

STM 1971

**Parodie, Umtextierung und Bearbeitung in der
Kirchenmusik vor Bach**

Av Friedhelm Krummacher

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan
tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska
samfundet för musikkforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat till-
låtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upp-
hovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av
enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela
databasen.

Parodie, Umtextierung und Bearbeitung in der Kirchenmusik vor Bach*

Von Friedhelm Krummacher

Seit Bachs Parodien der Forschung entgegentraten, hat diese Bearbeitungspraxis immer wieder Versuche der Klärung veranlaßt¹. Von der „Verwunderung“ über Bachs Tun ging noch Scherings Studie aus, in der nach „menschlichen“ und „künstlerischen“ Motivationen gesucht wurde². Neben dem Anreiz zur Entfaltung eines Modells nannte Schering „geistesökonomische“ und „Bequemlichkeits“-Rücksichten. Im Parodieren sah er einen „Akt künstlerischer Selbsthilfe der Kantoren“, die sich gesteigerter Anforderungen an ihre Produktivität kaum mehr zu erwehren wußten. Begünstigt worden sei die Parodie zu Bachs Zeit von dem „auf Kantabilität gegründeten Chorstil“ und der „breiteren Periodenentwicklung“ der Arie³. Den Hinweisen auf Verbreitung und Voraussetzungen des Parodierens vor Bach ist kaum schon systematisch nachgegangen worden, so vielfach sich die Forschung auch mit Bachs eigenen Parodien beschäftigte⁴. Wohl wurde angedeutet, Parodien seien in der Bachzeit nicht unüblich gewesen, doch besteht keine Klarheit über das Ausmaß des Parodierens bei Bachs Zeitgenossen⁵. Ungeklärt ist aber auch, wieweit die Parodiepraxis des 18. Jahrhunderts einen Neuansatz bedeutete oder an Traditionen anknüpfte. Jedoch kann die Frage nicht belanglos sein, wieweit parodie-mäßige Verfahren in der kirchenmusikalischen Praxis möglich und gebräuchlich waren, in die Bach hineinwuchs.

Während die Umformung vorgegebener Modelle zu den konstitutiven Techniken im 16. Jahrhundert gehört, scheint sich zwischen dieser Epoche und dem Aufblühen der Parodie im Spätbarock eine bemerkenswerte Lücke aufzutun. Man wird nicht behaupten wollen, zwischen der Parodiemesse und dem Verfahren Bachs bestünden unmittelbare genetische Verbindungen. W. Steineckes geschichtliche Darstellung konnte sich für das 17. Jahrhundert zumeist bloß auf Liedkontra-

* Herrn Prof. Dr. Martin Ruhnke zum 50. Geburtstag am 14. Juni 1971 in Verehrung zugeeignet.

¹ Befremdlich wirkte das Parodieverfahren für das Kunstverständnis des 19. Jahrhunderts, und zumal die Transformation weltlicher zu geistlicher Musik vertrug sich nicht leicht mit dem Denken einer säkularisierten Zeit.

² A. Schering, Über Bachs Parodieverfahren, *Bach-Jahrbuch XVIII*, 1921, 49–95.

³ *Ibid.* 49 und 50.

⁴ Vgl. zuletzt L. Finscher, Zum Parodieproblem bei Bach, in: *Bach-Interpretationen*, Göttingen 1969, 94–105, und die dort genannten Arbeiten insbesondere von F. Smend, A. Dürr (*BJ* 1956) und W. Neumann (*BJ* 1965).

⁵ Vor der ungeprüften Behauptung, das Parodieren sei im Spätbarock allgemein üblich gewesen, warnte F. Blume (Art. J. S. Bach, *MGG I*, 1026 f.). Auch Händels Verfahren gleicht dem Bachs nur in einzelnen Aspekten, vgl. etwa A. Schering, Zum Thema: Händels Entlehnungen, *ZIMG IX*, 1908, 244–247.

fakturen stützen und nur vereinzelte Beispiele für Parodie mehrstimmiger Werke nennen⁶. Schering hatte gemeint, daß „jeder Parodieversuch ein gewagtes Experiment“ bedeutete, solange „polyphone Motette und reines Vokalkonzert“ herrschten und die „scharf und sicher gezogenen Affektlinien“ in der Musik der Schützzeit eine Umdeutung verboten⁷. Schering ging hier vom Aspekt der Umtextierung aus. Ähnlich meinte G. v. Dadelsen, „unter der Herrschaft des Ideals einer wortgezeugten Musik“ sei das Parodieverfahren im 17. Jahrhundert für längere Zeit zurückgetreten⁸. Hingegen verstand W. Braun, der Belege aus dem frühen und mittleren 17. Jahrhundert untersuchte, Parodie als „durchgreifende Umgestaltung und zeitstilistische Assimilierung eines kunstvollen mehrstimmigen Modells auf unveränderter Textgrundlage“⁹. Hier tritt also der Aspekt der Umtextierung ganz hinter dem der Umformung zurück.

Ungeklärt sind offenbar nicht nur Ausbreitung und Praxis der Parodie zwischen den Geschichtsphasen ihrer größten Bedeutung. Auch die Motive des historischen Prozesses und die Bedeutungen des Parodiebegriffs scheinen nicht ohne weiteres klar¹⁰. Hier sei im folgenden eingesetzt, um dann an Beispielen aus dem späteren 17. und frühen 18. Jahrhundert, die freilich nur zum geringen Teil als Parodien anzusprechen sind, die Möglichkeiten von Umtextierung und Bearbeitung mit ihren fließenden Grenzen zu skizzieren. Dabei geht es weder um Klärung unterschiedlicher lokaler Bedingungen noch um Lösung spezieller Quellenfragen. Versucht sei dagegen, in einem Querschnitt die Skala der Praktiken zu umreißen.

I

Die Veränderungen der Kompositionstechniken, die sich innerhalb des 17. Jahrhunderts vollzogen, scheinen auch für die Parodie bedeutsam geworden zu sein. Es wäre ungenau zu sagen, das Parodieverfahren habe sich in diesem Zeitraum verändert. Verschieben haben sich aber wohl die Bedeutung und das Verhältnis der Verfahren, die in der üblichen Verwendung des Parodiebegriffs gemeint sind.

⁶ W. Steinecke, Das Parodieverfahren in der Musik, Diss. Kiel 1934, Wolfenbüttel und Berlin 1934 (Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft I), besonders 13 ff., 37 f., 135 ff. Zu den dort (37 Anm. 2) genannten Beispielen von Schütz (SWV 34 und 395 nach G. und A. Gabrieli) wären zu ergänzen SWV 406 bzw. 406a und SWV 356 (nach Grandi und Monteverdi) und neuerdings SWV 450 (nach Marenzio), s. W. Steude, Neue Schütz-Ermittlungen, Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft XII, 1967, 40–74, besonders 45 ff.

⁷ Schering, BJ 1921, 50. Vgl. dazu auch Steinecke a. a. O. 37 f. und 138.

⁸ G. v. Dadelsen, Art. Parodie, C, MGG X, 831 und 829. Als Motive für Parodien in der Zeit nach 1600 nannte Dadelsen die Absicht zur Stilbereicherung, die Arbeitsökonomie und den Sinn für einmalige Inspiration.

⁹ W. Braun, Musik am Hof des Grafen Anton Günther von Oldenburg (1603–1667), Oldenburger Balkenschild Nr. 18/20, 1963, 1–31, besonders 20. Vgl. von Braun ferner: Theodor Schuchardt und die Eisenacher Musikkultur im 17. Jahrhundert, Archiv für Musikwissenschaft XV, 1958, 291–306; Samuel Scheidts Bearbeitungen alter Motetten, AfMw XIX/XX, 1962/63, 56–74; Zur Parodie im 17. Jahrhundert, Kgr.-Ber. Kassel 1962, Kassel u. a. 1963, 154–155; Art. Parodie im Riemann Musiklexikon, Sachteil, Mainz 1967, 704–706.

¹⁰ Fraglich erscheint es, ob eine Ausweitung auf rein instrumentale Bearbeitungen der Klärung des Begriffs dient, vgl. M. Reimann, Pasticcios und Parodien in norddeutschen Klaviertabulaturen, Die Musikforschung VIII, 1955, 265 ff.

Die Abgrenzung zwischen Kontrafaktur und Parodie, die Finscher formuliert hat, gilt vor allem für das 15. und 16. Jahrhundert¹¹. Für die Folgezeit hielt Finscher eine Unterscheidung von „Kontrafaktur als Ersetzung eines Textes durch einen anderen“ und „Parodie als zugleich musikalischer Weiterbildung“ nicht mehr für sinnvoll. Es empfehle sich, den Terminus Kontrafaktur der Umdichtung von Liedern vorzubehalten, während unter Parodie nun auch zuvor in den Bereich der Kontrafaktur fallende Techniken zu verstehen seien¹². Hingegen bestimmte Braun Parodie im Gegensatz zum Arrangement als „erneute schöpferische Leistung“, im Unterschied zur Kontrafaktur als „Eingriff in die Komposition“, speziell für das 17. Jahrhundert aber als Erweiterung eines Modells, wobei „die Umtextierung keine oder nur eine geringe Rolle spielte“¹³. Dies Verständnis des Parodiebegriffs mag wirklich für die Beispiele treffen, auf die Braun sich stützte. In ihnen sah er zwei Impulse wirksam: die pädagogisch verstandene „imitatio autorum“ und sodann die Anpassung älterer Werke an den Status der neuen Musik des 17. Jahrhunderts¹⁴. Neben entsprechenden Vermerken in einzelnen Quellen¹⁵ konnte Braun sich auf Georg Quitschreibers Traktat „De Parodia“ (Jena 1611) berufen. Freilich wird dort der Terminus Parodia so weit gefaßt, daß er auch die Umtextierung einschließt¹⁶. Doch hielt Braun daran fest, der Begriff Parodie habe in der Musik des 17. Jahrhunderts „eine Quitschreiber gegenüber eingeschränkte Bedeutung“, da die Umtextierung hier kaum eine Rolle spiele, erst später aber „die textlichen Merkmale an Gewicht“ gewannen¹⁷.

Der Aspekt der Umtextierung ist es dann, der wesentlich das Verständnis des Parodiebegriffs im 18. Jahrhundert bestimmt. Scherings Hauptgewährsmann war G. E. Scheibel mit jenen Abschnitten seiner „Zufälligen Gedanken von der Kirchenmusik“ (1722), die von der Gleichheit der Affekte in weltlicher und geistlicher Musik handeln. Will Scheibel die neue „Cantata“ rechtfertigen, so wird das Verhältnis textgebundener weltlicher und geistlicher Musik angesprochen, nicht aber ist von Umformung älterer Werke die Rede¹⁸. Dem entspricht es, wenn bei Mattheson 1728 geistliche Textierungen von Opernarien, bei Walther 1729 Umdichtungen von Kantaten mit dem Terminus Parodie verbunden werden¹⁹. Wo die Bachforschung von Parodien spricht, bildet die Umtextierung das Kriterium zur Ab-

¹¹ L. Finscher, Art. Parodie und Kontrafaktur, A, Definitionen, MGG X, 815 f.

¹² Ibid. 816. Dadelsen freilich rechnete auch Umtextierungen von Madrigalen zu „Liedkontrafakturen“ (ibid. 828).

¹³ Braun, Riemann Musiklexikon, Sachteil 704, ferner Kgr.-Ber. Kassel, 155.

¹⁴ Riemann Musiklexikon, Sachteil 704; für Selbstparodien wurde auf das Prinzip der Arbeitsökonomie verwiesen. Nach Dadelsen träte der „artifizielle Reiz“ nach 1600 zurück, während Braun den Aspekt der kunstgerechten Umarbeitung betonte.

¹⁵ Zum Vermerk „Parode ad Josquini“ bei Calvisius s. Riemann Musiklexikon, Sachteil 704, zum Ausdruck „novè canere“ bei Scheidt AfMw 1962/63, 56 und 74, zum Vermerk „ad Parodiam“ bei Schwemler Oldenburger Balkenschild, 19.

¹⁶ Braun, Kgr.-Ber. Kassel, 154. Vgl. ferner M. Ruhnke, Art. Quitschreiber, MGG X, 1820 f.

¹⁷ Braun, Kgr.-Ber. Kassel, 155 und Riemann Musiklexikon, Sachteil 704.

¹⁸ Vgl. die Auszüge bei Schering, BJ 1921, 54 f. Bei Scheibel spielt die Parodie offenbar nicht für sich, sondern in diesem Kontext eine Rolle.

¹⁹ Vgl. Braun, Riemann Musiklexikon, Sachteil 705; J. Mattheson, Der Musicalische Patriot ..., Hamburg 1728; W. Jerger, Ein unbekannter Brief Johann Gottfried Walthers an Heinrich Bockmeyer, Die Musikforschung VII, 1954, 205–207.

grenzung von sonstigen Bearbeitungen. Wohl kann sich der Textwechsel mit vielfältiger kompositorischer Umgestaltung verbinden. Als Parodien werden aber auch Umtextierungen ohne stärkere Eingriffe in die Musik bezeichnet, und im Grenzfall vokaler Bearbeitung von Instrumentalmusik motiviert der hinzutretende Text die Bezeichnung Parodie. Hingegen werden weder Bearbeitungen von Instrumentalwerken ohne Textierung noch Umarbeitungen von Werken anderer Autoren zu den Parodien gerechnet²⁰.

Die Aspekte der Umtextierung und der Umgestaltung, die im Parodiebegriff zusammenkommen, haben in den geschichtlichen Phasen mithin verschiedenes Gewicht. Die terminologische Abgrenzung wird dadurch erschwert, daß sich unterschiedliche zeitgenössische Belege, eine mehr pragmatische Sprachregelung in der Forschung und die gemeinten Praktiken selbst überkreuzen. Doch hat sich ein Gebrauch des Parodiebegriffs eingeführt, der im Blick auf die beiden historischen Hauptbereiche des Parodierens zwei Nuancen eines Sachverhalts meint. Man kann sagen, daß die Parodiepraxis vor 1600 primär von der musikalischen Umformung her bestimmt wird, die sich dann auch mit Textwechsel verbindet, während die Parodie nach 1700 zunächst durch die Umtextierung abzugrenzen ist, die sich weiter mit kompositorischer Umgestaltung paaren kann.

Die Lücke zwischen den beiden Bereichen wird auch durch die von Braun angeführten Belege nicht eigentlich geschlossen. Denn es handelt sich dabei im wesentlichen um Parodien, die noch der älteren Tradition des Parodierens verpflichtet sind. Das ist besonders deutlich bei den Parodie-Magnificat von Demantius (1602) und Praetorius (1611) oder den Parodiemessen von H. Grimm (1628) und G. Vintzcius (1630)²¹. Bei Brauns anderen Beispielen erscheinen als Novum eher die Intentionen der pädagogischen Nachahmung und stilistischen Assimilierung. Der Rückgriff auf z. T. weit ältere Modelle impliziert schon einen Bezug auf frühere Traditionen. Dabei ist nicht ohne Belang, daß die Belege Brauns zumeist der Zeit vor 1650 entstammen und ihre Vorlagen teilweise noch weiter zurückreichen. In die Jahre nach 1650 fallen nur die Beispiele zweier konservativer Kleinmeister²². Anlaß zu Parodien mit der Absicht zur Modernisierung bestand vor allem, solange der *stile nuovo* noch nicht Allgemeingut war, sondern Auseinandersetzungen veranlaßte. Das spielt bei Scheidts Bearbeitungen alter Motetten mit, auch wohl bei Schützens Umformungen italienischer Modelle und vielleicht noch bei Selles Bearbeitung einer Vorlage von Schein. Soweit hier Textwechsel vorkommt, stellt er sich eher akzidentell ein²³. Dagegen bekunden die kleinmeister-

lichen Belege die Absicht handwerklicher Schulung und weisen sich durch technische Unzulänglichkeiten als peripher aus. Auffälligerweise begegnen Entsprechungen dazu dann immer seltener in der nach Aktualität und Qualität führenden Musik: in den vom einzelnen Textsinn geprägten Monodien und Konzerten bedeutender Musiker²⁴. Zweifellos standen die neuen Kompositionsprinzipien einer Fortführung der parodierenden Umgestaltung entgegen, sie begünstigten zunächst aber auch nicht eine Umtextierung, je intensiver die Musik einen Text zu vergegenwärtigen trachtete.

Es fragt sich aber, wie weit eine Definition der Parodie als Umgestaltung, bei der die Umtextierung keine Rolle spielt, für das ganze 17. Jahrhundert Gültigkeit hat. Fallen die Belege aus der ersten Jahrhunderthälfte primär unter den Begriff der Parodie als Umgestaltung, so überbrücken sie nicht den Abstand zur Praxis des 18. Jahrhunderts, in der die Umtextierung das primäre Kriterium ist. In der Zwischenzeit also muß sich eine Verlagerung der beiden Aspekte vollzogen haben.

II

Eine Verschiebung vom Aspekt der Umformung zu dem der Neutextierung in der Parodie läßt sich weder nach dem theoretischen Schrifttum noch nach den musikalischen Quellen zeitlich genau fixieren. Gewiß gehören Parodien im einen wie im anderen Sinn nicht zu den typischen Erscheinungen im späteren 17. Jahrhundert. Die Komponisten zogen offenbar die Neukomposition einer Umarbeitung vor. Dabei spielt auch eine Rolle, daß die Verpflichtung zu ständiger Lieferung neuer Kompositionen erst allmählich das in der Bachzeit übliche Ausmaß annahm²⁵. Auch das Motiv der Arbeitsökonomie, das für Selbstparodien in Betracht kommt, verfängt weniger bei schlichter Gebrauchsmusik, falls die Neukomposition nicht so sehr viel aufwendiger als die Umarbeitung eines Stücks war²⁶. Daß speziell geistliche Parodien weltlicher Stücke Ausnahmen blieben, dürfte auch daran liegen, daß sich für weltliche Gelegenheitsmusiken erst allmählich die Großformen der Kantate durchsetzten, die eine Parodie lohnend machten²⁷. Alle solche Erwägungen mögen für das Schaffen kompositorisch fruchtbarer Musiker mitspielen. Anders steht es mit der Praxis von Musikern, die selbst nicht kom-

²⁴ Es fällt auf, daß für Meisterwerke wie Schützens Kleine geistliche Konzerte oder Scheins Fontana d'Israel keine Parodien belegt sind. Bei S. Ranisius übrigens verbinden sich in der „Parodia“ einer Vorlage von G. Rovetta („Sprüche, Lieder und Psalmen ...“, Dresden 1652/53, Nr. 16) bereits die Textübersetzung, der Zusatz von Instrumentalstimmen und die Ergänzung einer Sinfonia, vgl. A. Adrio, Art. Ranisius, MGG X, 1919 f.

²⁵ Vgl. D. Krickeberg, Das protestantische Kantorat im 17. Jahrhundert. Studien zum Amt des deutschen Kantors, Berlin 1965 (Berliner Studien zur Musikwissenschaft VI), 88 f. u. ö.

²⁶ Man denke an die simple Gebrauchsmusik, wie sie namentlich in den Drucken der Hammer Schmidt und Briegel vorliegt. Nicht ebenso gilt das freilich für die handschriftlich überlieferte Musik der bedeutenden Meister.

²⁷ Zu einigen Ausnahmen s. u. Abschnitt V. Natürlich gibt es auch Gelegenheitswerke größeren Formats, nur wohl noch nicht in solcher Regelmäßigkeit wie später zu Bachs Zeit. Daß dem weiteren 18. Jahrhundert geistliche Umdichtungen von Opernarien nicht fremd waren, zeigen z. B. Parodien Hassescher Arien in der Sammlung der Fürstenschule Grimma, jetzt Sächsische Landesbibliothek Dresden (abgekürzt SLB).

²⁰ Vgl. z. B. das Verzeichnis bei W. Neumann, Handbuch der Kantaten Johann Sebastian Bachs, 3. Aufl., Leipzig 1967, 279 ff.

²¹ Vgl. zusammenfassend Braun, Riemann Musiklexikon, Sachteil 704. Zu den Magnificat von Praetorius s. Gesamtausgabe Bd. XIV (Hymnodia Sionia, 1611), hrsg. von R. Gerber; über H. Grimm vgl. H. Lorenzen, Der Cantor Heinrich Grimm (1593–1637) ..., Hamburg 1940.

²² Zu Schuchardts Bearbeitungen, bei denen auch die Absicht zur Verdeutschung lateinischer Texte einen Anstoß gab, vgl. Braun, AfMw 1958, 295 ff., 302 ff., zu Schwemler s. Braun, Oldenburger Balkenschild, 19 ff.

²³ Zu Selles Bearbeitung von Scheins Werk aus Opella nova I (Nr. 18) vgl. S. Günther, Die geistliche Konzertmusik von Thomas Selle nebst einer Biographie, Gießen 1935, 117 ff. Zu den Vorlagen der Bearbeitungen Scheidts, bei denen die Stileinübung und -assimilierung wohl den Ausschlag gaben, s. Braun, AfMw 1962/63, 57 ff.

ponierten, aber einen ständig wachsenden Aufführungsbedarf mit repräsentativer Figuralmusik zu decken hatten. Hier bekamen die Verfahren der aufführungspraktischen Einrichtung und der Umtextierung ohne stärkere Eingriffe zunehmende Bedeutung. Die Ausnahme blieb aber die musikalische Umgestaltung fremder Werke²⁸.

Nur recht selten sind im späten 17. Jahrhundert noch Fälle, bei denen eine Intention zur zeitstilistischen Assimilierung älterer Musik deutlich wird. Drei Beispiele mögen genügen. Im Inventar der Stuttgarter Stiftsmusik wurden 1695 unter der Überschrift „Wallisers Composition“ 17 Stücke verzeichnet. Sie stammen nach Ausweis der lückenlosen Konkordanzen aus Christoph Thomas Wallisers (1568–1648) „Ecclesiodiae (Novae)“ (Straßburg 1614 bzw. 1625). Den Inventarangaben zufolge hatte man in Stuttgart den vier- bis sechsstimmigen Choral motetten, die schon zur Zeit ihrer Entstehung recht konservativ wirkten, Instrumentalstimmen zugefügt²⁹. Da sich dabei die im späteren 17. Jahrhundert übliche Besetzung mit drei bis fünf Violoncello ergibt, darf man vermuten, daß die Einrichtung relativ spät erfolgte. Ob die Violoncello obligat oder *colla parte* geführt waren, bleibe offen; jedenfalls wurde hier versucht, weit ältere Werke dem Klangsinn einer späteren Zeit anzupassen. In der seit 1945 verschollenen Sammlung des Danziger Kantors Crato Bütner (1616–1679) fand sich bei einer Missa von G. B. Chinelli der Vermerk: „Instrumenta a me Cratone Bütnero addita sunt“. Da das Werk originär achttimmigen Doppelchor vorsah, dürfte es in rein vokaler Fassung späteren Ansprüchen nicht mehr genügt haben³⁰. Deutlicher noch wird die Absicht bei der Bearbeitung eines Werks von Bütner durch einen jüngeren Musiker hervorgekehrt. Auf dem Titelblatt von Bütners „Siehe es hat überwunden“ findet sich vermerkt: „Reparat. per modern. Cantor G. N[auwerck] Ao 1690 mens. Januarij“. Im erhaltenen Stimmenmaterial lassen sich ältere Stimmen mit einer Erstfassung von Nauwercks Zusatzstimmen scheiden. Die Änderungen beschränken sich freilich auf zugefügte Instrumentalstimmen, die Stimmen der Erstfassung verstärken oder ersetzen, es handelt sich also mehr um ein Arrangement ohne weitere Eingriffe³¹. So nähern sich diese Fälle der viel geübten Praxis besetzungsmäßiger Einrichtung, die sich hier aber mit der Tendenz zur Modernisierung älterer Stücke verbindet. Sie dokumentieren zugleich das Zurückgehen der freien Umbildung, die vordem mit der Parodie verbunden war.

Gewiß gibt es weitere Beispiele dieser Art, doch sind sie schwer nachzuweisen, falls nicht der Zeitabstand zur Vorlage zu Tage liegt oder die Modernisierung explizit hervorgehoben wird.

Kaum zufällig kommt gleichzeitig eine andere Möglichkeit der Auseinandersetzung mit älteren Satztechniken zur Geltung, die sich nicht mit dem Parodieverfahren berührt. Das Komponieren im *stile antico* nämlich gewann im protestantischen Raum nach der Jahrhundertmitte Bedeutung. Daß sich in solchen Werken — speziell Messen — Modelle älterer Autoren verbergen, ist noch nicht untersucht worden und wirkt auch nicht sehr wahrscheinlich³². Die Pflege des *stile antico* macht sichtbar, daß das Verhältnis zu älteren Stilprinzipien nun ein anderes Stadium erreicht hat als im frühen 17. Jahrhundert. Standen dort *prima* und *seconda pratica* als zwei Kompositionsarten nebeneinander, so stehen sich nun *stile antico* und *stile moderno* eher polar gegenüber. Wo ehemals ältere Werke modernisiert werden konnten, wird nun eine alte Technik im ganzen nachgeahmt. Lösten sich die bei Schütz noch integrierten Stilebenen voneinander, so konnte nun der *stile antico* zu einer Sondertechnik werden. Nicht mehr die parodie-mäßige Umformung eines älteren Werkes, sondern die Aneignung eines älteren Stils wird zur Aufgabe³³.

Der Feststellung parodieähnlicher Bearbeitungen aus dem späten 17. Jahrhundert sind freilich enge Grenzen gesetzt. Denn die weitaus meisten Werke der Zeit sind nur singulär überliefert, und Konkordanzen bleiben relativ selten. Im Oeuvre der Hauptmeister der Epoche besteht gleichwohl kaum Anlaß, Parodien im älteren Sinn zu vermuten. Selbst wenn sich gelegentliche Anlehnung an ältere Modelle nachweisen ließe, müßte es sich um so eingreifende Umformungen handeln, daß sie im Grunde einer Neukomposition nahe kämen. Die Feststellung bloßer Motivkonkordanzen oder gleicher Imitationsfolgen besagt für sich genommen wenig genug³⁴. Bislang sind keine Parodien von Werken der Schützzeit in der Zeit nach etwa 1670 bekannt. Und die Musik der Buxtehude, Knüpfer, Pachelbel usw. trägt dermaßen das Gesicht der eigenen Zeit, daß für Verdacht auf Umbildungen älterer Werke kaum sehr viel Raum bleibt.

So selten wirkliche Parodien zu dieser Zeit scheinen, so sind doch andere Arten der Bearbeitung praktiziert worden. Nach etwa 1660 fand die Überlieferung repräsentativer Figuralmusik die charakteristische Form großer Sammlungen von Einzelhandschriften, die das allmähliche Versiegen der Druckproduktion ausglich. Selbstparodien wären am ehesten dort zu vermuten, wo Sammlungen komponierender Musiker erhalten blieben, was aber nur vereinzelt der Fall ist. Soweit sonst der örtliche Musikdirektor seinen Bedarf nicht durch eigene Werke

²⁸ Vgl. E. Schild, Geschichte der protestantischen Messenkomposition im 17. und 18. Jahrhundert, Diss. Gießen 1934, besonders 97 ff., 109 f.

²⁹ H. H. Eggebrecht, Arten des Generalbasses im frühen und mittleren 17. Jahrhundert, AfMw XIV, 1957, 61–82, wo hervorgehoben wird, es sei im protestantischen Deutschland nicht zu einem stilistischen Dualismus wie in Italien gekommen. Seit dem Aufgreifen des *stile antico* aber ist jener Stildualismus wohl auch in Deutschland wirksam geworden.

³⁰ H. J. Buch, Bestandsaufnahme der Kompositionen Clemens Thiemes, Die Musikforschung XVI, 1963, 367–378, vermutete z. B., ein Magnificat Thiemes sei vom Deutschen Magnificat Schützens (SWV 494) beeinflusst, das aber wohl erst nach dem Tode Thiemes (1668) entstanden ist.

²⁸ Vgl. zur Überlieferungssituation im ganzen F. Krummacher, Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate. Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik im späten 17. und beginnenden 18. Jahrhundert, Berlin 1965 (Berliner Studien zur Musikwissenschaft X) sowie Krickeberg a. a. O.

²⁹ Das Stuttgarter Inventar ist unvollständig abgedruckt bei A. Bopp, Beiträge zur Geschichte der Stuttgarter Stiftsmusik, Württembergisches Jahrbuch für Statistik und Landeskunde Jg. 1910, 211–250, speziell 245. Zu Walliser s. U. Klein in MGG XIV, 173–177, sowie A. Forchert, Das Spätwerk des Michael Praetorius. Italienische und deutsche Stilbegegnung, Berlin 1959 (Berliner Studien zur Musikwissenschaft I), 19 ff.

³⁰ O. Günther, Katalog der Handschriften der Danziger Stadtbibliothek, IV, Die musikalischen Handschriften ..., Danzig 1911, 55 (Ms. Cath. q. 4).

³¹ O. Günther a. a. O. 134 f. (Ms. Joh. 406, Heft 9). Das Werk ist erhalten in der Biblioteka Gdańska Polskiej Akademii Nauk. Für Einsicht in einen Film der Quelle sei Herrn Dr. Fr. Keßler (Erlangen) bestens gedankt.

deckte, hatte er auf Stücke anderer, in der Regel auswärtiger Musiker zurückzugreifen. Diese Situation konnte zwei Verfahren befördern: die Anpassung auswärtiger Werke an den eigenen Besetzungsapparat und die Umtextisierung vorliegender Stücke gemäß lokalen Bedürfnissen. In beiden Fällen kommt es selten nur zu stärkeren Änderungen der Werke, vielmehr bleibt meist die musikalische Substanz und die Bedeutungssphäre des Textes erhalten. Doch können sich Abstufungen ergeben, und vereinzelt verbinden sich beide Verfahren zu Bearbeitungen mit Textwechsel, die dem Parodiebegriff im späteren Sinn nahekommen. Für sich genommen sind die meisten Beispiele wenig interessant, belangvoll werden sie erst im historischen Kontext. Die Elemente der Parodie — Umgestaltung, Umbesetzung, Umtextisierung — scheinen sich gewissermaßen zu trennen und gesondert zu entfalten, um damit eine neue Verbindung vorzubereiten, die sich vom älteren Parodieverfahren in der Akzentsetzung unterscheidet. Wir stützen uns im weiteren vornehmlich auf Belege aus der Stockholmer Sammlung von Gustav Düben, die als größte erhaltene Kollektion der Zeit die meisten Doppelfassungen von Werken — oft in Tabulatur und Stimmen — bietet; daneben sei cursorisch auf Belege aus anderen Repertoires verwiesen⁸⁵.

III

Im Lauf des 17. Jahrhunderts hat sich das Verhältnis zwischen der aufführungspraktischen Einrichtung und dem Notentext des Werks verändert. Bei Praetorius oder Schütz war eine Freiheit der klanglichen Realisierung soweit einkalkuliert, daß in einem vorbestimmten Rahmen verschiedene Besetzungen die kompositorische Intention erfüllen konnten. Wenn später Besetzungen immer genauer festgelegt werden, so können Abweichungen von der Vorschrift eine Änderung der Komposition bedeuten. Das schließt Differenzen zwischen verschiedenen Quellen für ein Werk nicht aus. Von unbedeutenden Varianten bis zu eingreifenden Differenzen spannt sich dabei eine weite Skala. Sie führt von Unterschieden der Textunterlegung, Bezifferung, Takt- oder Tempoangaben über Besetzungsdifferenzen zu gelegentlichen Änderungen der Werksubstanz. Zu Besetzungsvarianten gehören der Austausch von Stimmen gleicher Lage oder von Streichern und Bläsern, die wechselnde Anzahl füllender Zusatzstimmen oder die Zufügung duplierender Stimmen. Derlei fällt natürlich nicht in den Bereich der Parodie und kaum nur in den des Arrangements. Gelegentlich greifen Differenzen aber doch so weit, daß von verschiedenen Fassungen eines Werkes — mit Transposition, Kürzungen, Erweiterungen, Zusätzen oder Umstellungen — zu sprechen ist. Die Dübensammlung bietet hierfür eine Reihe von Beispielen.

Das Konzert „Herr nun lässest du deinen Diener“ aus Schützens „Symphoniae sacrae“ (II, 1647, Nr. 12) liegt in der Dübensammlung in Tabulatur und Stimmen

von Dübens Hand vor⁸⁶. Die Notiz „et aucta de G. D.“ (im Stimmensatz) bezieht sich auf die Besetzungsangabe: „a 3. overo 6./Basso solo Con 2 o 5 viole./1664“ (Titel der St.) bzw. „à 6./Basso solo Con/2. vel 5. viole“ (Tab.). Düben hat den beiden originalen Instrumentalstimmen drei tiefere Violen zugefügt, wobei die in Baßlage zumeist dem Continuo folgt, die anderen als Mittelstimmen ohne motivische Funktion eine klangliche Auffüllung besorgen. Das entspricht im Prinzip noch der herkömmlichen Praxis, den Generalbaß für zusätzliche „Capella fidicina“ auszuschreiben⁸⁷. Doch wird hier der Kontrast von tiefem Vokalpart und zwei beweglichen instrumentalen Oberstimmen dem dichten Streicherklang des späteren 17. Jahrhunderts angenähert. Dennoch läßt sich nicht von primärer Absicht zur Modernisierung des Schützischen Werkes reden, das sonst unangetastet bleibt, wie Düben auch beide Instrumentalbesetzungen zur Wahl stellt. Die Vermehrung der Stimmenzahl verbindet sich aber mit Dübens Textübertragung, auf die noch zurückzukommen ist. Instrumentale Zusatzstimmen mehr füllenden Charakters begegnen auch sonst in der Dübensammlung wie auch in anderen Kollektionen⁸⁸.

Eine andere Art der Erweiterung besteht in der Zufügung von Instrumentalsätzen. Denkt man an Scheidts „LXX Symphonien auff Concerten Manir“ (1644/45), die in vorliegende Werke einzuschalten waren, so ist das Verfahren nicht neu zu nennen. Daß es später nur selten praktiziert wurde, hängt damit zusammen, daß Sinfonien oder Sonaten motivisch und affektmäßig mit dem Werkgeganzen enger verklammert wurden. Für die Einschaltung indifferenter Stücke wie der Scheidtschen blieb da wenig Raum. Ein Beispiel bildet Christian Geists „Verbum caro factum est“, das in der Dübensammlung in autographen Stimmen mit der Angabe „di C. G. ms. Xnbr. 72“ vorliegt. In die Stimmen wurde von Düben eine schlichte „Sinfonia“ eingetragen, die somit als nachträglicher Zusatz anzusehen ist⁸⁹. Andererseits kommen auch Kürzungen und Besetzungsreduktionen vor. Beides verbindet sich z. B. in einer Zweitfassung von Geists „Vide pater mi dolores“. Das Stück umfaßt in der wohl ursprünglichen Gestalt, die zweifach in Tabulatur vorliegt, 268 Takte und beansprucht hier zwei Soprane, Tenor und zwei Violinen. In der Kurzform, die weder auf Geist noch auf Düben zurückgeht, verbleiben nur die Takte 1–60 und 95–122 für Sopran und zwei Violinen, die Tuttierteile sind hier reduziert bzw. ausgelassen⁹⁰. Analoge Fälle begegnen z. B. bei Werken von Albrici und Peranda⁹¹.

⁸⁵ Uppsala Universitetsbibliotek vok. mus. i hdskr. (abgekürzt UUB) 19: 6 St. und Tab. Vgl. Schütz-Werke-Verzeichnis (SWV), Kleine Ausgabe, hrsg. von W. Bittinger, Kassel u. a. 1960, SWV 352 und 352 a, sowie Gesamtausgabe VII (hrsg. von Ph. Spitta) und Neue Schützausgabe XV (hrsg. von W. Bittinger), wo die Quelle aus der Dübensammlung nicht berücksichtigt ist.

⁸⁷ Vgl. A. Forchert a. a. O. 179 ff.

⁸⁸ Genannt seien aus der Dübensammlung noch Carissimis „Audite sancti“ in 53: 10/14 St., 77: 95 Tab. (mit zusätzlichen Violinstimmen auch in 11: 3) sowie C. Försters „Laetentur coeli“ in 85: 45 a Tab. und 22: 8 St. (hier mit zusätzlichen Instrumentalstimmen).

⁸⁹ UUB 26: 22 St., außerdem 84: 52 Tab. (Neuausgabe durch J. Foß, Kopenhagen 1948). Ähnlich steht es wohl mit Försters „In tribulationibus“, UUB 22: 5. St., in 22: 5 St. mit zusätzlicher Sonata (ebenso dann in 85: 18 Tab.).

⁹⁰ 84: 35 Tab., 84: 62 Tab., verkürzt 46: 23 St. (nach Grusnick, STM 1966, 134, wäre die verkürzte Form schon 1670 in der Sammlung gewesen).

⁹¹ Vgl. z. B. Albricis „Quis dabit“, 79: 116 Tab., gekürzt in 79: 28 Tab., Albricis „Misericordias

⁸⁵ Zum Zusammenhang dieser Repertoires vgl. die in Anm. 28 genannte Arbeit. Zur Dübensammlung s. B. Grusnick, Die Dübensammlung. Ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung, STM XLVI, 1964, 27–82 und XLVIII, 1966, 63–186, sowie J. O. Rudén, Vattenmärken och musikkforskning. Presentation av en dateringsmetod på musikalier i handskrift i Uppsala Universitetsbiblioteks Dübensamling. Licentiatavhandling, Uppsala 1968.

Erheblich seltener sind — auch in der Dübensammlung — Änderungen der Vokalbesetzung, die über den Zusatz von Ripienstimmen und Kapellchören hinausgehen⁴². Einen solchen Fall bildet Christoph Bernhards „Wohl dem, der den Herren fürchtet“, das in einer Partitur der Bokmeyersammlung vorliegt. Hier findet sich der Vermerk: „Der Vocal Alt und Tenor ist von Hn. Kortkamp nicht ohne fauten, und nicht von Hn. Bernhardo componirt. Denn dieser hat es nur à 6, mit 4 Violon, Canto und Basso, gesetzt.“ Man darf dieser Angabe wohl vertrauen. In seine Ausgabe hat Seiffert die Zusatzstimmen leider nicht aufgenommen. Auch wenn ihre Führung fehlerhaft und unselbständig ist, bilden sie doch einen interessanten Beleg für weitergehende Bearbeitungspraktiken⁴³. Wo die Lage von Vokalstimmen geändert wird, kann sich die Notwendigkeit der Transposition ergeben. Dies ist der Fall bei zwei Werken von Carissimi aus der Dübensammlung („Insurrexerunt in nos“ und „Emendemus in melius“). Die von Düben geschriebenen Stimmensätze zeigen die Angabe „... a 3. A. T. B. transposita in C. C. et Basso“. Beide Stücke liegen auch in Stimmen von anderer Hand mit originaler Besetzung vor⁴⁴. Bei dem Wechsel der Stimmlagen wurde das eine Werk von C- nach G-Dur, das andere von g- nach d-moll transponiert. Auch diese Beispiele stehen nicht allein. J. W. Francks Solokantate „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“ ist in einer Wolfenbüttler Sammelhandschrift für Sopran, in c-moll stehend, überliefert (jedoch ohne die Violinstimmen). Die Secunda pars mit den Versus V–VIII liegt in einer Partitur der Bokmeyersammlung vor (mit Violinstimmen), hier aber für Alt nach f-moll transponiert. Doch war wohl die Fassung für Sopran die originale, da sie auch im Lüneburger Inventar verzeichnet worden ist⁴⁵.

Fanden bei den bisherigen Beispielen keine stärkeren Eingriffe in die Werkstruktur statt, so trifft man vereinzelt auch Belege für weitere Änderungen, die weder mit besetzungsmäßiger Anpassung noch mit Absichten zur Umtextierung zu motivieren sind. Daß solche Fälle so selten sind, liegt auch an der Überlieferungssituation. Wo Werke mehrfach vorliegen, handelt es sich um gebrauchsbestimmte Kopien, kaum je aber um autographe Bearbeitungen der Komponisten selbst. Eingreifende Veränderungen wurden aber kaum von anderen Musikern vorgenommen, die sich vielmehr die Werke nur einrichteten. Aufschlußreich ist darum ein Sonderfall wie die Doppelüberlieferung von Buxtehudes „Ich habe Lust abzuschneiden“.

domini“, 81: 56 Tab., 1: 14 St., gekürzt in 1: 14 St. (hingegen wurden wohl von Düben zu Albricis „Languet cor meum“, 1: 12 St., 81: 96 Tab., Instrumentalstimmen zugefügt); Perandas „Factum est proelium“, 61: 14 St., gekürzt 61: 16 St.; zu Thiemes „Nunc dimittis“, 85: 61 Tab., fügte Düben in 66: 12 St. eine Kurzfassung des „Amen“ zu (vgl. H. J. Buch, *Mf* 1963, 376); Pflegers „Veni sancte spiritus“, 86: 71 a Tab., 31: 22 St., liegt gekürzt in kleinerer Besetzung in 31: 23 St. vor.

⁴² Ein Beispiel dafür ist die primitive Zufügung einer zweiten Sopranstimme zu Erbens „Salve suavissime Jesu“, 20: 11 St. Daß bereichernde Zusätze zu dieser Zeit soviel seltener sind als eingreifende Kürzungen, ist ein Symptom für die Verdrängung der produktiven Umgestaltung.

⁴³ Vgl. DDT VI, p. VIII. Das Werk ist erhalten in Mus. Ms. 30 096 Nr. 9 der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (DStB). Dazu und zu den im weiteren genannten Quellen aus der Bokmeyersammlung vgl. H. Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokmeyer*, Kassel u. a. 1970 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft XVIII).

⁴⁴ UUB 53: 10/19–20 St. (A. T. B.), 11: 11 und 11: 13 St. (mit Transpositionsvermerk) und analog 83: 13 und 83: 13 a Tab. Vgl. Grusnick, *STM* 1966, 73 f.

⁴⁵ Zur Quellenlage s. die in Anm. 28 genannte Arbeit, 515. In der Fassung für Alt hat W. Haacke die zweite Werkhälfte ediert (Berlin 1949).

Beide Fassungen stammen aus dem Autor nahestehenden Quellen, unterscheiden sich aber so sehr, daß man die Differenzen wohl nur dem Komponisten zutrauen kann. Dabei ist die Fassung der Dübensammlung offenbar die ältere, die Lübecker die jüngere, in der das einleitende Spruchkonzert gestrafft und melodisch wie rhythmisch geglättet wird, die letzte Ariastrophe aber so ausgeweitet ist, daß die in der Erstfassung vorgesehene Repetition des Spruchsatzes entfallen kann⁴⁶. Hingegen liegt Buxtehudes Aria-Kantate „Jesu meines Lebens Leben“ in der Dübensammlung in zwei Fassungen vor, deren eine den Vermerk „Corrigiret“ von Dübens Hand trägt. Da es sich bei den Änderungen nicht um grundsätzliche Eingriffe handelt, darf hier Dübens Beteiligung angenommen werden⁴⁷.

Schließlich sei als Beispiel weitergehender Änderungen Johann Schelles Choral-kantate „Christus ist mein Leben“ angeführt. In der Partitur der Bokmeyersammlung (= *Bok*) sind neben fünf Vokalstimmen je vier Violinen und Violon vorgesehen, alle acht Strophen sind doppelt vertont, einmal als je neu komponierte Sätze in meist kleiner Besetzung, das andere Mal als ritornellmäßig gleichbleibender Tutti-Kantionalsatz. Das Werk liegt auch in einem 1716 datierten Stimmen-satz aus Grimma vor (= *Gri*), geschrieben vom Kantor Samuel Jacobi, der auf dem Titelblatt notierte „del Sigr./Rosenmüller siquidem recte conjecio“. Das Stück kann gleichwohl, wie hier nicht zu begründen ist, mit Sicherheit Schelle zugeschrieben werden⁴⁸. In *Gri* ist der Instrumentalpart auf je zwei Violinen und Violon samt Fagott reduziert. Unproblematisch war das, soweit Violinen- und Violonchor sich nur ablösen und die Stimmen mit Oktavversetzungen u. ä. an die kleinere Besetzung anzupassen waren. Nur in dem Tutti-ritornell mußten vier gleichzeitig figurierende Violinen bei der Reduktion in zwei Violinstimmen zusammengezogen werden. Ferner wird in *Gri* die erste Bearbeitung von Vers VIII — ein ausgedehnter Tutti-satz — mit dem Text von Vers I an den Anfang gestellt, wo er einen Solosatz der Fassung *Bok* ersetzt. Da außerdem der wiederkehrende Kantionalsatz nach der je ersten Vertonung der Strophen III, IV und VI in *Gri* ausgelassen wird, ist hier die originäre Ritornellanlage aufgehoben und durch eine Rahmenform ersetzt, die sich aus der Verwendung desselben Satzes für die Strophen I und VIII ergibt. Überdies erscheinen in *Gri* zu allen akkordischen Partien die Zeilen 2–3 der Chormelodie in anderer Fassung als in *Bok*. Da dies

⁴⁶ Vgl. Gesamtausgabe V, 56 ff. und 62 ff. Dazu s. M. Geck, *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus*, Kassel u. a. 1965 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft XV), 143–146; S. Sørensen, *Diderich Buxtehudes vokale kirkemusik. Studier til den evangeliske kirkkantates udviklingshistorie*, København 1958, 224 f.

⁴⁷ UUB 82: 37 und 37 a Tab., außerdem 6: 13 St. Vgl. die Edition durch D. Kilian, Berlin 1957 (Veröffentlichungen des Instituts für Musikforschung Berlin I/9) und Sørensen a. a. O. 231; D. Kilian, *Das Vokalwerk Dietrich Buxtehudes. Quellenstudien zu seiner Überlieferung und Verwendung*, Diss. Berlin (Freie Universität) 1956, masch., 161 ff. Einige weitere Fälle differierender Werkfassungen in der Dübensammlung harren noch der Untersuchung (so Albrici, „In convertendo“, 47: 6 und 1: 10 St., Albrici, „O cor meum“, 1: 16 St., 77: 114 Tab. und 47: 11 St., 84: 26 Tab., Pohle, „Benedicam dominum“, 32: 4 St. und 81: 27 Tab.).

⁴⁸ Das Werk liegt vor in Mus. Ms. 19 780 Nr. 3 der Staatsbibliothek Berlin/Stiftung Preußischer Kulturbesitz (SB/SPK) und in Stimmen mit der Grimmaer Signatur U 252/U 53 (jetzt SLB). Auszüge aus der Berliner Fassung teilte A. Schering mit in *Musikgeschichte Leipzigs*, II, Leipzig 1926, 169 ff.

aber nicht die imitatorischen Partien betrifft, stehen in *Gri* zwei Versionen der Choralweise nebeneinander. Das kann nicht auf das Konto des Komponisten gehen, doch zeigt der Fall im ganzen ungewöhnlich vielfältige Eingriffe, die die c.f.-Fassung, die Besetzung, die Stimmführung und die Form betreffen.

Dies sind nur einige Beispiele für Arten der Einrichtung und Bearbeitung. Sie haben natürlich mit Parodien, wie immer man den Begriff faßt, nichts zu tun. Dafür sind die Änderungen meist nicht belangvoll genug. Es geht bei ihnen primär um die Anpassung von Werken an praktische Gegebenheiten. Aber die Fälle zeigen auch, daß verschiedene Komponenten des Parodierens auch in dieser Zeit nicht aus der Praxis verschwunden waren, sondern gesondert weiterlebten. Dazu traten auf anderer Ebene Verfahren der Textübertragung und Umtextierung.

IV

Wo Werke des späteren 17. Jahrhunderts mit zweifacher Textunterlegung vorliegen, handelt es sich zumeist um bloße Übersetzungen aus einer Sprache in eine andere ohne Wechsel des Textsinns. So wenig das zunächst mit Parodie zu tun hat, so kann sich doch die Bindung an die originale Textvorlage graduell lockern. Differenzen der Silbenzahl und Wortstellung können zur Anpassung der Musik oder zu freier Textübersetzung nötigen. Das kann weiter bis zur Unterlegung eines Textes führen, der nicht mehr eine bloße Übersetzung darstellt. Darin bereitet sich die Umtextierung mit Wechsel der Textbedeutung vor, die sich einem primär vom Textwechsel bestimmten Parodieverfahren annähern kann.

Den Normalfall bilden Übersetzungen lateinischer Texte. Das Verfahren ist nicht neu, und die Beispiele bei Schütz, in denen sich Umtextierung und Umgestaltung paaren, sind nur die bekanntesten⁴⁹. Aber es scheint doch, als habe das Bedürfnis nach Übersetzungen später zugenommen, während die Absicht zur Umformung zurücktrat. Daß wachsender Bedarf für Verdeutschungen bestand, hängt mit dem allgemeinen Zurücktreten lateinischer Texte in der Kirchenmusik zusammen. Dabei spielt auch die Forderung nach Verständlichkeit der Figuralmusik seitens der Reformorthodoxie und des Pietismus mit. Der Prozeß vollzog sich nicht geradlinig, doch muß hier der allgemeine Hinweis genügen. Im Ergebnis war dann nach 1700 deutscher Text zur alleinigen Basis der Kantate geworden, während das Latein nur mehr bei liturgischen Texten Zuflucht fand⁵⁰.

So konnte gelegentlich der Wunsch aufkommen, lateinische Stücke durch Übersetzung dem Bedarf anzupassen. Vorzugsweise betraf das Werke italienischer Autoren. Entsprechende Textübertragungen begegnen häufiger in Repertoires der Zeit vor etwa 1690, ausnahmsweise dann in späteren Kollektionen, in denen deutsch textierte Musik von vornherein dominiert. Die Inventare verschollener Bestände geben bisweilen deutsche Textincipits für Werke von Italienern an, was wohl auf Umtextierungen deutet. Von den erhaltenen Repertoires bietet die Bokemeyersammlung, deren Partituren nicht so unmittelbar die Praxis spiegeln, nur sehr we-

nige Beispiele, einige weitere finden sich im Grimmaer Bestand, die meisten Belege enthält aber wieder die Dübensammlung⁵¹. In ihr begegnen vereinzelt auch Änderungen lateinischer Texte, wechselnde deutsche Textfassungen und Beispiele für Ersatz deutscher durch lateinische Texte. Hinzu kommt hier, bedingt durch die Stockholmer Situation, der Sonderfall der Übersetzung lateinischer und deutscher Texte ins Schwedische. Eine Rolle spielen endlich auch die verschiedenen Gattungen mit ihren Textgrundlagen, sofern in Concerto, Arioso und Aria, bei Prosa und Poesie nicht mit gleichen Voraussetzungen für Übersetzung bzw. Umtextierung zu rechnen ist.

Den einfachsten Fall repräsentieren Werke, denen in den Stimmen als nachträglicher Zusatz die deutsche Übersetzung des lateinischen Textes unterlegt ist. Hierfür enthält die Grimmaer Sammlung einige Beispiele. Knüpfers Konzert „Ecce quam bonum“ hat Jacobi in recht ungeschickter Deklamation den analogen deutschen Text („Siehe wie fein ...“) zugefügt⁵². Eine analoge Verdeutschung findet sich in den Stimmen zu Perandas „Missus est angelus Gabriel“, wobei es nur zu recht geringfügigen Varianten kommt, und ähnlich steht es mit dem anonymen „Laetentur coeli“ (mit dem Vermerk „1700. Deutsch“)⁵³. Hier handelte es sich um großbesetzte Werke mit fünf Vokalstimmen, wobei auf Eingriffe in den Notentext verzichtet wurde, um das Ausschreiben neuer Stimmen zu sparen. Von G. B. Bassani liegen in Straßburg zwei Stücke für vier Vokalstimmen mit Streichern vor, jedoch nur mit deutschen Texten, bei denen es sich aber wohl nicht um bloße Übersetzungen handelt⁵⁴. Die Umtextierung wird im einen Fall davon begünstigt, daß die metrisch geprägte Melodik der Aria, die weniger die Einzelworte auszeichnet, beim Textwechsel primär bloß Beachtung des Versschemas erforderte. Schwieriger war das bei den Grimmaer Stücken, wo Differenzen zwischen lateinischem und deutschem Spruchtext die Unebenheiten veranlaßten. Von Bassani bietet auch die Bokemeyersammlung zwei deutsch textierte Solokantaten zu gedichteten Texten⁵⁵. Beidemale geht die Umtextierung unbeschadet mancher Differenzen und trotz unterschiedlicher Bedeutung der Textversionen recht glatt auf,

⁴⁹ Im folgenden geht es nicht um vollständige Nachweise aller fraglichen Fälle, sondern nur um ausgewählte Belege für Praktiken der Umtextierung. Ergiebig dafür wären namentlich die Kopien von Werken italienischer Autoren, doch fehlen noch Untersuchungen dieses Werkbestandes.

⁵⁰ Stimmensatz in SLB mit Grimmaer Signatur U 137/V 37. Vgl. O. Landmann, Das Werk Sebastian Knüpfers im Überblick, Diplomarbeit, Leipzig 1960 masch., 83.

⁵¹ Das anonyme Stück trägt die Signatur U 371/N 58, das von Peranda die Signatur U 215/U 16. Weitere Umtextierungen lateinischer Stücke werden im Blick auf stärkeren Wechsel des Textsinns weiter unten erwähnt.

⁵² R. Haselhorst, Giovanni Battista Bassani. Werkkatalog, Biographie und künstlerische Würdigung ..., Kassel und Basel 1955, 62 (Nr. 10: „Jesus ist der schönste Nam“, „Wer unter dem Schirm des Herrn“). Die Vorlagen konnte jedoch auch Haselhorst nicht nachweisen. Zur Sammlung der Thomaskirche Straßburg vgl. die in Anm. 28 genannte Arbeit, 287 ff.

⁵³ „In nocte serena“ — „O Jesu mein Heiland“, SB/SPK Mus. Ms. 1161 Nr. 13 (vgl. dazu Kümmerling a. a. O. Katalog-Nr. 78 und die Anmerkung dazu, wonach Bokemeyer der „Auctor des Deutschen Textes“ ist); „Vale munde immunde“ — „Weg ihr Schätze dieser Erden“, SB/SPK Mus. Ms. 1163 Nr. 3 und DStB Mus. Ms. 1172 Nr. 5 (Kümmerling Katalog-Nr. 112 und 138). Auch hierfür wurden die Vorlagen nicht belegt durch Haselhorst, der Handschriften mit Werken Bassanis nur pauschal nach Eitners Angaben nannte.

⁴⁹ Vgl. o. Anm. 6 sowie die weiteren von Braun genannten Beispiele.

⁵⁰ Belege für diesen Prozeß finden sich in der in Anm. 28 genannten Arbeit.

begünstigt wieder durch den fließenden, ariamäßigen Dukrus der vokalen Melodik⁵⁶.

In den Sammlungen und Inventaren der Zeit sind insgesamt rund 50 Stücke italienischer Autoren mit deutschem Text belegt. Sie stammen zur kleineren Hälfte von in Italien tätigen Musikern, und in diesen Fällen muß man auf eine nachträgliche Umtextierung schließen. Die Praxis wird im Weimarer Kapellinventar (1662/67) durch den Zusatz „Vertiret“ verdeutlicht⁵⁷. Anders steht es bei deutschen Werken von Italienern, die im protestantischen Bereich tätig waren, wie Albrici, Bontempi, Fedeli und Peranda. So ist z. B. Perandas „Verleih uns Frieden gnädiglich“ — die Vertonung eines Choraltexes — in drei verschiedenen Quellen belegt⁵⁸. In anderen Fällen mag es sich auch um nachträgliche Übersetzungen handeln.

Die Anpassung lateinischer Texte, die durch mariologische Bezüge nicht ohne weiteres verwendbar waren, findet sich bei Düben belegt. Der Sammelband 53: 10 (Stimmen) enthält von Carissimi zwei Konzerte „Salve regina mater misericordiae“ und „Omnes gentes gaudete cum Maria“. Daraus machte Düben: „Salve rex Christe pater ...“ und „Omnes gentes gaudete cum victore“, und mit dieser Textierung sind beide Stücke noch je zweimal erhalten⁵⁹. In die Stimmen zu della Portas „Obstupescite mortales et contristamini praesentes“ wurde ebenfalls, z. T. von Dübens Hand, eine in einzelnen Wörtern und Sätzen abweichende Textfassung eingetragen⁶⁰. Das Incipit lautet nun: „Obstupescite redempti et admiramini fideles“, und aus „o misericordia, o dolor ... in lecto languet regis anima, in agone spirat dominus“ z. B. wurde „o bonitas, o amor ... in horto languet, languet anima, in cruce spirat dominus“. Musikalisch sind diese Fälle aber ziemlich problemlos, da nur einzelne Worte abgeändert wurden.

Andererseits begegnen auch Fälle, in denen von vornherein, wohl vom Komponisten selbst, deutscher und lateinischer Text unterlegt wurde. Bei den schlichten kleinen Bicinien über Evangelientexte, die der Grimmaer Schulkantor Jacobi wohl zu Übungszwecken schrieb, kann das wenig befremden: die doppelte Textierung wird hier durch die Neutralität und Dürftigkeit der Musik ermöglicht⁶¹. Bemerkenswerter ist ein ähnlicher Fall bei einem Meister wie Geist. Von ihm liegt ein Werk in autographen Stimmen mit deutschem und lateinischem Text vor. In den Vokalstimmen und auf dem Titelblatt steht der deutsche Text „Schöpfe Hoffnung,

meine Seele“ an erster, der lateinische „Tristis anima, cur langues“ an zweiter Stelle, und die Instrumentalstimmen tragen nur deutsche Textmarken. Ein zweiter Stimmensatz von Dübens Hand bestätigt den Sachverhalt. Die Doppeltextierung war also vom Autor vorgesehen. Da die Neuauflage Gelegenheit zum Vergleich gibt⁶², genüge hier die Feststellung, daß beide Texte sich zwar nicht in der Affektsphäre, wohl aber nach Stellung und Sinn der einzelnen Wörter erheblich unterscheiden. Daß die Doppeltextierung relativ reibungslos möglich ist, liegt an der wenig profilierten, nicht sehr affektstarken Vertonung. Von dem lateinischen Text liegt übrigens in der Bokemeyersammlung eine zweite Vertonung Geists vor, die formal ausgedehnter und komplizierter ist, mit weniger Satzrepetitionen auskommt, das metrische Grundmaß öfter aufgibt und dem Textgehalt mehr nachgeht⁶³.

Lateinischer und deutscher Text wurden auch einer Ariakantate David Pohles aus der Dübensammlung unterlegt. Die Rastrierung der Vokalstimmen ist auf die doppelte Textierung berechnet. Hier wie im Titel steht der Text „Jesus auctor clementiae“ an erster Stelle, und die Instrumentalstimmen zeigen doppelte oder nur lateinische Textmarken⁶⁴. Der lateinische Text ist auch nach Vergleich der Deklamation der ursprüngliche. Die deutsche Fassung „Jesus Ursprung der ewgen Güt“ ist eine freie Übersetzung, sie wahrt zwar das Metrum, doch ändert sich die Position sinntragender Wörter. Das spielt kaum eine Rolle im umrahmenden Tutti (Vers I = V), wo liedhaft fließende Melodik im Tripeltakt wenig Raum zu prägnanter Wortausdeutung läßt. In den drei geradtaktigen Soloversen ist das nicht ebenso der Fall. Ein Beispiel zeige, wie hier Melismen, die zentrale lateinische Worte akzentuieren, auf belanglosere deutsche Worte entfallen (Ex. 1; siehe S. 38).

Ausnahmsweise hat Düben auch deutsche Werke lateinisch umtextiert. Es handelt sich um zwei Konzerte aus Tobias Zeutschners Druck „Musicalische Kirchen- und Haus-Freude“ (Leipzig 1661) für vier Vokalstimmen, zwei Violinen und drei Posaunen ad lib. (Nr. 2 „Es ist kein ander Heil“, Nr. 4 „Herr hebe an zu segnen“). In den von Düben geschriebenen Quellen ist der deutsche Text nur auf dem Titel bzw. in Textmarken angegeben, ausgeschrieben sind nur die lateinischen Texte („Quis est quem metuis o anima mea“ und „Laetare nunc in Domino fidelium gens“). Diese freien Texte bilden keine bloße Übersetzung, sondern ergeben eine neue Sinnenebene, womit sich diese Ausnahmefälle parodiemäßigem Textwechsel nähern. Beim Ausschreiben der Stimme bestand die Chance zu sinngemäßer Textanpassung, was durch die schlichte, ausdrucksarme Werkfaktur erleichtert wurde⁶⁵.

(Cembalo) ist der Name Jacobis jeweils doppelt, offenbar sowohl als Autor wie als Besitzer, angegeben.

⁵⁶ Erbe deutscher Musik 48, hrsg. von Bo Lundgren, Frankfurt 1960, Nr. 15; vgl. ibid. 143 die Nachweise. Die Quellen: UUB 26: 14 St. (Autograph), 54: 21 St. (Kopie). Bo Lundgren, Christian Geist. Några bidrag till kännedom om en i Sverige verksam barockmästare ..., Licentiatavhandling, Uppsala 1945, masch.

⁵⁷ Sammlung Bokemeyer, SB/SPK Mus. Ms. 7310, Nr. 1 (S. A. T. B., 2 V., Bc. in f-moll; in der Dübensammlung in e-moll, C. C. A. T. B., 2 V., Violone, Bc.).

⁵⁸ UUB 63: 7 St. (für A. T. B., 2 V., Violone, Bc.). Der Text entstammt dem Jubilus Bernhardi (V. 17–19, 5). Vgl. auch G. Gille, David Pohles geistliche Vokalmusik, Diplomarbeit, Halle-Wittenberg 1969, masch., 72 und 98.

⁵⁹ UUB 45: 8 St., 77: 44 Tab. sowie 43: 3 St., 77: 49 Tab. Vgl. dazu W. Braun, Art. Zeutschner, MGG XIV, 1251 f.

⁵⁶ Ähnlich verhält es sich wohl mit Catarina Gianis Aria „Liebster Jesu, trautes Leben“, UUB 79: 13 Tab., anonym 43: 19 St. (nur mit deutschem Text).

⁵⁷ A. Aber, Die Pflege der Musik unter den Wettinern und wettinischen Ernestinern ..., Bückeburg und Leipzig 1921, 155 f.

⁵⁸ Das Stück ist erhalten in der Bokemeyersammlung und bezeugt in den Inventaren aus Ansbach und Lüneburg, stets aber mit deutschem Text.

⁵⁹ UUB 53: 10/1 und 6 St., ferner 11: 15 und 11: 20 St. (1664, 1665) sowie 80: 116 und 80: 117 Tab. Carissimis doppelchöriges „Salve regina“ (11: 19 St. und Tab.) wurde im Vokalpart nicht austextiert, doch zeigt die Tabulatur die Überschrift „Salve regnator“; ähnlich wurde bei Carissimis „Alma redemptoris mater“ (53: 10/7 St.) in einer Stimme die Umtextierung begonnen („Jesu mea vita“), dann aber nicht fortgeführt (das Stück liegt auch in 11: 9 St. und Tab. vor). Vgl. auch Grusnick, STM 1966, 72.

⁶⁰ UUB 32: 12 St. Genannt sei noch A. Vermerens „O Jesu Christe“ (37: 9 St. 1665, 81: 120 Tab.), wo der Text „Regina caeli“ zu Grunde zu liegen scheint.

⁶¹ Die Grimmaer Signatur lautet L 1–13 a. Bei diesen 13 Stücken für zwei Soprane mit Continuo

Versus I - Altstimme

Je - sus au - ctor, Je - sus au - ctor, au - ctor cle - men - ti - ae,
 Je - sus Ur - sprung, Je - sus Ur - sprung, Ur - sprung der ew - gen Güt,
 to - ti - us spes lae - ti - ti - ae
 in dem der Freu - den Hoff - nung blüht

Versus II - Altsolo

a - mo - ris tu - i co - - pi - am
 wenn dei - ne Lie - be mich er quickt

Versus IV - Bass solo

ex - per - tus pot - est
 nur der al - lein weiß,
 cre - - de - re
 der es übt

Ex. 1. David Pohle, „Jesus auctor clementiae“.

Es zeigte sich, daß die metrische Struktur der Aria eine Umtextierung begünstigte. Hier bestätigt sich die Vermutung, daß der Übergang zu einem vom Textwechsel bestimmten Parodieverfahren unter Einfluß der Liedkontrafaktur erfolgte⁶⁶. Die Strophendarstellung war ja zunächst eine Liedform, und in ein primär wortbezogenes Komponieren brachte sie das Prinzip des Textwechsels ein: eine Melodie konnte zu mehreren Strophen passen. Was man an schlichten Grundformen übte, wurde dann auch in ausgeweitete Formen übernommen, und die Unterlegung eines metrisch gleichen, inhaltlich abweichenden Textes war nur ein weiterer Schritt. In der Strophendarstellung, die prinzipiell einen Grundaffekt durchhält, bahnte sich die Entwicklung an, die zur durchkomponierten Aria des Hochbarock führte. Hier vollzog sich die Lösung vom „monodischen Prinzip“ und von figürlicher Wortexplikation zugunsten übergreifender Form- und Affektzusammenhänge, die dann eine parodiemäßige Umtextierung erleichterten.

Eine andere Situation bestand bei Übersetzungen lateinischer Bibeltexte. Entfiel dabei die metrische Bindung, so brachte die Prosa eher Differenzen der Silbenzahl mit sich, und Unterschiede in der Stellung wichtiger Worte wirkten sich zumal in Solokonzerten aus, die der Deklamation und dem Ausdruck des Wortes zu allererst verpflichtet sind. Beschränkte man sich nicht auf schematische Unterlegung einer Übersetzung, so standen zwei Wege offen. Entweder nahm man Änderungen am Bibeltext in der Übersetzung vor, um den Notentext zu wahren, oder man hielt sich bei der Übersetzung streng an den Bibeltext, änderte aber lieber an der Musik. Die Varianten reichen dann von der Zusammenziehung kürzerer oder der Aufspaltung längerer Werte bis zur Einfügung von Pausen oder zur Glättung von Melismen. Als Beispiel diene die schwedische Übersetzung eines lateinischen Spruchkonzerts aus der Dübensammlung.

Anton Vermerens Solokonzert „Caro mea vere est cibus“ kam wohl wie die vier

T.12-Sopransolo

ca - ro me - a, ca - ro me - a et san - guis me - a, et san - guis me - a
 Mitt kött, kött, kött kött och min blod, och min blod
 in me ma - - - net et e - go in e - - - o
 han blif - wer i mig och jag i ho - - - nom

Ex. 2. Anton Vermeren, „Caro mea vere est cibus“.

übrigen Stücke dieses Autors um 1664/65 in Dübens Besitz. Tabulatur und Stimmen von Dübens Hand bieten lateinischen Text, daneben liegt von anderer Hand die Solosopranstimme mit schwedischem Text vor („Mitt kött är then rätta matten“). Der Text stimmt mit dem der schwedischen Bibel überein, doch ist das mit einer mitunter fast sinnlosen Deklamation erkauf⁶⁷. Schon der Anfang weicht vom Lateinischen derart ab, daß eine sinnvolle Anpassung nur durch Änderung des schwedischen Wortlauts oder durch stärkere Eingriffe in die Musik erreichbar wäre. Der Bearbeiter tut beides nicht, sondern beschränkt sich auf geringe Varianten. Bei dem syllabischen Incipit „Caro mea“ wird das Wort „kött“ wiederholt, statt der Substantiva „sanguis“ und „carnem“ werden die Personalpronomina „min blod“ und „mitt kött“ akzentuiert, und der das Wort „manet“ auszeichnende Halton wird zu „i mig“ aufgespalten. (Ex. 2.)

Zugegeben: das Beispiel ist krass. Die anderen Übertragungen sind meist glücklicher. Aber es zeigt sich, daß Schwierigkeiten entstanden, die auch beim Ausschreiben neuer Stimmen nicht ohne weiteres zu lösen waren, falls die Musik nicht hochgradige Neutralität zum Wort wahrte.

Die Hauptgruppe der Umtextierungen in der Dübensammlung bilden schwedische Fassungen deutsch textierter Werke. Der Vorgang entspricht im Prinzip dem bei Übersetzung lateinischer Texte. Schwedische Übersetzungen sind zwar eine auf die Dübensammlung begrenzte Sondergruppe. Sie haben aber allgemeineres Interesse, soweit es sich um Stücke bedeutender Komponisten handelt. Hier kann nicht den lokalgeschichtlichen Fragen nachgegangen werden, die sich dabei auf-tun. So ließe sich etwa fragen, wieso Düben in einer Reihe von Fällen, die aber aufs ganze gesehen doch Ausnahmen bleiben, zu schwedischer Textierung schritt. Die Mehrheit der Musikalien Dübens trägt lateinischen, eine zweite Hauptgruppe deutschen Text, während original schwedisch textierte Stücke sehr selten sind. Düben versah neben dem Amt des Stockholmer Hofkapellmeisters das des Organisten an Tyska Kyrkan. Deutsche Texte konnten jedenfalls in St. Gertrud, schwedische bei Hofe verwendet werden, und lateinische waren hier wie dort brauchbar. Zu klären wäre mithin, wieweit deutsche Texte auch in Hofgottesdiensten benutzt wurden. Ferner wäre zu prüfen, ob Bedarf für schwedische Texte zu bestimmten Zeiten in erhöhtem Maß bestand. Es fällt auf, daß ein Teil der datierbaren Umtextierungen in die Jahre um 1663–65 fällt, daß eine Reihe weiterer Fälle aber

⁶⁶ Vgl. Finscher in MGG X, 861; Braun, Riemann Musiklexikon, Sachteil 704.

⁶⁷ UUB 37: 5 St., 81: 116 Tab. (für S., 4 Violon, Bc.). Vgl. auch Grusnick, STM 1966, 105.

wohl erst in die Zeit nach 1680 gehört. Doch läßt sich das nicht in jedem Fall eindeutig abgrenzen, und wo nur nachgeschriebene Einzelstimmen mit schwedischem Text vorliegen, ist kaum eine genauere Terminierung möglich. Jedoch kann der Problematik der Datierungsverhältnisse im Rahmen dieses systematischen Überblicks nicht nachgegangen werden⁶⁸.

Kaum zufällig handelt es sich hier vorwiegend um solistische Werke, bei denen nur eine Vokalstimme zu berücksichtigen und notfalls neu zu schreiben war. Das gilt namentlich für Spruchvertonungen, wogegen die Übersetzung von Ariatexten auch chorische Stücke betrifft.

Am ehesten unproblematisch war die Umtextierung von Strophenarien. Johann Sebastianis „Christliches Sterblied“, das unvollständig in einem Einzeldruck (Königsberg 1663) vorliegt, wurde in Dübens Abschrift mit einer siebenstrophigen schwedischen Version bedacht. Schon an der zweiten Zeile zeigt sich, wie die Bedeutung einzelner Worte auseinander gehen kann, weil sich die Liedweise so neutral zum Text verhält⁶⁹. Das gilt auch für Martin Schneiders „Komm heiliger Geist, du höchstes Gut“ (aus „Erster Theil Neuer geistlicher Arien“, Liegnitz 1667), wozu ebenfalls Tabulatur und Stimmen von Dübens Hand mit schwedischem Text vorliegen⁷⁰. Genannt sei noch Christian Ritters „Aria ... Nach gewöhnlicher Melodij“: „Einen guten Kampf hab ich“. Der Text von Heinrich Albert wird hier mit der Weise „Schwing dich auf zu deinem Gott“ verbunden, die schwedische Umtextierung geht hier so glatt auf wie in den übrigen Arien⁷¹.

Auch bei Buxtehudes schlichten Choralbearbeitungen, für die der anspruchsvolle Name Choralkantate kaum paßt, machte die Umtextierung kaum Schwierigkeiten. Für „Erhalt uns Herr“ bieten die Stimmen, die von einem der Hauptkopisten für Werke Buxtehudes stammen, nur deutschen Text, während in der Tabulatur von Dübens Hand dem Sopran deutscher, dem Baß bzw. Tenor in den ersten drei

Strophen schwedischer Text unterlegt ist⁷². Bei „Nun laßt uns Gott dem Herren“ ist die Umtextierung weiter ausgeführt: Dübens Tabulatur enthält im Sopran deutschen, im Baß schwedischen Text, während die Stimmen von Dübens durchweg schwedisch textiert sind („Nu låt oss Gudh wår Herra“)⁷³. Der schwedische Text ließ sich bis auf geringe Varianten leicht anpassen, weil die Werkstruktur den strophischen Aufbau streng bewahrt. Das trifft nicht mehr zu für Ritters Choralmotette „Alles was ist auf dieser Welt“ über zwei Strophen aus „Warum betrübst du dich mein Herz“. Der eine, z.T. wohl autographe Stimmensatz ist primär deutsch textiert, der andere umfaßt Sopran, Alt, Tenor ohne Text und eine unbezifferte Continuostimme. Im ersten Stimmensatz zeigt der Sopran für beide Strophen außerdem schwedischen Text („Alt hwad på denna werlden är ...“), Alt und Tenor weisen nur im ersten Satz schwedischen Text auf. Für den Baß wurde neben der deutsch textierten eine neue Stimme mit schwedischem Text angefertigt, der aber im zweiten Satz nicht ausgeschrieben wurde, und die Organostimme hat nur deutsche Textmarken. Demnach konnte nur der erste Satz mit schwedischem Text aufgeführt werden. Daß bei dem zweiten Satz von der begonnenen Übersetzung abgesehen wurde, liegt wohl am Wort-Ton-Verhältnis. In beiden Sätzen wird der gedehnte c. f. — einmal im Sopran, das andere Mal im Baß — von den Gegenstimmen kontrapunktiert, die nach Durchimitation der Zeilen melismatisch fortgesponnen werden, ohne einzelne Worte prägnant auszuweisen. In der Schlußzeile des zweiten Satzes aber wird ein Motiv verarbeitet, das nicht der Choralweise entstammt, in seiner abwärts gerichteten Melismatik aber dem Textsinn verpflichtet ist („verstoßen werden ewiglich“). Die schwedische Fassung („att jag må alltidh blij när digh“) unterscheidet sich hier stärker von der deutschen, was von einer Übersetzung für den zweiten Satz abgehalten haben dürfte⁷⁴.

Aufschlußreich ist auch die Übertragung von Tunders Solokonzert „Ach Herr, laß deine lieben Engelein“. Diese Vertonung der dritten Strophe aus „Herzlich lieb hab ich dich o Herr“ bildet das überzeugende Beispiel einer „Choralmonodie“ für Sopran und Violen, in der sich der Komponist von der Choralweise löst, um desto intensiver dem wechselnden Textgehalt, besonders dem Affektkontrast zwischen Stollen und Abgesang, nachzugehen. Während Tabulatur und Stimmen — beide nicht von Dübens — deutschen Text bieten, findet sich eine nachgeschriebene Sopranstimme mit schwedischem Text „Ach Herre lätt tina helga Englar“⁷⁵. Diese Übersetzung unterscheidet sich erheblich von der Version im Psalmbok von 1695/97 („Ach Herre! tina Änglar send“), die ihrerseits von Schallings deutscher Dich-

⁶⁸ Dazu sei auf die in Anm. 35 genannten Arbeiten von Grusnick und Rudén verwiesen, deren Datierungsergebnisse teilweise differieren. Fraglich scheint auch, ob man den Tatbestand schwedischer Umtextierung als Anhaltspunkt für die zeitliche Einordnung von Quellen verwenden kann (wie Grusnick, STM 1966, 86 f.). Auf nähere Erörterung von Datierungsfragen kann hier um so eher verzichtet werden, als die relative Chronologie zwischen deutschen Erst- und schwedischen Zweitfassungen allgemein klar liegt. Auf schwedische Übersetzungen von Stücken aus Druckwerken, die sich in UUB finden, wies Å. Davidsson hin: Kring Uppsala-akademiens förvärv av musikaler på 1600-talet, Nordisk tidskrift för bok- och biblioteksväsen LVI, 1969, 66–107, insbesondere 97 ff.

⁶⁹ UUB 35: 4 St. mit Tab.; gedruckt liegen vor Titel- und Textblatt, wonach die Aria für eine Beerdigung zum 25.4.1663 entstand. Der deutsche Text beginnt „Mein Gott, ich seh daß diese Welt nur wenig Guts mehr in sich hält“, der schwedische hingegen „Min Gudh jag seer att denna wård ähr full med afwund lögn och flård“.

⁷⁰ UUB 18: 17 St., 8: 9 Tab. „Kom helge Andh du högsta godh“. Die Druckvorlage findet sich in UUB vok. mus. i tr. 431–437. Schneiders „Ariaetten“ sind für Sopran und Streicher bestimmt, die handschriftliche Fassung enthält Stimmen für je zwei Clarini und nicht näher bestimmte Instrumente.

⁷¹ UUB 32: 17 St. In dem umfangreichen Material sind vornehmlich drei Stimmensätze zu scheiden; derjenige mit schwedisch textierten Vokalstimmen („En god kamp på världen här“) zeigt auf dem Titel das schwedische und das deutsche Textincipit. Zu nennen wäre noch — neben einigen anonymen Arien — Joh. Kriegers „Ich will in Friede fahren“ („I frijdh will jag nu fara“), 57: 14 St. mit Tab. (aus „Neue musicalische Ergetzlichkeit“, Frankfurt und Leipzig 1684, UUB vok. mus. i tr. 827).

⁷² UUB 85: 15 Tab. und 50: 14 St. Vgl. dazu Kilian a. a. O. 198 sowie die von Kilian besorgten Ausgaben (Veröffentlichungen des Instituts für Musikforschung Berlin I/4, 1956, und Buxtehude-Gesamtausgabe VIII, 47–63).

⁷³ UUB 85: 3 Tab. und 51: 17 St., vgl. Kilian a. a. O. 197 sowie die Ausgaben (Veröffentlichungen ... I/1, 1955 und GA VIII, 9–21). Hingegen ist „Herren vår Gud“ (85: 14 Tab., GA VIII, 64–72) originär schwedisch textiert.

⁷⁴ UUB 63: 14 St. (1684). Für die schwedische Fassung vgl. Then Svenska Psalmboken ..., Stockholm 1697, Nr. 282 (Strophen 13 und 15).

⁷⁵ UUB 38: 3 St. (1664, hier anonym), 79: 49 Tab. (nur mit deutschem Text). Neuauflage in DDT III, 101–106 und in Sammlung Organum, Reihe I Nr. 7, hrsg. von M. Seiffert.

Sopransolo

in A-bra-hams Schöpfung - - - - gen den Leib in sei - nem Schlaf - käm-merlein gar sanft

i A-bra-hams sköth fö - - - - ra och kroppen min i sin Hwi-lo-stadh i roo

ohn ei-ni-ge Qual ohn ei-ni-ge Qual und Pein ru - hen bis an jüng-sten Tag

och u-theralt qwal och u-theralt qwal och pijn hwij - la till den sis - ta dagh

[Sinfonia] Allegro

Als-dann vom Tod er - wek - ke mich

Af jor - den seen up-wäck tu mig

Ex. 3. Franz Tunder, „Ach Herr laß deine lieben Engelein“. — Im Psalmbok 1695/97: I Abrahams sköte draga: Min kropp som läggs i jorden nidl/Låt hwilas vthi roo och frijdh/In til then sidsta dagen: Och ifrå döden vpwäck migh.

tung nicht nur in der Wortstellung, sondern auch im Inhalt mehrfach abweicht (namentlich in den Zeilen 4–6). Umgekehrt folgt die schwedische Übersetzung für Tunders Werk dem deutschen Text weithin wortgetreu. Sie kann nicht für den Gemeindegebrauch bestimmt gewesen sein, weil sich ihre metrischen Unebenheiten, gepaart z.T. mit Verzicht auf Reimbildung, an die Choralweise nicht anpassen. Um so enger schmiegt sie sich der freien Monodie Tunders mit ihrer expressiven Deklamation an, wie ein Auszug aus der Solostimme zeigen mag. Offensichtlich wurde diese Übersetzung speziell für die Komposition Tunders vorgenommen⁷⁶. (Ex. 3.)

Von den Spruchkonzerten, die den Hauptteil der schwedischen Übertragungen bilden, können nur einige hier genannt werden. Während für die Intermedien I und II aus der Weihnachtshistorie von Schütz den Vokalstimmen erst nachträglich schwedischer Text unterlegt wurde⁷⁷, findet sich für Schützens „Herr nun lasset du deinen Diener“ eine zweite Solostimme mit schwedischem Text („Herre nu låter tu tin tienare“). Auf dem Titelblatt (datiert 1664) hat Düben beide Incipits angegeben, beide Solostimmen wurden von Düben nach Schrift und Papier offenbar zu gleicher Zeit geschrieben, während Dübens Tabulatur nur schwedischen Text hat. Da auch die Instrumentalstimmen schwedische Textmarken zeigen, war hier die Umtextierung von vornherein geplant⁷⁸. Der schwedische Bibeltext (Lk. 2, 29–32) wird allgemein beibehalten, wobei eine Reihe kleinerer Varianten im Notentext erforderlich wird. Doch werden wirkliche Änderungen vermieden und

⁷⁰ Die Textfassung aus *Then Swenska Psalmboken 1695/97* (Nr. 290) soll auf eine Übersetzung von Haquin Ausius (1641) zurückgehen. Zu fragen wäre, wieweit diese Fassung allgemeinere Verbreitung fand; die Übersetzung für Tunders Werk ist jedenfalls vor Dübens Tod (1690) anzusetzen, ihr Autor war sich wohl darüber im klaren, einen Kirchenliedtext wortgetreu, jedoch metrisch frei zu übersetzen, doch bleibe offen, ob er eine gemeindemäßige schwedische Fassung bewußt außer Acht ließ. (Für lebenswürdige Auskünfte sei auch hier fil. dr Folke Bohlin gedankt.)

⁷⁷ UUB 41:3 und 41:13 St. Diese Fassungen scheinen im Schütz-Werke-Verzeichnis und in der Neuen Schützausgabe noch nicht berücksichtigt.

⁷⁸ Vgl. o. Anm. 36. Zum Textvergleich diene: Biblia ... på Swensko, Stockholm 1655 (I. Meurer).

Bass solo Herr nun läs-sest du dei-nen Die-ner in Frie-de fah - - - - -
Her-re nu lä-ter tu tin tie-na-re fah-ra, fah-ter - - - - -
- - - - - ren wie du wie du ge-sagt hast
- - - - - ra i fred som tu sagt, som tu sagt, sagt ha- wer

Ex. 4. Heinrich Schütz, „Herr nun lässest du deinen Diener“.

dafür beträchtliche Unstimmigkeiten der Deklamation in Kauf genommen. Wird bei Schütz die Anrede „Herr“ durch Viertelpause abgesetzt, so füllt Düben die Pause mit Tonwiederholung zum zweisilbigen „Herre“. (Ex. 4.) Sodann differiert die Wortfolge „fahra i fred“ von der deutschen „in Frieden fahren“. Entfallen bei Schütz zwei Halbe auf „Frieden“, eine Koloratur auf „fahren“, so opfert Düben den Kontrast, textiert hier wie dort „fahra“ und bringt die Worte „i fred“ später in der Klausel unter. Das hinweisende „wie du“ wird von Schütz durch chromatische Schritte auf die diatonische Formel zur Zusage „gesagt hast“ hin gespannt. Düben textiert erst syllabisch „som tu sagt“ und schließt die Klausel mit Wortwiederholung „sagt hawer“ an, die hinweisenden Halbtonschritte sind um ihre Funktion gebracht. Derlei passiert also auch bei sonst recht sorgsamer Übertragung, die sich hier außerdem mit dem Zusatz füllender Violenstimmen verbindet. Der präzise Wortbezug der Musik Schützens ist nicht mehr voll erfaßt, zugleich ergibt sich ein Bedürfnis nach dichterem Auffüllung des Klanges.

Lehrreich ist der Vergleich mit der schwedischen Version von Buxtehudes Solokonzert zum selben Text. Neben der Tabulatur findet sich ein Stimmensatz eines der Hauptkopisten der Werke Buxtehudes, von anderer Hand wurde eine schwedisch textierte Tenorstimme nachgeschrieben⁷⁹. Die Varianten beschränken sich hier noch mehr auf Zerlegung und Zusammenziehung von Notenwerten. Doch weicht der schwedische Text von dem des Schützschen Werks ab, und zwar offensichtlich zum Zweck engerer Anlehnung an das Deutsche. So heißt es eingangs „i frijdh fara“, das schwingende Melisma zum Worte „Frieden“ entfällt also auf „frijdh“, und später lautet die Übersetzung „till uplysning för Hedningarna“ (statt „till Hedningarnas uplysning“), passend zu „zu erleuchten die Heiden“. Ähnliches läßt sich auch bei den übrigen schwedischen Fassungen von Werken Buxtehudes beobachten. Zu nennen wären das in zwei Tabaturen Dübens — einmal deutsch, einmal schwedisch — erhaltene Solokonzert „Lobe den Herrn meine Seele“, das in Tabulatur (1685) und Stimmen mit zusätzlicher schwedischer Textierung vorliegende Solokonzert „Fürchtet euch nicht“ sowie einzelne Sätze der Kantate „Alles was ihr tut“⁸⁰.

Clemens Thiemes Konzert „Schaffe in mir Gott“ ist im primären Stimmensatz

⁷⁹ UUB 85: 84 Tab., 51: 3 St. (das Werk ist außerdem im Lübecker Kodex A 373 Tab. — jetzt in DStB — überliefert). Vgl. GA II, 39, und Kilian a. a. O. 198.

⁸⁰ Vgl. Kilian *ibid.* sowie zu „Lobe den Herrn“ (86: 82 Tab. schwedisch, 85: 79 Tab. deutsch) und „Fürchtet euch nicht“ (82: 35 Tab., 1685, und 50: 17 St.), die Editionen in GA II, 44 bzw. III, 18 und die dazugehörigen Revisionsberichte von W. Gurlitt und K. F. Rieber in GA IV, 75 f.

deutsch textiert. Die drei Vokalstimmen (nebst Violone) und die Tabulatur wurden von Düben mit schwedischem Text nachgeschrieben („Skapa i migh Gudh“, Ps. 51, 2–4). Der silbenreichere schwedische Text erfordert häufiger Aufspaltung der Notenwerte, der unruhigere Duktus stört die liedhafte Affekteinheit, die das Werk auszeichnet⁸¹. Analogien zu all dem findet man in Dietrich Beckers „Schaff in mir Gott“ („Skap i mig Gudh“)⁸², in Bernhards „Fürchtet euch nicht“ („Fruckten Ehr ej“)⁸³ oder auch bei Zeutschners „Gott sei mir gnädig“ („Gud war mig nådelig“; Nr. 3 im Druck von 1661), wo Düben den schwedischen Bibeltext z. T. umstellte und aus dem Satzgerüst noch eine zusätzliche Vokalstimme auszog⁸⁴. Das durch seine Qualität auffallende anonyme Solokonzert „Es ist gnug Herr“ liegt im Tabulaturband 79 und in einem Stimmensatz von Düben vor, der zwei Solo-stimmen, die eine mit deutschem, die andere mit schwedischem Text enthält („Det er nogk Herre“). Beide Stimmen wurden wohl zu gleicher Zeit geschrieben, und das Titelblatt nennt beide Versionen⁸⁵. Der unveränderte schwedische Bibeltext (1. Kön. 19, 4–5) paßt sich der Vokalmelodik bei nur geringen Änderungen der Werte an, was von der Struktur des Werks begünstigt wird, das sich in viele kleine Abschnitte gliedert, aber weniger Einzelworte als den Gesamteffekt heraushebt. Als Gegenstück sei das Konzert „Ich will den Herrn loben alle Zeit“ für Sopran, Violine und Continuo genannt, das in einem undatierten Stimmensatz mit der Angabe „di/J. N. H.“ vorliegt⁸⁶. Dem Sopran ist deutscher und schwedischer Text (Ps. 34, 2–4) unterlegt — recht schematisch freilich. Die ausladende Koloratur zum Wort „alle“ entfällt auf „Herren“, wogegen am Ende der Bibeltext umgestellt wird („hans namen uphöga“ statt „uphöga hans namn“), angepaßt an den deutschen Text („seinen Namen erhöhen“).

Die schwedischen Übersetzungen sind von überlokalem Belang, weil sie Parallelen zur Verdeutschung lateinischer Texte bilden und für die Verluste im inner-deutschen Quellenbestand entschädigen. Neben gattungsbedingten Unterschieden zeigte sich, wie in der Regel die Verfahren der Textübertragung und der Besetzungseinrichtung nebeneinander standen. In einer kleinen Zahl von Beispielen verbinden sich beide mit weiteren Eingriffen zu Bearbeitungen, die dem Parodiebegriff näher entsprechen.

⁸¹ UUB 35: 23 St. (A. T. B., 3 Violon, Bc., Theorba), vgl. H. J. Buch, *Die Musikforschung* 1963, 373, sowie Grusnick, *STM* 1966, 138 und 135.

⁸² UUB 3: 6 St. und 86: 68 Tab. (für A. bzw. Semi-S., 5 Streicher, Bc.).

⁸³ UUB 41: 12 St. (1663), 79: 33 Tab., 67: 20 St. (mit schwedischem Text) (für C., 2 Violinen, Fag., Bc.).

⁸⁴ UUB 37: 15 St. (1664) (für C. A. T. B., 2 Violinen, 3 Violon, Bc. sowie Ripien-Sopran); von Zeutschners „Musicalischer Kirchen- und Haus-Freude“ liegen in UUB nur drei Posaunenstimmen vor (vok. mus. i tr. 81–83). Vgl. auch Braun, *MGG XIV*, 1252. Im Text (Ps. 51, 3–14) differieren gegenüber der Biblia ... på Swensko (1655) namentlich die Verse 6, 8 und 10.

⁸⁵ UUB 41: 5 St., 79: 30 Tab. (für S. und 5 Violon). Der deutsche Text umfaßt 17 Wörter mit 22 Silben, der schwedische 18 Wörter mit 25 Silben. Es ist wohl nicht abwegig, an Tunder als Autor des Werkes zu denken.

⁸⁶ UUB 56: 1 St. In seiner Edition (Bärenreiter-Ausgabe 3424) schrieb Grusnick das Werk Joh. Nic. Hanff zu, doch ist fraglich, ob Düben noch ein Werk des 1665 in Thüringen geborenen, erst seit 1688 in Norddeutschland nachweisbaren Hanff erwerben konnte, der als einziger seiner Generation in der Sammlung vertreten wäre. Vgl. Th. Holm, *Neue Daten zur Lebensgeschichte Joh. Nicolaus Hanffs*, *Die Musikforschung VII*, 1954, 455 f.

V

Aus dem Handschriftenrepertoire der Zeit ist vorerst nur eine Quelle zu nennen, in der der Terminus Parodie im Sinn der Textübertragung verwendet wird. Auf dem Titelblatt des Grimmaer Stimmensatzes zu Christian Ludwig Boxbergs „Psalmus CXXX./Aus der Tieffen ruffe ich Herr“ („Concert à 9“) gibt Jacobi an: „Parodia di Concerto Suspende chordas. Decemb. 1707“ (weitere Aufführungsdaten: 1709, 1720, 1726)⁸⁷. Leider ist das Werk nur mit deutschem Text erhalten. So läßt sich nicht prüfen, ob die Parodie auf Jacobi oder Boxberg selbst zurückgeht und wie sie sich zur Vorlage verhält. Man würde der Deklamation die Parodierung ohne Jacobis Hinweis wohl kaum anmerken. Sicher scheint soviel, daß der deutsche Text mit dem lateinischen nach Silbenzahl und Inhalt nicht übereinstimmt. Und deutlich ist, daß sich die Bezeichnung Parodie hier auf eine Umtextierung aus dem Lateinischen ins Deutsche bezog.

Daß Umtextierungen auch bei Wechsel des Textsinns ohne stärkere musikalische Änderungen möglich waren, zeigen einige Parallelfälle, die nicht als Parodien bezeichnet sind. Zachows Kantate „Chorus ille coelitus“ liegt in einem Grimmaer Stimmensatz mit Aufführungsdaten 1698 und 1716 vor. Auf dem Titelblatt gibt Jacobi neben dem lateinischen das deutsche Incipit „Ich hab dich erhört“ an, den Stimmen sind beide Texte unterlegt, wobei der an zweiter Stelle stehende deutsche wohl nicht der ursprüngliche ist. Beide unterscheiden sich dem Sinn nach erheblich, und begünstigt wurde die Umtextierung wieder von der wenig wortbezogenen Melodik und der schlichten Satzweise dieser Ariakantate⁸⁸. Einige analoge Beispiele wurden in anderem Zusammenhang schon genannt. Anzuführen wäre noch ein anonymes Konzert „Celebrabo te Domine“ aus der Straßburger Sammlung, dessen Stimmen von zweiter Hand der Text „Singet dem Herrn ein neues Lied“ unterlegt wurde.

Weit seltener begegnet der Ersatz deutscher Texte durch andere mit abweichender Bedeutung. Ein Beispiel ist die Kantate „Ich liege im Frieden und schlafe“ von Bruhns, deren Tuttiatz der Text „Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden“ angepaßt wurde. Die Umtextierung umfaßt nicht die Strophenarie der Erstfassung. Auch wenn sich Differenzen auf die deklamatorische Anpassung des neuen Textes beschränken, wird man doch mit H. Kölsch von einer Parodie sprechen dürfen⁸⁹. Ähnlich versuchte Düben, Buxtehudes „Walts Gott, mein Werk ich lasse“ mit einem anderen Choraltext zu versehen. Erhalten ist nur ein Fragment des Continuo (T. 1–12) mit Kopftitel „O häut(!) voll blut vnd wunden/C. A. T. B. 2 Violon“⁹⁰.

⁸⁷ Die Grimmaer Signatur lautet U 13/O 15. Zu Boxberg s. S. Sørensen, *Über einen Kantatenjahrgang des Görlitzer Komponisten Christian Ludwig Boxberg*, in *Festschrift für K. Jeppesen*, Kopenhagen 1962, 217–242.

⁸⁸ Die Grimmaer Signatur: N 22. Vgl. G. Thomas, *Friedrich Wilhelm Zachow*, Regensburg 1966 (Kölner Beiträge zur Musikforschung XXXVIII), 171, 233.

⁸⁹ H. Kölsch, *Nicolaus Bruhns*, Kassel und Basel 1958 (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel VIII), 82. Die Fassungen liegen vor in DStB Mus. Ms. 30 101, Nr. 6–7, die Neuausgaben in *Erbe deutscher Musik*, LD Schleswig-Holstein und Hansestädte II, hrsg. von F. Stein, 3 ff. und 19 ff.

⁹⁰ UUB 2: 1 St. (Albrici, „Si Dominus mecum“); zu „Walts Gott mein Werk“ (UUB 85: 13 Tab.) vgl. die Buxtehude-GA VIII, 31–46.

Daß bei deutschen Werken die Unterlegung eines abweichenden Textes seltener vorkommt als der Ersatz lateinischer Texte durch andere deutsche, ist bemerkenswert. Das deutet wohl darauf hin, daß die verbreitete Praxis der Übersetzung lateinischer Texte einen Anstoß gab, um dann im weiteren eine Umtextierung mit Wechsel des Textsinns zu begünstigen. Insofern darf man wohl einen Zusammenhang zwischen der bloßen Übersetzung und der parodiemäßigen Umtextierung mit Bedeutungswechsel sehen.

Daneben finden sich auch Belege für geistliche Umtextierung weltlicher Werke. Schon die Bearbeitungen von Schütz nach italienischen Vorlagen gehören hierher, und einige spätere Pendants bezeugen die Inventare⁹¹. Die Dübensammlung enthält von Carissimi ein Madrigal „Arde fillis“. Die Vokalstimmen sind überwiegend untextiert, doch ist im ersten Sopran über die ausradierten Worte „Arde fillis“ der Text „Iste sunt triumphatores sancti“ eingetragen, und die Continuostimme (mit Vermerk „transposita ad Quintam“) bietet den vollen Wortlaut der geistlichen Fassung. Offenbar war eine Parodie geplant, die dann nicht beendet wurde⁹². Bekannt sind zwei geistliche Parodien von Arien Buxtehudes. Für die in der Dübensammlung in Stimmen und Tabulatur erhaltene Aria „Erfreue dich Erde“ ist die Vorlage „Schlagt Künstler die Pauken“ nur im Textdruck belegt, hingegen liegt die „Aria Sopra la Nozze“, „Klinget für Freuden“, in autographischer Tabulatur vor, neben der sich die geistliche Fassung als wohl auf Düben zurückgehende Umtextierung ausweist⁹³. Die Ausnahme der weltlichen Umtextierung eines geistlichen Werks könnte die Bearbeitung einer Komposition Tunders repräsentieren. Das Konzert „Hosianna dem Sohne David“ liegt in einem primär von Düben geschriebenen Stimmensatz mit de-tempore-Angabe „In Adventu“ vor. Die Vokalstimmen wurden von anderer Hand mit dem Text „Jubilate et exultate, vivat Rex Carolus“ neu geschrieben. Seifferts Ausgabe bietet in zwei Stimmen den lateinischen Text und die Varianten des Notentextes. Daran wird sichtbar, daß die Parodie ohne eigentliche Eingriffe von statten ging⁹⁴. Die Übertragung von Christus auf König Karl XI. als Obrigkeit von Gottes Gnaden kann kaum befremden, und der geistliche Bezug wird gewahrt, wenn es heißt „Benedicat tibi Dominus ex Sion“ und wenn am Ende ein „Alleluja“ steht.

Vereinzelt verbinden sich endlich Text- und Bedeutungswechsel mit weiteren Änderungen. Die Dübensammlung enthält ein Solokonzert „Aspice e coelis et vide de habitaculo“ (für Sopran und drei Gamben) von Daniel Danielis. Tabulatur und Stimmen — ganz bzw. z. T. von Düben — bieten das Werk in c-moll dar. Eine nachgeschriebene Vokalstimme enthält den Sopran in h-moll mit schwedischem Text, der keine bloße Übersetzung ist, sondern eine neue Fassung mit



Ex. 5. Daniel Danielis, „Aspice e coelis et vide de habitaculo“.

eigener Bedeutung, wie schon der Anfang andeutet („Ach hwad hörs nu för Sång och Klagan“)⁹⁵. Um ihn anzupassen, werden einige Änderungen erforderlich. So wird zur Hervorhebung des „Ach“ eine Pause eingeführt und das Melisma („miserationum“) austextiert. (Ex. 5.) In keinem dieser Fälle geht die Umtextierung aber so weit wie bei Pachelbels Kantate „Meine Sünde betrüben mich“, deren Parodie „Mein Herr Jesu dir leb ich“ andernorts untersucht wurde. Hier paart sich der Textwechsel mit eingreifender Kürzung und Zusatz eines Schlußchorals, doch verhindert die dichte Werkstruktur eine befriedigende Textanpassung⁹⁶.

Es bleibt abzuwarten, wie weit sich weitere Belege für Umarbeitungen mit Textwechsel finden. Insgesamt hat es den Anschein, als trete der Aspekt der Umarbeitung hinter dem der Umtextierung bis 1700 zurück. Im Ausmaß der Änderungen besteht zwischen bloßer Übersetzung und Unterlegung eines anderen Textes kein sehr großer Unterschied, die Grenzen zwischen Neutextierung, Textübersetzung und Bearbeitung fließen also. Hier aber bereitet sich das primär vom Textwechsel aus abzugrenzende Parodieverfahren des weiteren 18. Jahrhunderts vor.

•

Ausgegangen wurde von verschiedenen Bedeutungsnuancen, die sich mit dem Parodiebegriff im Blick auf Musik des 16. und 18. Jahrhunderts verbinden. Gefragt wurde weniger nach dem Wandel des Terminus Parodie als nach den Voraussetzungen einer Akzentverschiebung zwischen den in den Begriff eingehenden Elementen⁹⁷. Es zeigte sich, daß sich die Komponenten des Parodierens im späteren 17. Jahrhundert weithin voneinander lösten: während die Umarbeitung eher auf Arrangements reduziert wurde, trat der Textwechsel, gefördert vom Usus der Übersetzung, in den Vordergrund. Ein nur mehr theoretischer Nullpunkt liegt wohl dort, wo der stile nuovo derart realisiert ist, daß weder Änderungen der Musik noch bloßes Auswechseln des Textes sinnvoll wäre. Den Schalterpunkt der Akzentverlagerung zur Umtextierung bildete die Aria mit ihrer Affekteinheit und Neu-

⁹¹ UUB 54: 1 St. mit Tab. (für S., 3 Gamben, Violone, Bc.).

⁹² F. Krummacher, Kantate und Konzert im Werk Johann Pachelbels, Die Musikforschung XX, 1967, 365–394. — Daß übrigens bislang aus der Zeit vor 1700 keine vokalen Bearbeitungen rein instrumentaler Werke bekannt sind, ist wohl mit dem Fehlen geeigneter instrumentaler Formtypen zu dieser Zeit zu motivieren.

⁹³ Für eine terminologische Scheidung auf Grund zeitgenössischer Zeugnisse stehen wohl zu wenig Belege zur Verfügung. Eine sachliche Unterscheidung, die der hier umrissenen entspricht, hat auch Finscher intendiert.

⁹¹ Vgl. o. Anm. 6 und 57. Beispiele bieten die Inventare Ansbach, Freyburg, Leipzig, Lüneburg, Rudolstadt (I–II), Stuttgart, Weimar, Weißenfels.

⁹² UUB 11: 2 St. (C. C. A. T. B., Bc.), vgl. auch Grusnick, STM 1966, 74 Anm. 11.

⁹³ Vgl. zu „Erfreue dich“ (50: 15 Tab. und St.) die Ausgabe von Sørensen (København 1957), ferner A. Pirro, Dietrich Buxtehude, Paris 1913, 505; zu „Klinget ...“ (51: 13, 6: 14 je Tab. und St.) s. GA V, 97.

⁹⁴ UUB 36: 6 St. (für je fünf Vokal- und Instrumentalstimmen); DDT III, 79–97 sowie ibid. p. XI Seifferts Kritische Bemerkungen. Bezeichnend auch, daß Düben für die Parodie keines der affektuos differenzierten Werke Tunders, sondern eine großflächige Festmusik wählte.

tralität gegenüber dem Einzelwort. Hier bot sich die Umtextierung nach Art der Liedkontrafaktur an, die dann den weiteren Textwechsel förderte. Das primär vom Textwechsel bestimmte Parodieverfahren der Bachzeit erklärt sich nicht durch Rückgriff auf weit ältere Traditionen kunstvoller Umarbeitung. Im Verlust dieser Kunst der Umgestaltung, in der Abkehr von der wortbezogenen Musik der Schützzeit und in der Zuwendung zu affektmäßig geschlossenen Formen liegen die Voraussetzungen dafür, daß das Parodieverfahren in der Zeit Bachs zu neuer Geltung gelangen konnte⁹⁸.

⁹⁸ Man darf wohl sagen, daß bei Bach hier wie in anderen Bereichen seines Schaffens die unterschiedlichen Traditionen und Motive zusammentreten: die Aspekte der Arbeitsökonomie und der Neubildung, der Umgestaltung und Umtextierung, der Assimilierung fremder und der Erneuerung älterer Werke, des praktischen Bedarfs und des künstlerischen Antriebs zugleich.