



Die Befetzung der vielftimmigen Musik des 17. und 16. Jahrhunderts

Author(s): Max Schneider

Source: *Archiv für Musikwissenschaft*, 1. Jahrg., H. 2. (Jan., 1919), pp. 205-234

Published by: [Franz Steiner Verlag](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/929720>

Accessed: 15/06/2014 04:29

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



Franz Steiner Verlag is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Archiv für Musikwissenschaft*.

<http://www.jstor.org>

Die Besetzung der vielstimmigen Musik des 17. und 16. Jahrhunderts

Von

Max Schneider, Breslau

Bei der zunehmenden Wiederverwendung wertvoller älterer Musik fehlt augenscheinlich so gut wie ganz die vielstimmige orchestral begleitete Komposition des 17. und des 16. Jahrhunderts. Das bedeutet einen auffallenden Verzicht auf Werke zumeist großen Stils, auf Kunstschöpfungen, die zu einem Teil auch heute noch gekannt zu sein verdienen, weil sie in der ihnen eigenen urwüchsigem und belebenden Kraft unserm Empfinden keineswegs fremd geworden sind; sie führen bisweilen zu Gipfeln des musikalischen Ausdrucks (Schütz), von denen her der Blick erst ganz das weite Gebiet ermessen kann, das uns seit längerer Zeit fast nur durch kleinere oder größere a cappella-Darbietungen, durch begleiteten Sologesang und instrumentale Kammermusik geschildert zu werden pflegt.

Diese Beschränkung ist nicht freiwillig. Sie beruht weniger auf der verhältnismäßig geringen Zahl von Neudrucken, als auf unzureichender Kenntnis des alten Orchesters mit seiner nach heutigen Begriffen schwer zu bestimmenden Besetzung. Von irgendwie nennenswerten, grundlegenden Versuchen, das vielgestaltige Orchester der Gabrieli-Schütz-Zeit neu erstehen zu lassen oder ihm das Wesentliche seiner Klangeigenart mit modernen Instrumenten abzugewinnen, verlautet nichts; es wirken da wohl noch die Folgen jener heftigen Kämpfe nach, die unsere Väter vor einem Menschenalter um die nun endlich praktisch durchgesetzte Beachtung des Generalbasses, der orchestralen und virtuosen Normen besonders des 18. Jahrhunderts zu bestehen hatten. Vestigia terrent?

Im Grunde entsprangen diese Kämpfe nur dem alten Gegensatz von Wissen und Glauben. Die Forscher wußten, auf was es ankam. Doch ihre Gegner glaubten nicht an die vermeintliche Eintönigkeit der Instrumentierung in „Deutschlands italienischer Zeit“. Sie sträubten sich instinktiv gegen die unbestreitbare Tatsache des Übergewichts der Zeichnung über die Farbe in einer Musik, die sie eigentlich nur aus freien, oft fragwürdigen Übersetzungen lasen, hörten und beurteilten. Als sie dann den Urtext wenigstens buchstäblich zu lesen vermochten, wollten sie ihn kurzerhand auf ihre Weise deuten, ohne dem Geiste seiner Entstehungszeit genügend gerecht zu werden; ja sie glaubten vielfach, die angeblichen Skizzen der Meister erst fertig komponieren zu müssen, weil sie vor allem das nicht obligate, improvisatorische Wesen

der Generalbaßbegleitung verkannten. Demgegenüber hatten die Forscher mit ihrem gewiß nicht voraussetzungslosen, vorwiegend theoretischen und kaum sehr anschaulichen Beweismaterial einen schweren Stand. Aber sie drangen durch. Nun gilt es, die Richtlinien für noch ältere und zugleich ausgebreitete künstlerische Freiheiten wiederaufzufinden, von welchen besonders eine unser Musikleben dauernd bereichern kann: die instrumentale und vokale Besetzung der vielstimmigen Komposition des 17. und auch des 16. Jahrhunderts.

Bei dieser Besetzung bleiben nicht bloß, wie in der Zeit um 1700, die füllenden Begleitharmonien dem freien Ermessen des Generalbaßspielers anheimgestellt, sondern der Aufführungsleiter darf und soll außerdem je nach Maßgabe der vorhandenen Mittel die vom Komponisten notierten Stimmen auf Sänger und Spieler verteilen; sogar die Gliederung in stark und schwach besetzte Abschnitte, in Tutti und Soli steht in seinem Belieben. Das alles und Ähnliches ist aus den Titeln vieler Werke längst bekannt, aber für die Gegenwart wird es nicht ausgenutzt, obschon den anfänglich nur kurzen Vermerken wie „zum Singen und (oder) Spielen mit allerlei Instrumenten“ auf frühen Drucken bald weitere Angaben in Vorreden oder einzelnen Stimmen folgen. Indessen sagen selbst Schütz'sche Partituren mit ihrer an sich klar ausgedrückten Willensmeinung des Komponisten noch so oft „oder“ und „man kann“, daß auch diese erhabenen Denkmäler der Tonkunst gleich vielen andern als zu unbestimmt erscheinen und im modernen Konzert nicht den Platz einnehmen, der ihnen gebührt. Es besteht also wissenschaftlich wie praktisch das Bedürfnis nach festen Anhaltspunkten für die Besetzung vielstimmiger Musik des 17. und 16. Jahrhunderts.

Aus den verschiedenartigen, mehr oder weniger allgemein gehaltenen Hinweisen in Vorreden und theoretischen Schriften, die hier als bekannt und oft genug erwähnt angesehen werden dürfen, sind solche festen Anhaltspunkte oder Richtlinien nur in Ausnahmefällen abzuleiten. Dagegen bewährt sich Michael Praetorius mit dem dritten Bande des *Syntagma musicum*¹⁾ als ein zuverlässiger, erfahrener Führer. Seine viel zu wenig beachtete Lehre, „ein Concert mit Instrument vnd Menschen Stimmen auff vnterschiedliche Choros gar leichtlich anzuordnen“, beruht auf verständnisvollem Studium hervorragender italienischer Meister und wird überdies an einer großen Reihe eigener und fremder Werke veranschaulicht. Der fleißige braunschweigische Hofkapellmeister schrieb aus der Praxis für die Praxis. Wir können nichts Besseres tun, als seinen bis ins einzelne gehenden Ratsschlägen zu folgen, sind sie doch auch von seinen Zeitgenossen willig aufgenommen worden, wie sich jetzt an vollständig erhaltenem handschriftlichen Stimmenmateriale vieler nicht von Praetorius komponierten Werke nachprüfen läßt.

Die Geschichte des Orchesters ist noch nicht geschrieben. Sie wird größtenteils eine Stilgeschichte sein müssen und zeigen, daß mit der um 1600 sich anbahnenden, schon vom Komponisten festgelegten Unterscheidung zu spielender und zu singender Stimmen auch für das Orchester eine neue Zeit künstlerischen Aufstiegs beginnt. Die Polyphonie verschwand ja trotz des *stile recitativo* nicht, sondern gebieh unter dem Einfluß der schnell erstarkenden dramatischen Strömung zu größerer Beweglichkeit und Freiheit. Und in dem Maße, wie sich allmählich der stilistische Gegensatz

¹⁾ Wolfenbüttel 1619. Kritisch revidierter Neudruck, mit einem Vorwort und erläuternden Anmerkungen versehen von Ed. Bernoulli, Leipzig 1916.

zwischen geistlicher und weltlicher Musik vertieft, gewinnt auch das Orchester in seiner Zusammensetzung an Regelmäßigkeit, in seiner Ausdrucksfähigkeit an Charakter; es wird musikalisch und technisch selbständig und scheidet Klangarme oder sonstwie unergiebige Instrumente aus. Die Bedeutung der Klangfarbe bleibt zwar nicht lange verborgen, aber geraume Zeit verstreicht, bis das wachsende Bedürfnis nach lebenswahren Kolorit eine feinnervige Kunst der Instrumentation hervorruft, die nichts mehr dem Zufall oder dem Belieben der Ausführenden überläßt und in jedem Augenblick über die verschiedenartigsten Abtönungen gebietet; ihre Entwicklung ist auch heute noch nicht abgeschlossen.

Das Wesen der modernen Instrumentierung seit Haydn gleicht dem der Malerei. Klangfarbe und Artikulation des einzelnen Instruments bestimmen also dessen Wahl, seine Verwendungsart¹⁾ und die Charakteristik der Zeichnung. Bei den Alten dagegen entsteht die Zeichnung nahezu unbeeinflusst von der Farbe. Die Komposition an sich ist schon fertig, bevor sie durch Instrumenten- und Singstimmenklang koloriert, d. h. farbig getönt wird. Diese Tönung folgt naturgemäß dem Aufbau der Komposition und setzt Fläche neben oder über Fläche, Gruppe neben oder über Gruppe. Daraus ergeben sich ganz eigene Kontrastwirkungen, obwohl der Komponist die Wahl der Farbe und die Abstimmung der Kontraste ganz oder teilweise den Ausführenden überläßt. (Daß der einzelne Spieler oder Sänger unter Umständen sogar Eingriffe in die Zeichnung vornehmen durfte, wenn es galt, eine melodische Linie zu schmücken, zu beleben, sie instrumental oder vokal zu charakterisieren, soll hier außer Betracht bleiben.)

Die eben erwähnten Gruppen sind die in den vielstimmigen Musiken des 16. und 17. Jahrhunderts fast immer zu „Ehören“ zusammengefaßten Stimmenkomplexe. Ihre Zahl darf innerhalb gewisser Grenzen nach Maßgabe der jeweils vorhandenen Mittel wechseln, wie nicht selten schon aus Überschriften ersichtlich wird; z. B. Schütz, Psalmen Davids sampt Etlichen Moteten und Concerten mit acht vnd mehr Stimmen Nebenst andern zweyen Capellen, daß dero etliche auff drey und vier Chor nach beliebung gebraucht werden können (1619); Schein, Musica divina, der 150. Psalm. Mit 8, 16 oder 24 Stimmen (1620); Mayer (Martin), Jubilate. Alleluja. Auff mein Psalter und Harffenklang 37 o 44 v. (1675 achtchörig)²⁾.

Aus der um das Jahr 1500 mehr gelegentlich auftretenden Vielstimmigkeit, aus dem einstigen Alternieren nur zweier oft schwachstimmiger Ehöre, aus der Doppelschörigkeit Willaert's und seiner Schule (*cori spezzati*) erwächst gegen Ende des 16. Jahrhunderts ein eigener, namentlich durch Giovanni Gabrieli ins Große, Erhabene gesteigerter Stil, eine nun auch Chor auf Chor türmende, vorwiegend freie Polyphonie, die gerade unserer mit Klanggewaltigem Apparat musizierenden Zeit noch (oder wieder) viel zu sagen hat. Es ist klar, daß diese vollstimmige Schreibweise einen Markstein im Werdegang des Tonsetzes bedeutet, wie Riemann einmal zutreffend bemerkt³⁾; denn sie übertrug anscheinend bewußt den Begriff der Oktaver-

¹⁾ „Gieb jedem Instrument das, was es leyden kann. So hat der Spieler Lust, du hast Vergnügen dran,“ schrieb Telemann 1718 (s. Matheson, Große Generalbassschule, Hamburg 1731, S. 172).

²⁾ Manuskript in der Stadtbibliothek Breslau; vgl. Bohn, Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek Breslau, S. 161, Nr. 64.

³⁾ Musiklexikon, 8. Aufl., Artikel Gio. Gabrieli, S. 341.

doppelungen von der Orgel auf den Vokal- und Instrumentalchor und erschloß damit eine der Hauptgrundlagen orchesterlicher Klangplastik. Von theoretischen Bedenken, die auch diese Neuerung begleiteten, hören wir meist nur aus beschwichtigenden Hinweisen auf ihre praktisch einwandfreie, für Klang und Stimmführung vorteilhafte Verwendbarkeit. Der gestrenge Artusi¹⁾ forderte die Einheit der Bässe bei mehrchörigen concerti musicali in der Erwägung, daß ein einziger Bass als harmonische Grundstimme bei einer Vielheit gleichzeitig musizierender Chöre, namentlich wenn sie getrennt aufgestellt sind, klanglich erdrückt werden kann; es treten allzuleicht Undeutlichkeiten und Mißklänge auf, sobald die einzelnen Chorbässe Mittelstimmen im Harmoniegefüge bilden; haben aber die Chöre da, wo sie zusammenwirken, gleiche Bässe, dann erhält die Komposition mit der vermehrten Stimmen- und Chorzahl ganz von selbst auch die nötige Verstärkung der Grundstimme, der harmonische Unterbau ist somit stets gesichert:

„Bassus alit voces, ingrassat, fundat et auget“²⁾.

Von der unisonen Verstärkung zur einfachen und doppelten Oktavierung der Bässe war es kaum ein großer Schritt, z. B. bei der häufigen Vereinigung eines hohen Chores mit einem tiefen. Das Unisono von Singstimmen und Instrumenten bedurfte der theoretischen Rechtfertigung nicht, und bald drängte sich auch die Ausnutzung der Oktavierung zunächst für die oberen oder melodisch wesentlichen, dann für die im Satz wichtigsten und schließlich für alle komponierten Stimmen überhaupt auf, wenn es galt, die Vielstimmigkeit harmonisch zu festigen, das heißt: den Kunstbau nicht nur im Fundament sicher zu verankern, sondern ihn auch noch mit tragfähigen Säulen zu durchziehen.

Überdies war der klangliche Reiz der durchgängigen Oktavierung vom Orgelspiel her längst bekannt; indessen hat sie da die bemerkenswerte Eigentümlichkeit, den Achtfußton vorherrschen zu lassen: die Oktaven treten mehr als Mitklänge, als Nebenklänge auf. Aber gerade dieser Umstand ist vielleicht mitbestimmend gewesen bei den von Praetorius³⁾ angeführten Leitsätze:

„Octavae in omnibus vocibus tolerari possunt: Quando una vox cantat, altera sonat.“

Schon in den von Malvezzi (1591) herausgegebenen Intermedii et Concerti oktavier die drei begleitenden organi di legno dolcissimi in gewissem Sinne: zwei spielen im Einklang, eines eine Oktave tiefer; der damaligen Begleit- und Mitspielpraxis gemäß hatten sie sich an die komponierten Stimmen zu halten, also muß die Klangwirkung einer Oktavierung wenigstens sehr nahe gekommen sein. Zeitlich vor Praetorius empfiehlt Giovanni Francesco Capello, um 1613 Organist in Brescia, chorweises Oktavier, weil mehr Glanz und Fülle zu erreichen ist, wenn z. B. eine Motette für je zwei Tenöre und Bässe von zwei Sopranen und zwei Altstimmen in der höheren Oktave (oder umgekehrt) mitgesungen wird: „audite, probate, ac-

1) L'arte del contrapunto, p. 2, Ven. 1589 (ristamp. 1598), cap. 16; vgl. Praetorius, Syntagma musicum III (Neudruck herausgegeben von Bernoulli, S. 70).

2) Vgl. Praetorius, a. a. D. Neudruck S. 72.

3) a. a. D. Neudruck S. 72.

quiescite“, meint er zuversichtlich¹⁾. Dem Verfasser des *Syntagma musicum* war denn auch aus Venedig berichtet worden,

„daß die vornembsten Musici in Italia in den Ripieni, (das ist in pleno Choro) mit allem Fleiß die Vnisonos und Octaven gebrauchten, aus eigener Experientz vnd Erfahrung, daß solche Arten in so grossen Kirchen, da die Chor weit von einander seyn, viel bessere Krafft geben, wenn sie mit den andern Choren zugleich in Vnisonis oder Octaven . . . fortgehen; Als wenn sie mit grosssem Fleiß (studiosamente) die Vnisonos vnd Octaven zu vermeiden, gemacht vnd gesetzt weren, do dann nimmermehr eine solche perfecta Harmonia vnd Resonantz sich könne vernehmen vnd hören lassen: denn was man einem Chor gibt, das werde dem andern hergegen entjogen, etc.“²⁾.

Trotzdem Praetorius nun, getreu seinem oben angeführten Leitsatze, „die Octaven in Choro instrumentali, wenn entweder allerley Instrumenta allein, oder aber Instrumenta vnd Menschen Stimmen zusammen kommen, nicht weniger als die Vnisoni passieren“ läßt³⁾, so kann er sonderbarerweise „zur zeit“ nicht für gut halten, wenn im Vokalchor Diskant und Tenor oder Alt und Baß oktavierern, obschon sich dergleichen bei angesehenen Komponisten vorfindet. Er nennt Stefano Mascimbenti, dessen im Jahre 1610 bei Amadino in Venedig erschienene *Concerti ecclesiastici a 12 v.*, divisi in 3 chori hier in Betracht kommen, und Valerio Bona, der eine Reihe mehrchöriger Werke zum Druck gab. Auch Benedetto Pallavicino's im Jahre 1605 von Amadino verlegte *Sacrae Dei Laudes 8 et una 12, duae vero 16 vocibus* gehören hierher, wie Viadana erwähnt, und andere. (Pallavicino führt in einem 16stimmigen *Jubilate* und *Laudate* den Cantus mit dem Tenor auf 25 und 30 Takte in Oktaven!)

Viadana, der Fortschrittliche, tritt in der aufschlußreichen Vorrede zu seinen von Giacomo Vincenti, Venedig 1612, gedruckten *Salmi a 4 chori per cantare e concertare nelle gran Solennità di tutto l'anno* warm für diese Art der Stimmführung ein; denn, sagt er,

„sämtliche Chöre sind für sich selbständig, richtig und im Zusammenklang komponiert; und da jeder vom andern getrennt ist, kann man nicht unterscheiden, ob sie in der Oktave oder Unisono singen. Diese Einrichtung habe ich deshalb getroffen, weil dadurch die Musikstücke viel besser gelingen. Wer bei den Tuttistellen (ne' Ripieni) genau nach den Regeln (osservamente) verfahren will, der muß ganze, halbe, Viertelpausen, Punkte, Syncopen usw. anbringen [wie in der alten künstlichen Vielstimmigkeit]: dadurch aber wird das Musikstück auseinandergerert, roh und widerhaarig, der Vortrag jedoch halbsbrecherisch und wenig anmutig⁴⁾“.

Das war die folgerichtige Weiterentwicklung jener um 1600 von Viadana schon angebahnten Trennung der über einem selbständig komponierten Instrumentalbaß zu spielenden Begleit(Füll)harmonien von den notierten Singstimmen. Viadana hat also auch an der planvollen Begründung der wirklich orchestralen Schreibweise ganz erheblichen Anteil. Doch selbst Viadana gegenüber hält Praetorius die Oktaven im Instrumentalchor für besser als in den Singstimmen (es bleibt immer vom mehrchörigen Satz die Rede!), ohne aber, gemäß der praktischen Freiheit seiner Zeit, „eines

¹⁾ Ambros, *Geschichte der Musik*, Bd. 4 (3. erweiterte Auflage von H. Leichtentritt), Leipzig 1909, S. 156.

²⁾ Praetorius, a. a. O. Neudruck S. 74.

³⁾ a. a. O. S. 75.

⁴⁾ Außer dem in [] Stehenden Haberl's Übersetzung, *Kirchenmusikal. Jahrbuch* 1889, S. 59.

oder des andern Opinion zu improbiren oder hintenan zu setzen¹⁾. Und er tat gut daran, denn er mußte selbst in Betracht ziehen, daß „in Schulen vnd sonsten, do man die Instrumenta nicht darbey haben kan, die Instrumentales Chori entweder ganz außgelassen, oder aber humanis vocibus bestellet werden müssen: So wirds ein jeden in seine willkür, ob er an etlichen brthern die Octaven könne vnd wolle vorbeÿ gehen (lassen), anheimb gestellet“²⁾. Auch spätere Meister töten den Geist nicht dem Buchstaben zuliebe, wie z. B. Heinrich Schütz in seiner tiefinnerlichen, instrumental begleiteten 8- und 16stimmigen Motette „Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn“ und in dem ausdrucksgewaltigen, ergreifenden Concerto „Zion spricht: der Herr hat mich verlassen“ für 12 oder 20 Stimmen³⁾. Daß bei noch vollstimmigeren Werken ohne vokale Oktavierung überhaupt nicht gut auszukommen war, daß sie sogar zu künstlerisch selbständiger Wirkung gebraucht werden konnte, zeigt, um nur ein Beispiel zu nennen, Drazio Benevoli's berühmte vielstimmige Festmesse zur Weihe des Salzburger Domes 1628⁴⁾.

Nur schlecht klingende Quinten mußten vermieden werden, obschon „die Diminutiones, so bißweilen intermiscirt werden, sehr viel excusiren vnd vertuschen helfen“⁵⁾.

Die neue Lehre von der Oktavierung ging aber nicht nur die Komponisten an. Auch die dirigierenden Kantoren und Kapellmeister mußten ein klares Verhältnis zu ihr anstreben, wenn sie beim Einrichten der zur Aufführung gewählten Werke für ihre untereinander recht verschieden zusammengesetzten Chöre und Orchester einigermaßen sicher gehen wollten. Das Einrichten ließ ja verhältnismäßig große Freiheiten, in der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts bekanntlich weit größere als in der des 18., wo eigentlich nur noch für einen fähigen Generalbaßspieler zu sorgen war, der im übrigen mit der ihm obliegenden harmonischen Ergänzung des notierten Satzes selbständig verfuhr. Der Dirigent in der Gabrieli-Schütz-Zeit dagegen hatte mehr zu tun; er mußte häufig nicht nur die vokale und instrumentale Besetzung der notierten Stimmen seinen verfügbaren Mitteln entsprechend vornehmen, sondern unter Umständen auch noch „Capellen“ aus den gewählten Kompositionen „ausziehen“.

Diese Capellen waren verstärkende vokale oder instrumentale Chorgruppen beliebiger Anzahl und Klangfarbe, die als kraft- und prachtgebende Tutti dem je nach Charakter des Musikstückes starken oder schwachen, mit Instrumentalpartien durchsetzten oder rein vokalen Hauptchore, den Favorit- oder konzertierenden, zuweilen solistisch gemeinten Stimmen gegenübertraten und dadurch wirkungsvolle dynamische Abstufungen ermöglichten⁶⁾. Die Komponisten stellten meist den Dirigenten anheim,

1) a. a. D. S. 77.

2) a. a. D. S. 77.

3) H. Schütz, *Sämtliche Werke*, herausgegeben von Ph. Spitta, Bd. 2 und 3.

4) *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* X₁. (S. Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam.)

5) Praetorius a. a. D. S. 77.

6) Hierher gehören auch Praetorius' Äußerungen über die Bezeichnungen forte, piano, presto, adagio, lento. „Diese Wörter — sagt er a. a. D. S. 87 — werden bißweilen von den Italis gebraucht, vnd in den Concerten vnd vielen unterschiedenen örtern, wegen abwechselung beydes der Stimmen vnd Choren, darbey oder drunter gezeichnet, welches ich mir dann nicht mißfallen lasse. Ob zwar etliche, daß sich dessen, sonderlich in Kirchen zu gebrauchen nicht gut sey, vermeinen: So deuchtet mir doch solche variation vnd vnbwechselung, wenn sie fein moderate vnd mit einer guten gratia, die affectus zu exprimiren . . . vorgenommen . . . wird, nicht allein nicht vnlieblich oder vnrecht seyn,

in welchem Umfange solche Capellen „ausgezogen“, das heißt: besonders herausgeschrieben werden sollten. Schon Überschriften wie z. B. „mit 8 oder 16“, „12 oder 20 Stimmen“ lassen erkennen, wie die Capellen je nach Maßgabe der jeweils vorhandenen Mittel ganz oder teilweise wegbleiben konnten; sie wurden deswegen und aus Sparsamkeitsgründen auch oft gar nicht mit gedruckt¹⁾.

Außer zahlreichen, leider nur in Stimmen vorliegenden Werken des Praetorius bieten beste und bequemste Anschauung die auf hoher künstlerischer Warte stehenden „Psalmen Davids sampt Etlichen Moteten und Concerten“ (1619) von Heinrich Schütz, der die Capellen in verschiedenartigster Verwendung auch der gedruckten Ausgabe beigelegt hat, ohne unbedingt auf ihrer Ausführung zu bestehen oder ihre Besetzung bis auf die Einzelheiten festzulegen.

Eine besonders bemerkenswerte, historisch sehr bedeutsame Art der ergänzenden Capellen nimmt Praetorius als sein geistiges Eigentum in Anspruch²⁾. Er nennt diese *Capella fidicina*, weil er sie mit Saiteninstrumenten, die nicht auf Atempausen angewiesen sind: Geigen, Lauten, Harfen, Gamben oder Bratschen statt mit Bläsern besetzt sehen will. Sie kann bei strophischen Gesängen im Wechsel mit verschiedenen Bläsercapellen vortrefflich wirken oder auch nach englischer Art als „ganzes Consort“ stark und mit sanften Blasinstrumenten gemischt werden in der Weise, daß „ein stark Clavicymbel, zwey oder drey Lautten, eine Theorba, Wandoer, Zitter, Bassgeig, Block- oder Quersflöit, stille Posaune, Viole de Bastarda vnd eine kleine Discant Geige fein rein vnd lieblich zusammen gestimmt mit einander fortgehen: die Concertat Stimmen aber das ihrige cum grata & decenti harmonia darunter mit einbringen.“ Man soll jedoch eine solche Capelle etwas abseits von Orgel und Singstimmen stellen, damit diese nicht übertönt werden. Wichtig ist, daß die *Capella fidicina* nicht aus den notierten Stimmen ausgezogen, sondern frei dazu komponiert wird! Sie kann nebenbei einem in der Begleitung noch unerfahrenen Organisten das Generalbassspiel lehren, wenn er sie sich intavolirt³⁾. In erster Linie dient eine solche *Capella fidicina* schwachstimmigen Gesängen etwa Viadana'schen Stils, and Praetorius verschweigt glücklicherweise nicht, wie er zu dieser Art kam, die Generalbassbegleitung instrumentaliter und unbeschadet des möglichen Orgelanteils auszuführen:

„Dieweil etlichen vnter uns Teutschen, so der jetzigen neuen Italiänischen Invention, do man bisweilen nur eine Concertat Stimme allein, zu zeiten zwo oder drey in eine Orgel oder Regal singen leßt, noch ungewohnet, diese Art nicht so gar wol gefället, in Meynung, der Ge-

sondern viel mehr die aures & animos auditorum afficire, vnd dem Concert eine sonderliche Art vnd gratiam concillire. Es erfordert aber solches oftmahls die composition, so wol der Tert vnd Verstand der Wörter an ihm selbst; daß man bisweilen nicht aber zu oft oder gar zu viel, den Tact bald geschwind, bald wiederumb langsam führe; auch den Chor bald stille vnd sanfft, bald stark vnd frisch resoniren lasse: Wiewol in solchen vnd dergleichen umbwechselungen, in Kirchen viel mehr als vor der Taffel eine moderation zu gebrauchen vonnöthen sein wil.“

¹⁾ Auch Praetorius erwähnt S. 89: „Vnd solcher Capellen habe ich in etlichen des Johan Gabriellis abgeschriebenen Concerten viel vnd vnterschiedlich gesehen: Welche aber in denen jetzt newlich in vergangenen Jahren im Druck publicirten nicht vorhanden.“

²⁾ a. a. O. S. 91 f.

³⁾ S. 93: „Sintemal es denselben viel leichter were, alle Mittelstimmen oder Parteyen (welche sonst in solchen Concerten nicht vorhanden) in ihre Tabulatur abzusetzen, als daß sie allererst lange nachdencken vnd speculiren müssen, ob sie Quartzen vnd Sexten, oder aber Quinten vnd Tertien etc. greiffen sollen. Darumb ich dann in etlichen diese Capellam auch genannt habe, Capellam pro Organo, Item pro Testudine, Theorba, &c.“

sang gehe gar zu bloß, vnd habe bey denen, so die Music nicht verstehen, kein sonderlich ansehen oder gratiam. Darumb ich dann vff dieses Mittel bedacht seyn müssen, daß man einen Chorum oder Capellam mit 4 Stimmen darzu setze, welcher entweder mit Posaunen oder Geigen allzeit zugleich mit einstimmen köndte.“

Das gefiel bald allgemein, wie Praetorius erfreut betont, und war zweifellos auch besser als die andere gleichzeitig von ihm vorgeschlagene Art, bei Stücken mit einer oder zwei singenden Stimmen die schlichte Orgelbegleitung nicht mit einem schwachen Flötenregister, sondern mit „Schnarrwerken“ oder auf einem Regal auszuführen, welche beide „fast den Posaunen gleich“ klingen. Die Anwendung der Capella fidicina zeigt Praetorius in der Polyhymnia caduceatrix & panegyrica (1619) und im Puericinium (1621).

Wir sehen diese für Orchesterinstrumente notierte Begleitung auch in Solokantaten und ähnlichen Stücken des 17. Jahrhunderts reichlich vertreten, z. B. in Werken Lunder's¹⁾ und Ahle's²⁾, und vor allem in den Arien Heinrich Albert's, bei dem man wohl nicht oder doch nur sehr bedingt von einer Rückkehr zum gesungenen Chorlied sprechen kann. Es war schwerlich gut, die in späteren Auflagen der Arien von Albert selbst zugesetzten Stimmen in den Denkmäler-Neudrucken³⁾ durch Textunterlage grundsätzlich zu gesungenen Stimmen zu stampeln; denn erstens sind sie zuweilen recht wenig singbar, zweitens stehen sie stilistisch zu den immer natürlich und ungezwungen dahinfließenden Liedweisen der Oberstimme in starkem Gegensatz, und drittens erweist sich oftmals die vermeintlich erste Fassung für eine Stimme und Generalbaß, also das Sololied, als nach der mehrstimmigen Gestalt entstanden, z. B. (D. d. L. Bd. XII) Nr. 2A und 3A. Schon der im Neudruck spurlos beseitigte Schlüsselwechsel im Begleitbaß der beiden (und anderer) „Solo“lieder hätte den Herausgeber (Bernoulli) stußig machen können, zumal er selbst feststellt, daß die Notierung an diesen Stellen „regelmäßig dem Hervortreten einer Mittelstimme meist als tiefste Stimme in den späteren Auflagen“⁴⁾ entspricht. Dazu kommt die Datierung der hier als Beispiele herausgegriffenen beiden Lieder. Nr. 2A erschien 1638; 2B, die „spätere“, d. h. nur später von Albert veröffentlichte mehrstimmige Fassung ist aber schon zum 4. Mai 1634 geschrieben „bey seligem Hintrit Frawen Helenen Hartmannin“. Nr. 3A war mehrstimmig noch früher entstanden, nämlich 1632 zum Begräbnis des Albert befreundeten Johann Ernst Adersbach. Zu Begräbnismusiken wie zu frohen Feiern pflegten aber auch in Königsberg die Stadtpfeifer herangezogen zu werden⁵⁾, daher die Mehrstimmigkeit, die meist im Stile der Capella fidicina des Praetorius gehalten und nicht als vokal, sondern in der Regel nur als instrumental anzusehen ist. Albert kehrte also nicht zum Chorlied zurück, sondern gab in späteren Auflagen seinen Arien, gleichviel aus welchen Gründen, nur die ursprünglichen Fassungen für eine Singstimme mit Begleitung von Instrumenten so, wie das Stück im Freien musiziert worden war. In der Kirche trat die Orgel zu den Instrumenten

1) Denkmäler deutscher Tonkunst Bd. III, herausgegeben von M. Seiffert.

2) Ebenda Bd. V, herausgegeben von J. Wolf.

3) Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. XII und XIII.

4) Bd. XIII, Revisionsbericht S. VIII.

5) G. Küfel, Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Königsberg in Pr. (Dissertation), Halle 1915, S. 35.

hinzu¹⁾. Mit der zweistimmigen Notierung, die meist für zwei bis drei Personen bestimmt war, oder auch für einen sich selbst begleitenden Sänger, „sonderlich für junge Leute, sich damit unterweilen zu erlustigen“, wurde dann und wann recht „possierlich“ verfahren, wie Albert in der Vorrede zum dritten Teile der *Arten* bemerkt:

„Man spielt, singt, fiedelt und pfeift mannichmal ein Lied immer im unisono, auch wol gar in der octavâ hinweg bis es zu ende gebracht wird; dieses kan einem guten musico gar nicht gefallen; Wenn aber das Instrument nach vorgeschriebenem Basso, welcher alhier anstat der tabulatur [!] steht, gebührlighen tractiret würde, die nohtwendigen accorden oder consonantië nicht weg blieben; der Singer auch alleine, ohne Mithülfe einiges Instruments seine Partey machte, und selbiger Bassus nur rein und schlecht, wie er stehet, auff dem Violon oder Bassgeige ꝛ. gestrichen würde; die flöte, Violin etc. entweder eine abwechslung mit dem Singer hielte, oder aber eine absonderliche Stimme, die auch ein schlechter Musicus leichtlich darzu finden kan, spielete, solte es weit besser zu hören seyn.“

Echte Sologefänge, und zwar solche neuen Stils, sind bei Albert eigentlich nur die, „welche in genere recitativo gesetzt (so auff die meisten Syllaben fusas haben)“; hier soll sich der Sänger fast nicht an den Takt binden, sondern die Worte, wie sie ungefähr in einer etwas langsamen und deutlichen Erzählung ausgesprochen werden, singen. Das ließ genau wie bei den italienischen Monodien um 1600 eine festgefügte Begleitung durch (Orchester-)Instrumente unzweckmäßig oder gar unmöglich erscheinen, und Albert bleibt in diesen Fällen bei einer einzigen Fassung.

In der Idee der *Capella fidicina* oder genauer: in dem keineswegs fruchtlos gebliebenen Versuche des Praetorius, die Generalbassbegleitung durch eine Gruppe oder einen „Chor“ von Streich- oder Blasinstrumenten zu ersetzen, liegt schließlich auch dem Sinne nach die historische Rechtfertigung jenes in Einzelheiten gewiß ansehbaren ähnlichen Verfahrens, das Mozart und später Robert Franz beim Überarbeiten Händel'scher und Bach'scher Werke anwandten; läßt doch schon Praetorius selbst bei vierhörigen Stücken für den oft wahrscheinlichen Fall, daß nicht vier Generalbassspieler zu gleicher Zeit vorhanden sind, die *Capella fidicina* als besten Ersatz eintreten²⁾. Sie kann „durch und durch wie ein General Bass musicirt werden“³⁾.

In ihrer Gesamtheit blieb die *Capella fidicina* ein „Chor“, ein einheitlicher, in sich festgefügtter, harmonisch selbständiger Stimmenkomplex. Und wie im vielstimmigen Sate des 16. und 17. Jahrhunderts die notierten Stimmen meist zu Chören zusammengefaßt wurden, so geschah es grundsätzlich auch mit den Instrumenten, die ja einst in fast jeder Gattung den Singstimmen entsprachen und wie diese in Diskant-, Alt-, Tenor- und Basslage vorhanden waren. Praetorius bespricht die zu seiner Zeit in der Kunstmusik gebräuchlichen daher als Chöre und nach Namen, Tonumfang, Charakter und Notierung⁴⁾. Die Wahl der Instrumente richtet sich nach den Schlüsseln der notierten Stimmen, des „Gesangs“. Dadurch werden auch die mannigfaltigsten Mischungen einzelner, den verschiedenen „Chören“ (oder, wie sie sonst noch heißen: *Altforde*, *Stimmwerke*) angehörigen Instrumente möglich. Man kann also unbeschadet der vokalen Ausführung geeigneter Stimmen wählen:

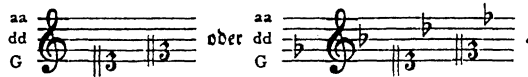
¹⁾ Vgl. unten S. 219.

²⁾ Praetorius, a. a. D. S. 138 letzter Absatz.

³⁾ S. 143, VI. Manier; vgl. auch S. 138.

⁴⁾ S. 123 ff.

1. Den Zinken- und Diskantgeigenchor (Cornetti, Violini) bei



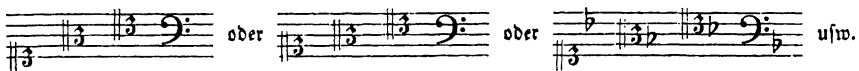
„In den gar hohen Choren ist fast besser, die Violin als die Cornetten zu gebrauchen.“

2. Den Querflöten- oder Querpfeifenchor (Traverse, Fiffari) bei




Diese Claves signatae entnimmt Praetorius aus sieben- und achtschimmigen Sätzen von Cl. Merulo (Cantate; Magnum haereditatis misterium), G. Gabrieli (Beati omnes) und H. L. Hasler (Venite exultemus)¹⁾.

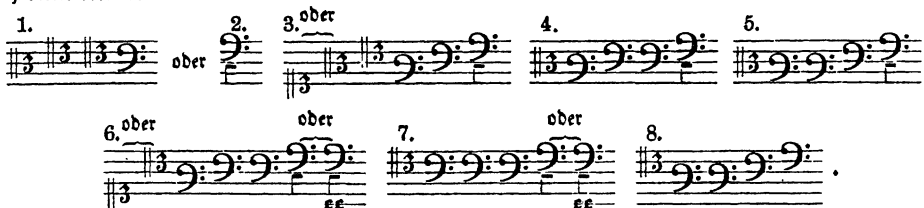
3. Den Singchor (Capella, vox humana) und den Flöten-, Violen- und Geigenchor (Flauti, Virole da gamba, Virole da braccio) bei



Beispiel: Omnes gentes 16 voc. von G. Gabrieli.

„Solche Chöre, in Cantu \sharp duro oder \flat molli, gehören eigentlich zur Capella vnd vor Menschen Stimmen, oder wie mans auch nennet, Vocal- oder Concertat-Stimmen, das ist vor die Cantores vnd Vocalisten. Denn diese Claves bleiben in ihren rechten vnd eigentlichen terminis vor die Menschen Stimmen nicht zu hoch noch zu niedrig . . . dieweil auch oftmals Knaben gefunden, vnd die meisten dergestalt wol abzurichten weren, . . . daß sie einen Gesang also  signiret, das \bar{g} auch wol das \bar{a} rein vnd just haben können . . . Derwegen so kan man auch in vorgedachten Capellen bisweilen sich solcher hohen Signaturen, nemlich das \bar{g} , gebrauchen: Oder man lasse den Altum durch einen solchen Knaben in der Octav höher singen, welches keine vnfreundliche harmoniam erregt, . . . dergestalt denn auch bisweilen den Tenor gleichermaßen in etlichen Cationibus von einem Knaben in der Octav drüber singen zu lassen, nicht vnanmütig zu hören.“

4. Den Posaunen- und Fagottenchor (Tromboni, Fagotti) mit Einschluß der tiefen Pommern bei



¹⁾ S. Denkmäler deutscher Tonkunst Bd. XXIV/XXV, S. 300.

Praetorius macht hierbei in großer Ausführlichkeit auf praktisch notwendige Umnotierungen, auch auf Transpositionen aufmerksam, die namentlich für rein instrumentale Besetzung gelten. An zehn weitläufigen Schlüsselsystemen, auf deren Wiedergabe verzichtet werden muß, zeigt er die möglichen Verwendungsarten der „Posaunen, Fagotten oder Dolcianen, vnd Pommern oder Bombarden auch in andern gemeinen Clavibus, so sonst vff Violon- Flöitten- vnd Menschen Stimmen-Chor gerichtet seyn.“

Die bisher unter 1 bis 4 gemachten Angaben haben nicht nur historischen Wert. Ihre Kenntnis ist unerläßlich für die richtige Beurteilung, insbesondere für eine praktisch einwandfreie Wiederbenutzung ausgewählter älterer Musik und vermöchte wenigstens zu verhindern, daß in Denkmälerausgaben Stücke wie Haßler's dreichöriges (zwölfstimmiges) Domine, Dominus noster als heute nicht mehr ausführbar, ja als „unwiderleglicher Beweis“ dafür bezeichnet werden, „daß man in der Blütezeit der klassischen Polyphonie und darüber hinaus ein Stimmenmaterial zur Verfügung hatte, das wir nicht mehr besitzen“¹⁾. Mit Hilfe der obenstehenden Angaben aus dem Syntagma musicum lassen sich aber Werke von der Art des Haßler'schen recht gut wieder zu tönendem Leben erwecken, und sicherlich nicht schlechter als einst.

Praetorius spricht kurz noch von drei weiteren Instrumentengruppen, zunächst:

5. Vom Krummhörnerchor (Cornamuti [torti], Storti) und 6. vom Schalmeychor. Beide aber, die Krummhörner wegen des geringen Tonumfangs, die Schalmeyen (Pommern, Bomharte) wohl wegen einiger Halbtonschwierigkeiten, haben nur beschränkte Verwendbarkeit; ein Übelstand, der nicht immer durch Transposition ganz zu beheben ist. „Die Raefende Discant-Schalmey“ benützt man am besten überhaupt nicht. Natürlich gibt es eigens für alle diese Instrumente komponierte Stücke (Schein).

7. Lautenchor nennt Praetorius die Vereinigung von „Clavicymbel oder Spinnetten, Instrumenta pennata (sonst in gemein Instrument genannt), Theorben, Lauten, Wandoren, Orpheoreon, Cithern, eine große Baß-Lyra, oder was vnd so viel man von solchen vnd dergleichen Fundament-Instrumenten zuwege bringen kan“. Eine Baßgeige soll das Fundament verstärken. Also gleicht eine solche Instrumentengruppe dem schon erwähnten englischen „Consort“. Die ausgezeichnete Klangwirkung derartiger „Chöre“ hatte Praetorius an der siebenstimmigen Motette Egressus Iesus von Giacches de Wert erprobt, die er mit zwei Theorben, zwei Lauten, zwei Zithern, vier Cembali und Spinnetten, sieben Gamben, zwei Querflöten, zwei Knaben (Diskant), einem Altisten und einer großen Baßgeige, jedoch ohne Orgel oder Regal besetzte, „welches ein trefflich-prächtigen, herrlichen Resonantz von sich geben, also, das es in der Kirchen wegen des lautes der gar vielen Saiten fast alles geknittert hat“. Im Druck²⁾ läßt keine der gut singbaren, sorgfältig mit Text versehenen Stimmen dieses Stücks — ein Dialog zwischen Iesus und Maria — instrumentale Ausführung vermuten.

Trompeten und Pauken bezieht Praetorius aus naheliegenden und bekannten Gründen nicht in die bisher genannten Instrumentenchöre ein, sondern erwähnt bei

¹⁾ So Jos. Auer S. XVIII des Revisionsberichtes in Bd. XXIV/XXV der Denkmäler deutscher Tonkunst.

²⁾ Modulationum sacrorum . . . libri tres. Noribergae 1583.

anderer Gelegenheit¹⁾ das Wichtigste darüber. Es ist kurz zusammengefaßt folgendes. Trompeten (und Pauken) sollen 1., wenn sie stark, zu 5 bis 7, besetzt sind, außerhalb der Kirche stehen, damit sie nicht alles übertönen, der Dirigent muß sie aber sehen können; 2. brauchen sie meist nicht besonders notiert zu werden; 3. ihre beiden Oberstimmen blasen gegebenenfalls die Diskante, blasen „Clarin“, und mögen die Melodie oder den Choral nach Belieben und Können kolorieren. 4. Zuweilen empfiehlt es sich, auch die Trompeten genau zu notieren. (Nicht alle zünftigen Trompeter konnten Noten lesen.) 5. Will, kann oder darf man die Trompeter und Pauker nicht brauchen, so können ihre „Sonaden“ mit Geigen, Zinken und Posaunen musiziert werden.

Der Vollständigkeit des Überblicks wegen sei noch daran erinnert, daß Praetorius auch ausführliche Anweisungen für die generalbaßspielenden Organisten, Lautenisten und Harfenisten gibt²⁾; er stützt sich dabei im wesentlichen auf die hinreichend bekannten Lehren des Viadana und Agazzari.

Von dem, was Praetorius über Einzelheiten bei der Verwendung von Instrumenten und Instrumentengruppen sagt, gilt im allgemeinen nur noch dieses: die äußersten Grenzen des Tonbereichs der Instrumente sind möglichst wenig in Anspruch zu nehmen, weil sie der Durchschnittsspieler, mit denen man doch in den meisten Fällen rechnen muß, nicht beherrscht. Ferner: Man achte auf Gleichmäßigkeit der Klangkraft und ersetze Klangarme (zu tiefe) oder klanglich unschöne Lagen eines Instruments durch ein anderes, an solchen Stellen besser klingendes. Die Wahl der Instrumente wird nach der Lage der notierten Stimmen und nach der dem Charakter der Komposition entsprechenden Klangstärke bestimmt. Die tiefsten Instrumente können in der Regel nicht figurieren.

Im übrigen sind nach Praetorius die mannigfaltigsten Instrumentenmischungen brauchbar. Sie alle lassen aber trotz des Strebens nach Abwechslung noch so gut wie nichts von den späteren Grundsätzen einer wirklichen Instrumentation ahnen. Die einzelnen Instrumente und Instrumentenchöre des alten Orchesters werden, das ist schon öfter bemerkt, ähnlich wie etwa Orgelregister verwendet³⁾. Dies bringt ja der frühere Chorstil mit sich. Man braucht deshalb auch nicht gleich Zukunftsmusik zu wittern, wenn Praetorius für ein großes Tutti selbst die Pikkoloflöte („klein Flötlein“) empfiehlt⁴⁾ und das Glockenspiel („Cymbel-Glöcklein“ in der Orgel).⁵⁾ Die alte instrumental-vokale Klangeinheit und Klangverschmelzung steht und fällt mit der überall vorausgesetzten oder geforderten Mitwirkung der verschiedenen Akkordinstrumente⁶⁾, besonders aber der Orgel. Eben sie gibt letzten Endes in der vielstimmigen Musik des 16. und 17. Jahrhunderts klanglich den Ausschlag, denn sie ist damals nicht nur grundierendes Generalbaßinstrument, sondern der Klangkern überhaupt. Und so wird einst auch wohl nachgewiesen werden, daß das alte Orchester aus der Orgel heraus, wie aus einer Urzelle, und um sie herum gewachsen ist. Die

¹⁾ a. a. D. S. 134 ff.

²⁾ a. a. D. S. 98 ff.

³⁾ Sie geben kein eigentliches Relief.

⁴⁾ a. a. D. S. 86 und 138.

⁵⁾ S. 139.

⁶⁾ Um die Mitte des 18. Jahrhunderts beginnen die Bläser allein „die Harmonie“ im Orchester zu übernehmen.

vielstimmige instrumental begleitete Musik des 16. und 17. Jahrhunderts wenigstens legt einen solchen Gang der Entwicklung sehr nahe. Behält man diesen Gesichtspunkt im Auge, dann läßt sich so mancher alten Komposition auch ohne zweifelhafte stilistische Umprägungen heute noch eine Klangschönheit und eine Ausdruckskraft abgewinnen, deren Eigenart recht wohl mit zeitgenössischen begeisterten Urteilen in Übereinstimmung zu bringen ist und uns obendrein vielleicht auch Werte enthüllt, an denen wir bisher gegen unseren Willen achtlos vorübergeschritten.

Um über die geeignete Besetzung einer Komposition, insbesondere eines „Concerts per Chorus“ bequem und schnell entscheiden zu können, empfiehlt Praetorius¹⁾, die „Claves signatas“ aller Stimmen des aufzuführenden Stückes systematisch nacheinander aufzuzeichnen. Er tut das beispielsweise mit drei Motetten von Orlandus Lassus, wie folgt.

1. Laudate pueri Dominum, a 7 v.

Besetzung: „Wenn instrumentisten vorhanden“, für die beiden Diskante zwei Querflöten oder Diskantgeigen (Violinen) oder Cornette (Zinken); der Alt als „Basset“ (unterste Stimme) dieses „Chores“ wird gesungen. Zweiter Chor: Der Alt als höchste Stimme (Cantus) wird ebenfalls gesungen, die andern Stimmen blasen drei Posaunen.

2. In convertendo, a 8 v.

Besetzung: Erster Chor: Drei Querflöten oder drei stille (sanfttönende) Zinken oder drei Violinen; oder eine Violine, ein Cornett (Zink) und eine Quer- oder Blockflöte; die vierte Stimme (wieder ein Bassett) soll von einem Tenoristen gesungen und „so man wil“ zugleich von einer Posaune gespielt werden; man kann aber auch statt des Tenors den Diskant singen lassen, die Tenorstimme (der Bassett) fällt alsdann einer Posaune oder einem Fagott zu.

Zweiter Chor: Alles nur Singstimmen oder Gamben oder Geigen (Viola da braccio) oder Blockflöten nebst einem Fagott oder einer Quartposaune als Bassverstärkung. Bei instrumentaler Besetzung dieses Chores sollen jedoch entweder der Diskant oder der Tenor oder beide auch gesungen werden.

3. Quo properas, a 10 v.

¹⁾ S. 122 f.

Hier gibt Praetorius sogar sieben verschiedene Möglichkeiten an, nämlich:

	Erster Chor	Zweiter Chor
„1. Variatio)	Cornetto vel voce: Trombone, Tr. Tr. Tr.	Corn. vel voce, Tr. Tr. Tr. Tr. majore
2. Var.	Solae voces humanae	Corn. Tr. Tr. Tr. Tr.
3. Var.	Solae voces h.	Viole de braccio
4. Var.	Solae voc. h.	Flauti, Flauti, Tr. Tr. Fagotto
5. Var.	Viole de braccio	Fiffari, Tr. Tr. Tr. Tr.
6. Var.	Viole de braccio	Flauti, Fl. Tr. Tr. Fagotto
7. Var.	Flauti; Fl. Tromb. Tr. Fagotto	Corn. Tr. Tr. Tr. Tr. &c.“

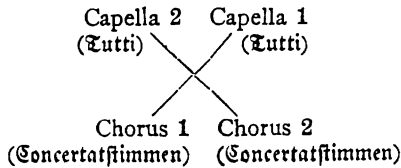
Das stimmt alles zu dem, was er bei der Besprechung der einzelnen Instrumentenchöre gesagt hat. Es soll aber dabei stets der Diskant oder der Tenor oder der Alt usw. auch gesungen werden, denn der Text darf nicht fehlen!

Daß bei den drei Beispielen nirgends von der Orgel die Rede ist, bedeutet nicht den Verzicht auf ihre Mitwirkung, wie aus andern Stellen des Syntagma hervorgeht ¹⁾.

Dieses Verfahren läßt sich natürlich auch auf alle anderen vielstimmigen Musikarten anwenden. Zwölf von diesen beschreibt Praetorius im 8. Kapitel²⁾, einer eignen Werken dienenden, also genau nachprüfbaren „Admonitio vnd Erinnerung, Welcher gestalt in meinen Polyhymnis auch andern Operibus, die Lateinische vnd teutsche Geistliche Kirchenlieder vnd Concert-Gesänge angeordnet vnd angestellet werden können.“

Die zwölf Arten sind, kurz bezeichnet:

1. Choräle und Kirchenlieder, ursprünglich zum Mitsingen der Gemeinde eingerichtet, dann aber geändert, mit Trompeten und Pauken ad libitum. (Ersatz: Geigen, Zinken und Posaunen.)
2. Stücke für vier Soli und vier Tutti mit Singstimmen und Instrumenten.
3. Gesänge Diabana'scher Art mit weniger und vielen Stimmen und echtem Generalbaß. Neun verschiedene „Manieren“. Bei gleichzeitiger Verwendung von schwachstimmigen Chören (Soli) und stark besetzten „Capellen“ (Tutti) fordert Praetorius, wie es auch Schütz in den „Psalmen Davids samt etlichen Motetten und Konzerten“ (1619) tut, kreuzweise Aufstellung:



4. Doppeltchörige Werke mit eingeschobenen Gemeindecchorälen.
5. Kantatenähnliche Werke.
6. Gesänge mit selbständigen Instrumentalvorspielen.
7. Einstimmige, in der Melodie einfache Choralgesänge mit kunstvoller mehrstimmiger Instrumentalbegleitung. Man vergleiche hiermit die Arien Albert's.
8. Vielchörige Werke, in denen nicht notwendig alle als zum Singen bezeichneten Stimmen gesungen werden müssen. „Also, wenn Lauten, Regal oder Orgeln vorhanden, daß man nur den Cant vnd Tenor, weil die meistentheils in Sexten gar lieblich mit einander fortgehen; Oder den Cant vnd Baß; oder den Alt vnd Baß oder den Alt alleine, wenn er fein harmonice gesetzt ist, mit einsingen lassen.“
9. Gleichzeitig in allen Stimmen gesungene und gespielte Werke.
10. Motettenähnliche Werke mit Instrumenten, in denen die Soli vom Tutti wiederholt werden.
11. Mehrstimmig instrumental begleitete, einstimmig gesungene Choräle, in denen man zur Abwechslung (Strophenweise) die notierten Instrumentalstimmen weglassen und die gesungene Stimme nur mit einem Generalbaßinstrument begleiten kann.

¹⁾ Auch in den von Malvezzi 1591 herausgegeben. Intermedii et Concerti werden die mitwirkenden drei Orgeln nicht bei jeder Besetzungsangabe, sondern nur im Vorwort (im Nonno) ein für allemal genannt.

²⁾ S. 134 ff.

Ein Beleg für das wirkliche Verhältnis der einstimmigen zur mehrstimmigen Fassung der Arien Heinrich Albert's; Praetorius sagt: „Wenn bisweilen in der mitten eines [strophischen] Deutschen Concert-gesanges . . . der Tenor, Cantus oder Altus in einem Werk oder Geses den Choral führet, darzu ich dann meistens vier oder fünf Instrumentalstimmen vff Geigen, Violen oder andern Instrumenten zu gebrauchen, nach der VII. Art, gesehet: So kan man daselbst die Instrumenta ganz aussen = vnd einer der eine liebliche Stimme, auch schöne Art vnnnd Manier (oder wie es etliche nennen eine feine Gurgel) zu singen, ganz allein in eine Theorba oder Chittarron, wie es die Itali nennen; oder wenn die nicht vorhanden, in ein Regal, Clavicymbel, Lauten, Posstiff, oder Orgel singen lassen. Welches dann gar eine feine Variation vnd umbwechselung giebt, vnd sehr anmütig anzuhören ist.“

12. Werke mit Echo. Sie eignen sich mehr für „Gemächer“ als für große Kirchen, weil diejenigen, die nicht nahe bei der Musik stehen, das Piano oder Echo nicht gut wahrnehmen. Jedenfalls soll der Organist die Echostellen ganz dünnstimmig oder nur mit dem Baß allein (ohne Alforde) begleiten.

Im allgemeinen fordert Praetorius für jeden einzelnen der nur in stilistisch begründeten Ausnahmefällen nicht getrennt aufgestellten Chöre ein besonderes harmoniefüllendes Generalbaßinstrument oder als Ersatz, gelegentlich auch aus bestimmter künstlerischer Absicht, eine Capella fidicina. Gewöhnlich spielen die begleitenden Organisten, Cembalisten, Lautenisten usw. nach dem in mehreren Exemplaren abgeschriebenen Generalbaß oder nach einer Intavolierung des ganzen Stückes. Die zu spielenden oder nicht zu spielenden Stellen werden dann durch Unterstreichungen gekennzeichnet¹⁾. Im übrigen darf vor allem der Organist an der großen Orgel durchaus nicht in ein und derselben Klangstärke spielen, sondern hat seine Registrierung ganz nach den im Generalbaß stehenden Hinweisen auf die jeweils musizierenden Instrumente und Singstimmen (Omnes, Tutti, Capella, Chorus, Voces, Concertae, Tromboni, Flauti, Violini usw. (einzurichten²⁾)! Schlüsselwechsel zeigen an, ob er hoch oder tief, mit oder ohne Baß (Pedal) spielen soll. Koloriertes Spiel ist ihm beim Begleiten in der Regel nicht erlaubt.

Die Lehren des Praetorius geben ein getreues Abbild der Besetzungspraxis seiner Zeit. Wie er in ihnen stets von großen Meistern zu lernen suchte, so lernen andere von ihm. Das bestätigen zahlreiche erhaltene Werke, besonders aber die vielen großen Kompositionen des 17. (und 16.) Jahrhunderts, die aus den Breslauer Hauptkirchen stammen und jetzt, wohlgeordnet in Stimmen und Begleitabakturen, einige auch noch in Tabulaturpartituren, der dortigen Stadtbibliothek gehören³⁾. Sie dokumentieren die Blütezeit der Kirchenmusik in Schlesiens Hauptstadt. (Vom dreißigjährigen Kriege hatte Breslau verhältnismäßig wenig zu leiden.)

Ein paar aufführungstechnisch wesentliche Beispiele seien herausgegriffen. Als direkter Schüler des Praetorius erscheint zunächst Sebastian Lemle, von dem außer seinen 37 Breslauer Werken bisher nichts bekannt geworden ist. Er schrieb zum 20. Januar 1635 ein Concert à 9 Vocib. in 2 Choris. Pf. 105: „Danket dem Herrn, und prediget seinen Namen“⁴⁾. Auf dem Titelblatt der Tabulaturpartitur steht getreu nach Praetorius' Anweisung das Systema mit der Besetzungsangabe:

1) S. 139.

2) S. 86.

3) E. Bohn, Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik im XVI. und XVII. Jahrhundert. Breslau 1890.

4) Stadtbibliothek Ms. mus. CLXVI, 6. Der Orgelbaß ist also bei den neun Stimmen nicht-mitgezählt.

Voc. Voc. Voc. Voc. et Fagotto. Violin. Violin. Viol. Viol. Viol.
1. Chor. 2. Chor.

Auf der letzten Seite steht aber folgender Avertimento, der erklärt, daß die neun- (mit der Orgel zehn-)stimmige Fassung nicht die ursprüngliche oder endgültige sein soll, denn:

„Dieses Concert ist principaliter auf 18 Essential Stimmen gerichtet, welche in zwey absonderliche Chor abgetheilet sein, deren Erste(r) Chor bestehet von fünf Violon vndt einem Vocal discantisten, wenn man stark bestimmet genung ist, so ist eine Vocal Capell darzu außgezogen, welche von einem Vocal discantisten, Altisten, Tenoristen vndt Bassisten fahn bestellet werden.

II. Daß ander Chor, welches daß Concert Chor, bestehet von fünf gutten Sängern, als einem Discant, Alt, 2 Tenor vndt Bassisten.

III. Vor dieses ander Chor ist zur praescatierung gravititischer (!) Harmoni gleichfals eine Capell außgezogen, so bestellet werden muß mit drey Trombonen vndt einem Cornetisten.

IV. Wenn aber nicht Instrumentisten vndt adjuvanten genung vorhanden, so können beyde capellae, als die vocalis primi chori vndt Instrumentalis secundi chori, ganz außßen gelaßen werden, doch ist zu mercken da man sie nicht alle beide außßen laßen wolte, daß principaliter die capella Instrumentalis secundi chori muß bestellet werden.“ (Ähnlich der Fassung der Tabulaturpartitur.)

Systema für die große Fassung:

Viol(in). Voc. Viol(in). Viol. Viol. Viol. Voc. Voc. Voc. Voc. Voc. Fagott
1. Chor. 2. Chor.

Voc. Voc. Voc. Voc. Corn. Tromb. Tromb. Tromb.
Capella 1. Chor. Capella 2. Chor.

Voc. Voc. Voc. Voc. et Instrum.
Chorus pro organo.

Die erhaltenen „Concert à 10 ouero 18 voc.“ überschriebenen Stimmen entsprechen der großen Fassung. An Begleitstimmen sind vorhanden:

1. Ein durchgehender Streichcontrabaß ohne Pausen (Basso continuo benannt) für das ganze Stück.
2. Zwei Cembalo („Flügel“)bässe in Tabulatur für den ersten Chor.
3. Zwei Theorbenbässe in Noten für den zweiten Chor.
4. Ein unbenannter Tabulaturbaß für die Capella des ersten Chores. (Positiv oder Regal?).
5. Ein unbenannter Tabulaturbaß für die Capella des zweiten Chores. (Positiv oder Regal?).
6. Ein Orgelbaß in Tabulatur für den unteren Chorus pro Organo.

Für den 12. September 1625 schrieb Lemke ein Concert à 21 (22) Vocib. in Echo à 4 Choris „Allein Gott in der Höh sei Ehr 1)“.

Systema:

Viol(in). Viol(in). Viol. Viol. Viol. Voc. Voc. Voc. Voc. Voc.
1. Chor. 2. Chor.

1) Stadtbibliothek Ms. mus. CLXVI, 3b.



Avertimento.

„Dieses Concert ist gerichtet auf 21 (mit Bc. 22) Essential Stimmen, vndt in vier absonderliche Chor abgetheilet, auß welchen

- I. Daß Erste bestehet von fünf Violon, zum Corpore darzu können ein par Fliegell neben ein par lauten vndt Thiorba geordnet werden.
- II. Daß ander bestehet von fünf gutten Vocalisten oder Sängern, alsß zweyen Discantisten, zweyen Tenoristen vndt einem Bassisten, vndt weil dieses Chor neben den concerten auch mit dem ersten Chor daß Echo im Choral führet, alsß ist zu mercken, daß in den Tripeln alzeit die Sänger daß piano halten vndt ihre Stimme fein linde moderiren vndt führen sollen, vndt neben den Discantisten die zwo Violinen ihren passum zugleich haben vndt musiciren, alsß muß dieses ander vndt daß Erste Chor nicht weit voneinander abge sondert werden, sondern wo möglich fein gerade einander ober, doch wie gemeldet nicht weit, gestellt werden. Zum Corpore darzu kahn ein fein liebdes vndt liebliches Jungfern oder Dulcian Regall gebrauchet werden, nebenst ein par lauten.
- III. Daß dritte Chor bestehet von fünf [lies: vier!] Vocalisten, alsß einem Discant, Alt, Tenor vndt Bassisten, zum Corpore darzu kahn die Orgell gebrauchet werden.
- IV. Daß vierdte Chor bestehet von zweyen Cornetisten, vier Trombonen vndt zweyen gutten Vocal Tenoristen, zum Corpore darzu kahn ein liebliches positieff gebrauchet werden.“

Vorhandene Begleitstimmen:

1. Basso continuo pro Organo (bejiffert).
2. Basso continuo pro Violono (nicht bejiffert).
3. Basso continuo pro Thiorba ad 1. et 2. Chorum.
4. 5. 6. 7. Gleiche Tabulaturbässe¹⁾ für jeden der vier Chöre. Die Stellen, die nicht gespielt werden sollen, sind unterstrichen mit ~~~~~.

Für die Breslauer Elisabethkirche komponierte der Thüringer Johannes Phengius ein großes Stück „Frisch auf, jetzt ist es Singens Zeit“, das ebenfalls der Praxis des Praetorius entspricht, wie die beigegebene Distributio et Apta huius Canticonis Constitutio beweist²⁾.

„Demnach sich der Author dieses Gesanges fürnehmlichen dahin beflissen, damit derselbe süglich vnd bequem in der fürnehmsten Pfarrkirchen alhier zu St. Elisabeth könnte musiciret werden . . . [Jahr?] Es ist dieses Stück mit 26 Stimmen zusammengesetzt vnd in 5 verschiedene Chor außgetheilet

Deren der	<ol style="list-style-type: none"> 1. Ein Chor mitt Seygen 2. Ein Chor mit Vocalstimmen 3. Ein Chor mit concertstimmen 4. Ein Chor mit Niedrigen Vocalstimmen 5. Ein Chor mit Posaunen 	Zu welchen	<ol style="list-style-type: none"> 2 Discant, 1 Alt, vnd 1 Baß neben einer Lautte oder Theorbe 2 Discant, 1 Alt, vnd Bassetto 2 Discant, 2 Tenor, vnd 1 Baß, so einen besonderen Weynachtsgesang einführen 2 Alt, 2 Tenor, vnd 1 Baß 2 Alt, 2 Tenor, vnd 1 Baß mitt einer Quart-Posaune
-----------	---	------------	--

¹⁾ Die Begleitabakturen enthalten wie manche gedruckten Orgelstimmen stets nur (mehrere) Bässe übereinander. Bohn's Katalogangaben bei diesen Tabakturen, z. B. 2 v., 3 v., können daher leicht mißverstanden werden.

²⁾ Stimmen auf der Stadtbibliothek Ms. mus. CLXXXIII.

Weinebens zweyen Clarinen, oder (wosfern es nicht breuchlich) zweyen Cornetten, so allein im Ripieno, oder gangen Chor, zum starken gethön, können adhibiret werden.

Weil aber nicht ieder Chor absonderlich bestellet, vnd musiciret kan werden, als sind alle 5 Chor in drey gewisse hauffen oder stellen eingetheilet, vnd mit den No. I II III notiret.

Im 1. sind IX. stimmen, Erstlich der Chor mit Geeygen, 2. der Chor von den Concertstimmen (2 Tenor vnd 1 Baß). 3. Der 1. Clarin oder Cornett. [Dieser hauffen kan auf die kleine Orgell¹⁾, neben einem spinetto, oder stillen vnd sanfften gedackt aus derselben Orgell geordnet werden. No. I.

Im 2. sindt VIII stimmen: 1. Der Chor mit Posaunen. 2. Der ander Theil des Concert Chors (2 Discant). 3. Der ander Clarin oder Cornett. [Dieser hauff muß legenüber auf die große Orgel gestellet werden, vnd kan man zu den Posaunen ein stille tieffe Stimme: zu dem Concert aber ein stillen vnd hohes gedackt gebrauchen, zum Ripieno, auf das es desto stercker, das ganze Werk. No. II.

Im 3. sind IX stimmen, 1. Chor mit hohen Vocalstimmen, 2. der Chor mit Niedrigen Vocalstimmen, Neben einem Positiff, oder Regall. [Dieser hauffe kan unten in dem Singe Chor stehen. Ist auch zu einem jedern hauffe ein besonder General Baß gesetzt, Neben einem andern Basso Continuo vber alle fünf Chor.“

Vorhandene Begleitstimmen:

1. Unbenannter Basso continuo (beziffert) für den ersten der drei Chöre.
2. Theorbe (beziffert), zweistimmig als Basso und Canto continuo notiert für den ersten Chor.
3. Basso continuo (beziffert) für den zweiten Chor.
4. Basso continuo (beziffert) für den dritten Chor.
5. Basso continuo für alle drei Chöre.
6. Cembalotabulatur zum ersten Chor.
7. Positivtabulatur zum zweiten Chor.

Einen merkwürdigen Einzelfall der Orgelnotation zeigt die Partitur einer Repraesentatio harmoniaca conceptionis et nativitatıs S. Joannis Baptistae inter natos mulierum maximi iuxta sanctum Iesu Christi Evangelium secundum Lucam composita modo pathetico sive recitativo distributa in duos actus, et sex scenas adiunctis quinque symphoniis loco intermedii. Autore Daniele Bollio²⁾, in eigenhändiger Niederschrift des musikalisch nicht zu den großen Geistern gehörenden Komponisten. In der zweiten Symphonie, der einzigen nur mit Streichern besetzten, schreibt Bollius den Orgelpart ganz genau aus, indem er einfach die Streichstimmen



intavoliert und erst gegen Schluß des Satzes einige Füllnoten einstreut. Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich hier um ein Entweder — Oder, und Bollius hat nur intavoliert, weil nicht jeder

Organist diesen bewegten Satz, falls die Streicher fehlten, aus der Partitur spielen konnte oder wollte. Bei den übrigen Symphonien war das leichter. Immerhin

¹⁾ Die Elisabethkirche hat auch heute noch eine große und eine kleine Orgel.

²⁾ Stadtbibliothek Breslau Ms. mus. CXXIX. Genaue Inhaltangabe bei Boh n, a. a. D. S. 127. Da das Werk dem Mainzer Erzbischof Johann Schwaibard (von Cronberg) zum Geburtstag gewidmet ist, muß es zwischen 1604 und 1626 entstanden sein. Bollius unterzeichnet sich servus et cliens ab odis et organis. Möglicherweise war er Organist in Mainz, denn er widmete auch dem Erzbischof Georg Friedrich zwei Werke.

mögen Anfang und Ende des Sazes, zumal ein Autograph vorliegt, mitgeteilt sein¹⁾. (Siehe S. 224/225.)

Nach der Distributio des Phengius scheint in der Breslauer an sich sehr großen Elisabethkirche eine fünfschrige Aufstellung der Musizierenden nicht möglich gewesen zu sein. In St. Maria Magdalena dagegen konnte sie stattfinden. Der Kaufmann Friedrich Eremnig stiftete 1668 die Mittel zu einer alljährlich am Sonntage Jubilate und Verklärung Christi aufzuführenden solennen Musik; in der Stiftungsburkunde wird folgendes bestimmt²⁾.

(Chor 1)	{	1) „Der Kantor 1 Rthl. 10 Sgr.		
		2) Zehn Vokalisten 2 „ 20 „	Diejenigen, welche die Konzertstimmen singen, sollen mehr bekommen, als die, so nur zur Kapelle singen.	
		3) Der Positivschläger 12 „		
		4) Eine große Bassgeige 12 „	Solche 13 Personen sind alle auf dem Singchore.	
(Chor 2)	{	5) 6 Violinen à 12 „		
		6) Ein Quintfagott 12 „		
		7) 4 Bratschen à 12 „	Solche 11 Personen sitzen an der Seite auf die Dreßkammer zu.	
(Chor 3)	{	8) 4 Viol da Gampen à 12 „		
		9) Eine kleine Bassgeige 12 „		
		10) 4 Flöten à 12 „		
		11) Ein kleiner Stort anstatt der Bassflöte 12 „	Solche 10 Personen sitzen an der andern Seite gegen die Kretschmer- und Schneidkapelle zu.	
(Chor 4)	{	12) Der Organist 20 „		
		13) 4 Posaunisten à 12 „		
		14) 2 Kornetten à 12 „	Solche 7 Personen sind auf der Orgel gegen den Singchor zu.	
(Doppelchor 5)	{	15) Zwei Klarine à 15 Sgr.		
		16) Ein Prinzipal 15 „		
		17) Eine Ducade ³⁾ 15 „		
		18) Ein Paar Pauken 12 „		
		19) Zwei Klarine à 15 „		
		20) Ein Prinzipal 15 „		
21) Eine Ducade 15 „	Solche 9 Personen sind auf dem Bürgerchor ⁴⁾ .			

¹⁾ Mit freundlicher Erlaubnis des Direktors der Stadtbibliothek, Herrn Prof. Dr. Hippe; ihm und Herrn Bibliothekar Dr. Dedo bin ich zu großem Danke verpflichtet.

²⁾ Den Nachweis verdanke ich Herrn Pastor Johannes Saz in Volkersdorf, der über die musikalische Organisation des evangelischen Gottesdienstes in Breslau berichten wird.

³⁾ Diese Bezeichnung der tiefsten Trompetenstimmen habe ich sonst noch nirgends gefunden. Auch Sachs (Realexikon der Musikinstrumente) kennt sie nicht.

⁴⁾ Die Aufstellung gibt bildlichen Darstellungen wie der auf dem Titel des Syntagma musicum Beweiskraft. Daß die getrennte Aufstellung noch lange üblich war, bezeugt z. B. Leopold Mozart in seiner „Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande der Musik Sr. Hochfürstlichen Gnaden des Erzbischofs zu Salzburg im Jahr 1757“, die Marburg (Hist.-Krit. Beiträge III, Berlin 1757) abdruckt. Darin heißt es (S. 195):

„Die Hochfürstl. Domkirche hat hinten beym Eingang der Kirche die große Orgel, vorn beym

SECUNDA SYMPHONIA .

The image displays a handwritten musical score for the second symphony. It begins with four staves: *Viola no. 1*, *Viola no. 2*, *Viola basso*, and *Pars pro Organo*. The notation is in a historical style, likely 18th-century, with a treble clef and a common time signature. The score is divided into several systems. The first system contains the four staves mentioned. The second system consists of a single staff. The third system contains three staves. The fourth system contains four staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Chor 4 Seitenorgeln, und unten im Chor eine kleine Chororgel, wobey die Chorsänger sind. Die große Orgel wird bei einer großen Musik nur zum Präludiren gebraucht: bei der Musik selbst aber wird eine der 4 Seitenorgeln beständig gespielt, nämlich die nächste am Altar rechter Hand, wo die Solosänger und Bässe sind. Gegenüber auf der linken Seitenorgel sind die Violinisten ꝛc. und auf den beyden anderen Seitenorgeln sind die 2 Chöre Trompeten und Pauken. Die untere Chororgel und Violon spielen, wenn es völlig gehet, mit. Die Oboe und Quersföte wird selten, das Waldhorn aber niemals in der Domkirche gehöret. Alle diese Herren spielen demnach in der Kirche bey der Violine mit." (Vgl. auch Denkmäler Deutscher Tonkunst, zweite Folge IX, S. XXIX.)

Daß der Komponist dieser „Stiftsmusik“ stets bei St. Maria Magdalena beamtet sein mußte, ist nicht gesagt. Ein Jubilate-Stück genau in der angeführten Besetzung schrieb 1675 der damalige Organist an St. Bernhardin, Martin Mayer, dessen sonstige noch vorhandene Werke auf einen hohen Stand der Musik auch an der dritten Breslauer Hauptkirche schließen lassen. Um die bisher gemachten Angaben durch ein Notenbeispiel zu ergänzen, möge der Anfang der Komposition hier folgen.

Jubilate.

Auff mein Psalter und Harfenklang. à 37 o 44.

5 Violn. 5 Violdigamb. 5 Flöten. 2 Cornett. 4 Trombon. 2 Chor Trompet. vnd Pauken.

6 Vocum: C.C.A.T.T.B. Capell: a 6 Cum B.C.

Auth. Martin Meuer. 1675.

Grave.

Cornetto 1.2.

Trombone alto ten.1 ten.2

Trombone basso

Quartflöte 1.2.

Altflöte Tenorflöte

Bassflöte oder Fagott

Violino 1.2.

Alt-Viola Tenor-Viola

Fagott zum Violin-Chor

Viola da gamba 1.2.

Viola da gamba 3.4.

Viola da gamba 5. (Violone)

Violone NB (2; 1 davon besiffert)

Bassus continuus

The image shows a page of a musical score for 'Jubilate' by Max Schneider. The score is for a large ensemble and includes parts for Cornetto, Trombone (alto and basso), Flutes (Quartflöte, Altflöte, Tenorflöte, Bassflöte oder Fagott), Violins (Violino 1.2.), Viola (Alt-Viola, Tenor-Viola), Viola da gamba (1.2., 3.4., 5. (Violone)), Violone, and Bassus continuus. The music is in a 'Grave' tempo. The score is written in a historical style with various note values and rests. The page number 226 is in the top left corner. The title 'Jubilate.' is centered at the top, followed by the subtitle 'Auff mein Psalter und Harfenklang. à 37 o 44.' and the instrumentation list. The author's name 'Max Schneider' is at the top right, and the publisher's information 'Auth. Martin Meuer. 1675.' is at the bottom right. The tempo marking 'Grave.' is placed above the first staff.

Presto.

The musical score is arranged in four systems. The first three systems each consist of three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with an alto clef, and a bottom staff with a bass clef. The fourth system consists of two staves, both with a bass clef. The top staff of the fourth system is labeled "2 Cornet et Tromb." and contains a melodic line with various ornaments and accidentals. The bottom staff of the fourth system is also labeled "2 Cornet et Tromb." and contains a similar melodic line. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

The image displays a musical score for piano and strings. The piano part is written in a grand staff with treble, middle, and bass clefs. The string part is written in two staves, labeled "Violin et Viola". The score consists of six measures. The piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. The string part provides a steady accompaniment with a mix of eighth and sixteenth notes. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

Adagio.

The musical score is a complex multi-voice setting, likely a motet or a similar sacred work, composed in the 16th or 17th century. It is written in a slow tempo, marked "Adagio." The score is arranged in a grand staff format, with multiple systems of staves. The top system consists of five staves, likely representing five voices or five instruments. The middle system consists of five staves, likely representing five instruments. The bottom system consists of five staves, likely representing five instruments. The score is written in a style characteristic of the late Renaissance or early Baroque, with a focus on polyphony and intricate counterpoint. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The score is divided into measures, with bar lines indicating the end of each measure. The overall structure of the score is highly organized, with a clear beginning and end. The tempo is marked "Adagio," which suggests a slow and deliberate performance. The instrumentation includes five Violdigamb. (viols da gamba) and five Flöten (flutes). The score is written in a key signature of one sharp (F#), and the time signature is not explicitly shown but is likely common time (C). The score is a high-quality reproduction of a historical manuscript, with clear notation and a well-organized layout. The page number 229 is located in the top right corner, and the title "Die Befegung der vielstimmigen Musik des 17. und 16. Jahrhunderts" is located at the top left. The tempo marking "Adagio." is located at the top right, above the first staff. The instrumentation markings "5 Violdigamb." and "5 Flöten" are located at the bottom of the score, above the corresponding staves. The word "Tutti" appears at the end of the score, indicating a change in dynamics or a full ensemble performance.

The image displays a musical score for piano and voice. It consists of 12 systems of staves. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff with treble and bass clefs). The piano part features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes. At the bottom of the page, there is a guitar chord diagram with two rows of numbers:
Row 1: 6 5 6 6 5 6 7 6 6 7 4 4 4 3
Row 2: 6 5 6 6 5 6 7 6 6 # 4 4 4 3

Ritornell.

Clarino 1.2. Chori 1.
Principal 1.2.
Clarino 1.2. Chori 2.
Principal 1.2.
Tympanum
Violone
Basso continuus

Tub. et Tymp. Solo
Tub. et Tymp. Solo

Tymp. solo
Tymp. solo

(Fortsetzung siehe Beilage I.)

Zum Schluß sei versucht zu zeigen, wie sich die alte Besetzungsweise auch für die Gegenwart verwerten läßt. Ich wähle dazu eine bisher unbeachtete große Komposition von Heinrich Schütz: Das Concert 12 o 20 v. con due cappelle „Zion spricht, der Herr hat mich verlassen“¹⁾. Es besteht aus zwei je sechsstimmigen Chören und zwei je vierstimmigen Capellen. In den beiden sechsstimmigen durchweg mit Text versehenen Chören werden nach Vorschrift nur je zwei Stimmen gesungen; sie ergeben zusammen einen selbständigen vierstimmigen Satz. Die beiden Capellen enthalten den Schlüssel nach nur Singstimmen mit Text; es ist aber keineswegs verboten, diese Stimmen gleichzeitig auch mit Instrumenten zu besetzen. In den nicht gesungenen Stimmen der beiden Chöre beschäftigt Schütz drei Kornette, ein Fagott im oberen Chor, vier Posaunen im unteren. Dementsprechend erweisen sich die beiden gesungenen Stimmen des oberen Chores als hohe: Sopran und Tenor, die des unteren als tiefe: Alt und Baß. Das Fundament zu allen Chören und Capellen gibt die Orgel.

Um das musikalisch außerordentlich wertvolle Stück den heutigen Chor- und Orchesterverhältnissen anzupassen, bedarf es keiner stilistisch anfechtbaren Wagnisse oder Ersatzmittel. Alle Singstimmen und die Posaunen werden vorschriftsmäßig ausgeführt; die Trombone grosso kann — das Orgeltutti läßt dies unwichtig erscheinen — durch eine Tuba ersetzt werden. Für die heute verschwundenen drei Zinken (Kornette) kommen nach Praetorius zunächst Geigen und Flöten in Betracht²⁾. „Cornetto o Violino“ ist aber ein auch Schütz geläufiger Austausch. Wir tun gut,

¹⁾ Bd. 3 der Schütz-Gesamtausgabe, S. 217 ff.

²⁾ Vgl. oben S. 214.

Clarino 1.2.
 Principal 1.2.
 Clarino 1.2.
 Principal 1.2.
 Tympanum.
 Cornetto 1.2.
 Trombone alto
 Trombone tenore 1.2.
 Trombone basso
 Quartflöte 1.2.
 Alt-u. Tenorflöte.
 Bassflöte oder Fagott
 Violino 1.2.
 Viola alto
 Viola tenore
 Fagott zum Violin-Chor
 Violada gamba 1.2.
 Violada gamba 3.4.
 Violada gamba 5. (oder Violone)
 Cantus 1.2.
 Altus
 Tenore 1.2.
 Bassus
 Cantus 1.2.
 Altus
 Tenore 1.2.

Concertae
Capella

Al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja
 Al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja
 Al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja
 Al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja

Musical score for guitar and piano accompaniment. The guitar part features complex chordal textures and melodic lines, while the piano accompaniment provides a steady harmonic and rhythmic foundation. The score is divided into several systems, each with multiple staves for both instruments.

Al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja

Al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja

Al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja

Al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja

Al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja

Al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja

Principal 1.2.

Tympanum.

Cornetto 1.2.

Trombone alto

Trombone tenore 1.2.

Trombone basso

Quartflöte 1.2.

Alt-u. Tenorflöte.

Bassflöte oder Fagott

Violino 1.2.

Viola alto
Viola tenore

Fagott zum Violin-Chor

Viola da gamba 1.2.

Viola da gamba 3.4.

Viola da gamba 5. (oder Violone)

Al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja

Cantus 1.2.

Altus

Tenore 1.2.

Bassus

Al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja

Cantus 1.2.

Altus

Tenore 1.2.

Bassus

Al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja

Violone

Bassus continuus

2 Cant. Tutti 2 Cant. Tutti 2 Cant. Tutti ATTB

2 Cant. Tutti 2 Cant. Tutti 2 Cant. Tutti ATTB

Max Schneider, Die Besetzung der vielstimmigen Muffit des 17. und 18. Jahrhunderts.

Al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja

Al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja alleluja, alleluja

Al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja alleluja, alleluja

Al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja

Al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja

2 Cant. Tutti 2 Cant. Tutti 2 Cant. Tutti ATTB

2 Cant. Tutti 2 Cant. Tutti ATTB Violon et Violdigamb.

angesichts der heutigen Chor-Massenbesetzung Geigen und Flöten gleichzeitig zu verwenden und außerdem die sonst unbeschäftigt bleibenden Klarinetten verstärkend hinzuzufügen; das gibt einen gefestigten und satten, aber doch nicht hervorstechenden Klang. Den dritten Zinken übernimmt der Lage entsprechend die Bratsche, die ebenfalls durch eine Klarinette verstärkt werden könnte¹⁾. Unsere gewöhnlich stark besetzten Streicher geben nun dem oberen Chor eine einheitliche, der alten Praxis nicht widersprechende Klangfarbe, die durch die mitwirkenden Flöten und Klarinetten neutralisiert wird. Wir dürfen darum auch den Baß des oberen Chores, das Fagott, durch einige Violoncelle unbedenklich ersetzen und bekommen so das Fagott zu anderweitiger Verwendung frei, nämlich für die obere Capelle, die wir zweckmäßig, um etwa zu schwache Singstimmenbesetzung zu verstärken, von zwei Oboen und zwei Fagotten mitblasen lassen. Auf diese Weise wird auch die hellere Klangfarbe der im Verlaufe des Stückes sich aus Chor 1 und Capelle 1 bildenden Stimmengruppe einheitlich gewahrt. Zum Mitblasen der zweiten Capelle eignen sich am besten die nun noch vom modernen Orchester übrig bleibenden vier Hörner. Sie entsprechen der dunkler gefärbten Gruppe von Chor 2 und Capelle 2. Damit schließlich auch die beiden Kapellen ein Baßfundament im Sinne des Praetorius erhalten und andererseits die Klangkraft der Baßposaune (oder Tuba) nur für die vier Tutti, die überwältigenden dynamischen Höhepunkte des Werkes, aufgespart werden kann, empfiehlt es sich, den tiefsten Posaunenbaß durchgängig auch, möglichst genau nach der Notierung, vom Kontrafagott ausführen zu lassen. (Die Klangoktavierung ist erlaubt.)

Der Generalbaß spielende Organist hat schlicht akkordisch und nur an ten Chor-Solostellen „still“ (hier am besten nicht mit leicht verschleiernden gedackten Flöten, sondern mit den früher noch unbekanntem sanft streichenden Registern) zu begleiten; im übrigen muß er unbedingt dem jeweiligen Chor- und Orchesterzusammenklang die Wage halten!

Um die gewaltige Tonmasse der zu Anfang, in der Mitte und am Schluß eintretenden Tutti noch zu beleben, empfehle ich, an diesen wenigen Stellen, die gleichsam nur als Akzente erscheinen, Paukenwirbel hinzuzusetzen. Das ist aber die einzige vielleicht moderne Zutat; wer nicht anders kann, mag sie ablehnen. Ich glaube nicht, daß sie gegen den Geist der Zeit verstößt, zieht doch Praetorius für ein großes Tutti selbst die Pikkoloflöte, in anderen Fällen sogar das Glockenspiel mit heran²⁾.

Natürlich muß auch das Schriftbild dem heutigen Gebrauch zugänglich gemacht werden, aber das ist nur eine Außerlichkeit. Sie besteht hauptsächlich in der leichter lesbaren Verkürzung der Notenwerte um die Hälfte und in einer das Taktschema genügend verdeutlichenden Umschrift synkopischer Stellen. Eines jedoch wird bei der Stimmenanordnung in der modernen Partitur auffallen: die Chorbildung tritt nicht mehr ganz so scharf hervor, wie im Schriftbild der selbstverständlich nach Chören zusammengestellten Partitur der Schütz-Gesamtausgabe. Würde man aber dieses Schriftbild um jeden Preis erhalten wollen, so ergäbe sich für den Dirigenten unserer Tage eine unter Umständen sehr fühlbare Unübersichtlichkeit, denn auch die moderne Partitur hat noch „Chöre“.

¹⁾ Bis in das moderne Infanterieorchester hinein läßt sich verfolgen, daß die Klarinette der Erbe des Zinken geworden ist.

²⁾ Vgl. oben S. 216.

Alles weitere möge der Leser aus dem hier (Beilage II und III) in Original und Einrichtung folgenden Anfangstakten des Werkes ersehen. Die von der Dreslauer Singakademie unlängst veranstaltete Aufführung der erhabenen Kompositionen Schüßens in der eben beschriebenen Besetzung ¹⁾ wirkte auf das völlig unvorbereitete Publikum derart, daß das Stück sofort wiederholt werden mußte.

Für die Gegenwart ließe sich wohl so manches bedeutende Werk des 17. (und 16.) Jahrhunderts durch sinngemäße Anwendung der Lehren des Praetorius wiedergewinnen, denn sie dokumentieren die vielgestaltige Praxis und den künstlerisch freiheitlichen Geist der Gabrieli-Schütz-Zeit. Wir dürfen nur nichts zu dieser meist auf große Räume, auf Fernwirkung berechneten Musik hinzukomponieren oder ihr durch moderne Instrumentationskünste innerlich und äußerlich Gewalt antun. Auch nach den ganz anders gearteten Eigenschaften des reinen a cappella-Gesangs dürfen wir sie nicht beurteilen. Jede Gattung besteht für sich zu Recht und hat ihre eigenen Gesetze. Zwischenglieder und Mischlinge wird es natürlich immer geben.

Bleibt der gesunde historische Sinn im Musikleben der jüngsten Vergangenheit auch einer hoffentlich nicht mehr allzufernen friedlichen Zukunft erhalten, so könnte man unseren großen Chorvereinen auf dem angedeuteten Wege neue und dankbare künstlerische Aufgaben erschließen.

Zweifler mögen sich der beherzigenswerten Worte des fortschrittlichen Organisten Giovanni Francesco Capello erinnern: „audite, probate, acquiescite!“

¹⁾ Sie wird bei Breitkopf & Härtel im Druck erscheinen.

XXV. Zion spricht, der Herr hat mich verlassen.

Concert à 12 ò 20 con due Capelle

[Taktstriche nur im B. cont.]

Cantus
Altus
Tenor
Baesus

Capella I

Zi - - - on spricht,

Cantus
Altus
Tenor
Bassus

Capella II

Zi - - - on spricht,

Cornetto 1
Cornetto 2

Sextus
Quintus

Zi - - on, Zi - - on spricht,

Voce
Cornetto
Voce
Fagotto

Chorus I

Cantus
Altus
Tenor
Bassus

Zi - - - on spricht: der Herr hat mich ver - las - sen, der Herr hat mich ver - las -

Zi - - - on, Zi - on spricht,

Z - - - on spricht: der Herr hat mich ver -

Zi - - - on spricht,

Voce
Trombone
Trombone
Voce
Trombone

Chorus II

Cantus
Altus
Sextus
Tenor
Quintus
Bassus

Zi - - - on spricht: der Herr hat mich ver - las - sen, der Herr hat mich ver -

Zi - - - on spricht,

Zi - - - on spricht,

Zi - - - on spricht: der Herr hat mich ver - las

Zi - - - on spricht,

XXV. Zion spricht, der Herr hat mich verlassen.

Concert à 12 à 20 con due Capelle

H. Schütz (1619)

Striche nur im B. cont.

Zi - - - on spricht,

Zi - - - on spricht,

Zi - - - on spricht,

Zi - - - on spricht,

Zi - - - on spricht,

Zi - - - on spricht,

Zi - - - on spricht,

Zi - - - on spricht,

Sextus
Zi - - - on, Zi - - - on spricht,

Quintus
Zi - - - on spricht,

Tantus
Zi - - - on spricht: der Herr hat mich ver - las - sen, der Herr hat mich ver - las - sen,

Altus
Zi - - - on, Zi - - - on spricht,

Tenor
Zi - - - on spricht: der Herr hat mich ver - las - sen,

Bassus
Zi - - - on spricht,

Tantus
Zi - - - on spricht: der Herr hat mich ver - las - sen, der Herr hat mich ver - las - sen,

Altus
Zi - - - on spricht,

Sextus
Zi - - - on spricht,

Tenor
Zi - - - on spricht: der Herr hat mich ver - las - sen,

Quintus
Zi - - - on spricht,

Bassus

Altus Capella I
Zi. . . on spricht,

Tenor Capella I
Zi. . . on spricht,

Bassus Capella I
Zi. . . on spricht,

Cantus Capella I
Zi. . . on spricht,

Altus Capella II
Zi. . . on spricht,

Tenor Capella II
Zi. . . on spricht,

Bassus Capella II
Zi. . . on spricht,

Cornetto 1 Sextus
Zi. . on, Zi. . on spricht,

Cornetto 2 Quintus
Zi. . . on spricht,

Voce Chorus I
Zi. . . on spricht: der Herr hat mich ver - las - sen, der Herr hat mich ver - las.

Cornetto Chorus I
Zi. . . on, Zi - on spricht,

Voce Chorus I
Z. . . on spricht: der Herr hat mich ver - las - sen, der Herr hat mich ver - las.

Fagotto Chorus I
Zi. . . on spricht,

Voce Chorus I
Zi. . . on spricht: der Herr hat mich ver - las - sen, der Herr hat mich ver - las.

Trombone Chorus I
Zi. . . on spricht,

Trombone Chorus II
Zi. . . on spricht,

Voce Chorus II
Zi. . . on spricht: der Herr hat mich ver - las - sen, der Herr hat mich ver - las.

Trombone Chorus II
Zi. . . on spricht,

Trombone grosso Chorus II
Zi. . . on spricht,

Bassus Continuus Capella Fav.
(b) 6 5 6 5 # (b)

Max Schneider, Die Besetzung der vielstimmigen Musik des 17. und 16. Jahrhunderts.

Zi. . . . on spricht,
 Zi. . . . on spricht,
 Zi. . . . on spricht,
 Zi. . . . on spricht,
 Zi. . . . on spricht,
 Zi. . . . on spricht,
 Zi. . . . on spricht,
 Zi. . . . on spricht,
 Sextus
 Zi. . . on, Zi. . . on spricht,
 Quintus
 Zi. on spricht,
 Cantus
 Zi. . . . on spricht: der Herr hat mich ver. las. sen, der Herr hat mich ver. las. sen,
 Altus
 Zi. . . . on, Zi. . . on spricht,
 Tenor
 Zi. . . . on spricht: der Herr hat mich ver. las. sen,
 Bassus
 Zi. . . . on spricht,
 Cantus
 Zi. . . . on spricht: der Herr hat mich ver. las. sen, der Herr hat mich ver. las. sen,
 Altus
 Zi. . . . on spricht,
 Sextus
 Zi. on spricht,
 Tenor
 Zi. . . . on spricht: der Herr hat mich ver. las. sen,
 Quintus
 Zi. . . . on spricht,
 Bassus
 Zi. . . . on spricht,
 Capella
 Fav.

Zion spricht: Der Herr hat mich verlassen.

(Jes. 49, 14-16.)

Concert (12 o 20 v. con due cappelle).

Heinrich
Einrichtung von

(Sehr ruhig.)

2 Flöten.
2 Oboen.
2 Klarinetten in B.
2 Fagotte.
Kontrafagott.
4 Hörner in F.
3 Posaunen.
Tuba (oder Baßposaune).
Pauken in D. A.
Violine 1.
Violine 2.
Viola.
Violoncell 2.
Violoncell 1.
Kontrabaß.
SOPRAN, ALT.
TENOR, BASS.
SOPRAN, ALT.
TENOR, BASS.
SOPRAN. (v. Chorus 1)
ALT. (v. Chorus 2)
TENOR. (v. Chorus 1)
BASS

bestimmt
mf
mf
Sehr ausdrucksvoll

Zi - - - - on spricht
Zi - - - - on spricht
Zi - - - - on spricht
Zi - - - - on spricht
Zi - - - - on spricht
Zi - - - - on spricht
Zi - - - - on spricht
Zi - - - - on spricht
Zi - - - - on spricht
Zi - - - - on spricht

der Herr hat mich ver - las - sen, der Herr
der Herr hat mich ver - las - sen, der
der Herr hat mich ver - las - sen, der

Zion spricht: Der Herr hat mich verlassen.

(Jes. 49, 14-16.)

Concert (12 o 20 v. con due cappelle).

Heinrich Schütz.
Einrichtung von Max Schneider.

(Sehr ruhig.)

in B.

e.

ott.

F.

n.

ne).

A.

2.

1.

B.

Capella
1.

Capella
2.

1)

2)

1)

The musical score is arranged in a multi-system format. It includes parts for various instruments: Flute (F.), Oboe (ott.), Bassoon (B.), Clarinet (Cl.), Violin (Vc.), Viola (Vc.), and Cello (Kb.). The vocal parts are divided into two Capella groups, each with four voices (1, 2, 1, 1). The lyrics are written below the vocal staves, with some words like 'bestimmt', 'Zi - on spricht', and 'der Herr hat mich ver - las - sen' appearing in different parts of the score. The tempo is marked '(Sehr ruhig.)' and the performance style is indicated as 'Sehr ausdrucksvoll' in the later section. The score is in the key of B major and common time.

2 Oboen.

2 Klarinetten in B.

2 Fagotte.
Kontrafagott.

4 Hörner in F.

3 Posaunen.

Tuba
(oder Baßposaune).

Pauken in D. A.

Violine 1.

Violine 2.

Viola.

Violoncell 2.

Violoncell 1.
Kontrabaß.

SOPRAN, ALT. Capella 1.

TENOR, BASS. Capella 1.

SOPRAN, ALT. Capella 2.

TENOR, BASS. Capella 2.

SOPRAN.
(v. Chorus 1)

ALT.
(v. Chorus 2)

TENOR.
(v. Chorus 1)

BASS.
(v. Chorus 2)

Orgel.
(B. cont.)

bestimmt

mf

Sehr ausdrucksvoll

pp

Man. (streichende Reg.)

Man.

Ped.

(Sehr ruhig)

Max Schneider, Die Besetzung der vielstimmigen Musik des 17. und 18. Jahrhunderts.

in B.

ott.

F.

n.

ne).

A.

2.

1.

B.

Capella 1.

Capella 2.

1)

2)

1)

2)

Ped.

bestimmt

mf

Zi - - on spricht

Zi - - on spricht

Zi - - on spricht

Zi - - on spricht

Zi - - on spricht

Zi - - on spricht

Zi - - on spricht

Zi - - on spricht

Sehr ausdrucksvoll

der Herr hat mich ver - las - sen, der Herr hat mich ver -

der Herr hat mich ver - las - sen, der Herr hat mich

der Herr hat mich

der Herr hat mich ver -

pp

Man. (streichende Reg.)

Man.

Detailed description: This is a page of a musical score for a 16th-century style setting. It features a large ensemble of voices and instruments. The vocal parts include Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and four parts for the Capella. The instrumental parts include Flute (F.), Oboe (ott.), Violin (Vc.), and Keyboard (Kb.). The score is written in a multi-measure rest system, with the vocalists singing on the same pitch for many measures. The lyrics are 'Zi - - on spricht: der Herr hat mich ver - las - sen, der Herr hat mich ver -'. Performance instructions include 'bestimmt', 'mf' (mezzo-forte), 'Sehr ausdrucksvoll' (very expressive), and 'pp' (pianissimo). The keyboard part includes a 'Ped.' (pedal) marking and 'Man. (streichende Reg.)' (Mantel, striking register) and 'Man.' (Mantel) markings.

(Sehr ruhig.)