment with lyrics: "um den rech - ten". The fifth staff is a bass clef accompaniment with lyrics: "Nun bit-ten wir den Hei - li-gen Geist/ um". The time signature is 4/2 and the key signature has one flat.

Musical score for the second system, featuring five staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "Glau - ben al - ler - meist/ daß er uns be -". The second staff is a treble clef accompaniment with lyrics: "rech - ten Glau-ben al - ler - meist/ daß er uns be -". The third staff is a bass clef accompaniment with lyrics: "Glau-ben al - ler-meist/ daß er uns be - hü - te/". The fourth staff is a bass clef accompaniment with lyrics: "Glau - ben al - ler - meist/ daß er uns be -". The fifth staff is a bass clef accompaniment with lyrics: "den rech - ten Glau-ben al - ler - meist/". The time signature is 4/2 and the key signature has one flat.

Notenbeispiel 27

5

hü - te an un-serm En - de/ wenn wir heim -

hü - te/ an un-serm En - de/ wenn wir heim -

an un-serm En - de/ wenn wir heim -

hü - te/ an un-serm En - de/ wenn

an un-serm En - de/ wenn wir heim -

7

fahrn aus die - sem E - len - de/ Ky - ri - e - ley - son.

fahrn aus die - sem E - len - de/ Ky - ri - e - ley - son.

fahrn aus die - sem E - len - de/ Ky - ri - e - ley - son.

wir heim-fahrn aus die-sem E - len - de/ Ky - ri - e - ley - son.

fahrn aus die - sem E - len - de/ Ky - ri - e - ley - son.

Notenbeispiel 28***O Lamm Gottes, unschuldig***

EG 190.1

Tonsatz: Martin Zeuner 1616
1554-1619

O Lamm Got - tes, un - schul - dig am Stamm des Kreu - zes ge - schlach - tet,
all - zeit ge - fun - den gdul - dig, wie - wohl du wa - rest ver - ach - tet,

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is the vocal line in G major, 4/2 time, with lyrics. The second staff is the first lute part, the third is the second lute part, the fourth is the third lute part, and the fifth is the fourth lute part. The music is in a simple, homophonic style characteristic of the early 17th century.

all Sünd hast du ge - tra - - gen, sonst müß - ten wir ver - za - - gen. Er - barm dich

The second system continues the musical score with five staves. It begins with a measure rest in the vocal line, indicated by a '5' above the staff. The lyrics continue across the staves. The musical notation includes various rhythmic values and accidentals, such as a sharp sign in the second lute part.

Notenbeispiel 28

11

un - ser, o Je - - - su.

The musical score consists of five staves. The top two staves are vocal parts in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are 'un - ser, o Je - - - su.' The piano accompaniment includes a right-hand part on the third staff and a left-hand part on the fourth and fifth staves, both in bass clef. The score is divided into three measures by vertical bar lines. The first measure contains the vocal line 'un - ser,' and the piano accompaniment. The second measure contains 'o Je - - - su.' and the piano accompaniment. The third measure contains the final notes of the vocal line and the piano accompaniment. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and a more complex melodic line in the right hand.

Notenbeispiel 29

O Lamm Gottes, unschuldig

EG 190.1

Tonsatz: Paul Luetkeman 1597
1555-1611

Musical score for the first system of "O Lamm Gottes, unschuldig". The score is in 4/2 time and B-flat major. It features five staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and three bass staves (Tenor 1, Tenor 2, and Bass). The lyrics are: "O Lamm Gottes, unschuldig/ un - schül - dig/ am Stamm des Kreu - zes ge - schlach - tet/".

Musical score for the second system of "O Lamm Gottes, unschuldig". The score continues from the first system. It features five staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and three bass staves (Tenor 1, Tenor 2, and Bass). The lyrics are: "am Stamm des Kreu - zes ge - schlach - tet/ am Stamm des Kreu - zes ge - schlach - tet/".

Notenbeispiel 29

7

ij all-zeit ge-bun-den gdül -
 all-zeit ge-fun - den ge - dül - tig/ ij -
 Kreu-zes ge-schlach - tet/ all-zeit ge fun-den gdül-tig/ ij
 all-zeit ge fun-den gdül - tig/
 zes ge - schlach - tet/ all-zeit ge - fun-den/ all - zeit/ all-zeit ge -

11

dig/ gdül - dig/ wie-wohl du wur-dest ver - ach -
 dig/ gdül - dig/ wie-wohl du wur - dest ver - ach -
 dig/ wie - wohl du wur - dest ver -
 fun - den gdül - dig/ wie -

Notenbeispiel 29

14

tet/ ij all Sünd hast du
 tet/ ij all Sünd hast du ge
 ach - tet/ all Sünd hast du ge
 wie wohl du wür - dest ver - ach - tet/ all Sünd hast
 wohl/ ij du würdest ver - ach - tet/ all Sünd hast du ge

18

ge-tra - gen/ ij sonst muß - ten
 tra - gen/ ij sonst
 tra - gen/ ge-tra - gen/ sonst muß - ten wir
 du ge-tra - gen/ ij sonst muß - ten wir
 tra - gen/ ij sonst muß - ten wir ver -

Notenbeispiel 29

23

wir ver-za - gen/ Er - barm - dich
Gib uns dein

muß - ten wir ver-za - gen/ Er - barm dich unsr O Je - su/
Gib uns dein Fried O Je - su/

ver-za-gen/ ij

ver - za - gen/ ij Er - Gib

za - gen/ ij Er-barm dich
Gib uns dein

28

unsr O Je- su/ ij
Fried O Je- su/ ij

ij O Je-su/ Er - barm dich
ij Gib uns dein

Er - barm dich unsr O Je- su/
Gib uns dein Fried O Je- su/

barm dich unsr O Je - su/ ij
uns dein Fried O Je - su/ ij

unsr O Je - su/ ij
Fried O Je - su/ ij

Notenbeispiel 29

32

Er - barm dich unsr/
Gib uns dein Fried/

unsr/ ij
Fried/ ij

O Je - su/ Er - barm dich unsr/ O
Gib uns dein Fried O

ij
ij

O Je- su/ Er - barm
Gib uns

Er - barm dich unsr O Je - su/
Gib uns dein Fried O Je - su/

ij
ij

Er - barm dich
Gib uns dein

36

Er - barm dich unsr O Je - su.
Gib uns dein Fried O Je - su.

Je - su/ Er - barm dich ij
Je - su/ Gib uns dein ij

dich unsr O Je - su.
dein Fried O Je - su.

Er - barm dich unsr ij O
Gib uns dein Fried/ ij O

unsr O Je - su/ ij
Fried O Je - su/ ij

Notenbeispiel 29

39

unsr O Je - su.
Fried O Je - su.

Je - su.
Je - su.

The musical score consists of six staves. The top two staves are vocal parts (Soprano and Alto) with lyrics. The bottom four staves are piano accompaniment. The music is in 2/4 time and B-flat major. The first measure of the vocal parts is a whole note chord (F4, A4, C5). The piano accompaniment starts with a half note F3, followed by a quarter note G3, and then a half note chord (F4, A4, C5). The second measure of the vocal parts is a whole note chord (F4, A4, C5). The piano accompaniment continues with a half note chord (F4, A4, C5), followed by a quarter note G3, and then a half note chord (F4, A4, C5).

Notenbeispiel 30***O Lamm Gottes, unschuldig***

EG 190.1

Tonsatz: Johannes Eccard 1597
1553-1611

O Lamm Gottes, un-schul - dig/ am Stamm des
All - zeit gfun - den ge - dul - dig/ wie - wohl du

O Lamm Gottes un - schul - dig/ am Stamm des Kreu - zes
All - zeit gfun - den ge - dul - dig/ wie - wohl du wa - rest

O Lamm Gottes un - schul - dig/ am Stamm des
All - zeit gfun - den ge - dul - dig/ wie - wohl du

O Lamm Gottes un - schul - dig/ am Stamm des
All - zeit gfun - den ge - dul - dig/ wie - wohl du

O Lamm Gottes un - schul - dig/ am Stamm des
All - zeit gfun - den ge - dul - dig/ wie - wohl du

Kreu - zes ge - schlach - tet. 1. 2.
wa - rest ver - ach - tet. tet. All Sünd hast

ge - schlach - tet: tet: All Sünd hast du/ all Sünd hast

ver - ach - tet: tet: tet: tet: All

Kreu - zes ge - schlach - tet: tet: tet: tet: All Sünd hast du ge

wa - rest ver - ach - tet: tet: tet: tet: All Sünd hast

Kreu - zes ge - schlach - tet: tet: tet: tet: All Sünd hast

wa - rest ver - ach - tet: tet: tet: tet: All Sünd hast

Notenbeispiel 30

7

du ge - tra - gen/ sonst müß - ten wir ver - za - gen/ ver - za - gen/ ver - za - gen/

du ge - tra - gen/ sonst müß - ten wir ver - za - gen/ ver - za - gen/

Sünd hast du ge - tra - gen/ sonst müß - ten wir ver - za - gen/ ver - za - gen/

tra - gen sonst müß - ten wir ver - za - gen/

du ge - tra - gen/ sonst müß - ten wir ver -

11

gen/ Er - bar - me dich un - ser o Je - su.

za - gen/ Er - bar - me dich un - ser o Je - su.

Er - bar - me dich un - ser o Je - su.

za - gen/ Er - bar - me - dich un - ser o Je - su/ o Je - su.

Notenbeispiel 31

Christe, der du bist Tag und Licht

EKG 353

Tonsatz: Martin Zeuner 1616
1554-1619

Chri - ste der du bist Tag und Licht, vor dir ist, Herr, ver-bor-gen

The first system of the musical score is in 4/2 time. It features a vocal line with lyrics and three instrumental staves (treble and two bass clefs). The lyrics are: "Chri - ste der du bist Tag und Licht, vor dir ist, Herr, ver-bor-gen".

nichts; du vä-ter-li-chen Lich-tes Glanz, lehr uns den Weg der Wahr- - heit ganz.

The second system of the musical score continues the piece. It features a vocal line with lyrics and three instrumental staves. The lyrics are: "nichts; du vä-ter-li-chen Lich-tes Glanz, lehr uns den Weg der Wahr- - heit ganz.".

Notenbeispiel 32

Christe, der du bist Tag und Licht

EKG 353

Tonsatz: Paul Luetkeman 1597

1555-1611

The musical score is presented in two systems. The first system consists of five staves: a vocal line (Soprano) and four piano accompaniment staves (Right Hand Treble, Left Hand Bass, and two additional Bass staves). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/2. The lyrics for the first system are: Soprano: Chri - ste, der du bist Tag; Bass: Chri - ste, der du; Piano: Chri - ste, der du. The second system also consists of five staves. The lyrics for the second system are: Soprano: Chri - ste, der du bist; Bass: und Licht/ ij; Piano: bist Tag und Licht/ ij; Chorus: Chri - ste,; Bottom Bass: bist Tag und Licht. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Notenbeispiel 32

8

Tag und Licht/ Fur

Chri - ste der du bist Tag und Licht/ fur

Chri - ste der du bist Tag und Licht/ für

ij

12

dir ist Herr ver - bor - gen nicht/ ij

dir ist Herr ver - bor - gen nicht/ ij

dir ist Herr ver - bor - gen nicht/ ij

für dir ist Herr ver - bor -

16

für dir ist Herr/ ij

für dir ist Herr ver - bor - gen nicht/

Herr ver - bor - gen nicht/ ij

gen nicht/ ij

Notenbeispiel 32

20

du Vä - ter - li - ches Lich-tes Glanz/ ij

ver-bor-gen nicht/ du vä - ter - li - ches Lich-tes Glanz/ ij

du vä - ter - li - ches Lich-tes-glanz/ ij Lich-tes

du vä - ter - li - ches Lich - tes - glanz/ ij

Du Vä - ter - li - ches Lich-tes-glanz/

24

lehr uns den Weg/

lehr uns den Weg der Wahr-heit ganz/

glanz/ Lehr uns den Weg der Wahr-heit ganz/ ij

lehr uns den Weg der Wahr -

Lehr uns den Weg der Wahr - heit ganz/

28

ij der Wahr - heit ganz/

ij lehr

Lehr uns den Weg der Wahr - heit

heit ganz/ lehr uns den

ij Lehr uns den

Notenbeispiel 32

32

lehr uns den Weg der Wahr-heit ganz/ ij

36

lehr uns den Weg der Wahr-heit ganz/ ij

40

der Wahr-heit ganz/ lehr uns den Weg der Wahr-heit ganz.

Lehr uns den Weg der Wahr-heit ganz.

Notenbeispiel 33

Christe, der du bist Tag und Licht

EKG 353

Tonsatz: Johannes Eccard 1597
1553-1611

Chri - ste, der du bist Tag und
Chri - ste, der du bist Tag und
Chri - ste, der du bist Tag und
Chri - ste, der du bist Tag
Chri - ste, der du

Tag und Licht/
Licht für dir ist Herr verbor - gen nichts/ für
Licht/ für dir ist Herr verbor - gen
und Licht/ für dir ist Herr verbor -
bist Tag und Licht/

Notenbeispiel 33

4

dir ist Herr ver bor gen nichts/ du

dir ist Herr ver - bor - gen nichts/ du vä - ter - li - ches Lich -

nichts/ für dir ist Herr ver - bor - gen nichts/ du vä - ter - li - ches

gen nichts/ du vä - ter - li - ches Lich - tes Glanz/

für dir ist Herr ver - bor - gen nichts/

7

vä - ter - li - chen Lich - tes Glanz/

tes Glanz/ du vä - ter - li - ches Lich - tes Glanz/ Lehr uns

Lich - tes Glanz/ du vä - ter - li - ches Lich - tes Glanz/ Lehr uns den

du vä - ter - li - ches Lich - tes Glanz/ Lehr

du vä - ter - li - ches Lich - tes Glanz/ Lehr uns

Notenbeispiel 33

10

lehr uns den Weg der Wahr -

den - Weg - der Wahr -

Weg der Wahr -

uns den Weg der Wahr - heit ganz/ der

den Weg der Wahr - heit ganz/ der

12

heit ganz.

heit ganz.

heit ganz.

Wahr - heit ganz.

Wahr - heit ganz.

Notenbeispiel 34

Nun komm, der Heiden Heiland

EG 4

Tonsatz Johann Walter
1496-1570

Musical notation for measures 1-6. The score is in 4/2 time with a key signature of one flat (B-flat). It features five staves: two treble clefs and three bass clefs. The first staff (treble) contains the vocal line, starting with a whole rest in measure 1 and moving to a half note G4 in measure 2, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note D5 with a sharp sign in measure 6. The second staff (treble) is empty. The third staff (bass) is empty. The fourth staff (bass) contains a bass line starting with a whole rest, followed by quarter notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, and a half note F2 in measure 6. The fifth staff (bass) contains a bass line starting with a whole rest, followed by quarter notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, and a half note F2 in measure 6.

Musical notation for measures 7-13. The score continues with five staves. The first staff (treble) contains the vocal line, starting with a whole rest in measure 7 and moving to a half note G4 in measure 8, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note D5 in measure 13. The second staff (treble) is empty. The third staff (bass) contains a bass line starting with a whole rest, followed by quarter notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, and a half note F2 in measure 13. The fourth staff (bass) contains a bass line starting with a whole rest, followed by quarter notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, and a half note F2 in measure 13. The fifth staff (bass) contains a bass line starting with a whole rest, followed by quarter notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, and a half note F2 in measure 13.

Musical notation for measures 14-20. The score continues with five staves. The first staff (treble) contains the vocal line, starting with a whole rest in measure 14 and moving to a half note G4 in measure 15, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note D5 in measure 20. The second staff (treble) is empty. The third staff (bass) contains a bass line starting with a whole rest, followed by quarter notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, and a half note F2 in measure 20. The fourth staff (bass) contains a bass line starting with a whole rest, followed by quarter notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, and a half note F2 in measure 20. The fifth staff (bass) contains a bass line starting with a whole rest, followed by quarter notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, and a half note F2 in measure 20.

Notenbeispiel 34

22

Musical score for measures 22-28. The score is written for five staves: two treble clefs and three bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). The music features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The notation includes slurs, ties, and dynamic markings.

29

Musical score for measures 29-35. The score continues with five staves (two treble, three bass). The key signature remains one flat. The music includes complex rhythmic patterns with slurs and ties across measures.

36

Musical score for measures 36-42. The score continues with five staves (two treble, three bass). The key signature remains one flat. The music concludes with various note values and rests.

Notenbeispiel 34

42

Musical score for measures 42-48. The score is written for five staves. The top staff is in treble clef, and the bottom four staves are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and ties. The notation includes slurs, ties, and dynamic markings.

49

Musical score for measures 49-55. The score is written for five staves. The top staff is in treble clef, and the bottom four staves are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and ties. The notation includes slurs, ties, and dynamic markings.

Notenbeispiel 35

Christ lag in Todesbanden
EG 101

Tonsatz: Johann Walter
1496-1570

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The time signature is 4/2. The music begins with a whole rest in the first two staves, followed by a whole note chord in the third staff. The fourth staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the fifth staff provides a bass line with whole and half notes.

The second system of the musical score consists of five staves. It begins with a measure marked with an '8' above the first staff. The music continues with various rhythmic patterns and rests. A first ending bracket labeled '1.' spans measures 10-11, and a second ending bracket labeled '2.' spans measures 12-13. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

The third system of the musical score consists of five staves. It begins with a measure marked with a '16' above the first staff. The music continues with various rhythmic patterns and rests. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

Notenbeispiel 35

23

The musical score consists of five staves. The first two staves are in treble clef, and the last three are in bass clef. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps). The piece concludes with a double bar line and repeat signs on the final staff.

Notenbeispiel 36

Nun bitten wir den Heiligen Geist

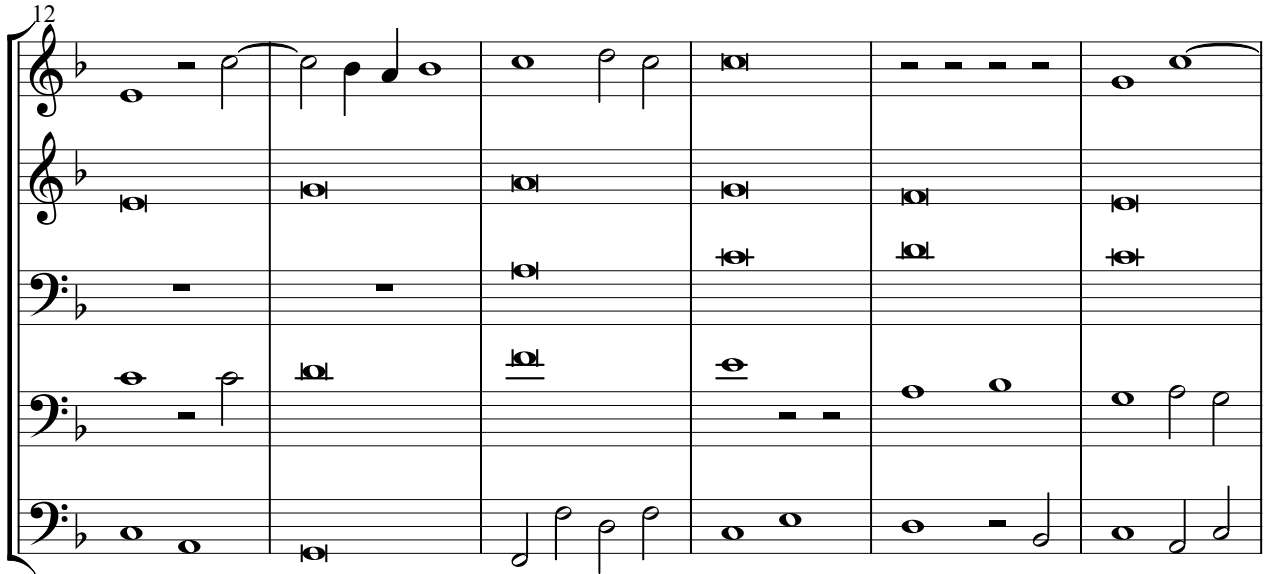
EG 124

Tonsatz: Johann Walter
1496-1570

The image displays two systems of musical notation for a piece in 4/2 time, key of B-flat major. The first system consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music begins with a whole rest in the first two staves, followed by a series of notes in the remaining three staves. The second system also consists of five staves, with the top two in treble clef and the bottom three in bass clef. The notation continues with various rhythmic patterns and rests across the staves.

Notenbeispiel 36

12



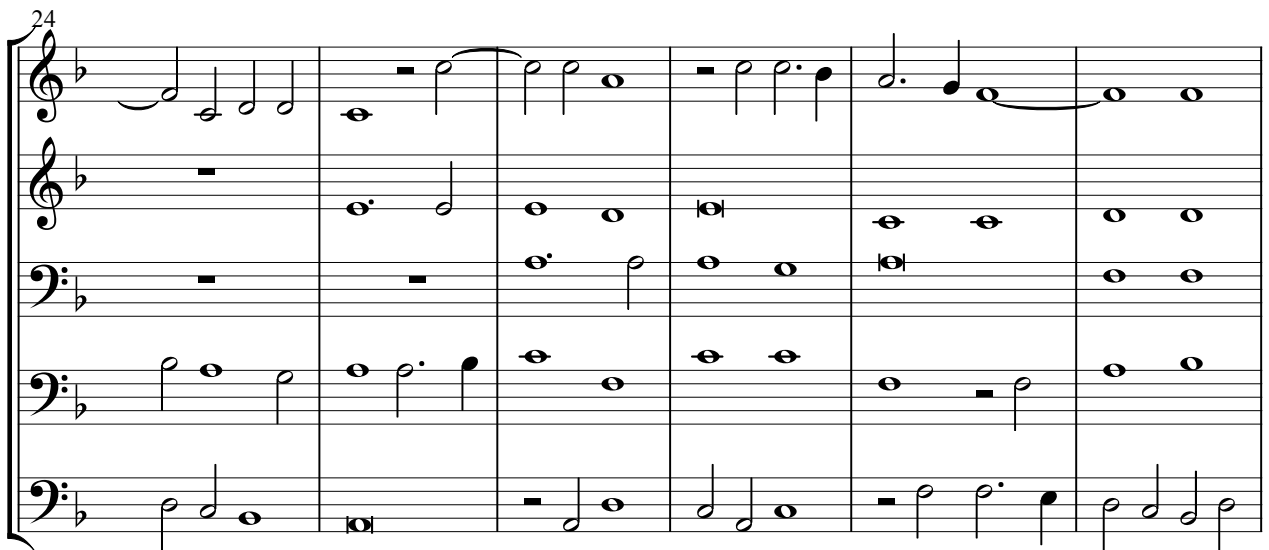
This system contains measures 12 through 17. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one flat. The music includes various note values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and chords. Measure 12 starts with a treble clef staff containing a half note G4 and a quarter note A4. The bass clef staves contain chords and moving lines.

18



This system contains measures 18 through 23. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one flat. The music continues with various note values and rests. Measure 18 starts with a treble clef staff containing a half note G4 and a quarter note A4. The bass clef staves contain chords and moving lines.

24



This system contains measures 24 through 29. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one flat. The music continues with various note values and rests. Measure 24 starts with a treble clef staff containing a half note G4 and a quarter note A4. The bass clef staves contain chords and moving lines.

Notenbeispiel 36

30

Musical score for measures 30-35. The score is written for five staves: two treble clefs and three bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). The first staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and quarter notes, including a triplet of eighth notes in measure 34. The second staff (treble clef) contains a chordal accompaniment with whole and half notes. The third staff (bass clef) contains a bass line with whole and half notes. The fourth staff (bass clef) contains a bass line with whole and half notes, including a triplet of eighth notes in measure 34. The fifth staff (bass clef) contains a bass line with whole and half notes.

36

Musical score for measures 36-41. The score is written for five staves: two treble clefs and three bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). The first staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and quarter notes, including a triplet of eighth notes in measure 36. The second staff (treble clef) contains a chordal accompaniment with whole and half notes. The third staff (bass clef) contains a bass line with whole and half notes. The fourth staff (bass clef) contains a bass line with whole and half notes, including a triplet of eighth notes in measure 36. The fifth staff (bass clef) contains a bass line with whole and half notes.

42

Musical score for measures 42-46. The score is written for five staves: two treble clefs and three bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). The first staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and quarter notes, including a triplet of eighth notes in measure 42. The second staff (treble clef) contains a chordal accompaniment with whole and half notes. The third staff (bass clef) contains a bass line with whole and half notes. The fourth staff (bass clef) contains a bass line with whole and half notes, including a triplet of eighth notes in measure 42. The fifth staff (bass clef) contains a bass line with whole and half notes.

Notenbeispiel 37

Nun bitten wir den Heiligen Geist

EG 124

Tonsatz Johann Walter
1496-1570

The first system of the musical score consists of six staves. The top staff is a vocal line in G major (one flat) and 4/2 time, starting with a whole note G4. The second and third staves are empty. The fourth staff is a bass line starting with a whole note G3. The fifth and sixth staves are empty. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

The second system of the musical score consists of six staves. The top staff continues the vocal line with a half note A4. The second staff has a whole note G4. The third staff has a whole note G4. The fourth staff continues the bass line with a half note A3. The fifth and sixth staves are empty. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Notenbeispiel 37

13

Musical score for measures 13-18. The score is written for six staves. The top two staves are treble clefs, the middle two are bass clefs, and the bottom two are bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). The music features a complex texture with various note values, rests, and ties. Measure 13 starts with a treble staff containing a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff below it has a half note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. The bottom bass staff has a half note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The score continues with similar patterns and some melodic lines in the upper staves.

19

Musical score for measures 19-24. The score is written for six staves. The top two staves are treble clefs, the middle two are bass clefs, and the bottom two are bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). The music continues from the previous system. Measure 19 starts with a treble staff containing a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff below it has a half note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. The bottom bass staff has a half note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The score continues with similar patterns and some melodic lines in the upper staves.

Notenbeispiel 37

25

Musical score for measures 25-31. The score is written for six staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom four staves are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music features a complex texture with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A prominent feature is a series of sixteenth-note runs in the bass clef staves, particularly in the third and fourth staves from the bottom.

32

Musical score for measures 32-37. The score continues from the previous system, maintaining the same six-staff layout and key signature. The music continues with similar rhythmic complexity, including sixteenth-note runs and melodic lines in both treble and bass clefs. The texture remains dense and intricate.

Notenbeispiel 37

38

Musical score for measures 38-43. The score is written for six staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom four staves are bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of six measures. The first measure starts with a treble clef staff containing a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure has a whole rest in the treble and a half note G3 in the bass. The third measure has a whole rest in the treble and a half note F3 in the bass. The fourth measure has a whole rest in the treble and a half note E3 in the bass. The fifth measure has a whole rest in the treble and a half note D3 in the bass. The sixth measure has a whole rest in the treble and a half note C3 in the bass. The bass clef staves contain various chordal textures and melodic lines, including a prominent bass line in the bottom-most staff.

44

Musical score for measures 44-49. The score is written for six staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom four staves are bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of six measures. The first measure has a whole rest in the treble and a half note G3 in the bass. The second measure has a whole rest in the treble and a half note F3 in the bass. The third measure has a whole rest in the treble and a half note E3 in the bass. The fourth measure has a whole rest in the treble and a half note D3 in the bass. The fifth measure has a whole rest in the treble and a half note C3 in the bass. The sixth measure has a whole rest in the treble and a half note B2 in the bass. The bass clef staves contain various chordal textures and melodic lines, including a prominent bass line in the bottom-most staff.

Notenbeispiel 37

50

The musical score consists of six staves. The first two staves (treble and bass clefs) feature long, sustained notes with ties across measures. The third and fourth staves (treble and bass clefs) contain more active melodic lines with various note values and rests. The fifth and sixth staves (treble and bass clefs) also contain active lines, with the bottom-most staff showing a sequence of eighth notes and quarter notes. The score is organized into four measures, with a double bar line at the end of the fourth measure.

Notenbeispiel 38

Christe, der du bist Tag und Licht

EKG 353

Tonsatz: Johann Walter
1496-1570

The musical score is presented in two systems, each containing six staves. The first system includes a vocal line (top staff) and five instrumental staves. The second system continues the piece, with a prominent chromatic bass line in the lower voices and a melodic line in the upper voices. The score is in 4/2 time and B-flat major.

Notenbeispiel 38

The musical score consists of two systems, each with six staves. The first system begins at measure 14 and the second system begins at measure 20. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and accidentals.

System 1 (Measures 14-19):

- Staff 1 (Soprano):** Starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and D5. Measure 15 has a half note E5. Measure 16 has a half note F5. Measure 17 has a half note G5. Measure 18 has a half note A5. Measure 19 has a half note B5.
- Staff 2 (Alto):** Measure 14 has a whole rest. Measure 15 has a whole rest. Measure 16 has a whole rest. Measure 17 has a whole rest. Measure 18 has a whole rest. Measure 19 has a whole rest.
- Staff 3 (Tenor):** Starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and D5. Measure 15 has a quarter note E5. Measure 16 has a quarter note F5. Measure 17 has a quarter note G5. Measure 18 has a quarter note A5. Measure 19 has a quarter note B5.
- Staff 4 (Bass):** Measure 14 has a whole rest. Measure 15 has a whole rest. Measure 16 has a whole rest. Measure 17 has a whole rest. Measure 18 has a whole rest. Measure 19 has a whole rest.
- Staff 5 (Bass):** Starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, and D4. Measure 15 has a half note E4. Measure 16 has a half note F4. Measure 17 has a half note G4. Measure 18 has a half note A4. Measure 19 has a half note B4.
- Staff 6 (Bass):** Starts with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, and D4. Measure 15 has a quarter note E4. Measure 16 has a quarter note F4. Measure 17 has a quarter note G4. Measure 18 has a quarter note A4. Measure 19 has a quarter note B4.

System 2 (Measures 20-25):

- Staff 1 (Soprano):** Measure 20 has a whole rest. Measure 21 has a whole rest. Measure 22 has a whole rest. Measure 23 has a whole rest. Measure 24 has a whole rest. Measure 25 has a whole rest.
- Staff 2 (Alto):** Measure 20 has a whole rest. Measure 21 has a whole rest. Measure 22 has a whole rest. Measure 23 has a whole rest. Measure 24 has a whole rest. Measure 25 has a whole rest.
- Staff 3 (Tenor):** Starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and D5. Measure 21 has a quarter note E5. Measure 22 has a quarter note F5. Measure 23 has a quarter note G5. Measure 24 has a quarter note A5. Measure 25 has a quarter note B5.
- Staff 4 (Bass):** Measure 20 has a whole rest. Measure 21 has a whole rest. Measure 22 has a whole rest. Measure 23 has a whole rest. Measure 24 has a whole rest. Measure 25 has a whole rest.
- Staff 5 (Bass):** Starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, and D4. Measure 21 has a half note E4. Measure 22 has a half note F4. Measure 23 has a half note G4. Measure 24 has a half note A4. Measure 25 has a half note B4.
- Staff 6 (Bass):** Starts with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, and D4. Measure 21 has a quarter note E4. Measure 22 has a quarter note F4. Measure 23 has a quarter note G4. Measure 24 has a quarter note A4. Measure 25 has a quarter note B4.

Notenbeispiel 38

26

Musical score for measures 26-32. The score is written for six staves, with three treble clefs and three bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). The music features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and ties. Measure 26 starts with a treble clef staff containing a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef staff contains a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. The score continues with complex rhythmic patterns and melodic lines across the remaining measures.

33

Musical score for measures 33-39. The score continues from the previous system, maintaining the same six-staff layout and key signature. The notation includes various rhythmic figures and melodic phrases. Measure 33 begins with a treble clef staff containing a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef staff contains a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. The score concludes with a final measure (39) featuring a treble clef staff with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, and a bass clef staff with a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3.

Notenbeispiel 38

40

Musical score for measures 40-47. The score is written for six staves, organized into three systems of two staves each. The top system (staves 1-2) contains the vocal line and the first piano accompaniment. The middle system (staves 3-4) contains the second piano accompaniment and the bass line. The bottom system (staves 5-6) contains the bass line and the first piano accompaniment. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

48

Musical score for measures 48-55. The score is written for six staves, organized into three systems of two staves each. The top system (staves 1-2) contains the vocal line and the first piano accompaniment. The middle system (staves 3-4) contains the second piano accompaniment and the bass line. The bottom system (staves 5-6) contains the bass line and the first piano accompaniment. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Notenbeispiel 38

55

The musical score consists of six staves. The first three staves are in treble clef, and the last three are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score is divided into four measures by vertical bar lines. The first measure contains a half note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a quarter note C5. The second measure contains a half note C5, a quarter note Bb4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The third measure contains a half note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a quarter note C5. The fourth measure contains a half note C5, a quarter note Bb4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The score includes various musical notations such as ties, slurs, and rests.

Notenbeispiel 39

Christ lag in Todesbanden

EG 101

Tonsatz: Andreas Raselius 1591
1562-1602

The musical score is presented in two systems. Each system contains five staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and three lute staves (Tenor, Bass, and Treble). The time signature is 4/2, and the key signature has one flat (B-flat). The first system spans five measures, and the second system spans five measures, starting with a measure number '5' at the beginning. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The lute accompaniment features characteristic patterns, including sixteenth-note runs and sustained chords.

Notenbeispiel 39

The image displays a musical score for 'Notenbeispiel 39', organized into three systems of five staves each. The first system (measures 10-14) features a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The second system (measures 15-19) continues the piece with similar notation, including a key signature change to two flats and a sharp sign in the second measure. The third system (measures 20-24) concludes the excerpt with a key signature of two flats and a sharp sign in the second measure. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Notenbeispiel 40

Christ lag in Todesbanden

EG 101

Tonsatz: Andreas Raselius 1599?
1562-1602

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The time signature is 4/2. The music is written in a style characteristic of the late 16th or early 17th century, featuring simple harmonic textures with mostly quarter and half notes. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The system contains eight measures of music.

The second system of the musical score also consists of five staves, with the same clef and time signature arrangement as the first system. It begins with a double bar line and repeat dots, indicating a repeat of the previous system. The notation continues with similar harmonic and melodic patterns, ending with a final cadence in the eighth measure.

Notenbeispiel 40

A musical score for 'Notenbeispiel 40' consisting of five staves. The first staff is a treble clef with a '17' above it. The second staff is a treble clef. The third staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The fourth and fifth staves are bass clefs. The music is written in a common time signature and features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and slurs. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Notenbeispiel 41

Nun komm, der Heiden Heiland

EG 4

Andreas Raselius 1599
1562-1602

The image displays a musical score for the hymn "Nun komm, der Heiden Heiland" by Andreas Raselius. The score is written in 4/2 time and consists of five staves. The first three staves are vocal parts, and the last two are instrumental parts. The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into three systems, with measures 1-3, 4-6, and 7-9. The first system (measures 1-3) shows the vocal parts and the beginning of the instrumental parts. The second system (measures 4-6) continues the vocal parts and includes a triplet of eighth notes in the second vocal staff. The third system (measures 7-9) concludes the vocal parts and the instrumental parts. The score is presented in a clean, black-and-white format.

Notenbeispiel 42

Christe, der du bist Tag und Licht

EKG 353

Tonsatz: Andreas Raselius 1599?

1562-1602

Musical score for the first system of the hymn. It consists of five staves: a vocal line and four instrumental accompaniment staves. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/2. The lyrics are: "Chri - ste, der du bist Tag und Licht/".

Musical score for the second system of the hymn. It consists of five staves: a vocal line and four instrumental accompaniment staves. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/2. The lyrics are: "fur dir ist Herr ver - bor - gen nicht/".

Notenbeispiel 42

10

du väter - li - ches Lich - tes Glanz/ lehr

15

uns den Weg der Wahr - heit ganz.

Notenbeispiel 43

Nun komm, der Heiden Heiland

EG 4

Tonsatz: Michael Altenburg 1620
1584-1640

The image displays a musical score for the chorale 'Nun komm, der Heiden Heiland' by Michael Altenburg. The score is arranged in two systems, each containing six staves. The top system includes a vocal line (Soprano) and five instrumental parts (Violin I, Violin II, Viola, Bassoon, and Cello/Double Bass). The bottom system includes a vocal line (Bass) and five instrumental parts (Violin I, Violin II, Viola, Bassoon, and Cello/Double Bass). The music is in the key of B-flat major (two flats) and 4/2 time. The notation features various rhythmic values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The score is presented in a clean, black-and-white format with a clear staff layout.

Notenbeispiel 44

Christ lag in Todesbanden

Ostergesang
EG 101

Tonsatz Michael Altenburg 1620
1584-1640

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The time signature is 4/2. The music begins with a whole rest in the first measure, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure contains a half note C5, a half note D5, and a half note E5. The third measure features a half note F5, a half note G5, and a half note A5. The fourth measure has a half note B5, a half note C6, and a half note D6. The fifth measure contains a half note E6, a half note F6, and a half note G6.

The second system of the musical score consists of five staves. The top staff is in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The time signature is 4/2. The music begins with a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The second measure contains a half note C5, a half note D5, and a half note E5. The third measure features a half note F5, a half note G5, and a half note A5. The fourth measure has a half note B5, a half note C6, and a half note D6. The fifth measure contains a half note E6, a half note F6, and a half note G6.

The third system of the musical score consists of five staves. The top staff is in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The time signature is 4/2. The music begins with a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The second measure contains a half note C5, a half note D5, and a half note E5. The third measure features a half note F5, a half note G5, and a half note A5. The fourth measure has a half note B5, a half note C6, and a half note D6. The fifth measure contains a half note E6, a half note F6, and a half note G6.

Notenbeispiel 44

11

Musical notation for measures 11-13. The system consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. Measure 11 shows a melodic line in the first staff and a bass line in the third staff. Measure 12 continues the melodic line in the first staff and the bass line in the third staff. Measure 13 shows a melodic line in the first staff and a bass line in the third staff.

14

Musical notation for measures 14-16. The system consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. Measure 14 shows a melodic line in the first staff and a bass line in the third staff. Measure 15 continues the melodic line in the first staff and the bass line in the third staff. Measure 16 shows a melodic line in the first staff and a bass line in the third staff.

17

Musical notation for measures 17-19. The system consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. Measure 17 shows a melodic line in the first staff and a bass line in the third staff. Measure 18 continues the melodic line in the first staff and the bass line in the third staff. Measure 19 shows a melodic line in the first staff and a bass line in the third staff.

Notenbeispiel 44

The image displays three systems of musical notation for 'Notenbeispiel 44'. Each system consists of five staves: a vocal line (treble clef) and four instrumental lines (two treble and two bass clefs).
- **System 1 (Measures 20-22):** The vocal line begins with a whole note G4, followed by a half note G4 and a quarter note G4. The instrumental parts provide harmonic support with various rhythmic patterns.
- **System 2 (Measures 23-28):** The vocal line continues with a half note G4, a quarter note G4, and a quarter rest. The instrumental parts feature more complex rhythmic figures, including eighth and sixteenth notes.
- **System 3 (Measures 29-34):** The vocal line starts with a half note G4, a quarter note G4, and a quarter rest. The instrumental parts include a change in time signature from 4/2 to 2/2 at measure 32. The system concludes with a final whole note G4 in the vocal line.

Notenbeispiel 44

The image displays a musical score for 'Notenbeispiel 44', consisting of three systems of music. Each system contains four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first system (measures 33-35) features a melodic line in the upper treble staff and a rhythmic accompaniment in the lower bass staff. The second system (measures 36-38) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 39-41) concludes the example with a final cadence. The notation includes various note values, rests, and accidentals, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Notenbeispiel 44

43

Contra punct

7

Notenbeispiel 45

Nun komm, der Heiden Heiland

EG 4

Tonsatz Melchior Franck 1631

1579/80-1639

The image displays a musical score for the hymn "Nun komm, der Heiden Heiland" by Melchior Franck. The score is presented in two systems, each containing five staves. The top two staves of each system are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The time signature is 4/2, and the key signature is one flat (B-flat major or D minor). The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The first system concludes with a double bar line, and the second system begins with a measure number '5' above the first staff. The piece ends with a final double bar line and repeat signs.

Notenbeispiel 46
Christ lag in Todesbanden
EG 101

Melchior Franck
1579/80-1639
z: Melchior Franck 1631
1579/80-1639

Musical score for measures 1-6. The score is in 4/2 time and consists of five staves. The top staff is a treble clef, and the bottom three are bass clefs. The music features a mix of whole and half notes, with some melodic lines in the bass clefs.

Musical score for measures 7-14. The score is in 4/2 time and consists of five staves. A double bar line with repeat dots is present at the beginning of measure 7. The music continues with various note values and rests.

Musical score for measures 15-22. The score is in 4/2 time and consists of five staves. The music concludes with a final cadence in measure 22.

Notenbeispiel 47

O Lamm Gottes, unschuldig

EG 190.1

Tonsatz: Melchior Franck 1631

1579/80-1639

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is in treble clef, and the bottom four staves are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/2. The music features a variety of note values, including quarter notes, half notes, and whole notes, with some rests. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

The second system of the musical score consists of five staves, continuing from the first system. It maintains the same key signature and time signature. The notation includes quarter notes, half notes, and whole notes, with some rests. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

The third system of the musical score consists of five staves, starting with a measure number '11' above the first staff. It continues the piece with the same key signature and time signature. The notation includes quarter notes, half notes, and whole notes, with some rests. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

Notenbeispiel 48

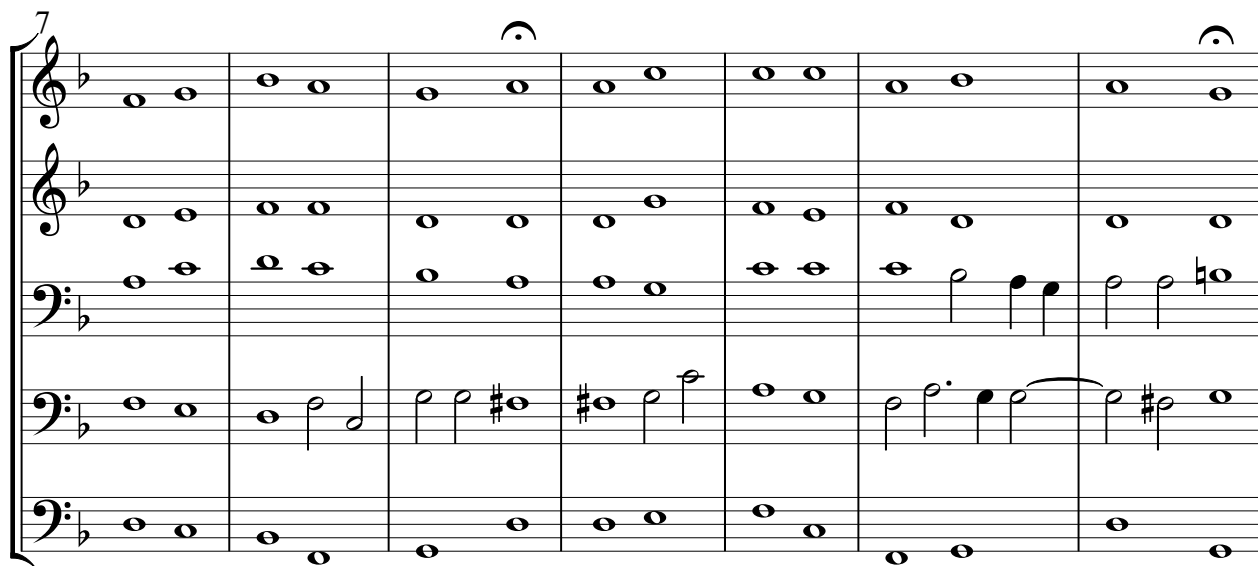
Christe, der du bist Tag und Licht

EKG 353

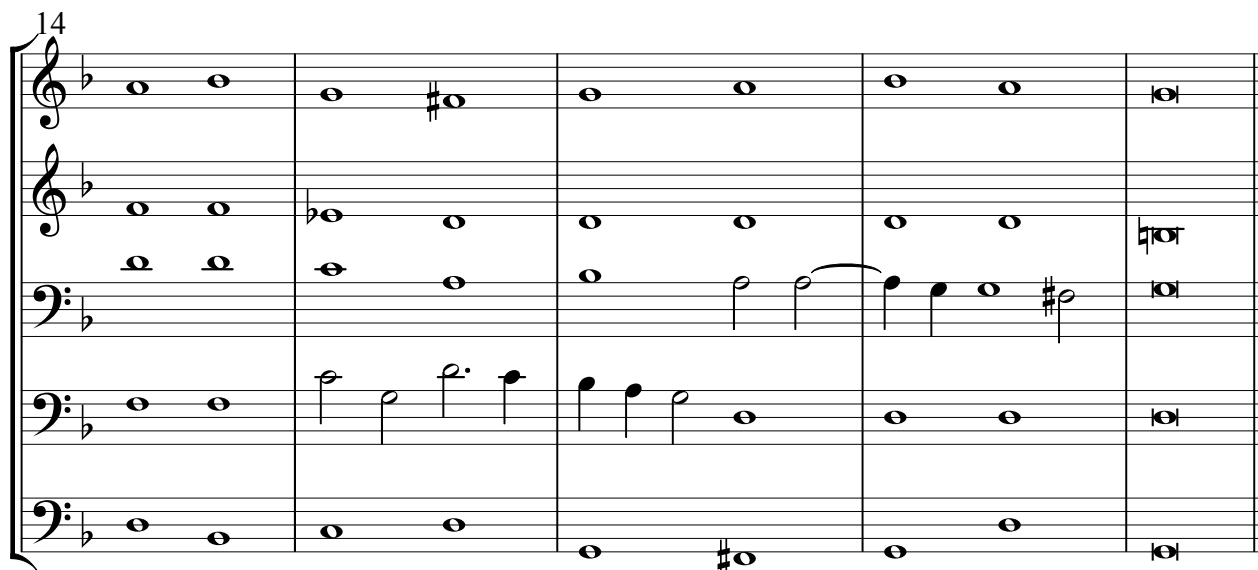
Tonsatz: Melchior Franck 1631
1579/80-1639



System 1: Musical score for the first system, measures 1-6. It features five staves: two treble clefs and three bass clefs. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/2. The music consists of whole notes and half notes, with some accidentals (sharps and naturals) appearing in the upper staves.



System 2: Musical score for the second system, measures 7-13. It continues the five-staff arrangement from the first system. The notation includes various rhythmic values and accidentals, maintaining the 4/2 time signature and one-flat key signature.



System 3: Musical score for the third system, measures 14-19. It begins with a measure rest labeled '14'. The notation continues with the same five-staff structure, concluding with a double bar line at the end of the system.

Notenbeispiel 49

Christus, der uns selig macht

EG 77

Tonsatz Melchior Franck 1631
1579/80-1639

The image displays a musical score for the hymn "Christus, der uns selig macht" by Melchior Franck. The score is organized into five systems, each containing four staves. The first two staves of each system are in the treble clef, and the last two are in the bass clef. The time signature is 4/2. The key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as quarter notes, eighth notes, and rests. Some notes are marked with a fermata. The score is divided into three systems, with the first system ending at measure 12, the second at measure 24, and the third at measure 36. The number 13 is written above the first staff of the third system, indicating the starting measure for that system. The score concludes with a double bar line and repeat signs at the end of the final system.

Notenbeispiel 50

Gottes Sohn ist kommen

EG 5

Tonsatz: Johann Stobaeus 1634
1580-1646



System 1: Four staves of music. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/2. The music consists of a vocal line and a lute accompaniment.



System 2: Four staves of music, continuing from the first system. It includes a four-measure rest at the beginning of the first staff. The notation continues with various rhythmic values and rests.



System 3: Four staves of music, continuing from the second system. It features a four-measure rest at the beginning of the first staff. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

Notenbeispiel 51

Ein Kind geboren zu Bethlehem (Puer natus in Bethlehem)

EG --

Tonsatz: Johann Stobaeus 1634
1580-1646

(aus: DMgA-KS, MF: 107//14a; " Geistliche Lieder ..., 1634", Nr. 4); [Stobäus 4.cap]

[Stobaeus 3.1.cap]

Notenbeispiel 52

Vom Himmel hoch, da komm ich her
(Vom Himmel kam der Engel Schar)

EG 24 (25)

Tonsatz: Johann Stobaeus 1634
1580-1646

The image displays a musical score for the hymn 'Vom Himmel hoch, da komm ich her'. The score is arranged in three systems, each containing five staves. The top two staves of each system are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The time signature is 4/2. The music features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The key signature is one sharp (F#). The score concludes with a double bar line and repeat signs at the end of the final system.

(aus: DMgA-KS, MF: 107//14a; " Geistliche Lieder ..., 1634", Nr. 7); [Stobäus 5.cap]

[Stobaeus 4.1.cap]

Notenbeispiel 53

Erstanden ist der heilig Christ (Gelobt sei Gott im höchsten Thron)

EG 105

Tonsatz: Johann Stobaeus 1634
1580-1646

4

10

Notenbeispiel 54

*Nun freut euch, lieben Christen g'mein
(Freut euch des Herrn, ihr Christen all)*

EG 341 (616)

Tonsatz: Johann Stobaeus 1634
1580-1646

The image displays a musical score for the hymn "Nun freut euch, lieben Christen g'mein" by Johann Stobaeus. The score is written in 4/2 time and features a key signature of one flat (B-flat). It is organized into three systems, each containing four staves. The first system (measures 1-4) shows the beginning of the piece with a treble clef on the first staff and bass clefs on the others. The second system (measures 5-8) includes repeat signs and first/second endings. The third system (measures 9-12) concludes the piece with a final cadence. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Notenbeispiel 55

Nun laßt uns Gott dem Herren

EG 320

Tonsatz: Johann Stobaeus 1634
1580-1646

The image displays a musical score for the hymn "Nun laßt uns Gott dem Herren" by Johann Stobaeus. The score is written in 4/2 time and B-flat major. It consists of two systems of five staves each. The first system includes a vocal line (Soprano) and four instrumental parts (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The second system continues the vocal line and instrumental parts, ending with a double bar line. The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as slurs and accents.

Notenbeispiel 56

Aus tiefer Not schrei ich zu dir

EG 299 I

Tonsatz: Johann Stobaeus 1634

1580-1646

The image displays a musical score for the piece 'Aus tiefer Not schrei ich zu dir' by Johann Stobaeus. The score is written in 4/2 time and consists of three systems of staves. Each system contains five staves: a vocal line (treble clef), a second vocal line (treble clef), a bass line (bass clef), a lute line (bass clef), and a basso continuo line (bass clef). The music is in a key with one sharp (F#) and features a variety of rhythmic values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The notation includes slurs, ties, and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano). The score is presented in a clean, black-and-white format.

Notenbeispiel 56

The image displays two systems of musical notation, labeled 13 and 17. Each system consists of four staves. The first system (measures 13-16) features a treble clef on the first staff and bass clefs on the others. The second system (measures 17-20) features a treble clef on the first staff and bass clefs on the others. The notation includes various note values, rests, and accidentals, with some notes beamed together and others held across measures.

Notenbeispiel 57

Christ lag in Todesbanden

EG 101

Tonsatz: Georg Otto 1588
~1550-1618

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line in G-clef with a key signature of one flat and a 4/2 time signature. It begins with a whole rest, followed by a half note G4, a half note A4, and a half note B4, all beamed together. The second staff is a vocal line in G-clef with a whole rest. The third staff is a vocal line in G-clef with a whole rest, followed by a half note G4, a half note A4, and a half note B4, all beamed together. The fourth staff is a bass line in F-clef with a whole rest, followed by a half note G3, a half note A3, and a half note B3, all beamed together. The fifth staff is a bass line in F-clef with a whole rest.

The second system of the musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line in G-clef with a half note G4, a half note A4, and a half note B4, all beamed together. The second staff is a vocal line in G-clef with a whole rest. The third staff is a vocal line in G-clef with a half note G4, a half note A4, and a half note B4, all beamed together. The fourth staff is a bass line in F-clef with a half note G3, a half note A3, and a half note B3, all beamed together. The fifth staff is a bass line in F-clef with a half note G3, a half note A3, and a half note B3, all beamed together.

The third system of the musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line in G-clef with a half note G4, a half note A4, and a half note B4, all beamed together. The second staff is a vocal line in G-clef with a whole rest. The third staff is a vocal line in G-clef with a half note G4, a half note A4, and a half note B4, all beamed together. The fourth staff is a bass line in F-clef with a half note G3, a half note A3, and a half note B3, all beamed together. The fifth staff is a bass line in F-clef with a half note G3, a half note A3, and a half note B3, all beamed together.

Notenbeispiel 57

13

Musical score for measures 13-17. The score is written for five staves: two treble clefs and three bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). The music features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. There are repeat signs with first and second endings in measures 14, 15, and 16. The notation includes slurs and ties across measures.

18

Musical score for measures 18-21. The score continues with five staves. The notation includes quarter and eighth notes, rests, and slurs. The bass clef staves show a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

22

Musical score for measures 22-25. The score continues with five staves. The notation includes quarter and eighth notes, rests, and slurs. The bass clef staves show a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

Notenbeispiel 57

26

Musical score for measures 26-29. The score is written for five staves: two treble clefs and three bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). Measure 26: Treble 1 has a half note G4, Treble 2 has a half note G4, Bass 1 has a half note G3, Bass 2 has a half note G3, Bass 3 has a half note G3. Measure 27: Treble 1 has a half note A4, Treble 2 has a half note A4, Bass 1 has a half note A3, Bass 2 has a half note A3, Bass 3 has a half note A3. Measure 28: Treble 1 has a half note Bb4, Treble 2 has a half note Bb4, Bass 1 has a half note Bb3, Bass 2 has a half note Bb3, Bass 3 has a half note Bb3. Measure 29: Treble 1 has a half note C5, Treble 2 has a half note C5, Bass 1 has a half note C4, Bass 2 has a half note C4, Bass 3 has a half note C4.

30

Musical score for measures 30-31. The score is written for five staves: two treble clefs and three bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). Measure 30: Treble 1 has a half note D5, Treble 2 has a half note D5, Bass 1 has a half note D4, Bass 2 has a half note D4, Bass 3 has a half note D4. Measure 31: Treble 1 has a half note Eb5, Treble 2 has a half note Eb5, Bass 1 has a half note Eb4, Bass 2 has a half note Eb4, Bass 3 has a half note Eb4.

Notenbeispiel 58

Ein Kindelein so löbelich
(Der Tag, der ist so freudenreich)

Tonsatz: Georg Otto 1588
~1550-1618

EG 546

Canon in Subdiapason post Semiduo tempora

The image displays a musical score for a canon in subdiapason post semiduo tempora. The score is written in 4/2 time and features a key signature of one flat (B-flat). It is organized into three systems, each containing five staves. The first system (measures 1-5) shows the initial entry of the canon. The second system (measures 6-10) continues the development. The third system (measures 11-15) concludes the piece. The notation includes various rhythmic values such as whole, half, quarter, and eighth notes, as well as rests and accidentals. The score is presented in a clean, black-and-white format.

Notenbeispiel 58

15

Musical score for measures 15-18. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). Measure 15: Treble 1 has a whole note B-flat, Treble 2 has a whole note B-flat, Treble 3 has a whole note chord (B-flat, D, F), and Bass 1 has a whole note B-flat. Measure 16: Treble 1 has a whole note chord (B-flat, D, F), Treble 2 has a whole note chord (B-flat, D, F), Treble 3 has a whole note chord (B-flat, D, F), and Bass 1 has a whole note chord (B-flat, D, F). Measure 17: Treble 1 has a whole note chord (B-flat, D, F), Treble 2 has a whole note chord (B-flat, D, F), Treble 3 has a whole note chord (B-flat, D, F), and Bass 1 has a whole note chord (B-flat, D, F). Measure 18: Treble 1 has a whole note chord (B-flat, D, F), Treble 2 has a whole note chord (B-flat, D, F), Treble 3 has a whole note chord (B-flat, D, F), and Bass 1 has a whole note chord (B-flat, D, F).

19

Musical score for measures 19-22. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). Measure 19: Treble 1 has a quarter note B-flat, Treble 2 has a quarter note B-flat, Treble 3 has a quarter note chord (B-flat, D, F), and Bass 1 has a quarter note B-flat. Measure 20: Treble 1 has a quarter note B-flat, Treble 2 has a quarter note B-flat, Treble 3 has a quarter note chord (B-flat, D, F), and Bass 1 has a quarter note B-flat. Measure 21: Treble 1 has a quarter note B-flat, Treble 2 has a quarter note B-flat, Treble 3 has a quarter note chord (B-flat, D, F), and Bass 1 has a quarter note B-flat. Measure 22: Treble 1 has a quarter note B-flat, Treble 2 has a quarter note B-flat, Treble 3 has a quarter note chord (B-flat, D, F), and Bass 1 has a quarter note B-flat.

23

Musical score for measures 23-26. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). Measure 23: Treble 1 has a quarter note B-flat, Treble 2 has a quarter note B-flat, Treble 3 has a quarter note chord (B-flat, D, F), and Bass 1 has a quarter note B-flat. Measure 24: Treble 1 has a quarter note B-flat, Treble 2 has a quarter note B-flat, Treble 3 has a quarter note chord (B-flat, D, F), and Bass 1 has a quarter note B-flat. Measure 25: Treble 1 has a quarter note B-flat, Treble 2 has a quarter note B-flat, Treble 3 has a quarter note chord (B-flat, D, F), and Bass 1 has a quarter note B-flat. Measure 26: Treble 1 has a quarter note B-flat, Treble 2 has a quarter note B-flat, Treble 3 has a quarter note chord (B-flat, D, F), and Bass 1 has a quarter note B-flat.

Notenbeispiel 58

The image displays three systems of musical notation for 'Notenbeispiel 58'. Each system consists of five staves: two treble clefs, two bass clefs, and a grand staff. The key signature is one flat (B-flat). The first system covers measures 27-30, the second system covers measures 31-34, and the third system covers measures 35-38. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Notenbeispiel 59

Allein zu dir, Herr Jesu Christ

EG 232

Tonsatz: Johannes Eccard 1597

1553-1611

Al - lein zu dir Herr Je - su
ich weiß daß du mein Trö - ster

Al - lein zu dir Herr Je - su
ich weiß daß du mein Trö - ster

Al - lein zu dir Herr Je - su
ich weiß daß du mein Trö - ster

Al - lein zu dir Herr Je - su
ich weiß daß du mein Trö - ster

Al - lein zu dir Herr Je - su
ich weiß daß du mein Trö - ster

Christ/ mein Hoff-nung steht auf Er -
bist/ kein Trost mag mir sonst wer -

Christ/ mein Hoff-nung steht/ - mein Hoff-nung steht auf Er -
bist/ kein Trost mag mir/ kein Trost mag mir sonst wer -

Christ/
bist/

meine Hoff-nung steht
kein Trost mag mir

Je - su Christ/ mein Hoff-nung steht auf Er -
Trö - ster bist/ kein Trost mag mir sonst wer -

Christ/ mein Hoff-nung steht auf Er -
bist/ kein Trost mag mir sonst wer -

Notenbeispiel 59

4

den:
den.

Von An - be - ginn ist

den:
den. Von An - be - ginn ist nichts

auf sonst Er - den: wer - den. Von An - be - ginn ist nichts er -

den:
den.

Von An - be - ginn ist nichts

den:
den. Von An - be - ginn ist nichts

6

nichts er - korn/ auf Er - den war kein Mensch ge -

er - korn/ auf Er - den war kein Mensch

korn/ auf Er - den war kein Mensch

er - korn/ auf Er - den war kein Mensch

er - korn/ auf Er - den war kein Mensch

er - korn/ auf Er - den war kein Mensch

Notenbeispiel 59

8

Mensch ge - born/ der mir aus Nö - ten

ge - born/ der mir aus Nö - ten

born/ der mir aus Nö - ten hel -

ge - born/ der mir aus Nö - ten hel -

ge - born/ der mir aus Nö - ten

10

hel-fen kann/ ich ruf dich an/

hel-fen kann/ ich ruf dich an/ zu dem ich

fen kann/ ich ruf dich an/ zu dem ich mein

fen kann/ ich ruf dich an/ zu dem ich mein

hel - fen kann/ ich ruf dich an/ zu dem ich mein

Notenbeispiel 59

12

zu dem ich mein Ver-trau - en han.
 mein zu dem ich mein Ver-trauen han.
 Ver-trau - en han/
 Ver - trau- en han.
 zu dem ich mein Ver - trau - en han.
 dem ich mein Ver - trau - en han.

Notenbeispiel 60

Johann Crüger
1598-1662

The musical score consists of four staves, all in 4/2 time. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The first staff contains a sequence of notes: a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a half note C5, and a whole note D5. The second staff contains: a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5 with a sharp sign, a quarter note B4, a half note A4, and a whole note G4. The third staff contains: a half note G3, a quarter note F3 with a flat sign, a quarter note E3 with a flat sign, a quarter note D3 with a flat sign, a quarter note C3 with a flat sign, and a whole note B2. The fourth staff contains: a half note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, a half note C3, and a whole note D3. Slurs are present under the first two staves, indicating phrasing.

Notenbeispiel 61a)

Johann Crüger
1598-1662

Geistliche Kirchenmelodien 1649, Nr. 39

The musical score is presented in two systems, each containing six staves. The first system begins with a treble clef and a 4/2 time signature. The melody is primarily in the treble clef, with a bass clef staff providing a simple harmonic accompaniment. The second system starts with a measure number '4' and continues the melodic line. The notation includes various note values, rests, and accidentals, such as a sharp sign in the bass clef of the second system.

Notenbeispiel 61b)*Geistliche Lieder und Psalmen 1657, Nr.**11*

The first system of the musical score consists of six staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom four are bass clefs. The time signature is 4/4. The music begins with a whole rest on the first staff, followed by a series of quarter and eighth notes. The melody is primarily in the upper staves, with a more active bass line in the lower staves. The key signature has one sharp (F#).

The second system of the musical score consists of six staves, continuing from the first system. It features the same instrumentation and time signature. The music concludes with a double bar line. The melody continues in the upper staves, and the bass line remains active.

Notenbeispiel 62

Allein Gott in der Höh sei Ehr

EG 179

Johannes Eccard 1597
1553-1611

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/2. The music begins with a rest in the first measure, followed by a series of notes and rests across the system, ending with a double bar line and repeat dots.

The second system of the musical score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/2. The music continues from the first system, featuring various note values and rests, and concludes with a double bar line and repeat dots.

The third system of the musical score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/2. The system begins with a measure number '18' above the first staff. The music continues with various note values and rests, ending with a double bar line and repeat dots.

Notenbeispiel 63

Allein Gott in der Höh sei Ehr

EG 179

Tonsatz: Michael Praetorius 1607

1571?-1621

The image displays a musical score for the hymn "Allein Gott in der Höh sei Ehr" by Michael Praetorius. The score is presented in two systems, each with five staves. The top system features a vocal line in the first staff and four instrumental parts in the remaining staves. The bottom system features a vocal line in the first staff and four instrumental parts in the remaining staves. The music is written in a 3/2 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The instrumental parts are primarily composed of chords and simple melodic lines.

Notenbeispiel 63

17

Musical score for measures 17-24. The score is written for five staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom three are bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of various note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The bottom two staves feature a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

25

Musical score for measures 25-32. The score is written for five staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom three are bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). The music continues with various note values and rests. The bottom two staves feature a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

33

Musical score for measures 33-40. The score is written for five staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom three are bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). The music continues with various note values and rests. The bottom two staves feature a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Notenbeispiel 63

40

Musical score for measures 40-44. The system consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The texture is polyphonic, with multiple voices moving in parallel motion.

45

Musical score for measures 45-53. The system consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music continues with similar polyphonic textures, featuring various rhythmic patterns and rests.

54

Musical score for measures 54-62. The system consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music concludes with similar polyphonic textures, featuring various rhythmic patterns and rests.

Notenbeispiel 63

The image displays a musical score for 'Notenbeispiel 63', consisting of two systems of music. The first system begins at measure 62 and the second at measure 70. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It features five staves: a single treble clef staff at the top, followed by two grand staves (treble and bass clefs), and two more bass clef staves at the bottom. The notation includes various note values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The music is characterized by a steady rhythmic flow and a clear harmonic structure.

Notenbeispiel 64

Allein Gott in der Höh sei Ehr

EG 179

Tonsatz: Michael Altenburg 1620

1584-1640

The image displays a musical score for the chorale 'Allein Gott in der Höh sei Ehr' by Michael Altenburg. The score is presented in two systems, each with five staves. The top system includes a treble clef staff, two alto clef staves, and two bass clef staves. The bottom system includes a treble clef staff, two alto clef staves, and two bass clef staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 6/4. The music features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. A double bar line is present in the first system, indicating a section break. The score is written in a clear, legible font, with standard musical notation symbols.

Notenbeispiel 65

Tonsatz:
Johann Sebastian Bach 1731
1685-1750
BWV 112

Allein Gott in der Höh sei Ehr
EG 179

Text und Melodie:
Nikolaus Decius 1539
1480-1539

The musical score is presented in two systems, each containing four staves. The first system includes the first two systems of the piece, and the second system includes the continuation. The notation is in 4/4 time and G major. The first system shows the first two systems of the piece, and the second system shows the continuation. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 4/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and repeat signs.

Notenbeispiel 66

Tonsatz:
Johann Sebastian Bach 1724
1685-1750
BWV 104

Allein Gott in der Höh sei Ehr
EG 179

Text und Melodie:
Nikolaus Decius 1539
1480-1539

The musical score is presented in three systems, each with four staves. The first system (measures 1-16) includes a treble staff with a melodic line and three bass staves providing harmonic support. The second system (measures 17-32) continues the piece with similar instrumentation. The third system (measures 33-36) concludes the piece. The key signature is G major (one sharp), and the time signature is 4/4. The notation includes various note values, rests, and repeat signs.

Notenbeispiel 67

Vater unser im Himmelreich

EG 344



Notenbeispiel 68

Ein feste Burg ist unser Gott

EG 362



Notenbeispiel 69

Wunderbarer Gnadenthron

EG 38



Notenbeispiel 70

Brunn alles Heils, dich ehren wir

EG 140

Tonsatz: Claude Goudimel 1565
~1514-1572

Text: Gerhard Tersteegen 1745
1697-1769

The image displays a musical score for the hymn 'Brunn alles Heils, dich ehren wir'. It is arranged in two systems, each with four staves. The top two staves of each system are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/2. The first system includes a vocal line with the instruction 'c.f. im Tenor' written below it. The score concludes with a double bar line at the end of the second system.

Notenbeispiel 71

Was mein Gott will, gescheh allzeit

EG 364

The image displays three staves of musical notation for the hymn 'Was mein Gott will, gescheh allzeit'. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff contains a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F#9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F#10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F#11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F#12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F#13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F#14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F#15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F#16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F#17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F#18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F#19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F#20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F#21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F#22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F#23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F#24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F#25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F#26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F#27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F#28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F#29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F#30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F#31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F#32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F#33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F#34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F#35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F#36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F#37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F#38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F#39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F#40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F#41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F#42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F#43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F#44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F#45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F#46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F#47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F#48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F#49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F#50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F#51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F#52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F#53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F#54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F#55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F#56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F#57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F#58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F#59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F#60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F#61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F#62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F#63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F#64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F#65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F#66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F#67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F#68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F#69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F#70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F#71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F#72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F#73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F#74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F#75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F#76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F#77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F#78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F#79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F#80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F#81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F#82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F#83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F#84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F#85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F#86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F#87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F#88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F#89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F#90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F#91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F#92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F#93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F#94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F#95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F#96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F#97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F#98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F#99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F#100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F#101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F#102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F#103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F#104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F#105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F#106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F#107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F#108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F#109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F#110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F#111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F#112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F#113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F#114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F#115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F#116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F#117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F#118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F#119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F#120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F#121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F#122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F#123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F#124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F#125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F#126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F#127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F#128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F#129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F#130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F#131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F#132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F#133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F#134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F#135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F#136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F#137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F#138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F#139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F#140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F#141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F#142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F#143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F#144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F#145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F#146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F#147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F#148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F#149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F#150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F#151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F#152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F#153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F#154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F#155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F#156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F#157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F#158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F#159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F#160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F#161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F#162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F#163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F#164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F#165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F#166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F#167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F#168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F#169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F#170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F#171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F#172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F#173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F#174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F#175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F#176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F#177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F#178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F#179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F#180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F#181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F#182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F#183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F#184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F#185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F#186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F#187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F#188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F#189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F#190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F#191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F#192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F#193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F#194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F#195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F#196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F#197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F#198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F#199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F#200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F#201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F#202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F#203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F#204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F#205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F#206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F#207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F#208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F#209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F#210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F#211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F#212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F#213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F#214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F#215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F#216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F#217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F#218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F#219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F#220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F#221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F#222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F#223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F#224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F#225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F#226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F#227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F#228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F#229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F#230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F#231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F#232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F#233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F#234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F#235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F#236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F#237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F#238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F#239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F#240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F#241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F#242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F#243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F#244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F#245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F#246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F#247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F#248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F#249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F#250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F#251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F#252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F#253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F#254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F#255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F#256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F#257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F#258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F#259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F#260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F#261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F#262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F#263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F#264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F#265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F#266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F#267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F#268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F#269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F#270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F#271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F#272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F#273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F#274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F#275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F#276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F#277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F#278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F#279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F#280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F#281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F#282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F#283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F#284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F#285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F#286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F#287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F#288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F#289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F#290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F#291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F#292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F#293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F#294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F#295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F#296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F#297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F#298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F#299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F#300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F#301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F#302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F#303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F#304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F#305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F#306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F#307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F#308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F#309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F#310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F#311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F#312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F#313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F#314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F#315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F#316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F#317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F#318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F#319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F#320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F#321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F#322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F#323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F#324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F#325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F#326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F#327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F#328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F#329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F#330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F#331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F#332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F#333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F#334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F#335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F#336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F#337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F#338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F#339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F#340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F#341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F#342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F#343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F#344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F#345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F#346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F#347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F#348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F#349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F#350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F#351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F#352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F#353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F#354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F#355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F#356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F#357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F#358, G358, A358, B358, C359, D359, E359, F#359, G359, A359, B359, C360, D360, E360, F#360, G360, A360, B360, C361, D361, E361, F#361

Notenbeispiel 72

The image shows a musical score for 'Notenbeispiel 72'. It consists of five staves. The first two staves are in treble clef, and the last three are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two measures. The first measure contains several notes with stems, some beamed together. The second measure contains notes with stems and a final chord. Below the staves, there are some numbers and symbols: '7 6 b' under the first measure, and '4 3' with a small symbol under the second measure.

Notenbeispiel 73

Vater unser im Himmelreich

EG 344

Tonsatz: Christoph Demantius 1620
1567-1643

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The time signature is 4/2. The music is written in a key with one sharp (F#). The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests, with some notes marked with accidentals (sharps and naturals).

The second system of the musical score consists of five staves, continuing from the first system. It begins with a measure rest marked with a '5' above the staff. The notation continues with various note values and rests, ending with a double bar line and repeat signs on the right side of each staff.

Notenbeispiel 74

O Haupt voll Blut und Wunden

EG 85

Melodie und Tonsatz: Hans Leo Haßler 1601
1564-1612

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is in treble clef, and the bottom four are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/2. The music is divided into two measures by a double bar line. Above the first measure is a first ending bracket labeled '1.', and above the second measure is a second ending bracket labeled '2.'. The notation includes various note values, rests, and accidentals, with a sharp sign appearing in the fourth measure of the bottom staff.

The second system of the musical score consists of five staves, continuing from the first system. It begins with a measure rest of 4 measures. The notation continues with various note values and rests across the five staves, maintaining the 2/2 time signature and one-flat key signature.

Notenbeispiel 75

Verleih uns Frieden gnädiglich

EG 421

Tonsatz Bartholomäus Gesius 1601
1555/62-1613?

The image displays a musical score for the hymn "Verleih uns Frieden gnädiglich" by Bartholomäus Gesius. The score is written in 4/2 time and consists of two systems of staves. The first system contains five staves: two treble clefs and three bass clefs. The second system also contains five staves: one treble clef and four bass clefs. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature is one sharp (F#), and the piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Notenbeispiel 76

Nun bitten wir den Heiligen Geist

EG 124

Tonsatz: Hans Leo Haßler 1608
1564-1612

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/2. The music features a variety of rhythmic patterns, including quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, with some rests and ties.

The second system of the musical score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/2. This system includes a triplet of eighth notes in the first measure of the top staff. The time signature changes to 6/4 in the second measure and back to 4/2 in the third measure of the top staff. The music continues with various rhythmic patterns and rests.

Notenbeispiel 76

A musical score for 'Notenbeispiel 76' consisting of five staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It begins with a fermata over the first measure. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat. The third staff is a bass clef with a key signature of one flat. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The score is divided into three measures by vertical bar lines. The first measure contains the first staff with a fermata, the second staff with a half note, and the third staff with a half note. The second measure contains the first staff with a half note, the second staff with a half note, the third staff with a half note, and the fifth staff with a half note. The third measure contains the first staff with a half note, the second staff with a half note, the third staff with a half note, and the fifth staff with a half note. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Notenbeispiel 77

Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn
EG 363

Tonsatz: Melchior Franck 1631
1579/80-1639

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/2. The music features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals.

The second system of the musical score continues from the first system and also consists of five staves in the same clef and key signature arrangement. It begins with a measure rest marked with a '4' above the staff. The notation continues with various rhythmic patterns and melodic lines across the staves.

Notenbeispiel 77

A musical score for 'Notenbeispiel 77' consisting of five staves. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The first staff is marked with an '8' at the beginning. The notation includes various note values, rests, and accidentals (sharps and naturals). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Notenbeispiel 78

Christ lag in Todesbanden

EG 101

Tonsatz: Michael Praetorius 1607
1571?-1621

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is in treble clef with a 4/2 time signature. The second staff is also in treble clef with a 4/2 time signature. The third staff is in bass clef with a 4/2 time signature. The fourth staff is in bass clef with a 4/2 time signature. The fifth staff is in bass clef with a 4/2 time signature. The music features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals.

The second system of the musical score consists of five staves. The top staff is in treble clef with a 4/2 time signature. The second staff is in treble clef with a 4/2 time signature. The third staff is in bass clef with a 4/2 time signature. The fourth staff is in bass clef with a 4/2 time signature. The fifth staff is in bass clef with a 4/2 time signature. This system includes a repeat sign with a first ending bracket and a double bar line, indicating a section that is repeated.

Notenbeispiel 78

The image displays a musical score for 'Notenbeispiel 78', consisting of two systems of music. Each system contains five staves: a single treble clef staff at the top, followed by a grand staff (treble and bass clefs), and two additional bass clef staves at the bottom. The first system is marked with a '6' at the beginning. The notation includes various note values, rests, and accidentals (sharps and naturals). The second system is marked with a '9' at the beginning and concludes with a double bar line and repeat signs. The music is written in a style typical of early modern lute tablature transcriptions.

Notenbeispiel 79

Mit Fried und Freud ich fahr dahin

EG 519

Tonsatz: Christoph Demantius
1567-1643

The image displays a musical score for the piece 'Mit Fried und Freud ich fahr dahin' by Christoph Demantius. The score is presented in two systems, each containing five staves. The first system (measures 1-4) is in 4/2 time and features a treble clef on the top staff and bass clefs on the remaining four staves. The second system (measures 5-8) begins with a measure rest on the top staff, indicated by a '5' above the staff, and continues with the same five-staff arrangement. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign at the end of the eighth measure.

Notenbeispiel 80

Christ lag in Todesbanden

EG 101

Tonsatz:

Johann Hermann Schein 1627

1586-1630

Christ lag in To - des - ban - den/ für
 der ist wie - der er - stan - den/ und

6 6 6 6 5 3 #

Detailed description: This system contains the first three measures of the piece. It features a vocal line in treble clef with lyrics, a guitar line in treble clef, and two bass lines in bass clef. The time signature is 4/2. The key signature has one sharp (F#). Fingerings are indicated by numbers 1-5. A capo is marked with a # below the first measure.

un - sre Sünd ge - ge - ben/
 hat uns bracht das Le - ben. Des wir sol - len

6 6 5 4 3 # 6 b #

Detailed description: This system contains the next three measures. It continues with the same instrumental parts and a vocal line. A double bar line with repeat dots is placed at the end of the second measure. The key signature changes to one flat (F) in the final measure. Fingerings and a capo (marked with #) are indicated.

Notenbeispiel 80

8

fröh-lich sein/ Gott lo - ben und ihm dank - bar

6 6 6 6 4 5 4 3

11

sein/ und sin - gen Al - le - lu - ja/ Al - le - lu - ja.

5 6 4 3 7 6 6 5

Notenbeispiel 81*Es ist das Heil uns kommen her*

EG 342

Tonsatz: Max Reger 1914

1873-1916

aus op. 135a

Es ist das Heil uns kom-men her von Gnad und lau-ter Gü - - te; die

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is the vocal line in G major (one flat) and 4/4 time. The lyrics are: "Es ist das Heil uns kom-men her von Gnad und lau-ter Gü - - te; die". The accompaniment includes a piano part with a right-hand melody and a left-hand bass line, and a cello/bass part with a similar bass line.

Werk, die hel-fen nim-mer-mehr, sie kön-nen nicht be - hü - - ten. Der

The second system of the musical score continues the piece. It begins with a fermata over the first measure of the vocal line. The lyrics are: "Werk, die hel-fen nim-mer-mehr, sie kön-nen nicht be - hü - - ten. Der". The musical notation follows the same structure as the first system, with vocal and instrumental parts.

Notenbeispiel 81

7

Glaub sieht Je-sus Chri-stus an, der hat für uns ge - nug ge - tan, er

This system contains the first four measures of the piece. It features a vocal line in the upper staff and three piano accompaniment staves below. The key signature is B-flat major (two flats). The vocal line begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The piano accompaniment consists of a bass line and two inner voices.

11

ist der Mitt - ler wor - - den.

This system contains the fifth and sixth measures of the piece. The vocal line continues with quarter notes D5, E5, and F5, ending with a fermata. The piano accompaniment continues with the same texture as the first system.