

Das Werk
des Thomaskantors
Johann Schelle

(1648—1701)

von

Friedrich Graupner



Georg Kallmeyer Verlag
Wolfenbüttel/Berlin
1929

BROUDE BROTHERS
Music
NEW YORK

ML

410

.52823

G7

1929



03213 4358

Druck von F. A. Kuntzsch in Altenberg i. Erzgeb.
1929.

Bernstein Bookplate

Dem Andenken meines Vaters



Inhalt

Einleitung	1
----------------------	---

Teil I.

Das Material.

Katalog der Werke Schelles	3
Werkverzeichnis mit kritischen Bemerkungen	9

Teil II.

Das Werk Johann Schelle's.

Vorwort	15
Analytische Beschreibung sämtlicher Werke Johann Schelles	17
Zusammenfassung (Besetzung, Tonarten, Benennung, Sonate, Ritornell, Rezitativ, Choralmelodien)	78

Teil III.

Die Persönlichkeit Johann Schelle's

Historischer Überblick	88
Vergleichende Betrachtung	90
Chronologie der Werke	105
Gesangsbehandlung	107

Nachwort betr. Literatur	111
------------------------------------	-----

Als Anhang: Bildtafeln	I—XLVI
----------------------------------	--------

Berichtigung.

Von den auf S. 14 am Ende erwähnten Werken ist nur Nr. 1
„Der Gerechte“ eine Motette.

Einleitung.

Als im Sommer 1922 meine Vaterstadt Geising i. Sachsen den 200. Todestag ihres großen Sohnes Johann Ruhnau feierte, brachte das Kirchenkonzert u. a. eine Komposition Schelle's. („Ach mein herzliebendes Jesulein“ für 2 Soprane und Continuo). Johann Schelle ist der 12 Jahre ältere Landsmann und Verwandte Ruhnau's und außerdem sein Vorgänger im Thomaskantorat. Die Beziehung dieser beiden unmittelbaren Vorgänger Joh. Seb. Bach's zu meiner Heimat ließ den Wunsch aufkommen, dem Schaffen Schelle's nachzugehen und das Gesamtwerk dieses Thomaskantors darzustellen. Die vorliegende Arbeit will diesen Wunsch erfüllen helfen.¹⁾

Auch Johann Schelle ist in Geising i. Sa. geboren. Mit Knüpfer, Rosenmüller, Schein, Graupner, Ruhnau und anderen Meistern bildet er eine stattliche Reihe klangvoller Namen, deren Träger aus dem Erzgebirge stammen.

Am 6. September 1648 wurde Johann Schelle in Geising getauft.²⁾ Er stammt aus einer sächsischen Kantorenfamilie. In frühem Alter wird er Sopranist der königlichen Kapelle in Dresden. 1657—1664 ist er Mitglied des Herzoglichen Chores in Wolfenbüttel. 1665 wird er Leipziger Thomaschüler. Zwei Jahre später finden wir seinen Namen in der Matrikel der Leipziger Universität. Im Oktober 1670 wird der stud. phil. Joh. Schelle an die Stadtschule in Eilenburg als Kantor berufen.³⁾ 1677 wird er Nachfolger Knüpfer's im Thomaskantorat Leipzig. In diesem Amt ist Schelle im Alter von 52 Jahren am 10. März 1701 gestorben. Sein Landsmann Joh. Ruhnau wurde sein Nachfolger.

¹⁾ Als letztes Werk über Johann Ruhnau sei die Berliner Dissertation von Johannes Martin erwähnt: „Die Kirchenkantaten Johann Ruhnau's“ (Berlin 1928).

²⁾ Die gründliche Darstellung der Vita Joh. Schelle's, die Schering im Bachjahrbuch 1912, im Band 58/59 der DDL und in seiner Musikgeschichte Leipzigs (1926) bringt, enthebt den Verfasser der Pflicht, einen vollständigen Lebensgang Schelle's zu bringen.

³⁾ Vergleiche Bildtafel I des Anhang.

Die oben erwähnte Komposition Schelle's zeigt deutlich die geistige Strömung, in deren Zeichen Schelle's Leipziger Schaffen zum großen Teil stand. Der Pietismus pflegte mit Vorliebe das Jesuslied. Das starke persönliche Empfinden, das Schelle in seinem Werk klingen läßt, zeigt den Einfluß pietistischer Gedanken. Schelle geht aber nicht völlig im Pietismus auf. Durch enge Fassung seiner Erbauung führte der Pietismus leicht zu liturgischer Verödung und ersetzte den Choral gern durch die Arie. Schelle betont dagegen den Choral und schafft seinem Werk dadurch liturgische Stütze.

Die genaue Zielsetzung der Arbeit bringt das Vorwort von Teil II.

Das Material.

Katalog der Werke Johann Schelle's.

Vorgelegen haben sämtliche noch existierenden Werke Johann Schelle's. Mit Ausnahme einer einzigen noch zu Schelle's Lebzeiten gedruckten Sterbemotette

„Christus ist des Gesetzes Ende“ (13. Juli 1684)

ist das Material handschriftlich.

Der Band 58/59 der Denkm. Deutscher Tonk. bringt 4 Kompositionen Schelle's im Neudruck.

Das Material befindet sich zum größten Teil in der Preussischen Staatsbibl. Berlin. 11 Stücke besitzt die Bbl. der ehemaligen Fürsten- und Landeschule zu Grimma, und schließlich liegt eine Handschrift im Archiv der St. Nikolaikirche in Ludau (Lausitz).

A. Das Material der Preussischen Staatsbibliothek in Berlin

findet sich unter den Signaturen

1. Mus. ms. 19780 Nr. 1—14
2. Mus. ms. 19781 Nr. 1—12
3. Mus. ms. 19782, 83, 84, 86, 88
4. Mus. ms. autogr. Schelle (Kanon)
5. Sammlung Teschner Band 107: „Mein Leben war ein Streit“.

Die beiden Sammelbände Mus. ms. 19780/81 und Mus. ms. 19786 (ein Duplikat zu Mus. ms. 19781 Nr. 12) stammen aus dem Nachlaß des Kantor H. Bokemeyer, der 1751 in Wolfenbüttel gestorben ist. Zu dieser Sammlung Bokemeyer gehören 67 Manuskriptbände, die Werke von ungefähr 170 (deutschen und italienischen) Komponisten und von vielen anonymen Autoren enthalten. Ich habe alle diese Bände durchgesehen und zusammengestellt.¹⁾ Da diese Bände im Magazin der Staatsbibl. verstreut stehen und keinerlei Verzeichnis der Sammlung Bok.

¹⁾ Ein Verzeichnis der Sammlung Bokemeyer hat der Fakultät seinerzeit mit vorgelegen.

vorhanden ist — (der Accessionskatalog der Bibl. bietet nur geringen Anhalt) — war das Aufstellen des Verzeichnisses erschwert.¹⁾

Die Bokemeyer-Bände haben viele äußerliche Züge gemeinsam. Die gleichen Handschriften kehren öfters wieder; dieselben verzierten Titelblätter finden sich, um von diplomatischen Momenten nicht zu reden. Fast alle Stücke tragen auch eine mit Rotstift vermerkte Ziffer. Sie findet sich meist am untern Rand der ersten Seite (Titelblatt). Oft ist auch der Name des Schreibers angegeben. Z. B. findet sich bei den Stücken Rosenmüller „Nihil novum“ „Laudate pueri“ (Mus. ms 18882, 90) Knüpfer „Diß ist der Tag“ Mus. ms 11780 und andern die Unterschrift: F(ranc) Günther, mit den Zusätzen 1697, Br. 1680, Br. 1679 Jun. (Berm Braunschweig). Auch Henr. Bokemeyer selbst ist mehrmals als Abschreiber vermerkt. Die Handschriften sind 1846 vom Institut für Kirchenmusik an die „Königliche Bibliothek Berlin“ abgegeben worden. Außerlich erkennt man sie am gleichen Einband. M. M. nach rührt er vom Institut f. Ki. Mus. her, das dann die Handschriften ursprünglich ungebunden bekam. Durch die oben erwähnte rote Bezifferung ist es möglich die Handschriften in der Reihenfolge zusammenzustellen, die sie bei Bokem. hatten.

Im allgemeinen ist eine alphabetische Anordnung deutlich zu erkennen. Im Anfang gehen verschiedene Anordnungen nebeneinander her. Außer den angegebenen Komponisten ist Rosenmüller mit fast geschlossener Ziffernfolge von 1 bis 136 und Bassani ebenso von 1 bis 51 vertreten.

Das Verzeichnis bietet eine gute Übersicht der Komponisten, die Mitte des 18. Jahrh. (in diesem Falle im Braunschweiger Kreis) gepflegt wurden. Durch die Zusammenstellung wird es möglich sein, die Sammlung Bokemeyer im Zusammenhang zu untersuchen. Durch handschriftliche Vergleiche wird man manche Autographen konstatieren können. Durch stilkritische Arbeit wird es außerdem gelingen, das reichliche anonyme Material zum Teil wenigstens zu bestimmen. (Nr. 476 halte ich z. B. für ein Werk von Joh. Schelle). Das Ziffernverzeichnis wird auch gewisse Interpolationen gestatten, wenn in laufender Reihenfolge eines Komponisten Lücken sind. Die Aufstellung des Verzeichnisses erfolgte also nur als Nebenzweck, ohne daß ich mich veranlaßt fühlte, die Sammlung Bokem. schon hier vollständig genau zu untersuchen.

Außer der roten Bezifferung tragen alle Werke noch schwarze Ziffern, die meist von der Hand des Abschreibers stammen. Die roten Zahlen sind (bei einer Katalogisierung) von anderer Hand eingetragen, die auch oft korrigierende Zusätze gemacht hat. (Autornamen, Fermaten etc.). Die schwarzen Zahlen verlaufen anders als die roten und sind meist viel

¹⁾ Ich möchte an dieser Stelle Herrn Prof. Wolf meinen ergebensten Dank für seine aufopfernde Hilfe aussprechen.

höher. Von Rosenmüller tragen etliche Werke die Zahlen 1438 bis 1452 und 1524. Schelle's „Nun danket alle Gott“ hat die Nummer 1239. Vielleicht geben die schwarzen Zahlen Anhalt über die Opus-Zahlen der Meister. Dann wären allerdings unzählige Werke verloren gegangen. Die Lücken im „roten Verzeichnis“ lassen auf eine große Anzahl von Werken schließen, die zur Zeit der Katalogisierung im 18. Jahrhundert noch vorhanden waren und seitdem verloren gingen.

Die anderen Berliner Stücke Mus. mf. 19782, Mus. mf. 19783, 19784, 19788 waren früher im Besitz der Michaeliskirche in Erfurt.

Diese Erfurter Stücke sind verschiedentlich signiert. Mus. mf. 19783 „Was du tußt . . .“ trägt den Vermerk:

descripsit Ernestus Christophorus Mörcke
ao. 1692 d. 12. Maji Erfurti

Mus. mf. 19784 „Und da die Tage . . .“. Das Titelblatt hat die Unterschrift Johannes Schmid No. 1692 d. 8. September. Die Stimmen der Bioldigamba 1 und 3 sind mit Johannes Hieronymus Hermstätten ao. 1692 signiert.

Das Kirchenbuch der Erfurter Michaeliskirche bringt zu diesem Namen folgendes:

„Anno 1691: Dnus Schmidt a Thomanis Cantor ad nos vocatus 28. August. prima vice Scholam salutavit“

„Anno 1721 d. 6. Juni . . . Johannes Hoch vitam cum morte commutavit . . . huic successit in officio Johannes Schmid qui anno 1691 d. 28. August. ad Cantorem, jam autem ad Aditum electus est. Hic. 26. Aprilis 1728 †“.

„Anno 1728 wird am 24. Juli ein Söhnlein des M. Joh. Hieron. Hermstätten „in der weißen Gassen“ getauft. Gevatter war Dr. Hier. Schorch“.

Johannes Schmid wurde also auch von Leipzig her berufen. Scheinbar in jungen Jahren, da er „a Thomanis“ berufen wird. Er war dann 30 Jahre lang in Erfurt Cantor (collega tertius) und ein Jahr lang an derselben Kirche „Aditus“ (Kirchner). Beide Ämter verpflichteten die Inhaber täglich „drey Stunden in der Schule zu sein“ außer dem entsprechenden Dienst in der Kirche. Beide brachten jährlich 17 Gulden Einnahme. Schmid wird manche musikalische Erinnerung an seinen Lehrer Schelle aus Leipzig mit nach Erfurt gebracht haben. Aber auch später noch oft zu Werken seines Lehrers gegriffen haben. Für Mörcke können wir vielleicht eine ähnliche Beziehung zu Schelle's Werken annehmen. Im Kirchenbuch findet sich für ihn keinerlei Anhalt. Die Stimmen-signatur „Hermstätten“ läßt darauf schließen, daß sich die Instrumentalisten ihren Part selbst abschrieben und daß sie vielfach aus gebildeten Laienkreisen stammten.

Auch hier haben wir einen Beweis, daß die Werke der Thomasantoren schon zu ihren Lebzeiten durch die große Zahl ihrer Schüler weiteste Verbreitung erfuhren.

B. Das Material der Bibliothek der ehemaligen Fürsten- und Landesschule zu Grimma

ist signiert mit V 42 und U 60 bis 71.

Bis auf U 61 und U 63 tragen alle Grimmaer Handschriften ein Monogramm, das die Buchstaben S und J schlingt.¹⁾ Es ist die Abkürzung des Abschreibers. Nach freundlicher Mitteilung des Herrn J. Bachmair-Leipzig findet sich das Monogramm auf vielen Handschriften der Grimmaer Bibliothek und ist die eigenhändige Namensabkürzung von Samuel Jacobi, der von 1680—1721 Kantor an der Fürsten- und Landesschule in Grimma war. Von ihm stammen die meisten Handschriften der Bibliothek.

Das Monogramm beweist, daß er die betr. Werke selbst abschrieb oder wenigstens in seiner Sammlung besaß.

Wir haben somit einen sicheren Anhalt, daß sich das Grimmaer Material schon zu Schelles Lebzeiten in Grimma befunden hat. Man darf dann für diese Stücke sichere Vorlagen annehmen, da der Grimmaer Kantor wohl leicht die Originale des Leipziger „Kollegen“ geliehen bekam. Über auch ein Vermerk von „Beatus vir“ (U 61) beweist den Grimmaer Ursprung der Stücke. Auf dem Titelblatt steht neben anderen Aufführungsdaten

„bey Investitur Dr Sütphen Supint. 86“.

Nach Dietmann (Priesterschaft) ist im Dezember 1684 Jeremias von Sütphen zum Grimmaer Superint.-Amt gelangt. Die Ungenauigkeit in dem Datum erklärt sich aus dem sicher erst später erfolgten Nachtragen der Daten. Da das Grimmaer Material viele Aufführungsdaten trägt, haben wir für die betreffenden Werke einen Anhalt für ihre Entstehung. Viel Zeit wird zwischen der „Aufführung“ und dem Abschreiben Jacobis nicht gelegen haben. U 61 und U 63 stammen trotz des fehlenden Monogramms auch von Jacobi's Hand. Sie gleichen in Schrift und sonstigem Außern völlig den andern Stücken. Das Grimmaer Material umfaßt auch viele Stimmen, die allerdings meist von Schülerhänden stammen.

C. Das Ludauer Material

befindet sich im Archiv der St. Nikolaiirche, und zwar ist es eine Handschrift vom Jahre 1715 von Schelle's „Actus musicus“ auf Weihnachten.

¹⁾ Siehe Bildtafel VIII des Anhang

D. Die gedruckte Sterbemotette „Christus ist . . .“

befindet sich in der Ratschulbibliothek Zwickau Ms. 690 und in der herzoglichen Bibliothek Gotha, Leichenpred B. I. 17, H. I. 5, L. I. 3 und Z. 31

Durch die oben angegebenen Datierungen haben wir für die folgenden Werke Schelle's einen ungefähren Anhalt für den Termin ihrer Entstehung:

- ungef. 1682 „Beatus vir“, „Gott sende dein Licht“,
„ 1683 „Erkenne deine Missetat“,
„Herr lehre uns bedenken“,
„Ehre sei Gott“,
Juli 1684 „Christus ist des Gesetzes Ende“,
ungef. 1688 „Ach mein herzliebtes Jeshulein“,
„ 1689 „Ihr Christen freuet euch“,
„ 1692 „Und da die Tage ihrer Reinigung“,
„Was du tust“
um 1696 „Eructavit cor meum“,
„Aus der Tiefen“ (J. Ph. Krieger hat das Stück 1696
in Weiskensfels aufgeführt. Cf. D. D. I. Bd 53/54).
1698 „Kanon“,
ungef. 1699 „Barmherzig und gnädig“,
um 1700 „Siehe es hat überwunden“ (cf. Krieger, der das Stück
in der Ostervesper 1700 brachte).

Da das vorliegende Material handschriftlich ist, hielt ich es für angebracht Vergleiche der Schriftzüge anzustellen. Anhaltspunkte hatte ich in von Schelle eigenhändig geschriebenen Verzeichnissen, die der Thomaskantor öfters über erworbene Musikalien aufzustellen hatte. Sie finden sich im Leipziger Ratsarchiv. Das erste Verzeichnis ist undatiert, aber vielleicht auch von Schelle's Hand. Vermutlich ist es bei Übernahme des Thomaskantorats 1677 aufgestellt. Andere sind datiert.¹⁾

Eine eigenhändige Unterschrift Schelle's befindet sich ferner noch in einem Mitgliederverzeichnis der Eilenburger Kantorei. (Eilenburger Magistratsakten).²⁾

Ein von der Berliner Bibliothek als Autograph registrierter Kanon kam mir erst am Schluß meiner Untersuchung in die Hände.³⁾

Für den Vergleich kam nur das Berliner Material in Frage. Vießen sich dabei für fast alle Stücke in den einzelnen Böttemeyer-Bänden gleiche Schrifttypen konstatieren, so glaube ich doch für zwei Stücke Schelle's Autograph annehmen zu dürfen.

¹⁾ Siehe Bildtafeln III und IV des Anhang.

²⁾ Bildtafel II des Anhang

³⁾ Bildtafel VII des Anhang.

Erstens für die Sterbemotette „Der Gerechte, ob er gleich stirbe“, die in Stimmen als Mus. ms. 19788 vorliegt und zweitens für das für zwei Solostimmen geschriebene „Es ist genug“, Nr. 10 von Mus. ms. 19780¹⁾.

Für beide Stücke erblicke ich im Ductus der Schrift und in einzelnen Buchstaben Identitätsmomente mit den vorliegenden Autographen.

Für die Motette erblicke ich in der souveränen Korrektur der heiliegenden Viestimme ein autos-Moment und auch schon in dem Kasualanlaß. Es kam sehr selten vor, das der Thomaskantor eine Motette zu schreiben hatte. Ein Schüler hätte sich kaum eine derartige Korrektur erlaubt. Das Titelblatt der Motette rührt von anderer Hand her.

Der obenerwähnte Kanon kann autogr. sein, obwohl für diese Feststellung lediglich die Unterschrift „Joh. Schelle composuit“ als Grundlage diene. Wenn dies auch vom Kopisten mitabgeschrieben sein kann, so ergeben sich doch mit den von mir als Autograph konstatierten Stücken übereinstimmende Momente, die eine Annahme als Autograph rechtfertigen. Ich bin überzeugt, daß in dem andern Bofem-Material noch etliche, wenigstens partielle, Autographen vorhanden sind. Einige Stücke lassen deutlich verschiedene Schreiber erkennen. Darunter können autographe Partien sein.

Oftmals ist auch der untergelegte Text von anderer Hand. Dafür wird man wohl mit ziemlicher Sicherheit die Hand des Autors annehmen können.

Wenn diese handschriftlichen Vergleiche auch zu keinem großen Ergebnis führten, so hielt ich sie doch für angebracht, da es an sich verwunderlich gewesen wäre, wenn das zahlreiche handschriftliche Material kein Autograph enthielte.

Wie schon gesagt kann eine solche Untersuchung aber nur dann erschöpfend sein, wenn das gesamte Material der Sammlung Bofemeyer herangezogen wird. Für die Zwecke der vorliegenden Arbeit mußte die begrenzte Untersuchung genügen.

¹⁾ Cf. Anhang Tafel V und Tafel VI.

Zusätze zu dem Verzeichnis der Kompositionen Schelle's nach der Fassung im Band 58/59 D. D. I. Seite XXXVI.

Die Feststellung des Schelle-Materials erfolgte nach dem Verzeichnis, das Schering a. a. D. aufgestellt hat. Ihm liegen verschiedene ältere Verzeichnisse zu Grunde. Ein Vergleich mit ihnen macht einige Ergänzungen zu dem Schering'schen Verzeichnis nötig, die bei den betreffenden Nummern angegeben sind. Die Schering'sche Fassung ist nicht noch einmal abgedruckt. Da sie aber vorausgesetzt wird, muß das Schering'sche Verzeichnis mit benutzt werden. Gesperfter Druck der Titel bedeutet, daß die betr. Kantate erhalten ist.

A. Lateinische Kirchenstücke.

1) **Beatus vir qui timet...** Das Titelblatt trägt folgende Bemerkung: Psalmus 112 à 9, 14 o. 17. 3 Violini (3 Violini a Rip.) Violonc., 2 Canti, Alto, Tenore, Basso, 5 voc. al rip., con Cont. à doppio del Sig. Gio. Schellens (im Orig. gestr.). Daneben ist dazu geschrieben: Part. vid. Beatus vir Rosenmüllers A dur à 11. Ferner noch: Dom. 10 p. Trin. 1682; Die 2 Octobr. bey Investitur Dr. Sütphen Supint. 86; Dom. 13 Trin. 1716. Die Rückseite des Titelblattes hat den Vermerk: Dom. 6 p. Trin. 1688

Der Hinweis auf Rosenmüller ist klar und bezieht sich auf die zweite in der Handschrift enthaltene Komposition. Diese stammt tatsächlich von Rosenmüller und ist mit 2 Abschriften identisch, die sich unter den Signaturen Mus. ms. 18887 Nr. 4 und 4 a in der Preussischen Staatsbibliothek befinden. Fraglich ist also Schelles Autorschaft nur für die erste Komposition. Das Durchgestrichensein des Namens ist für mich kein zwingender Grund, da sicher nicht der Abschreiber den Namen gestrichen hat sondern ein späterer „Zweifel“, wegen des Zusammenstehens der beiden Stücke. (Über die Sicherheit der Vorlagen der Grimmaer Kopien siehe „Katalog“ S. 6).

2) **Excitavit cor meum...**

Die Vorlage trägt überall den Titel „Eructavit cor meum“.

5) **Magnificat. à 19. Verz. Kühnel 1686...**

Das Verzeichnis Kühnel erwähnt nur eine entsprechende Komposition von Knüpfer, die auch richtig auf S. XIX des oben erwähnten Denkmälerbandes im Verzeichnis der Werke Knüpfers aufgeführt ist. Für Schelle also zu streichen.

B. Deutsche Kirchenstücke und Motetten.

4) Ach mein herzliebtes Jesulein . . . Liegt im Bd. 58/59 D. D. L. als Neudruck vor.

5) Actus musicus auf Weyh-Nachten . . .

Genauere Titelblattangaben: . . . à XI o XVI 5 Strom. 6 Voc. 5 in Ripieno et Basi di Johann Schelle Cant. Lips. I. C. R. 1715.

7) Alleluja, nun singet mit Freuden . . .

Der Titel lautet: „Alleluja man singet . . .“ Violino 1 u. 2, Viola 1 u. 2, Cornetto 1 u. 2, Fagotto Cont. CCB. Vorlage: Partitur Grimma V 42. Das Stück ist mit der Partitur von Knüpfers „Erstanden ist der heilige Christ“ zusammengeheftet, dessen Titelbl. mit der Bemerkung: „e partit. vid.“ „Man singet mit Freuden Schellens“ auf die Schelle'sche Komposition hinweist. So ist es strittig, worauf sich die Ausführungsdaten beziehen: Fer. 1. 1683 item 1684 1688. Das Titelblatt trägt das erwähnte Monogramm Samuel Jacobis.

Die im Denkmälerband S. XX unter B 7 angeführte gleichnamige Komposition Knüpfers existiert nicht in Grimma. Ist also in dem Knüpfer-Verzeichnis zu streichen (Nach freundl. Mitteilung des Herrn J. Bachmair-Leipzig).

15) Aus der Tiefen rufe ich, Herr zu dir . . . es muß „à 15“ heißen.

18) Barmherzig und gnädig . . . Liegt im Bd. 58/59 D. D. L. als Neudruck vor.

19) Betrübtes Herz, laß deinen Kummer . . . „in duplo“ muß zugefügt werden.

22) Christus ist des Gesetzes Ende . . . zufügen: Gotha, herzogl. Bibl., Leichenpred. B. I. 17, H. I. 5, L. I. 3, Z. 31¹).

35) Der Gerechte ob er gleich . . . Exemplar: Stimmen (autograph) Pr.St.B. Bln. Mus. mJ. 19788.

38) Der Herr ist mein Hirt . . . Im Verz. Kühnel ist diese Komposition unter S. Kn. aufgeführt. Sie ist also für Schelle zu streichen und bei Knüpfer nachzutragen.

41) Der Segen des Herrn machet reich . . . Besetzung: nur zwei Violon und 2 Canti (nicht TT).

43) Die auf den Herren hoffen . . . Exempl.: Partitur.

55) Du Herr Israel (Für die Watswahl) á 30 . . ., statt à 30 muß es à 3 heißen.

58) Ehre sei Gott in der Höhe . . ., es muß heißen: . . . Contin. à doppio e partitura. Exempl. Partitur und Stimmen

¹) Mitteilung des Herrn J. Bachmair-Leipzig

62) Es ist genug, mein matter Sinn . . . Ergänzung: 3 Fagotti. Exempl.: Part. autogr.

63) Es ist genug. (Solo) à 12 . . . „Solo“ ist zu streichen.

74) Gott sende dein Licht . . . Es handelt sich hier um 2 verschiedene Kompositionen.

1) Exemplar Partitur Berlin Mus. ms. 19780 Nr. 13 (nicht 12) 2 Violini, 2 Violen, Fagotto, C.V.B., Cont.

2) Exmpl. Stimmen Grimma U 69.

77) Hemmt eure Tränenflut . . . es fehlt: 4 Clarini und ein nicht bezeichnetes Bassinstr. (ev. Fagott oder Timpani).

78) Herr daß ich sehen möge . . . Für Schelle ist das Werk zu streichen, da es von Pflieger stammt. Im Leipz. Verz. 1712 fehlt eine Autorangabe. Es steht aber dort in einer Reihe von Stücken, die sämtlich mit „di Pflieger“ bezeichnet sind.

82) Herr, lehre uns bedenken . . . , hinzufügen: Contin. à doppio e partitura.

83) Herr, wie lange wiltu mein so gar vergessen . . . Das Stück ist nicht mehr vorhanden.

84) Heut triumphieret Gottes Sohn . . . , zu ergänzen ist: 5 Instrum., 5 Vocal, 5 Ripien cum Continuo. Exmpl.: Partitur und Stimmen P.St.B. Berlin Mus. ms. 19782.

102) Lobe den Herren meine Seele . . . Liegt im erw. Denkmälerband als Neudruck vor. Signatur muß lauten Mus. ms. 19781 Nr. 5 (statt 10)

113) Nun danket alle Gott . . . Signatur nicht Mus. ms. 19781 Nr. 6 sondern 7.

Die Bemerkung Scherings über die ev. Entstehung des Stückes im Febr. 1681 halte ich für unzutreffend. Thomastius schreibt an der betr. Stelle . . . „describam hic integram (v. Verf. gesperrt) Canticum 4. Stropharum communicatam mihi a Dn. Cantore Schellio“. Thomastius zeichnet dann den Text der 4 Verse auf. Dieser weicht aber erheblich von dem Text ab, der der vorliegenden Schelle'schen Komposition zu Grunde liegt; ist also nicht mit dem „integram“ zu vereinigen.

114) Nun giebst du Gott einen gnädigen Regen . . . Sign. muß lauten Mus. ms. 19781 Nr. 6 (statt 5).

117) Passion mit Instrumenten . . . Die betr. Stimmen sind in Königsberg nicht vorhanden. (Schriftliche Anfrage).

119) Schaffe in mir Gott . . . Sign. muß lauten: Mus. ms. 19781 Nr. 8 (statt 11).

131) Und da die Tage ihrer Reinigung . . . , zu ergänzen: 2 Clar., 4 Viol. d. gamba, 2 Viol., 2 Violen, Fag., Violon, C.V.B. In Fest: Purificat: Mariae. Das Titelblatt trägt den Namen des Ab-

Schreibers „Johannes Schmid Ao. 1692 d. 8. Septbr.“ Auch einige Stimmen tragen die Namen der Abschreiber. Exempl.: Stimmen Pr.St.B. Mus. ms. 19784

135) Uns ist ein Kind geboren . . . Dies Stück ist zu streichen. Es ist in Mýslau nicht vorhanden. (Schriftliche Anfrage). Auch in Großenhupniz ist kein Exemplar zu finden. (Persönliche Nachforschung).

137) Uns ist ein Kind geboren . . ., statt Mus. ms. 19781 Nr 7 muß es Nr. 9 heißen.

142) Vom Himmel kam der Engel Schar . . . Liegt im oben-erw. Denkmälerband als Neudr. vor. Sign. muß lauten: Mus. ms. 19781 Nr. 10 (statt Nr. 8).

145) Was du thust, so bedenke . . ., hinzuf.: . . . ab 8. 3 Cantí, Basso, Violino, 2 Viol di gamb., Fagotto cum Continuo. Dominica 1 post Trinitatis. descripsit Ernestus Christophorus Mörcke, ao. 1692 d. 12. maji Erffurti. Exempl. Stimmen Pr.St.B. Mus. ms. 19783.

152) Wo Gott der Vater nicht bey uns hält . . ., es muß heißen: „w. G. d. Herr . . .“.

153) Wohl dem, der den Herren fürchtet . . . Die Berliner Vorlage trägt diesen von Schering angeführten Titel nicht. (Motetto etc.) In der Signatur muß es heißen Mus. ms. 19781 Nr. 11 (statt 9).

154) Wohl dem, der den Herren fürchtet . . . Genaue Bezeichnung: Alto solo 2 Violini, 2 Viole, Fagotto, Continuo. Exemplar ist doppelt vorhanden. Beide Abschriften stammen von derselben Hand und gleichen sich völlig. 1) Mus. ms. 19781 Nr. 12. 2) Mus. ms. 19786.

159) Als Nr. 159 muß nachgetragen werden: Uns ist ein Kind geboren . . . In Festo Nativitatis à 2 Tenore, 1 Basso, 2 Hautbois ó Violino piave Bassone Con Continuo d Jean Schelle. Am 1 Weihnachts. 1716 Nachmittags. Kant. Arch. Mgl. mus. ant. 161 (nach freundl. Mitteilung von Kantor M. Weber in Mýgeln).

C. Verschiedenes.

6) Kommt ihr muntern Molduaner . . . Molduaner ist nicht zu lesen. Eher „Molda(i)ner“. Wahrscheinlich die auch sonst geläufige Form „Moldani“. (Cf. Vollhardt S. 141: „ . . . apud Grimmani: Moldani).

7) Mein Leben war ein Streit . . . Titel muß gesperrt werden, da noch vorhanden. Exempl.: Mus. ms. Teschner 107. Bibl. Berlin.

8) Als Nr. 8 muß nachgetragen werden: Canon-Exemplar Berlin. Mus. ms. autogr. (Canon à 6 v.).

Zu dem Schering'schen Verzeichnis ist noch folgendes zu bemerken. In B Nr. 20 bemerkt Schering „ohne Autornamen doch vermutlich von Schelle“. Schering unterläßt diesen Hinweis aber bei einigen andern Nummern des Verzeichnisses.

Von den unter A aufgeführten Latein. Kirchenstücken hat z. B. Nr. 3 „Fide Deo . . .“ im Leipz. Verz. 1712 keine Autorbezeichnung. Das im Titel vorkommende „idem“ bezieht sich auf die Angabe „p. Trin.“ Ebenfalls haben die von Schering unter B 19 und 141 angeführten Stücke im betr. Verzeichnis keine Autorenangabe. Meist stehen allerdings diese unbezeichneten Stücke in einer langen Reihe von Werken eines Autors, sodaß man dadurch mit Recht aus seiner Umgebung im Verzeichnis erschließen kann. Mit diesem Schluß kann man für eine ganze Reihe von Stücken des Leipziger Verzeichnisses Schelles Autorschaft in Anspruch nehmen. Auf dieses Argument der „Nachbarschaft“ hin schreibe ich noch folgende Stücke des Leipziger Verz. 1712 Schelle zu:

Aus der Rubrik Nr. XIII (cf. die Inhaltsangabe des Verz. im Bach-Jahrbuch 1912 S. 88) die Stücke c, e, l, p.

- 1) Habe deine Lust an dem Herren Basso solo à 7.
- 2) Herr ich hoffe drauff Basso solo à 4.
- 3) Lobet den Herren alle Heyden Canto solo à 5.
- 4) Wie gerne wollt ich sagen Canto solo à 3.

Bei allen diesen Stücken fehlt also der Autor. Sie sind aber immer von Schelle-Kompositionen umgeben.

Das Leipziger Verz. 1712 bringt unter Nr. XX 17 Stücke, von denen 15 mit Schelles Namen bezeichnet sind. Für die beiden unbezeichneten ergibt sich ohne Zweifel Schelles Autorschaft.

- b) 5. Der Herr denkt an uns, in partitura.
- d) 6. Ich suchte des Nachts, in partitura.

Aus Rubrik Nr. XXI rechne ich mit dem oben angeführten „Nachbarschaftskriterium“ noch folgende Stücke zu Schelle:

- a) 7. Wir werden zu ihm kommen. à 22.
- c) 8. Simson ging hienab. à 13.
- f) 9. Siehe es hat überwunden. à 12.
- (ccc) 10. In dich hab ich gehoffet Herr. à 12.
- (ppp) 11. Mach un're Feinde selbst zu Spott. à 27.
- (qqq) 12. Wohl dem der den Herren fürchtet. à 12.

Die beiden letzten Stücke bilden den Schluß der Rubrik. Vorher ist ein mit Schelle bezeichnetes Werk aufgeführt. So kann man ohne Bedenken die beiden Sachen Schelle zuschreiben.

Die Zahlenangaben des Verzeichnisses im Denkmälerband 58/59 ändern sich dadurch:

A. Lateinische Kirchenstücke.

Nr. 1 bis Nr. 8. Davon 2 heute noch vorhanden.

B. Deutsche Kirchenstücke und Motetten.

Nr. 1 bis Nr. 169. Davon 44 heute noch vorhanden.

C Verschiedenes.

Nr. 1 bis Nr. 8. Davon 2 heute noch vorhanden.

Im ganzen sind 186 Werke von Johann Schelle nachweisbar, von denen 48 noch vorhanden sind; 3 sind als autographe Vorlagen anzusehen. 4 Stücke liegen im Band 58/59 D. D. L. als Neudruck vor. Die andern 44 haben der Fakultät in einer vom Verfasser zusammengestellten handschriftlichen Sammlung vorgelegen. Außerdem ist im Rahmen der „Veröffentlichungen des Kirchenmusikalischen Institutes der Evangelisch-Lutherischen Landeskirche in Sachsen“ ein Band im Erscheinen begriffen, der folgende 6 Werke Schelles im Neudruck bringt:

- 1) Motette „Der Gerechte . . .“
- 2) „ „ „Gott sei mir gnädig“
- 3) „ „ „In Dich hab' ich gehoffet“
- 4) „ „ „Aus der Tiefen“
- 5) „ „ „Actus Musicus auf Weib-Nächten“
- 6) „ „ „Herr lehre uns bedenken“.

Das Werk Johann Schelle's.

Vorwort.

Ich will im folgenden versuchen, das Gesamtwerk Joh. Schelles darzustellen. Ich nenne diese Darstellung „analytische Beschreibung“. Sie ist aber eigentlich mehr eine „exegetische Betrachtung“. Sie bietet mehr als bloße Analyse, weil die Betrachtung versuchen soll, das „Religiöse“ im Schaffen Schelle's als den Kern seines Wertes herauszustellen.¹⁾ Sie will also zum innersten Impuls vordringen, der sich im Schaffen dieses Mannes auswirkt. Die religiöse Note, die dem Schaffen Schelle's immanent ist, mag den entlehnten Begriff und Weg einer „Exegese“ rechtfertigen, bezw. sogar als geboten erscheinen lassen. Die Betrachtung muß aber auch hinter einer konsequenten Analyse zurückbleiben, da die stilistischen Momente der vorliegenden Stücke zu sehr übergangsbedingt sind, als daß sie ausgesprochene „Typen“ sein könnten. So wird das Descriptive wohl stark betont werden müssen, aber nur zu dem Zweck, um dadurch die Möglichkeit zu finden, für Schelle bezeichnende Merkmale im rein Formalen zu konstatieren.

Es handelt sich im folgenden also nicht darum, am Schaffen eines bisher wenig beachteten Thomaskantors neue Stiltypen aufzuweisen. Sondern am Schaffen eines Künstlers soll gezeigt werden, wie der Charakter seines Wertes den vollkommenen Reflex seiner Persönlichkeit spiegelt, die im vorliegenden Falle durch die kirchliche Betonung des „Amtes“ ihrerseits bereits in gewissem Sinn für die Art ihres Schaffens — ja Kirchenmusik — praedestiniert erscheinen mag

¹⁾ Dieses Ziel ergab sich selbstverständlich erst nach der Untersuchung von Schelle's Werken

Das Ergebnis dieser Exegese soll dann in einem zusammenfassenden Teil, der mehr systematisch gehalten ist, festgestellt werden.

Eine solche Darstellung läßt sich nicht nach feststehenden Normen machen. Mag es auch für kunstwissenschaftliche Untersuchungen einen gewissen festliegenden, methodischen Kanon geben, so glaube ich doch im vorliegenden Falle den eingeschlagenen Weg rechtfertigen zu dürfen, da es sich wie gesagt um einen Versuch handelt und andererseits die Musikwissenschaft als „kunstwissenschaftliche Disziplin“ ihre Arbeitsnormen meiner Ansicht nach im einzelnen Fall stets von neuem zu diktieren hat. So ist an das Werk Johann Schelle's ohne jede voraussetzende Spekulation herangetreten worden. Schelle selbst war das Gesetz. Und die einzelnen Normen und regulativen Äußerungen dieses Gesetzes sollten erkannt werden. Es ist nichts „herausgelesen“ oder in das Werk „hineingetragen“ worden, was nicht bei näherer Betrachtung von selbst hervortrat. Solche Arbeit muß subjektiv bleiben. Ja, sie verlangt es sogar. Ohne diese Vorliebe für „jeinen Meister“ (die im Sachlichen bleiben kann) kann wohl niemand einen Künstler recht und überzeugend würdigen. Schelle soll auch nicht einer bestimmten musikgeschichtlichen Periode eingegliedert werden. Vielmehr soll versucht werden zu zeigen: das betreffende Werk ist eben „Schelle“ und diese Äußerungen seines Schaffens sind ihm eigenförmlich.

Es sind im folgenden alle 48 noch vorhandenen Werke Schelle's untersucht worden. Es liegt auf der Hand, daß die Ergebnisse bei den einzelnen Stücken sehr unterschiedlich sein mußten. Man braucht sich nur zu vergegenwärtigen, daß viele Stücke lediglich als „officium“ geschrieben sind.

Mit Genehmigung der Fakultät kommen daher nicht alle Analysen zur Veröffentlichung. Ausführliche Besprechung finden die Werke, die durch Neudruck zum Vergleich herangezogen werden können. Darüber hinaus solche Stücke, die Schelle's Eigenart besonders erweisen. Angeführt werden im folgenden aber alle noch vorhandenen Werke Schelle's, so daß der analytische Teil zugleich ein Verzeichnis der erhaltenen Kompositionen Johann Schelle's darstellt.

Verzeichnis der erhaltenen Kompositionen Johann Schelle's.

Die Seitenzahlen und die Numerierung verweisen auf den analytischen Teil.
Gesperrter Titel bedeutet, daß die betreffende Komposition als Neudruck vorliegt.

Ach mein herzliebtes Jesulein (29)	Seite 49
Actus musicus (34)	" 61
Aleluja man singt (12)	" 32
Also hat Gott die Welt geliebet (32)	" 58
Aus der Tiefen (31)	" 56
Barmherzig und gnädig (14)	" 38
Beatus vir (1)	" 18
Christus der ist mein Leben (18)	" 41
Christus ist des Gesetzes Ende (3)	" 18
Das ist mir lieb (10)	" 26
Der Abgrund tut sich auf (24)	" 46
Der Gerechte, ob er gleich (4)	" 18
Der Segen des Herrn (41)	" 75
Die auf den Herrn hoffen (9)	" 25
Die Güte des Herrn (15)	" 40
Die Liebe Gottes (43)	" 76
Ehre sei Gott (45)	" 76
Erkenne deine Missethat (36)	" 72
Eructavit cor meum (2)	" 18
Es ist genug (25)	" 47
Gesegnet ist der Mann (21)	" 45
Gott segne dies vertraute Paar (26)	" 48
Gott sei mir gnädig (6)	" 20
Gott sende dein Licht (38)	" 74
Gott sende dein Licht (44)	" 76
Hemmt eure Tränenflut (23)	" 46
Herr deine Augen (42)	" 75
Herr lehre uns bedenken (37)	" 73

Heut triumphieret (19)	Seite 43
Ich hielt mich nicht dafür (40)	" 75
Ich lebe (7)	" 25
Ihr Christen freuet euch (22)	" 45
In dich hab ich gehoffet Herr (16)	" 40
Kanon (28)	" 48
Lobe den Herrn (13)	" 32
Machet die Tore weit (46)	" 77
Mein Leben war ein Streit (27)	" 48
Nun danket alle Gott (17)	" 41
Nun gibst du Gott (8)	" 25
Schaffe in mir Gott 33 (61)	" 61
Siehe es hat überwunden (47)	" 77
Und da die Tage (30)	" 49
Uns ist ein Kind geboren (39)	" 75
Uns ist ein Kind geboren (48)	" 87
Vom Himmel kam der Engel Schar (20)	" 44
Was du tust (35)	" 71
Wohl dem der den Herren fürchtet (5)	" 20
Wohl dem der den Herren fürchtet (11)	" 29

Analytische Beschreibung sämtlicher Werke Johann Schelle's.

Nach den verwendeten Texten kann man die Werke Johann Schelle's nach folgenden 4 Gruppen ordnen:

- I Der Komposition liegt ein Reiner Bibeltext zu Grunde. (Vollständige Psalmen; einzelne Verse aus Psalmen und aus andern Büchern der Heiligen Schrift. Vorwiegend alttestamentliches Gut).
- II Ein Strophisches Gedicht ist der textliche Vorwurf. (Choral oder frei gedichtetes geistliches Strophienlied).
- III Bibeltext und geistliches Lied sind gleichzeitig verwendet. Die Verse unterbrechen die Komposition des Bibeltextes und paraphrasieren ihn.
- IV Eine Bibelstelle (dictum) steht als Motto voran, dem ein geistliches Lied folgt. (Freie Dichtung oder Kirchenlied). Der Motto-gedanke wird weiter ausgeführt.

Von selbst ergeben sich nach der äußeren Beschaffenheit der Stücke folgende Unterabteilungen:

- I A „Lateinische Stücke“,
B „Deutsche Stücke“,
 - a) ohne Instrumente,
 - b) mit Instrumenten,
 - aa) für Solostimmen,
 - bb) für Chor,
- II A „Choral per omnes versus“,
B „Andere Strophienlieder“
 - a) solistisch,
 - b) chorisch,
- C „Einzelne frei komponierte Choralverse“.
- III Keine Unterabteilungen.
- IV A solistisch,
B chorisch

I. Heiner Bibeltex

A. Lateinische Stücke

1) „Beatus vir“

Tonart: A dur (2 Kreuze).

Text: Lateinische Fassung des 112. Psalms.
In der Vulgata Nr. 111.

Besetzung: 3 Violini, (3 al Ripieno) Violonc. C(anto)
C(anto), A(ito). T(enore), B(asso). (5 voc. al
rip.) Continuo a doppio.

2) „Eructavit cor meum“.

Tonart: C dur,

Text: Lateinische Fassung des 45. Psalms
(Vulgata Nr. 44)

Besetzung: à 20
2 Violinen 2 Violoncelle Fagott o. Violone
2 Cornettini 3 Trombonen
4 Canti 2 Alt 2 Tenori 2 Bassi Continuo

B. Deutsche Stücke

a) ohne Instrumente

2 Sterbemotetten

3) „Christus ist des Gesetzes Ende“

Motetto ab 8 mit Continuo

Text: Episteltext Röm. 10, 4

Tonart: a moll

für 2 Chöre: Canto 1/2 Alto Bassetto
Alto Tenor 1/2 Basso

4) „Der Gerechte, ob er gleich . . .“¹⁾

Moteta für 2 Chöre

C A T B 1. Chor

Continuo

C A T B 2. Chor

Tonart: a moll

Text: Weisheit 4, B. 7 und 14.

¹⁾ Das Stück erscheint in dem Schelle-Band der „Veröffentl. des Kirchenmusikal. Inst. Sachsen“.

Die beiden Textverse bedingen für Schelle 2 Teile.

- I. Teil $\frac{4}{4}$ 1—56 „Der Gerechte, ob er gleich zu zeitlich stirbt,
ist er doch in der Ruhe“
(Dieser Teil ist sehr getragen — „Ruhe“)
- II. Teil $\frac{3}{2}$ 57—133 „Seine Seele gefällt Gott wohl und ist ihm
lieb. Darum eilet er mit ihm aus diesem bösen Leben.
(„Eilet“ macht diesen Teil lebhaft.)

1. Teil.

Takt 1—8 bringt 8stimmig „Der Gerechte“ T—D¹⁾. Von ihm handelt der Text. So wird das „Subjekt“ hingestellt. Auf die Silbe „rech“ kommt ein Melisma, das den Grundton umspielt. 6—10 wiederholt daselbe. Wieder als Echo gedacht, wenn auch kein dynamisches Vorzeichen angegeben ist.

Der 1. Chor führt weiter und schließt auf der T. Der zweite Chor schließt sich verschränkt an, konzertiert und endet in 18 in der Tp. Lebhafter nimmt der 1. Chor „ist er doch“ auf, besetzt die Tp. und geht auf „Ruhe“ in der Bewegung zurück. Sehr eindrucksvoll wiederholt der 2. Chor „in der Ruhe“, bis dann der 1. Chor damit in langer Kadenz schließt. Chöre wieder verschränkt.

Takt 28—32 bringt das erste Thema 8stimmig in der Tp. 33—37 wiederholt analog zum Anfang, dann — auch tonartlich — die gleiche Fortführung wie oben. 37—45 = 10—18. Ab 45 Umbiegen nach der T. Schluß verflingt wie oben „in der Ruhe“. 1—56 zeigt einen klaren linearen Verlauf.

1—27: T D (T—D) D Tp Tp

28—56: Tp DTp (Tp DTp) D Tp T

In zwei korrespondierenden Teilen wickelt sich 1—56 ab. Eine doppelte Wellenlinie, die beidemale „in der Ruhe“ verläuft.

Modul. 1—56: T D Tp / Tp DTp D Tp T

Im 2. Abschnitt herrscht das Gebiet der Tp vor.

2. Teil.

Die beiden Chöre wechseln mit kleinen Textgruppen ab. Dadurch entsteht ein kontinuierliches concertato.

„darum eilet er“ ruft ein lebhaftes Musizieren hervor (teils 8stimmig). Am Schlusse betont das tutti „böses Leben“. Die jenseitige Einstellung neutestamentlicher Erlösungsgedanken muß es betonen, daß die „ewige Ruhe“ dem „bösen Leben“ als trostender Abschluß winkt.

¹⁾ Die Funktionsbezeichnungen hier und weiterhin nach Niemann.

T D Tp T T Tp DTp D T

Diese Modulation entspricht völlig der des ersten Teiles

Auch die melodische Linie beider Teile ähnelt sich.



bezw in a moll

Der erste Teil verläuft mehr monodisch, in großer weiter Linie. Der zweite Teil hat viele kleine Motive. In beiden Teilen ist der Text gut interpretiert.

Klar ist der Kontrast „Ruhe — Eilet er“ herausgearbeitet.

b) mit Instrumenten.

aa) für Solostimmen und Instrumente

5) „Wohl dem der den Herren fürchtet“

für Alto solo, Violine I II, Viola I II, Fagotto (overo Violone)
Continuo.

Die Instrumente sind nicht bezeichnet, aber man kann sie aus der sonst üblichen Gruppierung erschließen.

Text: Psalm 112 Tonart: D dur

6) „Gott sei mir gnädig“¹⁾

für Sopran und Alt,
Clarin, Violino I II, Viola I II, Fagotto, Continuo.

Zeitweise treten noch 2 im Sopranschlüssel notierte Instrumente zu den Singstimmen konzertierend hinzu.

Tonart: c moll (2 b Vorzeichen)

Text: Psalm 51 Der Psalm ist ein Bußgebet Davids.

Schelle gliedert wieder nach der Verseinteilung des Psalms. Der Psalm ist in seinem Bußcharakter zu einheitlich, als daß monodische Sinnabschnitte gewonnen werden könnten. Stets ist die ernste Mahngestalt des Propheten Nathan gegenwärtig.

Eine Sonata beginnt mit einem schweren Akkord auf der T. Ganze Note. Vorliebe für den guten Taktteil. Dann kann der Lustakt

¹⁾ Dieses Stück erscheint in dem auf Seite 14 erwähnten Schelle-Band

kommen. Aber erst muß ein tonaler Grundstein gelegt sein. „Lösung“ beginnt, dann erst rhythmischer Fluß. In 4 homophonen, Note gegen Note deutlich absetzenden choralartigen Zeilen wird eine Grundstimmung für das folgende Buxgebet geschaffen.

1. Zeile T — D 2. Zeile Tp — D
3. Zeile D7 — Sp 4. Zeile — S — T (mit gr. 3).

Die folgenden Teile des Stückes ergeben sich von selbst, wie schon gesagt, aus den Psalmversen.

1. Teil. Vers 3 $\frac{4}{4}$ 14—27

C(anto) und A(kto) bringen den Anruf „Gott sei mir gnädig“. Die Instrumente (ohne Clarino) begleiten in ruhigen, halben Noten. C A sind in Sexten geführt. Die ansteigende Sextenparallele auf „Gott“ wirkt intensiv innerlich mit der anstrebenden Empfindungslinie. „Sei mir gnädig“ bringt ein Zurückfließen. (cf. Sonata 1—5, die dieselbe lineare Gestaltung hat.) C I wiederholt dann diesen Text allein. (Ähnlichkeit mit der 2. Zeile der Sonata.) A löst mit demselben Motiv ab, (entsprechend tiefer) und befestigt die Tp. Der C bringt dann den Rest des Verses, dem sich der A imitierend anschließt.

Zu C 24—27 cf. Sonata 10—13. Derselbe Anstieg. Dieser erste Teil richtet sich auch in seiner Modulation nach der Sonata.

Sonata

I. Teil

T — D — Sp — T T — D — Tp (S berührt) — T

Auch der Verlauf der melodischen Linie ähnelt sich. Die Sonata steht so in engster Beziehung zum Stück.

Sonata 1—5 (schneller Anstieg) 1. Teil 14—17
6—13 (langsam Anstieg) 17—27

2. Teil. Vers 4 $\frac{3}{2}$ 28—63

C A beginnen wieder in Terzen bezw. Sexten. Instrumente konzertieren mit demselben Motiv und leiten zur Tp. Die Singstimmen bringen sodann das Anfangsmotiv von 28 in der Tp und schließen auf ihr. Takt 38 erscheint das „Gott-Motiv“ des 1. Teils. Die Instrumente (Clarino verstärkt Violino 1) nehmen das „Wasche mich“ wörtlich auf und leiten in 4 Takten Zwischenpiel zur T. C A fahren mit dem Textvortrag fort, setzen imitierend ein und schließen mit Sextengängen in der T ab. Ein Nachspiel der Instrumente beschließt den Teil in der T. 53 — 57 = 31 — 35. Es wird dadurch verlängert, daß 58—60 die Violine II die Melodie der Violine I von 53 bis 56 aufgreift; Violine I und Clarino gehen eine Terz höher mit. Es folgt noch eine Schlußkadenz, die in der harmonischen Struktur mit dem Schluß der Sonata 10—13 identisch ist. So hat auch dieser Teil seine Beziehung zur Sonata. Sie ist dadurch nicht lediglich Vorpiel, sondern sie enthält in nuce die aufbauenden Energien des Stückes.

3. Teil. Vers 5 und 6 bilden einen Teil. $\frac{4}{4}$ 64—80.

Vers 5 bringt der A allein. Ohne Instr.

Vers 6 bringt der C allein. Ohne Instr.

Sehr sinngemäß bringt der A Koloratur auf „immer“. Das Bewußtsein der Sünde ist dem Büsser immer gegenwärtig. Der C bringt Koloratur auf „deinen“ Worten. Auch hier sind wieder dogmatische Punkte herausgeholt. „Sünder“ und „Gottes Gebot“. Der A führt von T—D—Tp. Der C Tp—D—DTp—T.

Als 4. Teil folgt ein Ritornell im $\frac{3}{4}$ Takt.

81—91 Modulation nur T und D. Das vorhergehende motivische Material wird auch hier verwendet.

Psalmvers 7 und 8 werden zusammengenommen (beide beginnen mit „Siehe“) und bilden einen

5. Teil $\frac{4}{4}$ 92—113 Vers 7/8.

C und A bringen den Text nacheinander mit Instrumenten. Vers 8 bringen beide zusammen. Immer in kleinen Abschnitten, die sie nacheinander, imitierend bringen. Ab 103 treten 2 Instrumente, die im Sopranschlüssel notiert sind, auf. Sie wiederholen die Phrasen der beiden Stimmen.

Modulation: T—D—Tp—T. Auch dieser Teil steht in Beziehung zur Sonate. C bringt in 95/96 eine direkte Entlehnung der Violine Takt 6/7.

6. Teil wieder Ritornell. 114—124 = 81—91.

7. Teil Psalm Vers 9 C A ohne Instr. $\frac{4}{4}$ 125—135.

Einsätze wieder nacheinander, am Schluß in enggeführter Imitation.

8. Teil. Mit Instrumenten bringen C A 135—181 im $\frac{3}{4}$ -Takt den 10 Vers.

Die Instrumente bringen das Themenmaterial in lebhaftem fugato-135—148. Die Singstimmen bringen dieselben Motive. Einsätze nacheinander, fugiert, bis 162 ohne Instrumente. Basso ist sequente geführt. Ab 175 vereinigen sich C A wieder. Der ganze Teil verläuft in sehr lebhafter polyrhythmischer Bewegung, die in einem adagio-Schluß $\frac{4}{4}$ aufgefassen wird, der in phrygischer Frage auf der D schließt.

Modulation: T—Tp—T Beispiel.

T—Tp—T—Tp—D.

9. Teil. Vers 11—13. $\frac{4}{4}$ 185—209.

Vers 11 bringt der C allein ohne Instrumente

Vers 12/13 bringt der A allein ohne Instrumente.

Mit dem C geht ein Instrument im Sopranschlüssel, ein anderes konzertiert. In 199 setzen die Streicher konzertierend ein In diesen

Partien finden sich monodische Ansätze. Gute Deklamation. Textdeutende Steigerungen. In 204 wird das „nicht“ gut hervorgehoben. Dem Bühler kommt es darauf an, daß Gott ihm seine Gnade nicht versagt.

202/203 klingt deutlich an 125/126. 205—208 bringen die Instrumente in der Tp dasselbe, was der A ab 202 in der T brachte.

Modul. Tp — D Tp — T — D — Tp — D — Tp — D.

10. Teil. Vers 14 $\frac{3}{2}$ 209—244

Dies Stück gleicht dem Teil 2 28—63. Vers 4 und Vers 16 des Psalms sind inhaltlich gleich. Parallelismus membrorum, den Schelle analog nachbildet.

11. Teil. Vers 15/16 $\frac{4}{4}$ 245—266

Stimmen und Instrumente wieder in teils enggeführter Imitation. Die beiden konzertierenden Sopran-Instrumente treten wieder auf. 249 ähnet 103 fg. Modul.: Tp — T — D — Tp — D — T.

12. Teil. Wieder Ritornell 267—277.

13. Teil. Psalm 17/19 bringen C A und Instrumente im $\frac{4}{4}$ 178—314. Vers 17 zunächst ohne Instrumente.

Der Anruf „Herr“ bringt den „Gott“-Anruf aus Takt 14 variiert. Die folgenden Takte erinnern auch sonst an das erste Teilstück. In Takt 219 führen die Instrumente die vorangegangenen rhythmisch sehr belebten Takte der Singstimmen konzertierend weiter. Takt 295 erinnert mit dem Oktavsprung an Takt 18.

Modul.: T — Tp — T — Tp — T.

14. Teil. Ritornell 315—325.

15. Teil. Vers 20 C A ohne Instrumente $\frac{3}{2}$ 326—352

Der A beginnt mit dem Text. Der C wiederholt in der Paralleltönart; beide fahren dann in Sexten fort.

T — Tp — D — Tp — T.

16. Teil bringt den Schlußvers 21.

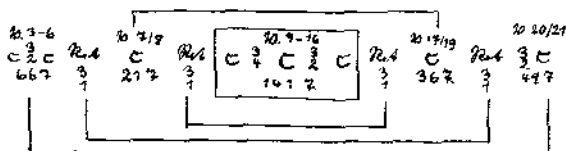
353—376 $\frac{4}{4}$ beide Stimmen, später alle Instrumente.

C beginnt mit dem „Gott“-Motiv des Anfangs. Auch der Oktavsprung folgt. 356 fährt der A fort. Ein Instrument begleitet ihn, das diesmal im Mischschlüssel erscheint. Das andere konzertierende ist wieder im Sopranschlüssel notiert. Die Motive von 359 werden 366 wieder aufgenommen, nachdem 363 die Instrumente mit ihnen konzertiert hatten. „Opfern“ bekommt große Koloratur als Zentrum der Kulthandlung, der der entführte Bühler am Ende aus Dankbarkeit obliegt.

Damit schließt das Stück.

T — D — Tp — T — Tp — T.

Nach dem Text ergibt sich folgende Einteilung:

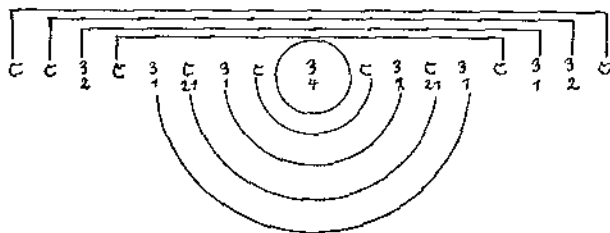


Ein symmetrischer Aufbau. Gute Gewichtsverteilung. In der Mitte stellt sich ein Kernstück heraus, das in sich wieder rhythmisch-symmetrisch ist.

Wir gewinnen so fünf Sinnabschnitte:

- A Vers 3—6 Gebet um Gnade; Sündenerkenntnis.
- B Vers 7—8 Beide Verse beginnen mit direkter Anrede „Siehe“ ...
- C Vers 9—16 Ähnliche Gedankengruppe wie in A.
- D Vers 17—19 Der Sünder will Gott Dankopfer bringen.
- E Vers 20/21 Allgemeine Bitte um Wohlfat.

Wenn wir alle 17 Teile „nur“ rhythmisch betrachten (die Sonata mit einbezogen), erkennen wir die starke Symmetrie im Aufbau des ganzen Stückes, die wiederum Teil 8 als Kernstück hervortreten läßt.



Das Kernstück hebt sich schon durch den $\frac{3}{4}$ Takt ab, es brachte auch jagtechnisch Besonderes in der fugierten (und dadurch intensiv wirkenden) Behandlung.

Auf das Kernstück im $\frac{3}{4}$ Takt kommt der 10. Vers des Psalm: „Laß mich hören Freude und Bönne“.

Vers 10 ist einmal die mathematische Mitte des Psalms, zum andern bietet dieser Vers textlich etwas Besonderes. Die Bitte um Freude und Bönne ist ein Extrem zu der sonstigen BußEinstellung des Psalms. So ist auch dadurch die Betonung des Verses gerechtfertigt. Da die Modulation fast aller Teile sich auf T Ip D beschränkt, ergibt sich keine Möglichkeit, gliedernde harmonische Beziehungen zu erkennen.

Wir sehen also, wie eindringlich Schelle seinen Text gestaltet hat und trotz des homogenen Textes zu einer weitgespannten Gliederung kommt. Die Frage des „Wie“ ist bedeutungslos. Die Gliederung ist intuitiv da. Man konstruiert nicht, sondern es zwingt zur Analyse.¹⁾

7) „Ich lebe . . .“

für Basso solo, 2 Violinen, 2 Cornettini, 2 Clarini, 2 Hautini, Continuo.

Text: Joh. 14 V. 19 „Ich lebe und ihr sollt auch leben“.

Tonart: C dur.

bb) für Chor und Instrumente.

8) „Nun gibst du Gott . . .“

Instrumente: Nicht benannt, aber sicher das übliche Quintett
(2 Violinen, 2 Violon, Fagott)

Singst.: C C A T B Tonart: A dur

Text: Psalm 68, Vers 10—13.

Ein detempore-Spruch. Das Stück trägt die Überschrift:

I(n) N(omine) J(esu). Die Einteilung erfolgt wieder nach den Versen des Psalms.

9) „Die auf den Herrn hoffen“

Besetzung: Violine I II, Viola I II, Fagott, Continuo, C C A T B

Text: Psalm 125 vollständig Tonart: g moll (1 b Vorzeichen).

Die Gliederung wieder nach den Psalmversen.

Eine Sonate $\frac{4}{4}$ 1—18 beginnt. Choralzeilenartige Absätze bilden 3 Teile.

A 1—6 a 1—3 T D b 4—6 Tp T

B 7—13 a¹ 7—9 T D b¹ 10—13 Tp Dp Tp (d moll)

C 13—18 lebhafteste Sechzehntelbewegung Tp T.

(Teil C ist dem b² verwandt).

Teil A und B sind tonal- und strukturverwandt. Wir haben hier wieder die modifizierte Form: 2 Stollen-Abgesang. Ebenfalls wieder kontrastierende Themengruppen. Choralartiges steht lebhafter Bewegung gegenüber.

Der Psalm hat 5 Verse. So ergeben sich auch für das Stück 5 Teile.

Vers 1 $\frac{4}{4}$ 19—50 (31 Takte)

Vers 2 $\frac{4}{4}$ 50—68 (14 Takte)

¹⁾ Diese Tendenz, in der Mitte der compositio ein Kernstück herauszustellen, läßt mich an die Malerei des 15. Jahrhunderts denken. „Crucifix mit Heiligen“ von St. Lochner (München) zeigt das deutlich. Ganz symmetrisch ist der crucifixus von Adoranten umgeben

Bers 3	$\frac{4}{4}$	68—82	(14 Takte)
Bers 4	$\frac{3}{2}$	82—136	(53 Takte)
Bers 5	$\frac{4}{4}$	136—196	(33 Takte)

Der 4. Bers hebt sich heraus. $\frac{3}{2}$ Takt und auch besondere Länge. Er ist inhaltlich am wichtigsten. Er enthält einen bekannten Spruch, der vielleicht das Thema der Predigt abgab. Die anderen Verse sind allgemein, während der 4. einen konzentrierten Gebetsgedanken bringt, der sich in direkter Anrede an Gott wendet. Um dieses Gebet gruppiert sich das Stück.

Die Gleichgewichtsverteilung des Stückes ist gut. Anfang und Schlussvers gleichen sich aus. Bers 2 und 3 gehen immer mehr zurück (Besetzung und Größe), um das Kernstück noch deutlicher hervortreten zu lassen.

Sonate	$\frac{4}{4}$	18 Takte	
Bers 1	$\frac{4}{4}$	31	" B hervortretend
Bers 2	$\frac{4}{4}$	18	" C C "
Bers 3	$\frac{4}{4}$	14	" nur A T "
Bers 4	$\frac{3}{2}$	53	" Tutti Kernstück
Bers 5	$\frac{4}{4}$	33	" gruppenweises Musizieren und Tutti.

Das Tutti-Stück wird auch gut graduell vorbereitet, indem alle Stimmen vorher (in den von Schelle bevorzugten Zusammensetzungen C C A T B) einmal allein dominieren.

10) „Das ist mir lieb“

2 Violinen, 2 Violon, C C A T B

Text: Psalm 116 Bers 1—9 Tonart: e moll

Schelle gestaltet jeden Psalmvers zu einem seinem Sinn entsprechenden Teil. „Stricke des Todes“ und „du hast meine Seele aus dem Tode gerissen“ sind besonders ausführlich behandelt. Einmal veranlaßt dies ein gewisses naturalistisches Deutlichmachenwollen der Hölleangst (Abfchreckung—didaktisch), zum andern will Schelle das Resümee des Dankpsalms unterstreichen.

Die einzelnen Teile

Sonate	$\frac{4}{4}$	1—10
Ritornell	$\frac{3}{2}$	11—28
Bers 1/2	$\frac{4}{4}$	29—52
Bers 1/2	$\frac{3}{2}$	52—65
Bers 3	$\frac{4}{4}$	66—109 (Stricke des Todes)
Bers 4	$\frac{3}{2}$	110—124 B allein
Rest des Verses	$\frac{4}{4}$	125—134 Tutti
Ritornell	$\frac{3}{2}$	135—152
Bers 5/6	$\frac{4}{4}$	153—174

Bers 7	$\frac{3}{4}$	174—210	
Bers 8	$\frac{4}{4}$	210—241	
Bers 9	$\frac{3}{2}$	242—265	(mit $\frac{4}{4}$ Schluß.)

Sonate und Ritornell gehören zusammen. Die Sonate legt die Tonart fest. (T Tp D T).

Das Ritornell verarbeitet das gleiche harmonische Gerüst und ähnelt auch im Melodischen der Sonate.

Die Verskombinationen sind durch Interpunktionen im Text und durch Sinnzusammengehörigkeit bedingt.

1. Teil. Bers 1 und 2 halb.

Der Alt beginnt. Die Violinen antworten mit dem gleichen Thema. Der weitere Text wird von den Canti imitierend gebracht. Die Worte „und mein Flehen“ bringen sie in sequenzierenden Terzengängen. Das inständige Bitten kommt darin gut zum Ausdruck. Violinen nehmen das „Bitten“ auf. In 29 bringt nun der Tenor das Anfangsthema des Alt auf der D. Die Violinen antworten wieder. Dieses kurze Stück ist in sich dreiteilig.

A	29—33	Alt und Violinen	T
B	33—40	Canti und Violinen	„Flehen“
A	40—44	Tenor und Violinen	D

Überall erkennen wir den starken Formenwillen, der auch im Kleinen klar gestaltet.

In 44 bringt der Baß den Anfang des 2. Verses mit neuem Thema, dem der Alt anschließend das Anfangsthema entgegenstellt. Das Stück — bis 52 — ist dann folgendermaßen gegliedert:

a	Das ist mir lieb	T
b	„Flehen“	— Tp
a	Das ist mir lieb	D
c	daß er sein Ohr	— Tp
a	das ist mir lieb	T

Den Schluß des 2. Verses bringen die Canti im $\frac{3}{2}$ — Tp in einem belebten Terzengang, dem ein ähnliches Instrumenten-Machspiel folgt, das zur T führt.

2. Teil. $\frac{4}{4}$ 66—109 T — Tp — D.

Der 3. Bers schildert die „Stride des Todes“ und die „Höllenangst“ mit einer Fuge. Der Baß beginnt und alle Stimmen bringen das Thema. Die Canti bis 91 im Einklang. Diese erste Durchführung schließt in 78 auf der Tp. Eine zweite endet in 99 auf der T. Instrumente gehen mit; sequente. Ab 100 homophoner Schluß, 109 auf der D.

3. Teil. 110—152. $\frac{3}{2}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{2}$.

Anfangs trägt der Baß den 4. Vers allein ohne Instrumente vor. (Tp.) Die 3. Stelle „aber ich“ bedingt solistischen Vortrag. Monodisch gestaltet bringt sie den für Schelle typischen Oktavsprung, wenn etwas betont sein soll. „Name“ des Herrn ist koloriert. Den allgemeinen Schlußgedanken des Verses: „O Herr, errette meine Seele“ bringt das Tutti. (Die Gemeinde.) Durch die quantitative Verstärkung, die dadurch erreicht ist, daß die Instrumente mit den Singstimmen gehen, wird die Homophonie noch eindringlicher.

Von der T geht es über die Tp zur T zurück. Das Ritornell schließt ab. 3. Teil: Tp T Tp T.

4. Teil. Vers 5, 6, 7 $\frac{4}{4}$ 153—174 $\frac{3}{4}$ 174—210

Den Vers 5 bringen Alt und Tenor im Wechsel, ohne Instrumente, bis 163. Den 6. Vers die Canti ebenso. Nur am Schluß konzertieren die Violinen. Vers 7 wird gruppenweise in Abwechslung mit den Instrumenten gebracht. B CC und (wie sonst) AT.

Der ganze Teil: T D T Tp DTP Tp T.

5. Teil. Vers 8 $\frac{4}{4}$ 210—241 wird wieder als Fuge gebracht. Das Thema ist dasselbe wie in der Fuge des 2. Teils. Und zwar wird einfach die 2. Durchführung in der Tp übernommen. 78—99 = 212—233. Nur der folgende Schluß wird etwas abgewandelt. Sehr gut ist das „Gleiten des Fußes“ in den Violinen in 238 und 240 in den Canti gemalt. Auch dieser Teil schließt auf der D. 212—242 völlig gleich 78—109.

Der 6. Teil bringt Vers 9 im $\frac{3}{2}$ 242—265, mit 3 Takten $\frac{4}{4}$ Schluß. Anfangs homophone Akkorde im Wechsel mit den Instrumenten, die dann bald bis zum Schluß mit den Singstimmen gehen. Ab 149 wird wieder ein Thema von allen Stimmen terrassenförmig eingeführt (absteigend).

Vergegenwärtigen wir uns nochmals die textliche Gliederung.

Im I. Teil träufelt sich der betende Christ mit dem Bewußtsein, daß der Herr ihn jederzeit erhört.

Der II. Teil schildert die Not, in der er sich befand.

Der III. Teil bringt den Angstschrei „Herr, errette mich“.

Der IV. Teil schildert die Güte Gottes und seine Gnade gegen den Schwachen. Der Christ beruhigt sich damit.

Der V. Teil erzählt von dem Gnadenakt Gottes. Er schildert die Errettung des Christen aus Angst und Not.

Der VI. Teil bringt das Gelübde des Christen, stets auf Gottes Pfaden zu wandeln.

Schelle behandelt diesen Text sehr sinngemäß. Eine feine Beziehung stellt er her, indem er das Thema der Fuge, mit dem er zuerst die Angst und Not des Christen schilderte, zum zweiten Mal für Gottes Gnadenleistung verwendet. Das ist wieder ein Stück didaktischer Dogmatik. Klarer kann kein Prediger die tatsächliche, wirksame Gnade Gottes hervorheben. Das ist nichts Zufälliges, wie etwa bei einem Strophengesang, wenn dort eine folgende Strophe noch einmal an einzelnen Stellen gute Verbindung zwischen Text und Melodie Sinn zeigt, wo doch die Melodie nur im Hinblick auf die erste Textstrophe geschaffen wurde. Diese „Zufälligkeit“ wird für einen Künstler wie Schelle zwingende Selbstverständlichkeit, weil das Fundament seines Schaffens tiefste Religiosität ist.

11) „Wohl dem . . .“

für 2 Clarini, 2 Violini, 3 Tromboni, Continuo.

2 mal C C A T B Text: Psalm 128 Tonart: C dur.

Eine dreiteilige Sonate beginnt. $\frac{4}{4}$ -Takt 1—13.

A 1—4 Clarinen setzen mit einem sehr prägnanten Thema imitierend ein, das in bestimmter Energie bis zur Oktave ansteigt (T—D).

B 5—8 ein rhythmisch belebteres Thema, das von den Violinen und Trombonen wechselnd gebracht wird (D Sp D).

C 8—13 ist aus A und B kombiniert, also ein variiertes A.

Der Oktavanstieg des Teils A erscheint in Teil 2 im Bass.

Der Alt bringt dann gleich in Takt 1—6 das A der Sonate. Das Thema kommt überhaupt häufig wieder. (Cf. Quartsprung in 44. Auch in 79/80 schimmert das A der Sonate durch).

Der Psalm bringt im 1. Vers einen allgemeinen Gedanken. Eine religiöse Sentenz wird hingestellt: „Wohl dem . . .!“ Das ist der Einleitungsgedanke. Anrede an die Gemeinde, ohne deren Vorstellung ja alle Stücke Schelles etwas verlor, was zu ihrem Verständnis unbedingt nötig ist. Vers 2/3 wendet sich in direkter Du-Anrede an die Christen, denen dieser Lehrtext mit seinen Verheißungen gilt. (Hier das betr. Brautpaar.) Vers 4 ist wieder allgemeiner, für die Gemeinde gedacht. Parallelismus membrorum zu Vers 1. Vers 5/6 wenden sich wieder an den einzelnen Christen und schildern das Tun Gottes in seiner Gnadenkonsequenz.

Es ergeben sich 3 Sinnabschnitte.

1. Allgemeine Gemeindeformel. 2. Der einzelne Christ in seiner Glaubensätigkeit. 3. Gottes Gnadenleistung.

In 2 ist der Christ Subjekt, in 3 Objekt.

Erkennt Schelle diese Struktur?

Zunächst bekommt bei ihm jedes Versende eine Kadenz.

Vers 1. Die Stimmen bringen nacheinander „Wohl dem . . .“ Die Gemeinde strömt allmählich zum Tutti zusammen. Der Sammlungszweck des Introitus.

Vers 2. „Du wirst dich nähren . . .“ Baß, Streicher und A T wechselnd. Also etwas inimer und eindringlicher gestaltet. Die Gemeinde wiederholt den Kerngedanken im Tutti „der Fromme hat es gut“. Die Gemeinde bildet den löhnenden Hintergrund, vor dem sich das Individuellere abspielt. Stets ist die Gemeinde da, wie der antike Chor die Kulisse für den Einzelspieler bildete.

Der Vers wächst dann in ein großes Concertato hinein.

Vers 3. „Dein Weib . . .“ Alt und Streicher. Eine Verheißung, deshalb nur eine Stimme, die über den Streichern schwebt. (Der selbe Gedanke lebt in den Christusrezitativen der Bach'schen Matthäus-Passion mit ihren Violin-accompagnati.)

Vers 4. Parallelismus zu Vers 1. Also auch Tutti.

Vers 5/6. Ein längeres Vorspiel. Die Darstellung von Gottes Gnadenhandlung erfordert einen Rahmen. Stimmen im concertato. „Friede“ als liturgischer Schlußpunkt wird vom Tutti gebracht.

Wir haben hier wieder eine Predigt. Ein liturgisches Gerüst steckt latent im ganzen Aufbau. Es hat sich während des Schaffens von selbst herausgebildet. Es herrscht eine Art Respondieren.

Tonale Beziehung der Teile.

Sonate $\frac{4}{4}$ 1—13 T D Sp T

1. Teil. 1—44 $\frac{3}{2}$ Vers 1.

Der Alt beginnt mit dem Sonatenanfang. Dieselbe Modulation zur D. Die Sonate wird dadurch mehr zum einbezogenen Vorspiel. Dann bringt der Tenor die Verszeile, und es entwickelt sich ein Konzertieren, an dem C C A T beteiligt sind, bis in 26 das Tutti einsetzt; auch mit dem Sonaten-Anfang. Keine Doppelchörigkeit, sondern nur verdoppeltes 5stimmiges Tutti.

„Wohl dem“ wird von kleinen Gruppen hin- und hergeworfen. C C B und A T. In 44 $\frac{4}{4}$ Abschluß.

I.: T D Tp T D T.

2. Teil $\frac{4}{4}$ 45—63 Vers 2.

Der Singbaß (= Continuo) trägt den Text vor. Instrumente konzertieren. Dann bringen Alt und Tenor dasselbe. Die Canti beginnen mit Imitationen „wohl dir“. In 50 bringt es der Baß nochmals in abschließender Befräftigung. Die beiden Violinen dazu in gegenbewegter Linie. Das in 52 einsetzende Tutti bringt den Vers bis zum Schluß. Kleine Teile, die lebhaft imitierend verarbeitet werden. Die Streicher gehen meist mit den Singstimmen. Dadurch wird die Mehrstimmigkeit des Satzes verringert. Die erste Baßzeile stellt das Motiv des ganzen Teiles auf.

II: T D T D T.

3. Teil $\frac{4}{4}$ 63—71 Vers 3.

Alt mit Streichern und Trombonen trägt den Verheißungstext vor.

4. Teil $\frac{4}{4}$ 71—78 Vers 4.

Wieder ein 5stimmiges Tutti. Instrumente gehen mit den Singstimmen. Also ein 5stimmiges Tutti, das mit 3 Gruppen besetzt ist (zwei Vokal- und einer Instrumenten-Gruppe). Dieser Teil ist choralmäßig gehalten.

T D T

5. Teil $\frac{4}{4}$ 79—117 Vers 5/6.

79—89 bringt eine instrumentale da capo-Einlage. Clarinen im Wechsel mit den Streichern bringen eine kleine Sonate (Form A B A — T D T). 90—95 konzertieren C C A T B miteinander mit Vers 5 und 6 bis zum Punkt.

90 beginnt C I „Der Herr wird dich segnen aus Zion.“

91 fahren C II und B fort, „daß du siehst“, A T schließen sich an.

Ab 96 im Tutti die Friedensformel. Instrumente wieder mit den Singstimmen. Dann wird nochmals der Text Vers 5 und 6 imitierend bis zum Schluß gebracht.

90 — Schluß: T D T Tp T DD T.

Ziehen wir Teil 3 und 4 zusammen, ergibt sich folgender Aufbau:

Sonate 1—13

1. Teil 1—44 Vers 1

2. Teil 45—63 Vers 2

3. Teil 64—78 Vers 3/4

4. Teil 79—117 Vers 5/6.

- I. 1. Teil Allgemeiner Introitus.
- II. 2. und 3. Teil: Wendung an das Brautpaar mit Gemeindefschluß.
- III. 4. Teil: In die Zukunft weisende Verheißung mit liturgischem Schlußpunkt: Friede sei mit euch.

12) „Alleluja man singt“

Violino I II, Viola I II, Cornetto I II, Fagotto

C C A T B Continuo

Tonart C dur Text: Psalm 118, Vers 15—25

13) „Lobe den Herrn“ (D. D. L. Bd. 58/59 S. 122)

Tonart: C dur Text: Psalm 103 Vers 1—5

Instrumente: Violine I II

Viola I II

Fagotto

Cornetti I II

dazu 2 Chöre

Trombone I II III

C C A T B

Clarino I—IV

Timpani

3 Instrumental-Gruppen und 2 Vokal-Gruppen.

Eine Sonata $\frac{4}{4}$ 1—35 beginnt. 1—8 Adagio. Nur 2 Instrumentengruppen sind beteiligt. 2 gleiche 4-Taktgruppen, die sich nur in der Kadenz unterscheiden. Die erste Gruppe schließt D, die andere T. Einfache Afforde. Schmetterflänge der Blechinstrumente.

9—35 Allegro. Bis 24 ein fugato über ein 3tätiges Thema, das von der T zur D moduliert. Viol. I und Corn. I beginnen. Schon im 2. Takt setzen Viol. II und Corn. II auf der Quinte ein. Der Kontrapunkt des Dux ist eine Weiterentwicklung des Themas. Er geht mit dem 2. Themeneinsatz parallel. Viola I und Trombone I bringen den 3. Themeneinsatz auf der Prim und schließlich folgen Viola II und Trombone II wieder auf der Quint. In Takt 18 bringen dann noch Fagotto und Trombone III das Thema auf dem Grundton.

In 21 nochmals Viol. I und Corn. I auf der Quint. Die andern Stimmen verarbeiten die Koloratur des Themas. In 24 Schluß auf der T. 25/26 erfolgt primitive Modulation zur D. In 27 beginnen die Clarinen mit einem dem vorigen verwandten Thema, T—D. Ab 30 alle Instrumente bis 35 zur T. Fanfarenflänge im Rhythmus

— ~ ~ ~ ~ ~ —

Die Sonate ist also ganz nach Vully's Muster gebaut:

Langsam

Schnell

8 Takte

26 Takte fugiert

Adagio T—D—T

Allegro T—D—T—D uff. Nur T und D im Wechsel.

Vers 1. 36—80 Presto $\frac{3}{2}$
81—89 Andante $\frac{4}{4}$

C 1 C 2 A T bringen nacheinander das Motiv:



In 40—42 wiederholt Tutti (Instrumente = Singstimmen) in homophonen Akkorden den Text. 42—45 bringen die Clarinen dasselbe, was 36—39 die Singstimmen brachten.

46—48 = 40—42 bis hierher immer T.

49 beginnen T A C C solistisch mit der ersten Thementerrasse, nur in umgekehrter Reihenfolge, und in der D.

53—55 Tutti (S. o) auf der D.

55—59 wiederholen Cornettino I II und Violino I II die Terrasse.

59—61 Tutti in der D. Nicht die vorherigen homophonen Akkorde, mit dem wortgetreu skandierten „Lo - be den Herrn“, sondern das „Lobe-Motiv“ bringen die 4 Canti.

61—64 nehmen die Clarinen die Terrasse auf und leiten nach der T.

62—66 = 44—48.

67—80 konzertieren die beiden Chöre mit dem Text „Lobe den Herrn“. Die Streicher gehen mit dem 1. Chor. Cornettini und Trombonen gehen mit dem 2. Chor.

73—80 volle Besetzung.

81—89 Andante $\frac{4}{4}$, der Rest des ersten Verses.

Die beiden vorigen Tutti-Gruppen in alternierendem Wechsel. Presto: T—D—T. Andante: T—Tp—T—D—DTp.

1. Vers	A(1)	a	36—42	T
		b		
	A(2)	a	42—48	T
		b		
	A(3)	a	49—55	D
		b		
	A(4)	a	55—61	D
		b		
	A(5)	a	61—80	T
		b		

Vers 2.

Presto 90—115 $\frac{3}{2}$

Grave 116—119 $\frac{4}{4}$

Allegro 120—122 $\frac{3}{2}$

Ähnlich dem 1. Vers beginnt das Tutti mit „Lobe den Herrn“. Ab 95 fugiert. Canto I, Violino II und Cornettino I beginnen mit einem (das „Lobe-Thema“ erweiternden) kolorierten Thema, das die andern analog bringen. Analog dem ersten Vers die 2. Hälfte im ruhigen $\frac{4}{4}$. Wieder Tutti; die beiden Chöre fast gleich. Anschließend noch Wiederholung von „Lobe den Herrn“ im $\frac{3}{2}$ Takt.

90—122	T — D — T	Presto
	T	Grave
	T	Allegro.

Vers 3 und 4 Adagio (Andante) $\frac{4}{4}$ 123—182.

Canto I des 1. Chores beginnt mit dem Text. Violon und Fagott begleiten. Canto II des 2. Chores antwortet. Auf dieselbe Art wird der Rest des Verses gebracht. Große Koloratur auf „heilet.“ Beide Canti zunächst nacheinander, dann zusammen in Terzen nochmals die „Heilet-Koloratur“.

139—157 verarbeiten die 1. und 2. Orchestergruppe das von den Canti eben gebrachte thematische Material in konzertierendem Wechsel. Hierin liegt eine Steigerung. Erst C gegen C, jetzt Gruppe gegen Gruppe. Eine dynamische Terrasse.

157—182 wird Vers 4 verarbeitet. A und T des 1. Chores zunächst im Wechsel, dann zusammen.

Ab 169 bringen Bass und Canti den Rest des Verses. Nacheinander, imitierend einsetzend; später schließen sie vereinigt ab. (182).

123—182: T D T D T Tp DTp T D T Tp T.

„Erlöset“ und „krönet“ haben Koloratur. Vorher „heilet“. Gottes Gnadenhandlungen werden betont

Vers 5.	$\frac{3}{2}$ 182—215	Allegro
	$\frac{4}{4}$ 216—234	Andante.

Die Clarinen bringen nacheinander auf der T ein Dreiklangsthema. Auch die Timpani setzen mit ein. 198 dasselbe auf der D. In 191 bringt es der erste Chor in ansteigender Terrasse Ab 104 beide Chöre mit allen Instrumenten. Im $\frac{4}{4}$ bringen A T B nacheinander „und du wieder jung wirst“, die Canti „wie ein Adler“. Auf „Adler“ kommt ein weitfliegender Gang, den die Violinen wiederholen. „... und du wieder jung wirst“ wirkt mit seinem elastisch-punktierten Rhythmus „jung“. Beide Textteile werden weiterhin von allen Stimmen gruppenweise konzertierend gebracht.

(Vers 5: T D T T Tp DTp T).

Es folgt dann wieder der Anfangstext „Lobe den Herrn, meine Seele“, 234—284 Presto $\frac{3}{2}$.

234—264 = 36—66. 264—281 = 95—112.

282/283 schließt T. 113—115 schließt D.

284—312 (Schluß) „Alleluja“.

284—317 Allegro $\frac{6}{4}$ 318—322 $\frac{4}{4}$ Andante.

Die Stimmen von Chor 1 setzen nicht ganz wörtlich fugierend ein. Das Alleluja-Thema ergibt sich rhythmisch aus der $\frac{6}{4}$ -Bewegung, die durch Viertelbewegung des $\frac{3}{2}$ -Taktes entsteht. Musikalisch ist es dem Thema des 2. Sonatenjages ähnlich. 294—297 Zwischenpiel der Instrumente, ab 297 Tutti fugato. Je eine Stimme aus den beiden Chören und der 1. und 2. Orchestergruppe bringen das Thema. Dadurch entsteht ein mächtiger Schlußbau.

Um den dahinstürmenden Jubel wieder zu zügeln, wird ein rhythmisch-gemäßigter Schluß im $\frac{4}{4}$ -Takt angefügt. An sich ist der $\frac{6}{4}$ -Teil 317 zu Ende.

318—322 Coda = 116—119.

Dort war der Jubelhymnus „Lobe den Herrn“ abgeklärt worden durch den Anhang: „... und vergiß nicht, was er dir Gutes getan hat.“ Durch Übernahme dieses musikalischen Themas kommt auch in den Alleluja-Schluß der mahnende Unterton: „und vergiß nicht...“ (Gedanklicher Parallelismus).

Das ist eine Wendung in das typisch Predigende, Didaktische. Durch diese (latente) Tendenz erfolgt keine Verjämmerung. Es zeigt uns die Wurzel des Schaffens. Nicht von „amtswegen“, sondern aus dem Innern heraus kommt diese religiöse Überzeugung. Diese Männer (Schelle, Bach) konnten nicht anders komponieren. Immer mußte sich ihr tiefer Glaube in den Werken manifestieren. Prinzipiell ist für Schelle sein „christlicher Glaube“ die Grundlage des Schaffens. Nach dem de tempore-Vorwurf erfolgen graduelle Schattierungen. „Lobe den Herrn“ gab selbstverständlich Anlaß und Gelegenheit, mit „vollem Werk“ seinen Herrn zu preisen. Man darf aber dieses Werk nicht allein quantitativ würdigen. Das wäre eine am Wahren haftenbleibende Betrachtung. In andern Texten zeigt sich derselbe Grundgedanke, nur etwas milder. Aber beidemale ist es doch das selbe innige Glaubensverhältnis, das Schelle zu seinem Heiland hat — nur Bach hat es in gleicher Weise —, und das sicher durch den Pietismus Richtung bekam.

Überblicken wir nochmals den Aufbau:

Sonata $\frac{4}{4}$ 1—35 Adagio 9—35 Allegro T D T uff.
T D T

{ Vers 1 $\frac{3}{2}$ 36—80 Presto $\frac{4}{4}$ 81—89 Andante
T D T T Tp T D DTp

{ Vers 2 $\frac{3}{2}$ 90—115 Presto T D T
 $\frac{4}{4}$ 116—119 Grave T
 $\frac{3}{2}$ 120—122 Allegro T

{ Vers $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ 123—182 Adagio T D T D I Tp DTp T D T Tp D
Vers 5 $\frac{3}{2}$ 182—215 Allegro T D T
 $\frac{4}{4}$ 216—234 Andante T Tp DTp T

{ Lobe den Herrn $\frac{3}{2}$ 234—280 Presto = 36—66 und 95—112
Halleluja $\frac{6}{4}$ 284—317 Allegro
 $\frac{4}{4}$ 318—322 Andante = 116—119

{ A Vers 1 „Lobe den Herrn, meine Seele“ ...
Vers 2 „Lobe den Herrn“ ...
B Vers 3 „der dir alle“ ...
Vers 4 „der dein Leben“ ...
Vers 5 „der deinen Mund“ ...

{ A „Lobe den Herrn . . . Halleluja.“

Sonata 1—35

- { 1. Lobpreis 36—122
2. Betrachtung über Gottes Gnadenleistung 123—234
3. Lobpreis und Halleluja 234—322

Eine durch den Text bedingte dreiteilige Gliederung.

Takt 127: Koloratur auf „heiligt“ — Nicht etwa auf „alle“. In diesem 2. betrachtenden Teil hebt der „Prediger“ Schelle Gottes Gnadenleistung hervor.

Takt 158: Koloratur auf „erlöset“. Nicht etwa „Verderben“. Das wäre alttestamentlich. Nicht Jahwe, sondern der erlösende Christus steht auch für Schelle im Zentrum seiner Religion.

Sonate 35 Takte $\frac{4}{4}$ Langsam — Schnell T D T

Lobpreis 86 Takte $\frac{3}{2}$ $\frac{4}{4}$ ($\frac{3}{2}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{2}$)

schnell — langsam (schnell — langsam — schnell)

T D T — T Tp T D DTp — T D T — T — T.

Betrachtung: 111 Takte $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{4}{4}$

langsam schnell langsam

T D Tp DTp T

T D T

T Tp DTp T

Lobpreis: 88 Takte $\frac{3}{2}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{4}{4}$

schnell langsam (schnell schnell)

T D T — T D T — T

Es herrscht gute Gewichtsverteilung:

35—86—111 (Hauptteil) — 88

Auch die Tempi sind gut verteilt:

Sonate: langsam schnell

(1.) Lobpreis: schnell langsam schnell

Betrachtung: langsam schnell langsam

(2.) Lobpreis: schnell langsam

Sonate und 2. Lobpreis, als Anfang und Ende, sind korrespondierend.
1. Lobpreis und Betrachtung überschneiden sich. Auch in der Modulation herrscht Symmetrie.

Sonate T D T

2. Lobpreis T D T

1. Lobpreis T Tp DTp D T

Betrachtung T Tp DTp D T

Man braucht nicht in Werker'sche, spekulative Genesis-Konstruktionen zu geraten. Aber es ist nicht zu leugnen, welche starken, architektonischen Kräfte einer solchen Komposition innewohnen.

Schelles Zeitgenossen erkannten das kaum. Es ist nicht möglich, die im Schaffen Lebender wirkenden Gesetze und formenden Kräfte reflexlos zu übersehen. Erst ein durch Schauen am Kunstwerk der Vergangenheit geöffneter Blick wird das intuitiv erkennen, was dem Künstler in seinem Schaffen Impuls und Richtung war.

14) „Barmherzig und gnädig“ (D. D. L. Bd. 58/59 S. 207)

Tonart: g moll (1^b Vorzeichen)

Violino I II, Viola I II, Fagotto, C C A T B, Continuo.

Text: Psalm 103, Vers 8—13.

Der Text bildet die Fortsetzung des Lobpreises, den Schelle in „Lobe den Herrn“ vertont hatte.

Eine Sinfonia (Adagio) $\frac{4}{4}$ 1—13 beginnt.

Kleine Zeilenbildungen mit kurzem Absetzen. So entstehen 2 gleiche Teile, die nur am Schluß abweichend modulieren.

A¹ 1—7 T—D A² 8—13 T—S (berührt)—T.

Vers 8—10 bildet einen 1. Teil.

Gottes Gnade, die ihn nicht immer mit uns hadern läßt, und seine Barmherzigkeit, die uns davor bewahrt, nach unsern Sünden behandelt zu werden, sind die Themen.

Unter portato-Begleitung der Violinen beginnt C II mit der ersten Zeile von Vers 8. C I wiederholt sie und führt zur D. Den weiteren Text bringen beide in kurzem Abstand gemeinsam. Tutti wiederholt. Instrumente wie oben. Eine feine Verknüpfung tritt ein, da der Baß jetzt das Motiv des C II (S. o.) wörtlich bringt. So wurde die Basis dieses Gedankens antizipiert, denn C II legte bereits mit ihr den Grundstein. Vers 9 bringen alle Stimmen nacheinander. Gruppenbildungen.

Vers 10 wird im Tutti—presto gebracht. „Er handelt nicht mit uns . . .“ Das ist wieder der Zentralgedanke neutestamentlicher Erlösung. Die Betonung der Gnadenhandlung Gottes ist durch fugierte Behandlung erreicht. Natürlich sequente.

T und C II setzen in Takt 44 zusammen in Terzen ein, damit das fugato 4stimmig bleibt. Der Schluß ist homophon. Das Thema entstammt dem Anfangsthema des C II.

1. Teil B. 8—10 $\frac{4}{4}$ 14—57.

Vers 8 T D Tp T. Vers 9 T Tp D T. Vers 10 T Tp D T.

2. Teil, Vers 11.

Begründung für Gottes Gnadenhandlung: „denn so hoch . . .“ $\frac{3}{2}$ 58—116. 58—69 ein Instrumenten-Vorspiel. Eine modifizierte Sinfonia (T—D—S—T). Der Baß beginnt allein mit der ersten Verszeile. Auch für diese Motive sind die Stellen: „Barmherzig und gnädig“ und „geduldig und von großer Güte“ die Wurzel. Die Intensität des textlichen Inhalts treibt die Melodie über die Ansätze der ersten Motive hinaus:

VI II 14-16
 Dann-für-gig und spuch- dich oft der Herr
 VI I 18-21
 Dann so hoch der Himmel

Die Canti und der Tenor bringen den weiteren Text. Die Canti in Terzen und mit dem Tenor konzertierend. Verzahnt, sodaß Dreiflänge entstehen. Die Instrumente nehmen das auf. Die Themen entstammen der Bassphrase. In 91 beginnen die Canti wörtlich mit dem Bassmotiv. AT und B beantworten wie oben Canti und Tenor. Ebenfalls mit dem Bassmotiv schließen die Instrumente in einem Nachspiel 108—116.

2. Teil $\frac{3}{2}$ 58—116

Vorspiel T D S T
 Vokalpaß T Tp T
 Zwischenspiel Tp D
 Vokalpaß T Tp T
 Nachspiel (STp berührt) T

3. Teil Vers 12 und 13 $\frac{4}{4}$ 115—149.

Vers 12 wird dem Bass(solo) anvertraut; im Andante. Der Anfang erinnert an das Anfangsmotiv. Gute Deklamation. „Übertretung“ wird koloriert. Den 13. Vers bringt das Tutti im Grave. Der Anfang streng liturgisch. Dann immer Wechsel zwischen Gruppen und Tutti.

Aufbau: Sonate Adagio $\frac{4}{4}$ 1—13

T D S T

Vers 8—10 $\frac{4}{4}$ 14—57

T D Tp T

T Tp D T

T Tp D T

Vers 11 $\frac{3}{2}$ 58—116

Instrumenten-Vorspiel T D S T

Vokalteil T Tp T

Zwischenspiel Tp D

Vokalteil T Tp T

Nachspiel (S Tp) T

Vers 12/13 $\frac{4}{4}$ 116—149

Bass-Solo (S Tp) T

Tutti STp S T D T

Vers 11 hebt sich deutlich als Kernstück heraus.

15) „Die Güte des Herrn“

Text: Klagelieder Jerem. 3 Vers 22—24 (Spruchtext)

Tonart: a moll 2 Violinen 2 Violoncelli C C A T B

Der Text wird wieder nach den Versen des Psalms gegliedert.

II. Strophenkied

A. Choral per omnes versus

16) „In dich hab ich gehoffet, Herr“¹⁾

Text von Adam Reisner (7 Strophen)

Tonart: F Dur. 2 Clarinen, 2 Violini, 2 Violoncelli C C A T B
Continuo.

Die 7 Verse werden hintereinander vorgefragt.

Eine Sonate beginnt. $\frac{4}{4}$ 1—13 2teilig A—B.

A besteht aus 3 Unterteilen:

a Takt 1—2 schwere Akkorde mit langen Noten

b¹ Takt 3—5 lebhafteste, punktierte Rhythmen (ohne Clarinen)

b² Clarinen wiederholen Takt 3—5, nur mit anderem Schluß.

B ist A analog gebaut.

a 8—9 wie oben

b 10—13. Die beiden b-Teile von A sind hier konzertierend zusammen gearbeitet. Da B = A entsteht folgender Aufbau: A B B A B (Neigung zum da capo-Prinzip.)

A: a: T b¹: T Tp b²: Tp D

Vers 1 $\frac{4}{4}$ 1—44

Die Canti bringen die erste Choralzeile. Dazu tritt ein laufender Bass, dem die Violinen parallel gehen. Violine I geht zum Continuo in Terzen. Alle Stimmen wiederholen diese Zeile. Die Instrumente umspielen figuriert. T bringt mit anhängendem Bass die 2. Zeile. Die anderen Stimmen nehmen sie gemeinsam auf. Es folgt eine ansteigende tonal aneinander anschließende Treppe. Bei dem Eintritt der Canti kommt die dritte Zeile deutlich heraus. Nach jedem Zeilenende bringen die Clarinen einige Dreiklangakkorde, quasi als klingende Fermate.

Die 4. und 5. Zeile wird in imitierenden Einsätzen gebracht. Die 6. fast homorhythmisch, nur der A schlägt vor. Es folgt dann ein Instrumenten-Nachspiel mit dem B-Motiv der Sonate.

Vers 2. $\frac{4}{4}$ 1—18. Ihn tragen die Canti vor. Ohne Instrumente. Der Choral wird koloriert, aber er ist stets klar zu erkennen. Die

¹⁾ Dieses Stück erscheint in dem auf Seite 14 erwähnten Schelle-Band.

Einsätze der beiden Canti erfolgen in imitierendem Wechsel. Es folgt ein Ritornell, wieder mit dem B der Sonate.

Vers 3. $\frac{4}{4}$ 1–19. A T B bringen ihn im Wechsel. Ähnlich wie im Vers 2. Deutliches Nachbilden der Motive. Wieder ohne Instrumente und mit folgendem Ritornell

Vers 4. $\frac{4}{4}$ 1–20. Die Clarinen bringen den Choral. Nach jeder Zeile bringen die Singstimmen mit den Streichern Zwischenstücke mit dem Text des Chorals. Diese Einschübe sind freie Bearbeitungen der vorausgegangenen Choralzeile.

Vers 5 = Vers 2 Vers 6 = Vers 3 Vers 7 = Vers 1.

Anstelle des Ritornell in Vers 1 tritt im Vers 7 ein fugiertes Amen, bei dem die Streicher mit den Singstimmen gehen.

	A	B	C	D	B	C	A
Sonate	B. 1	B. 2	B. 3	B. 4	B. 5	B. 6	B. 7

Teil D (B. 4) ist Kernstück. (Besondere Instrumenten-Behandlung).

17) „Nun danket alle Gott“

Tonart: C dur 2 Clarinen 2 Violinen C C A T B Continuo.

Text: „Nun danket alle Gott“ (Martin Rinart)

„Verleih uns Frieden (Martin Luther)

„Gib unserm Fürsten“ (1566).

18) „Christus, der ist mein Leben“

Tonart: E dur. Text: 8 Choralstrophen

4 Violini, 4 Violon, Fagott C C A T B

Eine Symphonia beginnt. Durch den Choral ist der Aufbau und das motivische Material gegeben. Im schlichten homophonen Satz bringt das Violon-Quartett den Choral. Fagott = 4. Viola. Dann setzt die 1. Violine mit dem Choral ein. Zu der 2. Zeile Kontrapunktirt die 2. Violine. Die beiden anderen Violinen schließen sich an und wiederholen die Takte der 1/2 Violinen. Dann bringt das Fagott (mit dem Continuo) die ersten beiden Zeilen. Die Violinen begleiten akkordisch. Darauf bringen die Violinen unisono den Choral und die Violon begleiten. (Viola I portato.) Diese Einleitung stellt ganz klar und deutlich den Choral als liturgisches Moment heraus. Die Violon fahren so fort und Cantus I bringt den 1. Vers. Das Tutti wiederholt die ganze Strophe. Violon und Fagott = Singstimmen. Die Violinen bringen dazu — anfangs in absteigender Tercie — einen lebhaften Kontrapunkt in anhaltender Sechzehntelbewegung. Die Melodie Spitzen herein lassen die Herkunft dieses Kontrapunktes aus dem Choral erkennen. Sehr deutlich

Violine I 43 und 44. Die Violinen umspielen die Choralmelodie. Die Violon wiederholen die letzte Zeile ausklingend.

Der Bass bekommt die 2. Strophe. Sehr variiert durch Kolorierung und sequente Wiederholung. (52 und 54.) Gleich anfangs ist bei den Worten „fahr ich von dannen“ der Abstieg bis zum „E“ (48/49) äußerst charakteristisch. Während des Vortrags der 2. Zeile bauen die Violinen mit dem Einsatzmotiv des Basses „mit Freud“ eine absteigende Treppe. Ebenso wiederholen sie die 3. Zeile. (Der B bringt sie 2mal.) Die 4. Zeile schließt homophon mit den Violinen ab. Als Ritornell schließt das Tutti mit dem Choral ab.

Vers 3 bringt A und T in freier Melodik. Smitierende Einsätze. Ritornell (wie oben) schließt.

Vers 4. Die Canti tragen ihn meist in Terzen vor. Der Anfang ab 82 „die Kräfte mir zerbrechen“ schildert durch die Seufzermotive gut das Kraftlose. „Mein Odem geht schwer aus“ -- in 86 wird durch die Pause, die quasi den Atemfluß stocken läßt, glänzend eine stöhnende Wirkung erreicht. Der stammelnde Vortrag ab 88 wird dem Text einwandfrei gerecht. (Wenn ich kein Wort kann sprechen.) Das „Seufzen“ in 91 kann wohl nirgends besser musikalisch ausgedrückt werden. Tutti-Ritornell folgt.

Vers 5 wird dem B zugeteilt, mit Violinen. Sie schließen sich an ihn in enger Imitation an. Das „Zergehn“ des Herzens klingt in einem Oktavlauf aus. (106) Auch das „hin“ und „her“ in 108 ist getroffen. Sinnverstärkend wirkt es, daß die Violinen das Motiv aufnehmen. „Flamme“ ruft plastisches Zuden in der Melodie hervor. Ritornell schließt

Vers 6. Ohne Instrumente bringen ihn A und T. Melodie ist frei gestaltet. Ritornell schließt.

Vers 7 beginnen die Canti im p. In Terzen mit Violonbegleitung. Die erste Zeile wird in der D wiederholt. Das „Zarte“ dominiert. Alles freie Melodik. „... gleich wie der Simeon“ bringen die Stimmen nacheinander mit einem wortgezeugten Motiv. Während die Violon den Choral anstimmen, bringen die Canti alternierend das „schlaf ein“ der 3. Zeile. Nach dem Vortrag des Violon-Chorals beenden die Canti mit der 3. und 4. Zeile den Vers. Dabei münden sie in die Choralmelodik ein. Anschließend Ritornell. Die Takte 151 fg. — in gedämpftem pp. vorgetragen — erreichen die Stimmung im höchsten Maße.

Vers 8 ist eine weitausgespannene Choralzeilenverarbeitung. Immer taucht eine Choralzeile auf. Entweder in den Singstimmen oder in den Instrumenten. Nirgends wird der Choral geschlossen zu Ende geführt. 172—180 gleicht den Takte 9—17 der Symphonia. 188 bringen die Singstimmen und die Violon die ersten beiden Choralzeilen. (Keine Fassung.) Dazu bringen die Violinen ihre Ritornellmotive. Die 3. Zeile

wird aber schon wieder ausgesponnen. Violine 1/2 vertauscht = Canto 2/1. 207 bringt die 4. Zeile in ruhigem, homophonen Schluß, auf den das Ritornell folgt. Vers 8 ist eine Art Resümee des Chorals. Er wird noch einmal in seinen Elementen vorgeführt, bis er in mächtiger Synthese ausklingt.

Auch bei diesem Stück ist der instruktive Zweck klar.

Der Choral wird ungefähr 13mal vollständig in reiner Gestalt gebracht. Dazu noch die vielen Teile, die auch hier bewirken, daß im Verlauf des ganzen Stückes der Choral stets gegenwärtig ist. Durch ein solches Stück mußte die Gemeinde den Choral sehr gut kennen lernen.

Symphonia

Vers 1 C I

Rit.

Vers 2 B

Rit.

Vers 3 AT

Rit.

Vers 4 CC

Rit.

Vers 5 B

Rit.

Vers 6 AT

Rit.

Vers 7 CC

Rit.

Vers 8 omnes

Rit.

Korrespondierende Stimmenverteilung. 2mal CC AT B.
Vers 7 — sanft — CC. Schlußvers selbstverständlich Tutti.

19) „Heut triumphieret“

Tonart: C dur Text: 4 Choralstrophen

2 Violinen, 2 Violen, Violone, C C A T B.

Keine Sonate, nur einige einleitende Takte der Instrumente zur Festlegung der Tonart.

Der erste Vers ist ein groß angelegter Chorsatz, der die Choralzeilen melodisch sehr frei verarbeitet. Zu dem Choral cf. Zahn Mel. II, S. 149 Nr. 2585. Alle 5 Stimmen bringen die erste Zeile. Die melodische Energie der Choralzeile wird hier weit ausgespannt. Aus dem Terzen-

Schritt im Choral wird hier eine Dezimenspannung. Instrumente wiederholen und auch die Singstimmen nochmals. Auch die 2. Zeile wird von den Canti umgestaltet gebracht. Ihnen folgen A und TB. So werden alle Zeilen weiterhin gebracht. Gruppenweiser Wechsel vom Tutti und von den Instrumenten.

20) Vom Himmel kam der Engel Schar"

(D. D. L. Bd. 58/59, S. 167)

Tonart: C dur. Text: 6 Verse des Lutherviedes.

Besetzung: Clarino I II, Timpani — Gruppe I (0 I),
Cornetto I II, Trombone I II — Gruppe II (0 II)
Violini I II, Viola II — Gruppe III (0 III)

C C A T B Organo.

3 Orchestergruppen (0 I—III), 1 Vokalgruppe (V)

0 II und 0 III gehen fast immer zusammen.

Vers 1. $\frac{4}{4}$ 27 Takte. Ohne Sonate beginnen die 3 Orchestergruppen nacheinander mit einfachen Dreiklangsthemen, die sich durch den ganzen Vers ziehen. C I beginnt in Takt 2 mit der ersten Choralzeile. Takt 5 wiederholt V die Zeile. Akkordisch, nur B und C II haben laufende Achtelbewegung. 0 II und 0 III begleiten in Anlehnung an V. Continuo und Singbaß gehen zusammen. In derselben Art werden die anderen Zeilen gebracht. Instrumente begleiten mit konstanter Thematik. 0 II meist identisch mit 0 III.

Vers 2. $\frac{4}{4}$ 28 Takte.

C I trägt 3 Choralzeilen im Wechsel mit den Violinen koloriert vor. In Takt 3 bringt der Continuo deutliche Choralanklänge. Der C I begleitet diese Zeile eine Terz höher. In Takt 10 bringen die Clarinen die 3. Choralzeile wörtlich. Ab Takt 11 wiederholt V „es ist der Herr Jesu Christ“ (quasi respondierend) mit 0 I—III. Clarinen bringen den Quartsprung der 3. Choralzeile. Ebenso der Singbaß. Ab 14 trägt C I die 4. Zeile allein vor. „Heiland“ (als Glaubenszentrum) bekommt große Koloratur. Die anderen Stimmen wiederholen imitierend. Ab 20 Ritornell der 0-Gruppen 0 II = 0 III. Continuo und Themen der 0-Gruppen entstammen dem Choral. Continuo bringt in 21 den Choralanfang wörtlich. In 25 hat Violine I auch deutlichen Anklang.

Vers 3. $\frac{3}{2}$ 60 Takte. Die Singstimmen bringen die etwas variierte Choralzeile in Terrasseneinsätzen. 0 II = 0 III. Die Melodiestimmen zuweilen dem Cantus parallel. Erst Soli ohne Instrumente. Dann Tutti-Wiederholung der Zeile mit Instrumenten. So werden alle Zeilen behandelt. Ein rhythmisierter Choral.

Bers 4. 35 Takte $\frac{4}{4}$. Der Baß als cantus firmus trägt die Choralmelodie vor. Dazu konzertieren die anderen Stimmen und Instrumente. Ab 24 beteiligt sich auch der Singbaß daran, nachdem er seinen Choral beendet. Die Instrumente haben wieder ihre Sechzehntelrhythmen. Folgt Ritornell wie in Bers 2. Takt 20 fg.

Bers 5. 27 Takte $\frac{4}{4}$. Wie in Bers 2 der C I, so trägt hier der T die kolorierte Vokalzeile vor, mit Violinenconcertato. Alles gleicht Bers 2. Die Heilandskoloratur erscheint hier auf „lassen“. Nur die letzten Takte ändern sich. „Trotz sei dem...“ bedingt hier geschlossenes Musizieren. Folgt Ritornell.

Bers 6 = Bers 1. 24 Takte stimmen überein. Ab 25 anderer Schluß. Letzte Choralzeile wird wiederholt. 25/26 adagio, ab 27 presto. „fröhlich“ bewirkt Koloratur und lebhaft gesteigerten Schluß. Grundlage des ganzen Stückes ist wieder der überall durchschimmernde Choral. Vollkommene Symmetrie.

Bers 1 – Bers 6, Bers 2 = Bers 5. Bers 3 ist am freiesten behandelt. Bers 4 c. f. im Baß. Bers 3 und 4 bilden das Mittelstück. Die Extreme nebeneinander. Freiste Choralbehandlung steht neben strenger cantus-firmus-Gestaltung.

B. Andere Strophenlieder.

a) solistisch.

21) „Gefegnet ist der Mann“

Tonart: e moll

Text: 5 8-zeilige Strophen (jambisch), die in verschiedenen Verheißungen den Lohn der Gottesliebe preisen. Die Verse gleichen inhaltlich einander.

Besetzung: 2 Violinen, 3 Violdigamba Fagotto
C C C und Continuo.

22) „Ihr Christen freuet euch“

Tonart: A dur.

Text: 3 Strophen (Verfasser unbekannt) auf Ev. Joh. 3, 16—21.

Besetzung: 2 Violini, 2 Violon, Fagott, C C, Continuo.

Die Sonate besteht aus einem Teil. Da sie im Verlauf des Stückes noch 2mal wiederholt wird, ist sie besser als Ritornell zu bezeichnen. In für Schelle bezeichnenden Terzgingen tragen die Cantii die Verse vor.

Die Melodie in den einzelnen Strophen erscheint abgewandelt. Außer der Sonate wird noch ein Ritornell eingeschoben, das der Sonate und der Liedmelodie nahesteht. Die Canti zeigen für Schelle typische Imitationen. Der Schluß des Stückes bringt dynamische Kontraste in der Koloratur. Schelle liebt das. Die Instrumente beschränken sich auf Vorspiel, Zwischen-spiel und Ritornell. Nur am Schluß setzen sie bei „omnes“ (!) mit dem Tutti ein.

b) choris.

23) Hemmt eure Tränenflut“

Tonart: C dur.

Text: 5 Strophen, die über die Auferstehung Christi jubeln.

Besetzung: 4 unbenannte Instrumente.

(2 Violinen, 2 Violon.) Später treten 4 Clarinen hinzu.

C C A T B. Continuo.

24) „Der Abgrund tut sich auf“

Tonart: h moll.

Text: 8 zehnzeilige Strophen, deren letzte der ersten gleicht (jambisches Versmaß).

Besetzung: Das übliche Streichquintett. C C A T B. Continuo.

Denke an die Vergeltung beim jüngsten Gericht — ist der Inhalt aller Strophen. Das Stück beginnt ohne Sonate. Der erste Vers zeigt die Behandlung mancher Choralbearbeitungen. Zeilenweiser Textvortrag mit viel Imitationen. Soli und Tutti im Wechsel. Eine Stimme bringt die Zeile allein, die anderen wiederholen. Gleich die erste Zeile beginnt ohne Instrumente. Der A singt sie, nur vom Bc begleitet. Wieder eine Art Überschrift. Das Thema des Lehrstückes wird prägnant vorangestellt. Der 2. Vers wird wie der 1. gebracht. Den 3. Vers bekommt der Solotenor. Die Melodie etwas variiert. Den 4. Vers vertraut Schelle dem Solobass an. Die eigentliche Melodie ist hier sehr frei behandelt, wenn auch stets vom Bc abhängig.

5. Vers = 3. Vers. 6. Vers = 4. Vers.

7. Vers = 3. Vers. 8. Vers = 4. Vers (nur mehr koloriert).

Als Schlußvers wird Vers 2 = Vers 1 gebracht.

Im ganzen wieder gute Symmetrie.

Bei diesem Stück zeigt sich die Schwierigkeit, einen klaren Unterschied zwischen den Gruppen II A und II B zu machen. Wir haben hier eigentlich einen Choral per omnes versus vor uns. Es ist nur nicht ohne weiteres möglich, die Melodie als Choral nachzuweisen. Leider fehlen

dafür auch geeignete Hilfsmittel, etwa „Konfordanzen“. Einzelne Stellen halte ich wegen ihrer guten Interpretation des Inhaltes für bemerkenswert. Im 1. Vers Takt 27 fg. Vor dem portato-Hintergrund der Streicher hebt sich der mahnende Klageschrei des Reichen in der Hölle wirkungsvoll ab. Im 3. Vers ist alles außerordentlich gestaltet. Jede Textschattierung kommt zum musikalisch-adäquaten Ausdruck. Gleich im 1. Takt der klagende Ausruf auf der absteigenden verminderten Quart, dann das ansteigende „ich leide Pein“ Takt 7/8, das Züngeln der Flamme in Takt 8 — alles ist glänzend dargestellt. Der 5. Vers paßt ebenso zu dieser Struktur. Er ist außerdem in den Koloraturen dem veränderten Text angepaßt. In Vers 4 ist das „zu spät“ durch große Sprünge von h bis Fis hinunter definitiv gestaltet. In Takt 5 deutet ein Lauf dezent die Dauer des Lebens an. In 10 ist alles gut analogisiert. Die Lebenskoloratur auf „Armen“. Der Reiche hat während seines Lebens die Armen vernachlässigt. Das ist der Grund seines Höllenleids „Teuffes Schar“ sinkt bis Fis. Gut klingt außerdem in jedem Vers der Anfang als gedankliche Reprise aus. Vers 6 paßt auch zu dieser Vertonung. Weniger dann der Anfang vom 8. Vers. Gut wieder Vers 7 zum 3. bzw. zum 5. Vers, was schon durch den gemeinsamen Ausruf „Ach, Gott Vater Abraham“ ermöglicht ist.

25) „Es ist genug“

Tonart: F dur.

Text: 7 Liedverse, die freudige Sehnsucht nach dem erlösenden Sterben aussprechen. Ein Gedanke, der dann in Bach's Schaffen wieder sehr stark schwingt.

Besetzung: 3 Violine, 3 Fagotti, Organo et Violone
Canto Alto (Solo).

Das Stück kann auch einstimmig gesungen werden. Die andere Stimme schweigt dann. Die Symphonia ist nicht klar gegliedert.

1—8 T Tp ruhige Akkorde, die in 9—17 Tp T durch lebhaftere Figuren abgelöst werden. Wieder Themenkontrast. Die Themen der Sonate kehren im Stück wieder. Am deutlichsten in den Fagotten des Schlußchorals. Wieder thematische Antizipationen.

Der 1. Vers beginnt mit einer Devise. Schelle teilt die Strophe ihrer Interpunktion gemäß in zwei Teile. Das folgende Ritornell, in dem sich die Violinen mit den Fagotten abwechseln, verarbeitet die erste Strophenzeile. Am Anfang umgekehrt. Die Klangfarbe der 3 Fagotte wirkt eigenartig. Es herrscht gedämpfte Sterbestimmung.

Die 2. Strophe im $\frac{3}{2}$ klingt an das vorangegangene Ritornell an, das auch wieder folgt. Die 3. Strophe gleicht der ersten (ohne Devise). In der 4. treten die Fagotte alternierend hinzu. (Der Sterbende nimmt

Abschied. Das Zwiesgespräch soll markiert werden). In der 5. Strophe treten die Streicher ergänzend hinzu. „Das Schlafenlegen“ bedingt zartere Begleitung. Der 6. Vers erklingt sola voce. Als 7. Strophe singen die Stimmen einen Vers des Choral „Wenn mein Stündlein vorhanden ist“. Alle drei Streicher spielen die Melodie mit, die von den Fagotten von einem (in der Sonate vorgebildetem) flüssigen Kontrapunkt umgeben wird. Auch hier wird die Hauptwirkung vom Klangcolorit ausgehen. Wieder das starke, kirchlich-gebundene Prinzip in Schelles Schaffen. Er muß am Schluß des Lebens, den er hier symbolisch ausdeutet, wieder das befremdende Abhängigkeitsgefühl zu seiner Kirche ausdrücken. Das kann er am besten im Choral.

26) „Gott segne dies vertraute Paar“

Tonart: C dur

Text: 6 Strophen eines Hochzeitsliedes mit wiederkehrenden Schlußzeilen.

Besetzung: 3 Clarinen, Timpani, 2 Violinen, 2 Violon oder Trombonen, Violine oder Trombone oder Fagott C C A T B Cont. (Orgel).

Die Sonate zeigt eine konzentrierte Form. 3 mal erscheint das gleiche Thema. 2 mal auf der T, einmal auf der D. Das 1. und 3. mal von den Bläsern, das 2. mal von den Streichern. Also da capo-Prinzip, das sich in der Lonalität auswirkt.

27) „Mein Leben war ein Streit“

Ein 5stimmiges geistliches Lied von 14 Strophen, wie deren vielleicht noch mehrere von Schelle in zeitgenössischen Gesangbüchern standen.

c) Einzelne Choralverse sind frei verarbeitet.

28) „Kanon“

Ein 6stimmiger Kanon über die Choralmelodie „Nun komm der Heiden Heiland“. Quinto und Alto bringen vollständig den Choral; die anderen Stimmen nur einzelne Zeilenmotive.

Quinto = Resolutio canonis

Alto = Canon in epidiatessaron

Das Stück sollte vielleicht einen instruktiven Zweck erfüllen. Bezeichnend für Schellens Schaffenscharakter ist es trotzdem. Auch dann nimmt er einen geistlichen Vorwurf.

29) „Ach mein herzliebes Jesulein“

D. D. I. Bd. 58/59 S. 219.

Tonart: g moll (1 ^b Vorzeichen)

Text: Vers 13 des Chorals „Vom Himmel hoch da komm ich her“.

Besetzung: 2 Carti und Continuo.

Die 4 Verszeilen bedingen 4 Teile. Das zugefügte Amen bildet einen 5. Teil. Die erste Zeile wird von einem Motiv beherrscht, das von den beiden Stimmen abwechselnd imitierend, in der Tonart wechselnd und verschränkt gebracht wird. Die 2. Zeile im $\frac{3}{4}$ -Takt geht „un poco animato“, das durch kanonische Führung noch gesteigert wird. Hier auch wieder die von Schelle bevorzugte Terzenführung der Stimmen. „Sanft Bettelein“ klingt zart im piano aus

Die 3. Zeile wieder im $\frac{4}{4}$ -Takt. Eine charakteristische Baßfigur dominiert. „Herzens“ — hat große Koloratur, die nur musikalisch bedingt ist. 79/80 bringt dynamische Kontraste und 82/83 Terzenkoloratur mit f und p im Wechsel. Beides für Schelle bezeichnend.

Auch die 4. Zeile im $\frac{3}{4}$ -Takt. Kanonische Einsätze und gegen das Ende hin konsequente Terzengänge. Der angefügte Amen-Teil im $\frac{4}{4}$ -Takt ist mit der 3. Zeile verwandt.

Schelle nahm bei diesem Stück den Choralvers nur zum Anlaß bezw. nur zum Substrat, um ein Stück zu schreiben, in dem er seine musikalisch-religiösen Empfindungen zum Ausdruck bringen konnte. Ich halte dieses Stück für ein abstrakt gedachtes Stück für 2 Stimmen. Vollkommene res facta ohne Besetzungsvorschrift.

III. Bibeltext und geistliche Liedverse im Wechsel.

30) „Und da die Tage ihrer Reinigung“

Tonart: D dur.

Text: Lukas 2, 22—32 wird durch einige Liedverse unterbrochen.

Besetzung: 2 Clarinen, 4 Violbigamba, 2 Violinen, 2 Violon,
Fagott, Violon, C C A T B, Continuo.

Die Bibelstelle Luc. 2, 22—32 schildert die Darstellung Jesu im Tempel, Simeons Lobgesang (Verheißung) über Gottes erfüllende Gnade. Schelle gliedert den Text, indem er Liedverse einschleibt. Welche Teile gewinnt er dadurch und welche Gedanken stellt er somit in den Vordergrund?

Ein 1. Teil (Luc. 2, 22—24) erwähnt die Gesetzesvorschrift, die für die männliche Erstgeburt ein Taubenopfer fordert. Zwei anschließende

Verse benutzen die Bibelstelle, um Betrachtungen darüber anzustellen, daß Christus nur dadurch Herr des Gesetzes werden konnte, daß er um unserer Erlösung willen sich dem Gesetz als Diener unterwarf.

Ein 2. Teil erzählt von dem frommen Simeon, der gläubig auf den Heiland wartet (Luk. 2, 25). Ein folgender Vers verallgemeinert diesen Gedanken und mahnt alle zu solchem Simeonglauben.

3. Teil. Der Herr hat Simeon verheißen, daß er den Heiland noch sehen soll und führt ihn zur Erfüllung dieser Verheißung in den Tempel (Lukas 2, 26).

Ein angefügter Vers enthält die Verheißung, daß geduldigem, treuem Glauben ewige Seligkeit winkt.

4. Teil. Simeon trifft im Tempel mit der „heiligen Familie“ zusammen. Simeons Lebenszweck ist erfüllt, denn er hat seinen Heiland gesehen (Luk. 2, 27—32).

Ein allgemein gehaltener Vers klingt in der Bitte aus, daß Christus uns allen ein solches festes, erfülltes letztes Stündlein schenken möge.

Als Schluß wird ein zweiter Vers des Chorals vom 3. Teil gebracht, der um Sündenvergebung bittet.

Schelle erweitert den sonntäglichen Evangelientext durch paraphrasierende Liedverse Didaktisches und Kontemplatives tritt zu dem gegebenen Liturgischen hinzu. Dadurch wird eine stark verinnerlichte Steigerung des Evangeliums schlechthin erreicht.

Schering erwähnt im Bd. 58/59 D. D. L. S. XXXI fg., daß die Praxis solcher „oratorischen Evangelientantaten“ außerhalb Leipzigs längst geübt wurde, als Schelle sie in Leipzig einführen wollte. Man wollte mit diesen Stücken die lateinischen traditionellen Gesänge aus dem Gottesdienst verdrängen. Schering erwähnt einen ganzen Jahrgang solcher „Evangelien-Tantaten“, die Joh. Caspar Horn 1679 und 1680 herausgab. Das entsprechende Stück aus dieser Sammlung (Nr. 22 In festo Purif. Mariae) hat dem Verfasser vorgelegen. Horn benutzt als textlichen Vorwurf nur das vorgeschriebene Evangelium Luk. 2, 22—32. Schelle geht also bereits darüber hinaus und bringt dadurch schon in die textliche Gestaltung eine persönliche Note hinein, die wieder aus seiner religiösen Grundeinstellung entspringt. Ob die von Schelle verwendeten Texte von seinem Kollegen Thymisch von der Thomasschule stammen (Schering l. c.) lasse ich dahingestellt. Sie sind durchschnittliches Zeitgut. Nach den Angaben Scherings in diesem Zusammenhange wäre Schelles Stück gegen 1685 anzusehen.

Wie verhält sich nun die musikalische Gestaltung zur textlichen?

Der musikalische Aufbau ist dem textlichen analog. Die 4 Teile treten deutlich hervor.

Eine Sonate beginnt.

Das Bibelzitat bringt der T, vom Bc (und Violon) begleitet.

Die Canti bringen darauf die 2 Liedverse.

Tenor fährt mit der Bibelstelle fort. Den folgenden Vers nimmt die Altstimme.

Auch die 3. Bibelstelle nimmt der T. Den Liedvers singen wieder die Canti.

Das letzte Bibelzitat nimmt wieder der T, um vom Bass abgelöst zu werden, der das Canticum Simeonis singt. Ein Tutti schließt den Liedvers an, dem dann die Canti mit einem 2. Vers des Chorals im 3. Teil folgen.

Sonate

Tenor Evangelium C C Lied (Aria)

Tenor Evangelium A Lied (Aria)

Tenor Evangelium C C (Choral)

Tenor Evangelium B (Cant. Sim.) Tutti Lied

C C Choral.

Ohne Zweifel kann man hier eine absichtliche, konsequente „oratorische“ Gestaltung konstatieren.

Instrumentale Einleitung

Durchgehender Evangelist (Tenor)

Freie Dichtung (Solostimmen — Aria)

Choral (Solo und Tutti)

Individuelle Behandlung direkter Rede im Text

(Cant. Sim. B solo)

Am Schluß ein Choral.

Wie sind die einzelnen Teile gestaltet?

Sonata $\frac{4}{4}$ 1—10.

Das von den Clarinen unter Begleitung der 4 Gamben gebrachte Thema wird von den Violinen und Violen wiederholt und zur D geführt. In einem folgenden Teil treten alle Instrumente zusammen und bringen ein lebhaftes Thema (typische Clarinengänge), das wieder von den beiden Gruppen in enggeführter Imitation gebracht wird. 2 Stollen-Abgesang.

A 1 1—3 T A 2 3—6 T D B 6—10 D S T.

Auch Beziehungen zum folgenden sind da. A erscheint im folgenden Lied Tutti 11—13.

1. Teil. Der Tenor trägt (vom Bc und Viol. begleitet) die erste Bibelstelle vor. Die Melodie ist durch den Text gestaltet. Gute Deklamation. Bis zum Doppelpunkt „Gesetz des Herrn“ fließt die Melodie

mit großem Anstieg bei „brachten sie ihn gen Jerusalem“ dahin. Der Bc stützt die Modulation. Die Opfervorschrift als Gesetzes-Inhalt ist Schelle wesentlich. Der Bc kommt in laufende Achtel, die ein kleines Motto dabei 3 mal sequenzieren. Auch die Singstimme tritt über das vorherige schlichte Rezitieren hinaus. „Und daß sie gäben das Opfer“ steigt wieder in der Melodie an. „Turteltauben“ wird durch langsame Sechzehnteltrillerbewegung gemalt.¹⁾ „Tauben“ am Schluß wieder. Der Grundton dieses Rezitativs ist „d“. Nirgends sinkt die Melodielinie darunter und nur am Anfang und am Schluß wird er erreicht. (In 17 wird er nur durchgehend berührt.) Der höchste Ton der Melodielinie ist e 1. Bei welchen Worten wird er erreicht?

Takt 4 „brachten sie ihn gen Jerusalem“. 11 „das zum ersten die Mutter bricht“ Takt 15 „gäben das Opfer nach dem“. Takt 18 „Turteltauben.“

Die Hauptgedanken der Bibelstelle werden dadurch gut hervorgehoben. Die Handlung ist damit klar skizziert: Die Eltern bringen das Kind nach Jerusalem, weil es so geschrieben steht. Sie geben das Taubenopfer für die Erstgeburt. Dies alles wird auch durch modulatorische Momente hervorgehoben.

Bei dem e 1 befinden wir uns stets in D-Nähe. Der textliche Sinninhalt hat also hier die musikalische Gestaltung vollkommen diktiert. Mit dem Rezitativ stellt Schelle die Themengedanken hin, die durch die folgende Aria erbaulich erläutert werden. Die beiden Canti bringen die 2 Liederverse, nur vom Bc begleitet, in Terzen bzw. in Sexten. Ich halte diese Arie für einen Choral, wenn ich die Melodie auch nicht nachweisen kann. Die letzte Zeile bringt kleinen Ansatz zur Imitation in den beiden Stimmen. Das Lied wird durch ein Instrumenten-Nachspiel (Ritornell) geschlossen, das den Choral konzentriert wiederholt und an dem sich alle Instrumente beteiligen. Als Refrain wird der Anfang des Nachspiels wiederholt, den nur die Streicher bringen und der die erste Choralzeile kopiert.

2. Teil. Der Tenor fährt im rezitativischen Textvortrag fort. Auch dieses Rezitativ beginnt jambisch. Es ist kein rezitatives Erzählen im Sinne eines bloßen Berichtes. Die Handlung soll nicht fortgeführt werden. Schelle, der Prediger, stellt hier das neue Thema auf, das er dann im folgenden Arienstück didaktisch auswertet; durch allgemeinen Text. Der Christ Schelle selbst ist es, der von heilsgeschichtlichen Tatsachen zu uns redet. Simeon wird als Glaubensvorbild hingestellt. Dadurch ist schon die mehr ariose Gestalt dieses Rezitativs erklärt.²⁾ Diese Bibelverse müssen

¹⁾ Hier ist wieder von der Musik „direkt“ gestaltet. Nicht etwa das optische Vorbild des Flügelchlagens der Taube ist der Anlaß, sondern die Musik bringt die erfüllte Bewegung unmittelbar zum Ausdruck. Wieder ist nicht der äußere Vorgang geschilbert, sondern die in dem Vorgang stehende Bewegung.

²⁾ Man wird stark an Carissimis Kantaten-Rezitative erinnert.

gesungen werden, nicht lediglich im gesteigerten Affekt „berichtet“. Ein gläubiger Mensch muß in ihnen zu uns reden. So bleibt es nicht bei reiner Epik in diesen Rezitativen. Nur insofern wenigstens, als die epische Struktur dieser Bildungen von einem lyrischen Gefühlsgrund einer starken Frömmigkeit gespeist und durchsetzt ist. Diese Rezitative bilden also direkte Mischprodukte zwischen Rezitativ und Arie. Daraus erklärt sich auch die zeitweise selbständige konzertierende Beteiligung des Bc Takt 5. Auch Takt 8. Hier bekommt der inhaltliche Brennpunkt die Melodiespitze. In „Trost Israels — der Heiland“ erreicht die Melodie ihren Gipfel. Takt 7 „fis 1“. Im 2. Takt muß eine Änderung in der Deklamation erfolgen, indem „war zu Jerusalem“ zu einer Triole vereinigt wird. (Sicher Vorlagenfehler)

Die folgende Arie für Alt ist deutlich primär musikalisch. Unebenheiten der Deklamation erklären sich dann. Es ist eine Staktige Periode, 2teilig. 1. Teil endet in 5 in der Tp. Der 2. Teil führt über die D zur T zurück. Ein dreiteiliges — analog der Sonate gebautes — Instrumenten-Nachspiel schließt sich an, nur sind sich alle 3 Teile fast gleich in der Motivik.

Auch der III. Teil beginnt mit jambischem Rezitativ. Der Bc wieder teilweise imitierend. Ausgeführt wird der Inhalt der Bibelstelle durch einen Liedvers, den alle Stimmen nach der Melodie „Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott“ (cf. Winterfeld 1, Beispiel 55) bringen. Die Canti tragen die erste Zeile allein vor, die dann vom Tutti wiederholt wird. Die Instrumente gehen mit den Singstimmen. Die folgenden Zeilen werden imitierend gebracht, indem meist eine Stimme vorschlägt und die andern Stimmen ihr folgen.

Im Rezitativ des IV. Teils ist das „fis 1“ in Takt 6 der Höhepunkt, zu dem die melodische Linie hinstrebt. Simeon nimmt den Jesusknaben auf seinen Arm. Das ist die stärkste und sichtbarste Erfüllung seiner Verheißung. Wir sehen hier, wie nachempfindend und dem textlichen Inhalt bis ins tiefste gerechtwerdend Schelle die an sich anspruchslosen rezitativischen Formen gestaltet. Die bisherigen Rezitative endeten in abfallender Linie, weil sie alle abgeschlossene Thesen darstellten. Das Rezitativ des 4. Teils ist aber Tendenz. Es bereitet vor. Das Kernstück der Komposition bezw. des Evangeliums folgt: Das Canticum Simeonis. Ein gläubiger Christ erlebt hier den Lohn seines treuen Wartens. Das ist das Lehrstück der Perikope. Deshalb steigt das Rezitativ am Schluß zur Oktave „d 1“ des Grundtons an. Es ist ein Hindrängen zu den Worten Simeons. Das übliche Quintett begleitet die Baß-Stimme, die „Herr nun lässest du . . .“ mit Instrumenten=portato-Begleitung singt. „fahren“ bekommt langen Lauf. „In Frieden fahren“ ist die reale Auswirkung der Erfüllung Gottes Verheißung. „denn meine Augen“ wechselt

in den $\frac{3}{2}$ hinüber und bringt auf „gesehen“ wieder lange Koloratur. „gesehen“ ist der Grund des ruhigen Abscheidenkönnens. Also, muß er auch betont werden. Beide Koloraturen überschreiten den Umfang der Oktave. Das ist bei Schelle stets dann der Fall, wenn er wichtiges sagt. In dem $\frac{3}{4}$ -Stück ist die Beteiligung der Instrumente mehr konzertierend. Ein Tutti schließt sich an, das den Vers „O Jesu . . .“ zellenweise bringt. Die ersten beiden Zeilen werden vom Tutti, streng afforistisch, fast chor-rezitativisch gebracht. Die andern Zeilen bringen die Singstimmen gruppenweis sich ablösend. C C A T und B. Die letzte Zeile baut sich terrassenförmig auf und strömt in ein breites Tutti aus. Einen liturgischen Abschluß bekommt das Stück dadurch, daß jetzt ein Textvers angeschlossen wird, auf die Choralmelodie des 3. Teils, der eine Bitte um festen Glauben enthält. Der perikopische Evangelientext hat hier eine gutgegliederte musikalische Predigt veranlaßt. Die Bezeichnung „Evangelienkantate“ ist richtig. Wenn man eine weitergehende Bezeichnung will, käme meiner Meinung nach „betrachtend“ dem Charakter des Stückes näher.

Überblicken wir noch einmal das ganze Stück, so erkennen wir eine klare Teilung.

Sonate 10 Takte $\frac{4}{4}$

1. Teil Rezitativ Aria 48 Takte $\frac{4}{4}$
2. Teil Rezitativ Aria 24 Takte $\frac{4}{4}$
3. Teil Rezitativ Tutti 34 Takte $\frac{4}{4}$
4. Teil Rezitativ B solo 108 Takte Tutti Tutti
 $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$

Der letzte Teil tritt schon äußerlich hervor. Er ist der größte und hat rhythmische Symmetrie.

Die Struktur im einzelnen:

Sonate $\frac{4}{4}$ 1—10 T D (S) T a a b

- I. Rez. $\frac{4}{4}$ 1—20 T DTp D T uff. im Wechsel
 Aria $\frac{4}{4}$ 1—24 (2 Verse) T D DTp T (Ritornell T D T)
- II. Rez. $\frac{4}{4}$ 1—9 S D DTp T
 Aria $\frac{4}{4}$ 1—15 T D Tp S T (Ritornell T Tp T)
- III. Rez. $\frac{4}{4}$ 1—8 D DD Tp T
 Tutti $\frac{4}{4}$ 1—26 T D DTp DD D T
- IV. Rez. $\frac{4}{4}$ 1—7 T D T
 Bassolo $\frac{4}{4}$ 1—5 T D
 $\frac{3}{2}$ 6—44 D Tp T D T
 Tutti $\frac{4}{4}$ 1—5 S Tp T
 $\frac{3}{2}$ 6—13 T D

$\frac{3}{4}$ 14—31 Tp DD T

Tutti $\frac{3}{4}$ 1—26 T D DTp DD D T.

Die Modulation ist einheitlich.

Interessant ist die Modulation der 4 Rezitative

- | | |
|--------------|----------------------------------|
| 1. T DTp D T | Das ist ein Klimax für sich. |
| 2. S D DTp T | Die Anfänge ergeben eine normale |
| 3. D DD Tp T | Kadenz I IV V I. |
| 4. T D T | |

Das ist wieder ein Beispiel für latente übergreifende Beziehungen, die das ganze durchziehen und zur organischen Gestaltung beitragen.

Wenn wir mit dieser Schelle'schen Komposition das entsprechende Stück von Horn vergleichen, so erkennen wir schon bei äußerlicher Betrachtung, wie Horn in seinem vollständig vorliegendem Jahrgang nicht über ein durchschnittliches Niveau hinauskommt. Es ist wirklich Arbeit, die in „Neben-Stunden“ gemacht wurde, wie sein eigenes Vorwort sagt. Wir können das vorliegende Stück „in festo Purif. M.“ als Typ des Jahrgangs nehmen, da sich die andern Stücke nicht wesentlich von ihm unterscheiden. Ich erwähnte schon, daß Horn nur den Evangelientext verwendet. Das Stück steht in d moll. Besetzung: C A T B 2 Viol. 2 Violon, Cont.

Eine dreitägige Symphonie beginnt. Alle Stimmen bringen dann den Text „Als die Tage . . .“ bis „Gesetz des Herrn“. Instrumente gehen teils mit den Stimmen. Kleine Textgruppen, imitierend. „Allerlei Männlein . . .“ bringen die Stimmen und Instrumente allmählich nacheinander imitierend bis „Lauben“. „Und siehe“ bringt der Baß rezitativisch mit Begleitung der Violinen. Absolut kein Eindringen in den Text. Sinnlos wirkt die Koloratur Takt 87 fg. auf „war“ (in ihm). Das Melisma 63 fg., das alle Stimmen auf „Turteltauben“ bringen zeigt, daß solche Melismen konventionell erforderlich waren und direkt in fester Gestalt übernommen wurden. (cf. das betr. Melisma bei Schelle).

„Und ihm war eine Antwort“ bis „Gottes Tempel“ bringt der A mit Instrumenten allein. „Und da die Eltern“ bekommt C und T. „Da nahm er ihn“ alle Stimmen nacheinander. „Herr nun läßtst du“ wird dem B anvertraut, mit Instrumenten-Begleitung. Diese Partie erhebt sich etwas über das niedrige Niveau des Ganzen. „fahren“ bringt mit seiner Koloratur wieder konventionelles Gut. Tutti bringt den Schluß. 6 Teile ergeben sich.

I. 1—26 $\frac{3}{4}$. II. 27—77 $\frac{3}{2}$. III. 78—114 $\frac{3}{4}$. IV. 114—141 $\frac{3}{2}$. V. 142—149 $\frac{3}{4}$. VI. 149—186 $\frac{3}{2}$.

Eine sehr schematische rhythmische Gliederung. Schon an der Textverteilung auf die Stimmen und an der Gliederung erkennt man das

... hinter der Komposition Joh. Schelles. Für alle, die mit demselben Text anfangen können. Das ist ein ausstrebendes. Nicht der Text an sich. Wenn wir die Schelle als Mutter nehmen können, die etwa Schelle "Historische Evangelienkantaten" (bei Horn ist absolut richtig, das ist in keinem Stück zu erkennen) auch in Leipzig einzuführen (S. 1 c), dann erkennen wir, wie hoch Schelle in seinem Chorwerk übertraf und wie stark Schelles Größe durch die "Historische" Kantaten -- und konnte niemals bis zu der Tiefe des Inhalts vordringen, die Schelles Werke erreichen.

31) „Aus der Tiefen“¹⁾

Form: c moll (2 b Vorzeichen)

Besetzung: 2 Violinen, 2 Violoncelli, C A T B, Continuo.

Text: Psalm 130 Vers 1/2 5 7/8, dazwischen 4 Liedverse.

Der Psalm ist ein Gebet um Sündenvergebung.

Der Aufbau ist klar.

In 2 Liedverse werden zusammengestellt. Solostimmen tragen sie vor. Ein Ritornell verbindet. Als Rahmen treten 3 Chorsätze dazu, die den Psalmtext bringen.

Das Stück beginnt ohne Sonate. Gleich im ersten Takt setzt der Orgelbegleiter mit den Instrumenten ein. Er ist mit dem Bc identisch. So können wir von einer Sonate mit „gesungenem Bc“ reden.

Der Vater will durch seine Worte den Gegensatz zwischen irdischer Sündhaftigkeit und himmlischer Vergebung zum Ausdruck bringen. „de profundis“ steigt kein Flehen empor. Die „tiefste“ Stimme läßt Schelle beginnen. Im 2. Takt ist der Quartsprung abwärts auf „Tiefen“ charakteristisch. „Rufe ich“ eine Sexte höher. Das Gebet steigt empor. „Zu dir“ wird wiederholt; im umgekehrten Motiv von „Aus der Tiefen“. In diesen 5 Takt ist alles ausgedeutet, was der Text Sinn fordert. Mit klaren Mitteln ist tiefste Wirkung erreicht.

Aus der Tiefen
Erde Sünde

zu dir

Himmel göttliche Huld

In 6 setzen alle Stimmen ein. Der Bass behält seinen Quartsprung auf „Tiefen“ bei. In ruhigen homophonen Akkorden bringen die Stimmen bis 39 das Gebet um Erhöhung. Kleine Textgruppen, die wiederholt werden. Eindringlich wirkt das Vorschlagen einer Stimme bei „rufe ich“. (Takt 8 A, 11 C, Takt 16 wieder A). Auch das Konzertieren mit „zu dir“ ab 13 steigert. „laß deine Ohren merken“ (39) bewirkt

¹⁾ Dieses Stück erscheint in dem auf Seite 14 erwähnten Schelle-Band.

lebhaftere Bewegung, die durch Imitieren noch gesteigert wird. Instrumente lösen konzertierend ab.

Den ersten Aria-Vers bekommt der Cantus. In einer leicht kolorierten Melodie trägt er zeilenweis den Vers vor.

Die Arienmotive klingen im Ritornell aus. Über demselben Continuo bringt der Alt den 2. Vers. Die Melodie und das Ritornell gleichen sich völlig.

Der Chor fährt mit dem Psalmtext fort. Im $\frac{3}{2}$ Takt beginnt ein Konzertieren der Instrumente und Singstimmen. Kleine Gruppen, die die Instrumente wörtlich aufgreifen. Der Bass bewegt sich nur in Dreiklangsstufen. Auch die Chorstellen sind meist gesungene Dreiklänge. Diese liturgisierenden Stellen zeigen deutlich die organische Bedingtheit dieser Musik und ihr Verbundensein mit dem kirchlichen Lokalkolorit. Nur im Gottesdienst war diese Kunst beheimatet. Nur im gottesdienstlichen Rahmen und von seinen Zweckvoraussetzungen aus kann man solche Stücke würdigen und verstehen.

Den 3. Arienvers bringt der T auf eine neue Melodie. Ein Ritornell nimmt sie auf. Auch der Bass bringt für den 4. Vers eine noch nicht zitierte Melodie. Das folgende Ritornell greift wieder Arienmotive auf. Im 4. Vers ist der Kontrast zwischen dem angehenden Morgen und der Nacht der Furcht, die der Tag überwindet, ausgedrückt Takt 9—18.

Ein Schlußchor schließt sich mit den Psalmversen 7 und 8 an. Wieder konzertierend. Anfangs fast respondierend. Wieder stark liturgisierend. Gegen Ende lebhafteste Imitation. Die Verteilung der Stimmen ist gut. Die allgemeinen Gedanken trägt der Chor vor. Die 4 Verse, die sämtlich „ich“-Betonung haben, singen die Einzelsimmen. In der natürlichen Reihenfolge C A T B. Die Instrumente gehen in den Chorsätzen meist mit den Singstimmen, sofern sie nicht die betr. Stellen konzertierend wörtlich bringen.

Im ersten Chorsatz ist der Singbass dem Bc identisch. Beide sind die harmonische Basis. Bei den imitierenden Stellen ab 39 wird der Continuo „seguerente“. In der Aria wird der Continuo zur selbstständigen Stimme, die mit der Singstimme teilweise konzertiert und sich an der Motivik beteiligt. In den andern Chorsätzen ist der Singbass (= Bc) wieder Harmoniebasis. Im Schlußsatz wird der Continuo wieder seguerente, wenn Imitation einsetzt.

In der Sammlung Bofemeyer der Pr. St. Bibl. Berlin findet sich in einem Band (Mus. ms. 30241), der Kirchenkompositionen anonymen Meisters enthält, als erstes Stück „Aus der Tiefe rufe ich“ für B und 5 Instrumente. Die Instrumente und die Schlüsselvorzeichnung sind die gleichen wie bei dem vorliegenden Stück von Schelle. Das anonyme Stück beginnt mit einer Sinfonia von 11 Takten. Dann beginnt die Bassstimme. Ihre Führung, sowie die harmonische Struktur der Sinfonia

weite Zurückstehen dieses Stückes hinter der Komposition Joh. Schelles. Hier sieht man, was 2 Menschen mit demselben Text anfangen können. Das „Wie“ ist ausschlaggebend. Nicht der Text an sich. Wenn wir diese Horn'schen Stücke als Muster nehmen können, die etwa Schelle veranlaßten, diese „oratorischen Evangelientantaten“ (bei Horn ist absolut nichts Oratorisches in seinem Stück zu erkennen) auch in Leipzig einzuführen (Schering l. c.), dann erkennen wir, wie hoch Schelle in seinem Schaffen seine Zeitgenossen überragte und wie stark Schelles Größe durch seine Religiosität bedingt ist. Horn schrieb seine Stücke als „intellektueller Musikliebhaber“ — Dilettant — und konnte niemals bis zu der Tiefe des Inhalts vordringen, die Schelles Werke erreichen.

31) „Aus der Tiefen“¹⁾

Tonart: c moll (2 b Vorzeichen)

Besetzung: 2 Violinen, 2 Violen, Fagott, C A T B, Continuo.

Text: Psalm 130 Vers 1/2 5 7/8, dazwischen 4 Liedverse.

Der Psalm ist ein Gebet um Sündenvergebung.

Der Aufbau ist klar.

Je 2 Liedverse werden zusammengestellt. Solostimmen tragen sie vor. Ein Horn verbindet. Als Rahmen treten 3 Chorätze dazu, die den Psalmtext bringen.

Das Stück beginnt ohne Sonate. Gleich im ersten Takt setzt der Singpaß mit den Instrumenten ein. Er ist mit dem Bc identisch. So können wir von einer Sonate mit „gesungenem Bc“ reden.

Der Beter will durch seine Worte den Gegensatz zwischen irdischer Sündhaftigkeit und himmlischer Vergebung zum Ausdruck bringen. „de profundis“ steigt sein Flehen empor. Die „tiefste“ Stimme läßt Schelle beginnen. Im 2. Takt ist der Quartsprung abwärts auf „Tiefen“ charakteristisch. „Rufe ich“ eine Sexte höher. Das Gebet steigt empor. „Zu dir“ wird wiederholt; im umgekehrten Motiv von „Aus der Tiefen“. In diesen 5 Taktten ist alles ausgedeutet, was der Textsinn fordert. Mit schlichten Mitteln ist tiefste Wirkung erreicht.

Aus der Tiefen
Erde Sünde

zu dir
Himmel göttliche Huld

In 6 setzen alle Stimmen ein. Der Paß behält seinen Quartsprung auf „Tiefen“ bei. In ruhigen homophonen Akkorden bringen die Stimmen bis 39 das Gebet um Erhörung. Kleine Textgruppen, die wiederholt werden. Eindringlich wirkt das Vorschlagen einer Stimme bei „rufe ich“. (Takt 8 A, 11 C, Takt 16 wieder A). Auch das Konzertieren mit „zu dir“ ab 13 steigert. „laß deine Ohren merken“ (39) bewirkt

¹⁾ Dieses Stück erscheint in dem auf Seite 14 erwähnten Schelle-Band.

lebhaftere Bewegung, die durch Imitieren noch gesteigert wird. Instrumente lösen konzertierend ab.

Den ersten Aria-Vers bekommt der Cantus. In einer leicht kolorierten Melodie trägt er zeilenweis den Vers vor.

Die Arienmotive klingen im Ritornell aus. Über demselben Continuo bringt der Alt den 2. Vers. Die Melodie und das Ritornell gleichen sich völlig.

Der Chor fährt mit dem Psalmtext fort. Im $\frac{3}{2}$ Takt beginnt ein Konzertieren der Instrumente und Singstimmen. Kleine Gruppen, die die Instrumente wörtlich aufgreifen. Der Baß bewegt sich nur in Dreiklangsstufen. Auch die Chorstellen sind meist gesungene Dreiklänge. Diese liturgisierenden Stellen zeigen deutlich die organische Bedingtheit dieser Musik und ihr Verbundensein mit dem kirchlichen Lokalkolorit. Nur im Gottesdienst war diese Kunst beheimatet. Nur im gottesdienstlichen Rahmen und von seinen Zweckvoraussetzungen aus kann man solche Stücke würdigen und verstehen.

Den 3. Arienvers bringt der T auf eine neue Melodie. Ein Ritornell nimmt sie auf. Auch der Baß bringt für den 4. Vers eine noch nicht zitierte Melodie. Das folgende Ritornell greift wieder Arienmotive auf. Im 4. Vers ist der Kontrast zwischen dem angehenden Morgen und der Nacht der Furcht, die der Tag überwindet, ausgedrückt Takt 9—18.

Ein Schlußchor schließt sich mit den Psalmversen 7 und 8 an. Wieder konzertierend. Anfangs fast respondierend. Wieder stark liturgisierend. Gegen Ende lebhaftes Imitation. Die Verteilung der Stimmen ist gut. Die allgemeinen Gedanken trägt der Chor vor. Die 4 Verse, die sämtlich „ich“-Belonung haben, singen die Einzelstimmen. In der natürlichen Reihenfolge C A T B. Die Instrumente gehen in den Chorsätzen meist mit den Singstimmen, sofern sie nicht die betr. Stellen konzertierend wörtlich bringen.

Im ersten Chorsatz ist der Singbaß dem Bc identisch. Beide sind die harmonische Basis. Bei den imitierenden Stellen ab 39 wird der Continuo „seguerente“. In der Aria wird der Continuo zur selbstständigen Stimme, die mit der Singstimme teilweise konzertiert und sich an der Motivik beteiligt. In den andern Chorsätzen ist der Singbaß (= Bc) wieder Harmoniebasis. Im Schlußsatz wird der Continuo wieder seguerente, wenn Imitation einsetzt.

In der Sammlung Bofemeyer der Pr. St. Bibl. Berlin findet sich in einem Band (Mus. ms. 30241), der Kirchenkompositionen anonymen Meisters enthält, als erstes Stück „Aus der Tiefe rufe ich“ für B und 5 Instrumente. Die Instrumente und die Schlüsselvorzeichnung sind die gleichen wie bei dem vorliegenden Stück von Schelle. Das anonyme Stück beginnt mit einer Sinfonia von 11 Takten. Dann beginnt die Baßstimme. Ihre Führung, sowie die harmonische Struktur der Sinfonia

ist dem Schelle'schen Stück so verblüffend ähnlich, daß ich in dem Anonymus Joh. Schelle vermute. Nicht nur die ganze c moll-Stimmung, sondern auch motivische Ähnlichkeiten machen das deutlich. Als charakteristisch empfand ich bei Schelle die abfallende Quart auf „aus der Tiefe“, die dann bei „zu dir“ in der Umkehrung erschien. Dasselbe hat auch das anonyme Stück. Im weiteren Verlauf kommen dann noch genug melodische Ähnlichkeiten vor, die einen Verfasser für die beiden Stücke rechtfertigen. Die Sinfonia des anonymen Stückes könnte gut vor Schelles Stück stehen.

32) „Also hat Gott die Welt geliebet“

Tonart: C dur.

Text: 2 Verse von dem Choral „Nun lob mein Seel den Herren“ und 5 Liedverse (2 von Johann Grammann, gest. 1541) wechseln mit Joh. 3, 16—21 ab

Umgekehrt wie beim vorigen Stück. Dort war der Bibeltext primär. Die Verse Einschleüßel.

Besetzung: Violino I II, Viola I II, Fagott, Clarino I II, Timpani C C A T B, Continuo.

Zu der Choralmelodie cf. Zahn V Nr. 8244 (Kugelman 1540).

Die 2 Choralverse werden quasi als Eingangslieb gesungen. Dann folgt das Zitieren einzelner Bibelstellen, die durch folgende Verse ausgedeutet werden.

Die Sonata hat den Zweck, die Tonart festzulegen. Nur Dreiklangsthemen erklingen. Auf der T D und S. Gegen den Schluß hin konzertieren die beiden Orchestergruppen.

C I bringt dann allein die ersten beiden Choralzeilen. Dazu begleiten die Violinen — ab 5 auch die Clarinen — mit charakteristischen Dreiklangsmotiven. Continuo ist sehr fließend gestaltet. Ab 9 wiederholen alle Stimmen die beiden Zeilen. Homophon, fast isorhythmisch. Die Melodie wird durch Durchgangsnoten etwas aufgelockert in C II A T B. Auch die Instrumente verarbeiten die Choralmelodie.

A T führen weiter, dann bringen die anderen Stimmen und Instrumente wie oben Zeile 3 und 4. A und T setzen wieder nacheinander ein. Die andern folgen mit Zeile 5 und 6.

T und B bringen in imitierendem Einsatz Zeile 7/8. Die anderen folgen. Ebenso werden die folgenden Zeilen vom AT bzw. TB gebracht. 68—88 Ritornell.

Dies alles wiederholt sich beim 2. Vers, der später eingeschoben wird.

Basso Solo trägt Joh. 3, 16 vor. Die Singstimme geht teilweise mit dem Continuo parallel. Die Kerngedanken des Verses werden durch

Melismen und Koloraturen hervorgehoben. „Alle“ Menschen sollen durch Christi Opfertod erlöst werden. Und alle sollen das ewige „Leben“ haben.

Von der großen Liebe, die uns Gott erwiesen hat, singt jetzt C I. Die Melodie ist auch zeilenweis gebaut. In Takt 4 ist der Oktavsprung typisch. Die „Größe“ der Liebe Gottes will Schelle betonen. Ebenso tritt am Schluß „leben“ in einer Koloratur hervor. Das ist die Absicht Gottes mit seiner Gnadenhandlung: Wir sollen durch Christus leben. Ein Ritornello adagio, das bald in einem presto weitergeführt wird, beschließt die aria.

Basso Solo bringt Joh 3, 17 weniger arios als vorher. „Welt“ und „selig“ werden hervorgehoben. Das Umspannende von Gottes Gnade will Schelle betonen. Die ganze Welt soll teilhaben an der durch Christus erwirkten Seligkeit. Der Tenor bringt den folgenden Liedvers. Durchweg lebhaftere Rhythmen, die teilweise der Continuo aufnimmt und die auch im folgenden Ritornell ausklingen. Die Gestaltung ist hier sehr musikalisch bedingt. Die Stimmführung ist abstrakt (cf. Koloratur in Takt 9 auf „Worte“).

Folgt wieder Bass-Rezitativ Joh. 3, 18.

„.. wer aber nicht glaubet“, bekommt die Melodiespitze. Ein Lehrmoment. Für den Prediger ist es die Hauptsache, die Nicht-Gläubigen zu warnen.

Der 2. Vers des Anfangschorals schließt sich an. Ein Bass-Rezitativ führt weiter mit Joh. 3, 19. Das „Kommen“ des Lichts in die Welt wird durch eine kleine Phrase illustriert, an der auch der Bc teilnimmt (konzertierend). Solche kleine Episoden, die den gleichmäßigen Rezitativfluß beleben, erinnern auch an Ähnliches in Bachs „Christus-Rezitativen“ der Matthäus-Passion. Der Kontrast der Finsternis ist durch einen „kleinen Sextsprung“ abwärts wirksam gemacht. Finsternis-Dissonanz. Die beiden Canti folgen mit 2 Versen, die sie zeilenweis teils in Terzen, teils in imitierendem Wechsel vortragen. 21—37 folgt ein Ritornell, das in enger Beziehung zur vorhergegangenen Arie steht.

Joh. 3, 20/21 bringt wieder der Bass als Rezitativ. Die große Koloratur am Schluß auf Gott ist nicht sehr überzeugend. Der Schlußvers wird zu einem großen Tutti verarbeitet. C I schlägt vor. (Bass dabei folgende.) Instrumente gehen mit den Singstimmen. Kleine Textgruppen werden in lebhaftem Wechsel gebracht. Es erinnert an Nr. 11. Vor allem die sequenzierenden Quartensprünge im Bass Takt 18/19. Auch das eingefügte quasi-chorale-Stück mit b. seg. 9—14. Zeile 4/5 bringen die Canti allein. Wie üblich in Terzen und einander imitierend folgend. „Verpfänden“ als Ausdruck definitiver Hingabe an Gott wird ausgesprochen. In Takt 30 bekommt „ruhn“ lange Note. Auf sie als Orgelpunkt stützen sich Violinen und Fagott mit einer Kette

von Sextakkorden. Die beiden Zeilen werden vom A T nochmals in derselben Art mit denselben Effekten gebracht. Die Clarinen bringen das Thema, und nach und nach folgen die anderen Instrumente. Zeile 7/8 bringt der Baß mit Streichern. „nach diesen Finsternissen“ bringt wieder den typischen kleinen Sextsprung abwärts. 54/55 tritt „Ewigkeit“ stark hervor. Die Canti bringen es allein. Ausgedehnte Terzentoloratur, die von den Clarinen aufgenommen wird. Beidemale sehr exponiert. „Ewigkeit = Ewiges Leben“ ist das Glaubensziel des Christen. Diese „Ewigkeitskoloratur“ bestimmt die Struktur und Motivik des folgenden lebhaften Schluß-Stückes. Auch hierbei wieder Herausstellen eines Themas mit folgender Verarbeitung.

Wenn wir den Gesamtaufbau überblicken, so erkennen wir, wie sich das Stück um 3 Choralverse gruppiert.

Sonate $\frac{3}{2}$ 1—19 T D T

Choral $\frac{3}{2}$ 1—78 T Tp D S Sp D T

B solo $\frac{4}{4}$ 1—15 T Tp T

Aria C1 $\frac{3}{2}$ 1—41 T D T Tp T (Rit. Tp T)

B solo $\frac{4}{4}$ 1—7 S T (DTp.) T

Aria T $\frac{4}{4}$ 1—16 T D D'Tp T (Rit. Tp (S) T)

B solo $\frac{4}{4}$ 1—8 D S T

Choral $\frac{3}{2}$ 1—78 S. o.

B solo $\frac{4}{4}$ 1—9 Tp D T

Aria CC $\frac{3}{2}$ 1—37 T (D Tp D S) T (Rit. T D Tp T)

37—73

„ „ „

B solo $\frac{4}{4}$ 1—13 S DTp T Tp T

Choral $\frac{4}{4}$ 1—74 T D T D Tp D T D DTp T

Sonate

Choral 78

B solo T Tp T

Aria

B solo S T (DTp) T

Aria

B solo D S T

Choral 78

B solo Tp D T

Aria

B solo S DTp T Tp T

Choral 74

Die Choralsätze treten deutlich als Pfeiler hervor. Auch hier stehen die Baßstellen wieder zueinander in übergreifender Beziehung. Die harmonische Entwicklung der Stellen ist eine Steigerung für sich. Die beiden mit der „S“ beginnenden Teile sind sich auch weiterhin harmonisch ähnlich. Die Einheit des ganzen ist hier wieder durch musikalische Urelemente glänzend erreicht. Inhaltlich ist der Choral die Stütze. Durch die Beziehung der Rezitative zueinander wird auch harmonisch eine feste Struktur geschaffen. Dazwischen stehen die Arien als Schattierungen in diesem festen Gefüge.

33) „Schaffe in mir Gott“

Tonart: D dur.

Text: Psalm 51, Vers 12—14, unterbrochen durch einmal 2 und das andere Mal 3 geistliche Liedstrophen.

Besetzung: Clarino, 2 mal Violino piccolo, Cornettino I II

Dazu noch das übliche Quintett.

4 mal Voce (C A T B) Organo.

Das Stück hat folgenden Aufbau:

Sonate
Chor Bibelwort
Aria
Aria
Chor Bibelwort
Aria
Aria
Chor

Das Bibelwort bildet wieder den Kern,
den die Verse ausdeuten.

Sonate
Chor Bibelwort
Chor Bibelwort

Die angefügte Wiederholung soll noch einmal das wesentliche konzentriert vorführen. Und das wesentliche war eben für Schelle der Vortrag des Bibelwortes.

34) „Actus musicus auf Weih-Nachten“¹⁾

Tonart: C dur.

Text: Lukas 2, Vers 1 bis 20, dazwischen 14 Verse des Lutherliedes „Vom Himmel hoch da komm ich her“. (Vers 1—11 u. 13—15)

Besetzung: Violino I (verstärkt durch Schreier, Cornett I)

Violino II

Viola I — Flauto et Trombone I —

Viola II, Fagott.

C C A T1 (Evangelist) T2 B

Die Verse erscheinen in der Reihenfolge, die der Textillustration entspricht. Anfangs kommt eine einleitende Formel dazu: Die Geburt Christi war also getan.

¹⁾ Dieses Stück erscheint in dem auf Seite 14 erwähnten Schelle-Band.

Das Stück besteht aus drei Teilen.

I. Teil Sonata

Rezitativ Ev. Luf. Vers 1—7

Vers 9—11 des Lutherliedes

Sonata pastorella

Rezitativ Lukas 2, 8—11

Vers 1—4 (Choral j. o.)

Lukas 2, 12

Vers 5

Lukas 2, 13—14.

II. Teil Sonata

Lukas 2, 15

Vers 6.

III. Teil Sonata pastorella

Lukas 2, 16—18

Vers 7—8

Lukas 2, 19

Vers 13

Lukas 2, 20

Vers 14—15.

Schelle will die Weihnachtsgeschichte darstellen. Er stellt den Choral „Vom Himmel hoch da komm ich her“ in den Mittelpunkt und umgibt ihn mit dem Weihnachtsevangelium. Das Stück ist ziemlich umfangreich. So erscheint es mir gut, zunächst die einzelnen Bestandteile einmal übersichtlich anzugeben.

I. Teil 390 Takte.

1) Sonata 1—24

Streng zeilenweis gebaute, homophone Gruppen wechseln mit dem Choral „Vom Himmel hoch da komm ich her“, der portato gebracht wird, ab. Zwischen den Choralzeilen stehen Zwischenspiele, die auch an Choralzeilen erinnern. Es sind quasi 2 Choräle ineinandergearbeitet.

2) Evangelist — Rezitativ 1—43

3) Choral Vers 9 alle Stimmen imitierend

4) Choral Vers 10 Tutti

5) Choral Vers 11 (Nr. 3—5 44—92) Tutti

6) Sonata pastorella $\frac{3}{2}$ 1—32 (Die Instrumente bringen mit imitierenden Einsätzen „in dulci júbilo“.)

7) Evangelist 1—13 Continuo nur lange Noten T S D

8) Evangelium 1—40 „Fürchtet euch nicht“ Angelus (Cantus) und Trombone Solo im Wechsel.

- 9) C C bringen Choral Vers 1 im Wechsel mit den Instrumenten, die den Choral „Gelobet seist du Jesu Christ“ spielen.
- 10) Alle Stimmen bringen den 2. Vers des Chorals. Instrumente variieren dazu den Choral „Lobt Gott ihr Christen“.
- 11) Alle Stimmen bringen imitierend Vers 3 des Chorals.
- 12) Alle Stimmen Vers 4 Instrumente dazu wieder „Lobt Gott“
12 = 10 Nr. 9—12 97 Takte.
- 13) Evangelist übergehend in
- 14) Vers 5. Baß als C. F. bringt den Choral, während die anderen Stimmen und Instrumente konzertieren. Nr. 13/14 26 Takte.
- 15) Evangelist 1—5.
- 16) Evangelium „Ehre sei Gott in der Höhe“ 6—66 Tutti.

II. Teil 88 Takte.

- 1) Sonate 1—10 besteht aus dem „Quasi-Choral der Sonate des I. Teils
- 2) Evangelist 1—5
- 3) Evangelium „Laßt uns nun gehen“ 6—35 alle Stimmen
- 4) Vers 6 des Chorals. $\frac{3}{2}$ (rhythmisch verarbeitet) mit Instrumenten, imitierend und mit Zeilenwiederholung 36—78.

III. Teil 154 Takte.

- 1) Sonata pastorella = Nr. 6 des I. Teils
- 2) Evangelist 1—14
- 3) Vers 7 des Chorals, Stimmen imitierend ohne Instrumente
- 4) Vers 8 = 10, 12 des I. Teils
- 5) Evangelist 2—5 37 Takte
- 6) Vers 13 Canto solo mit Instrumenten. Cantus freie Melodie. Die Instrumente bringen „Wir Christenleut“ 19 Takte
- 7) Evangelist
- 8) Vers 14 = Nr. 4 des II. Teils
- 9) Vers 15 = Nr. 4 des II. Teils
- 10) Alleluja; ein sich terrassenförmig aufbauendes Tutti.

Musikalische Bestandteile.

Choräle: „Vom Himmel hoch da komm ich her“ erscheint 13 mal in klarerkennbarer Gestalt. „in dulci jubilo“.

„Gelobet seist du Jesu Christ“ (war in der Kirche als Sentenz gebräuchlich).

„Lobt Gott ihr Christen“.

„Wir Christenleut“.

Manchmal werden 2 Choräle gleichzeitig verarbeitet; das erinnert an das Prinzip im „Choral-quodlibet“, bei dem mehrere Stimmen gleichzeitig je einen anderen Choral brachten. Auch wurden früher oft 2 antiphonische Gesänge im Wechsel gesungen. 3. B. das Magnifikat und ein Weihnachtslied.

Zu den einzelnen Teilen ist noch folgendes zu bemerken:

I. Teil.

1) Sonate. Der Choral bestimmt ihren Aufbau. Als Sonate des II. Teils erscheint das Stück ohne den Choral. Da erkennt man die dreiteilige Gliederung. Eine gekürzte da capo Form. A 1—5 (T D T) B (5—8 D) C = 2. Zeile von A (8—10). Im ersten Teil ist die Sonate nicht so klar gegliedert, weil der Choral als Thema des gesamten Stückes maßgebend war. Der Choral hat dort stets p vorgezeichnet. Die eingeschobenen Zeilen dagegen f. Dadurch wird der Hörer noch stärker auf den Choral hingewiesen, der ja das Fundament des ganzen „Actus Musicus“ ist.

2) Der Evangelist beginnt nun mit der Weihnachtsgeschichte. Die Gemeinde ist durch den Eingangschoral der Sonate vorbereitet. Als Auftakt bringt der Evangelist (Tenor 1) ein formelhafes Exordium „Die Geburt Christi war also getan“ (vorgesprochen steht „solo sine fundamento“). Dann kommt das Rezitativ. Es zerfällt in 3 Teile. 4—19 19—32 33—43.

Takt 4—19 bringt Evangelist Vers 1—3. Jeder Vers bildet eine Periode. Vers 1 bleibt in C dur und wird durch ein kleines Zwischenspiel des Bc beendet. Die Spitzentöne der Melodie laufen in einem kleinen Bogen c d e d c, ganz analog der Sprachmelodie. Harmonisch differenzierter ist der 2—3 Vers. Dies Stück erreicht D und S und kadenziiert auf der S.

Takt 19—32 Vers 4—5 „da machte sich auf Joseph . . .“ Die Messiashandlung beginnt. Als aufleuchtender „Heiligenschein“ treten Streicher mit langen liegenden Noten hinzu. „Joseph“ wird in Takt 20 im Oktavsprung erreicht. Schelle hebt das aktive Moment entscheidender Personen hervor.

Takt 33—43 Vers 6—7. Die Deklamation ist zart. „widelt“ und „Windeln“ werden mit kleinen Melismen angedeutet. Gut ist auch die harmonische Entwicklung dieses Stückes. Von der Sp aus wird über die Tp die S und die D erreicht. S und D sind in ihrer nur funktionellbedingten Eigenschaft gut geeignet das „werdende“ und „nicht-definitive“ der Geburtserzählung zu markieren.

3) Choral Vers 9 $\frac{4}{4}$ 44—70.

Alle Stimmen sind beteiligt. Die einzelnen Zeilen werden von einer (bezw. 2) Stimmen rein gebracht, um dann von den andern Stimmen imitierend verarbeitet zu werden.

4) Das Tutti bringt streng homophon den 10. Choralvers. Instrumente = Singstimmen. Vor jeder Zeile bringen die Instrumente mottoartig einige der Choralzeile antizipierte Melodietöne, im portato. So entstehen zwischen den Zeilen kleine klingende Pausen. Das ist in den Zwischenzeilen der Sonate prinzipiell bereits enthalten.

5) Choralvers 11 = Nr. 4.

6) bringt eine Instrumentaleinlage „Sonat(in)a pastorella.“ Im $\frac{3}{2}$ bringen die Instrumente zeilenweis „in dulci júbilo“ in imitierendem Aufbau. Die Melodie wird manchmal durch Wiederholungen erweitert, die durch die Imitation bedingt sind.

7) Der Evangelist fährt fort. Der Engel erscheint nachts den Hirten auf dem Felde. Als kontrastierender Hintergrund wirkt der Bc gut. Er hat nur lange liegende Notenwerte. Meist nur den Grundton, der 6 mal zur Quinte wechselt und nur im vorletzten Takte über die Quart zur Prim zurückkehrt. Die Nacht in ihrer gleichmäßigen Finsternis kann nicht schlichter und intensiver gemalt werden. Wie ein aufplackernder Lichtschein wirkt der Oktavgang in Takt 9 auf „leuchtet“.

8) Freude spricht aus dem lebhaften Konzertieren, das der verkündende Angelus (Cantus) mit Trombone-Solo anstimmt. „Freude“ wird natürlich koloriert. Takt 22—23 bringt den Inhalt der Verkündigung „denn euch ist heute“. Wieder verwendet Schelle dazu den Oktavsprung.

9) Choral Vers 1.

Schelle hatte im Verlauf des Stückes bisher die Voraussetzung geschaffen, daß nun die Gemeinde mit der englischen Verkündigung einsetzen kann „Vom Himmel hoch“. Das ist ein feiner, außerordentlich tief in den Textsinn eindringender Zug, daß das Weihnachtslied viel besser und plastischer wirkt, wenn die von ihm vorausgesetzte Vorfabel erst dargestellt ist. Als Inhalt der Verkündigung gestaltet Schelle diesen Vers besonders, indem er in den beiden Canti die Chormelodie melodisch und umfanglich sehr frei behandelt. Ich erblicke hierin eine choral-monodische Gestaltung. Die Freudenbotschaft hat diese freie Melodie geboren. Das Jauchzen verursacht in der ersten Zeile ein gewaltiges Ansteigen der Empfindungslinie. Die Kunde der Erlösung kam wohl vom Himmel, aber in dem Lied, das die Gemeinde singt, und in dem sie dieser Kunde Ausdruck verleiht, klingt der Reflex nach und dieser kann als Dankgefühl nur zum Himmel ansteigen. So gestaltet Schelle diese Zeile mit einem Aufstieg bis zur Dezime. Luther sang in seinem Lied als festüberzeug-

ter Christ, der fundamentale Heilstatsachen verkündet. (Inwieweit in der Melodie Luthers eigne Schöpfung klingt oder vollklüftiges Melodiegut, lasse ich hierbei dahingestellt). Deshalb enthält seine Melodiezeile mehr „Thesen-Charakter“; nur geringes Abweichen vom Grundton. Schelle, als „künstlerischer“ Christ, mußte „tendenziös“, reflektierend formen. Er mußte sich der dogmatischen Melodie gegenüber neugestaltend verhalten. Gerade diese kleinen Züge zeigen es deutlich, welche starken schöpferischen Kräfte in einem Mann wie Schelle (hier nur als Beispiel für noch viele andere) lebten. Wenn man auch keine graduell-hohen Denkmäler dieser Potenzen nachweisen kann, die etwa in Bachs Gipfelhöhe ragen, so lohnen sich doch derartige Untersuchungen bei den sogenannten „Durchschnitts-Kantoren“, die überdies noch meist mit dem Odium des „Kantorenleibes“ in ihrer Produktion belastet sind. Schon um dabei die Bestätigung zu finden, daß bei einem Vergleich künstlerischer Persönlichkeiten Werturteile nur mit äußerster Vorsicht gefällt werden dürfen, weil man nur bei vollständiger Betrachtung des Werkes eines Künstlers soweit kommen kann, Ansätze und Triebe zu finden, die prinzipiell gleichwertig sind im Verhältnis zum Schaffen und Gesamtwerk anerkannt großer Meister, die vielleicht durch mitbedingte äußere Verhältnisse eher dazu kamen, graduell ausgedehntere Zeugnisse ihrer künstlerischen Potenz zu erweisen.

In Takt 46 bringen beide Canti den für „Wichtiges“ typischen Ottasprung. In 54 ist „singen“ durch punktierte Melodie zum jubeln gesteigert. Schelle hat diesen Choralvers frei gestaltet. Das liturgische Pflichtmoment kommt aber sofort wieder zu seinem Recht, indem die Instrumente für das Individuelle, Intime, das im Jubel der Canti klingt, den liturgischen Hintergrund schaffen. Als Zwischenpiel bringen sie zeilenweis, homophon den Choral „Gelobet seist du Jesu Christ“. Das ist Dogma ex officio, vor dem sich gut das Individuelle abspielen kann.

10) Anschließend singen alle Stimmen den Choral in reiner Gestalt. 2. Vers. Die Instrumente konzertieren dazu mit dem (etwas variierten) Choral „Lobt Gott, ihr Christen“. Eine sehr künstlerische Auswertung des konzertierenden Prinzips. Nicht Quantitäten „streiten“ miteinander, sondern gedankliche Inhalte. Wie schon erwähnt, war das im Prinzip bereits in der Sonate skizziert.

11) Den 3. Vers bringen die Singstimmen. Aufgelöst, imitierend. Jede Zeile erklingt aber einmal in streng homophoner Fassung.

12) Vers 4 wird in gleicher Art wie Vers 2 gebracht.

13) Der Engel fährt in seiner Verkündigung fort „Windeln“ hat wieder fast „obligatorisches“ Melisma.

14) Der Bass bekommt als cantus firmus die Choralmelodie. Vers 15. Die andern Stimmen und Instrumente umspielen die längeren Bassnoten in freier Thematik.

15) Der Evangelist bereitet das „Ehre sei Gott“ vor „Menge der himmlischen Heerscharen“ als quantitativ-wichtig, bekommt Oktavambitus. Am Schluß des Rezitativs wieder ansteigende Linie. Der Doppelpunkt soll klanglich markiert werden.

16) Das Tutti (auch der Evangelist als Tenor I mit) bringt als Teilschluß den Lobgesang „Ehre sei Gott“, auf „Höhe“ bringen die Tenöre eine wirksame Koloratur, die von den Violon aufgefunden wird. Glänzende Klänge. „Friede“ wird auf einem quasi-Orgelpunkt des Bc im fugierten Smitato gebracht. „und den Menschen“ wird auch imitiert gebracht. Allmählich findet sich das Tutti zu einem strahlenden Finale zusammen. So schließt der erste Teil als ein für sich abgeschlossenes Stück. Vielleicht war er als Kirchenmusik des ersten Festtags bestimmt. (Heute noch ist Lukas 2, 1—14 die für den 1. Weihnachtsfeiertag vorgeschriebene Peritope.)

Secunda pars.

17) Sonata. Sie knüpft an den ersten Teil an. Der Choral war bereits genügend zitiert. So bringt sie nur die Einschüßel der Sonate des 1. Teils.

18) Evangelist. „gen Himmel“ bestimmt die Linie der ersten beiden Rezitativtakte. Der Melodieanstieg geht vom c bis g¹. Wieder abschließender Anstieg, der stark zum folgenden zwingt.

19) Evangelium Gesang der Hirten. B II TI und A bauen eine Terrasse mit gut wortgezeugter Deklamation. Dies kleine fugato wirkt sehr bestimmt und enischlossen. Durch das Quintmotiv am Anfang. Der Effekt der fugierenden Einschüße ist hier wieder völlig affordisch, obwohl gerade dadurch große Plastik erreicht ist.

Wenn man hierzu Bachs Hirtengesang in seinem Weihnachtsoratorium vergleicht, sieht man einen tiefgehenden Unterschied. Bachs Hirtengesang wirkt durch die durchgehenden Sechzehntel-Koloraturen der Flöten und Violinen unruhig. Auch das imitierende Einschüßen der Hirten bei Bach bewirkt ein gewisses Durcheinander. Es schildert die Erregung der Hirten, in die sie durch die welterschütternde Verkündung der Engel versetzt sind. Sie sind bestürzt und stammeln. Aus Schelles Hirtengesang spricht eine selbstverständliche Klarheit des plötzlichen Entschlusses. Sie wissen es sofort in glaubenssicherer Ruhe, daß sie nun nach Bethlehem zu wallfahrten haben. Der Anfang dieses Satzes wirkt bei Schelle in seiner edigen Starre imponierend. Bei Schelle keinerlei Komplikation. Der Effekt wird mit einfachen Mitteln erreicht.

20) Vers 6 des Chorals. Alle Stimmen bringen die rhythmische erste Choralzeile in imitierender Abldung. Etwas verändert, wenn es die vertikale Rückficht erfordert. Die Violinen nehmen daran teil. Am Schluß wiederholen alle Stimmen homophon die Zeile mit freier Instru-

menten-Begleitung. Die 3. Zeile wird ähnlich behandelt, während die 2. und 4. vom Tutti mit Vorschlägen der Canti gebracht wird.

Der III. Teil.

21) wiederholt als erstes die obige Sonata pastorella.

22) Evangelist. „eilend“ ruft Sechzehntelgang hervor.

23) Vers 7 des Chorals ist fast so behandelt, wie Teil I Nr. 3. Im Takt 8 ist die Frage „Was liegt dort“ außerordentlich sprechend, geistlich gestaltet.

24) Vers 8 des Chorals = I. Teil Nr. 10 und 12.

25) Evangelist. Die Wendung nach c moll im 4. Takt wirkt innig. Es handelt sich um innere Bewegung, die durch äußere Ruhe verdeckt wird. Nur harmonisch, also musikalisch-innerlich wird sie lebendig gemacht.

26) Vers 13 des Chorals. C und Tromba I, Viola II und Fagott sind beteiligt. Die Instrumente bringen den Choral „Wir Christenleut“ vollständig zeilenweis abgesetzt. Dazu bringt der C den Choraltex monodisch freigestaltet. Ohne Rücksicht auf die Zeilengliederung. Der Inhalt bestimmt die Zeile. Takt 4 zeigt eine eindringliche Deklamation. „daß ich nimmer vergesse dein“ bringt großen Anstieg.

27) Evangelist. Ein belangloses Zwischenstück.

28) Vers 14 des Chorals = II. Teil Nr. 4 bis auf einige textlich bedingte Änderungen.

29) Vers 15 des Chorals = Teil III Nr. 4.

30) Ein sich mächtig steigerndes Alleluja-Finale. Es gleicht dem Finale des I. Teils Nr 16 Takt 33—36. Teil II und III gehören zusammen. Sie bilden eine Einheit, die als Ganzes dem ersten Teile nachgebildet ist. Dieser kombinierte II. Teil bringt auch viele direkte Entlehnungen des I. Teiles. Der II. Teil kann gut als Musik des 2. Festtages verstanden werden.¹⁾ (Heute noch ist Lukas 2, 15—20 die Perikope des 2. Weihnachtstages)

Von den 30 Einzelnummern des Stückes wiederholen sich 9. 17 fußen auf dem Choral in irgendeiner Form. 13 bringen freie Melodik. Die Tabelle der nächsten Seite wird das verdeutlichen.

¹⁾ Ich halte es für wahrscheinlicher, daß der ganze Actus für „einen“ Festtag bestimmt war und vor und nach der Predigt aufgeführt wurde. Die liturgisch-stützenden Tendenzen kommen dann noch stärker zur Geltung. Auch die anknüpfenden Beziehungen des II. Teils zum I.

I. Nr.	1	$\frac{4}{4}$ Sonate = Sonate II	Choral
	2	Evangelist $\frac{4}{4}$	T D T S T D S Sp Tp S D T
	3	$\frac{4}{4}$ Choral V. 9 = III 23	Choral
	4	$\frac{4}{4}$ Choral = I 5	Choral
	5	$\frac{4}{4}$ Choral = I 4	Choral
	6	$\frac{3}{2}$ Sonata pastorella = III 21	in dulci júbilo
	7	$\frac{4}{4}$ Evangelist	T D T S T
	8	$\frac{3}{2}$ Angelus	T S Sp T
	9	$\frac{4}{4}$ Choral Vers 1 Monodie	Instr: Gelobet seist du
	10	$\frac{4}{4}$ Choral = I 12 = III 24 = III 29	Choral und von den Instr. Lobt Gott ihr Christen
	11	$\frac{4}{4}$ Choral	Choral
	12	$\frac{4}{4}$ Choral = I 10 = III 24 = III 29	Choral
	13	$\frac{4}{4}$ Evangelist und Angelus	T S T
	14	$\frac{4}{4}$ Choral	Choral Baß c. f.
	15	$\frac{4}{4}$ Evangelist	T
	16	$\frac{3}{2}$ Finaie I = III 30	T Tp T
II.	17	$\frac{4}{4}$ Sonate II = Sonate I	T D T
	18	$\frac{4}{4}$ Evangelist	T
	19	$\frac{3}{4}$: Hirten	T — S berührt — T
	20	$\frac{3}{2}$ Choral = III 28	Choral
III.	21	$\frac{3}{2}$ Sonata pastorella III = I 6	in dulci júbilo
	22	$\frac{4}{4}$ Evangelist	I S Sp T S T
	23	$\frac{4}{4}$ Choral = I 3	Choral
	24	$\frac{4}{4}$ Choral = I 10 = I 12 = III 29	Choral
	25	$\frac{4}{4}$ Evangelist	T S T (moll)
	26	$\frac{4}{4}$ Choral	Monodie Instr.: Wir Christenleut
	27	$\frac{4}{4}$ Evangelist	T
	28	$\frac{3}{2}$ Choral = II 20	Choral
	29	$\frac{4}{4}$ Choral = I 10 = I 12 = III 24	Choral
	30	$\frac{3}{2}$ Finaie III = I 16	T Tp T

Die Labelle zeigt den analogen Aufbau der beiden Teile.

Teil I (1—16) und Teil II (Teil II und III 17—30)

Sonate I 1 = Sonate II 17

Son. pastorella I 6 = Son. past. III 21

Finale I 16 = Finale III 30.

Die Zwischensätze erweisen ihre starken Beziehungen durch den Choral, der als Leitgedanke den ganzen Actus beherrscht. Die liturgische, kirchlich-gebundene Betonung zeigt sich in der vielseitigen Verwendung des choralen Elementes.

Schelle will mit seiner Weihnachtsmusik das gefühlsmäßig ergänzen, was der Prediger mit seinem Wort im Hörer nur intellektuell (wenigstens in erster Linie) wecken kann. Die Musik, die (nach Schopenhauer) deutlicher, als die anschauliche Welt, auf das Innerste des Menschen wirkt, bereitet den Hörer in unserm Falle vor, damit die geistliche Predigt um so tiefer in sein Inneres eindringen kann. Und dann ist es wieder die Musik, die dieses mehr verstandliche Eindringen und Aufnehmen gefühlsmäßig vertieft. Hat Schelle von diesen Gesichtspunkten aus sein Ziel erreicht? Wie wollte er dies erreichen?

Er stellt in den Mittelpunkt seiner musikalischen Betrachtung den Choral. In erster Linie „Vom Himmel hoch...“, der mit seiner „traditionellen-dogmatischen“ Weise im Hörer am stärksten Weihnachtsempfindungen auslösen konnte. In den Sätzen, wo sich Schelle von der traditionellen Melodie entfernt, wo er also den Hörer aus dem liturgischen Kanon in seine eigenen subjektiv-empfundene Gefühlsbahnen führt, schafft er aber sofort äquivalente Traditionsstützen, die das kirchliche Kolorit wahren, indem er der monodisch gestalteten Singstimme in den Instrumenten Weihnachtschoräle beigibt, die ihrerseits dann offiziell den Kern bilden, um den sich Schelles persönliche (— monodischen) Empfindungen schlingen. Den Choral, der als Kanon das ganze Stück durchzieht, umgibt Schelle mit der Weihnachtsgeschichte, deren zeitlichen Ablauf er die Choralverse anpaßt, durch Umstellen der uns gekäuflichen Reihenfolge. Auf einzelne gut empfundene Betonungen wies ich am betr. Ort schon hin. Für die Gesamtbetrachtung genügt es, daß wir erkennen, wie stark Schelles Schaffen in der kirchlich-traditionellen Sphäre wurzelt. Das wird auch in diesem „Actus“ durch das Dominieren des Chorals als Prinzip bewiesen. Schelle hätte sicher auch freie Stücke schreiben können. Aber dies Aufgeben seines künstlerischen Eigenwillens, wenigstens eines Teiles, diese freiwillige Selbstbeschränkung auf einen vorgeschriebenen, abgegrenzten Bezirk (musikalisch und textlich) läßt das, was innerhalb dieser Grenzen von Schelle erreicht wurde, um so höher hinausragen.

IV. Bibelstelle als Motto, dem ein geistliches Lied folgt.

A. Solistisch.

35) „Was du tust . . .“

Tonart: e moll.

Text: Als Motto oder dictum ist Sirach 7, 40 (für den 1. Sonntag nach Trinitatis) vorangestellt. Den Gedanken „respice finem“ illustrieren die 4 folgenden Verse. Wie bei fast allen diesen Liedern ist der Textdichter unbekannt. Es ist aber bedeutungslos, wem wir diese durchsichtlichen Zeitprodukte zu danken haben.

Besetzung: C C C B. Violine 2, Violdigamba, Fagott, Bc. Abschrift ist signiert. (Cf. Katalog S. 5).

Da nach dem Ritornell des 4. Verses „Sonata et Was du tust . .“ „ab initio repetatur et claudatur“, ergibt sich ein symmetrischer Aufbau.

Son.-Motto	Aria Rit.	A. Rit.	A. Rit.	A. Rit.	Son.-Motto
	B.1 = B.3	B.2 = 4	B.3 = 1	B.4 = 2	

Sonata wieder 2-Stollen-Abgesang.

A¹ a 2 ruhig gehaltene Zeilen T Tp
b lebhafter Teil — T
A² a ähnlich oben T
b ähnlich oben — Tp.
B bringt eine Erweiterung des b Tp D T.

Motto sak. Die Sonatenthemen werden verarbeitet. Der Bass ist quasi-ostinat geführt. Dadurch entsteht eine Form A¹ A² A³ A⁴.

In A¹ trägt der C I den Mototext vor, mit demselben Motiv, mit dem Viola 1 begann. Der Text mit seiner Mahnung „Bedenke das Ende“ ist das gestaltende Prinzip. In Takt 3/4 ist außerordentlich eindringlich deklamiert, was durch harmonischen Vorhalt noch verstärkt wird. „Kimmermehr“ wird mehrfach gebracht. Verständliche Betonung. In A² ist die Behandlung des Singbass (wieder meist = Cont.) analog. Auch in A³, wo die 3 Canti sich einen, bis dann nach einem kurzen Zwischenspiel der Instrumente in A⁴ (L. 27) alle 4 Stimmen die graduell stärkste Steigerung der Textausdeutung bringen. (Ein gutes Beispiel für terrassenförmig erreichte dynamische Steigerung).

Modulation	A ¹ : T — T (Tp berührt)
	A ² : T — Tp
	A ³ : T — T
	A ⁴ : T — (Tp) — T

Ganz analog der Sonate. Sonate und Motto bilden eine Einheit. Canto I trägt dann den ersten Vers des folgenden geistlichen Gedichtes vor. Die 4. Zeile nimmt den intensiven Melodieanstieg der ersten Zeile wieder auf. Folgt ein Ritornell, in dem die Violine in langen Noten den Choral „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“ bringt, während die Violon die diese Melodie umspielen. Fagott geht mit dem Bc. Über demselben Bc bringt dann später C III den 3. Vers. Die Melodie etwas abgewandelt, soweit es durch die „gegebene“ harmonische Struktur möglich ist.

Vers 2 bekommt C II und Vers 4 der B. Wieder über dem gleichen Bc, und auch das Ritornell hat denselben Bc wie das erste. Nur bekommen im 2. Ritornell die Violon den Choral als c. f., den die Violine umspielt. Die Betonung der Liedverse ist durch den im Ritornell zitierten Choral beeinflusst.

36) „Erkenne deine Missetat“

Tonart: c moll (2 b Vorzeichen).

Text: Jer. 3, 13 als Motto, das durch 3 Liedverse paraphrasiert wird.

Besetzung: 5 Violon, 1 Violine, 6 Canti, Cont.

Der Mottosatz wird wieder als Schluß-Satz wiederholt. Die Sonate bringt deutliche Zeilenabschnitte, die T Tp D T kadenzieren. In 3 Paaren setzen die 6 Canti mit der Mahnung „Erkenne“ ein. (Melodischer Anstieg.) Wieder graduelle Steigerung. Alle bringen die erste Zeile der Sonate. (15—22 T—D). Ab 23 bringen C I II V imitierend den folgenden Text: „daß du wider den Herrn“ in wortgezeugten Themen. (Typisch für Schelle: das Alternieren, indem eine Stimme vorschlägt. Ferner wird der Bc sequente.) In 29 T-Schluß mit dem „Erkenne-Motiv“. In 29 setzen die Instrumente ein und wiederholen. Ab 36 bringen die Canti „Erkenne“ wieder in paariger Imitation. Der folgende Text wird wieder imitierend verarbeitet. Durch Teilnahme aller Stimmen sind die konzertierenden Gruppen verstärkt, zumal auch die Instrumente mitgehen, dadurch entsteht große Steigerung, die ihren Gipfel in Takt 45 (as 2 des C I) findet. Absteigend klingt der Mottosatz in „Erkenne“ aus. Eine geschlossene Form. Die Sonate und der Teil bis Takt 29 (S. 37) werden nochmals gebracht, graduell gesteigert. Die Sonate bildet außerdem die Struktur des Mottosatzes vor.

Sonate T — Tp — D — T
 Motto T — D — T — Tp — D — T.

Es folgt dann die Aria. Ohne Instrumente bringen die Canti paarig die einzelnen Zeilen, denen ein Ritornell folgt, mit ähnlicher zeilenweiser Melodik. Alle 3 Verse gleich. Sonate, Motto und Aria haben viele Bestandteile gemeinsam. Melodieanklänge der Arie an das Motto in Takt 2 der Aria in C l. Cf. dazu Takt 16 C l. Takt 4/5 Aria C l cf. mit Takt 45/46 (as-Höhepunkt). Auch die harmonischen Schattierungen der Aria sind ähnlich. Aria-Ritornell: T Tp T [: Tp DTp T :].

37) „Herr, lehre uns bedenken“¹⁾

Tonart: Es dur (2 b Vorzeichen)

Text: Psalm 90, 12. Vier Verse eines geistlichen Strophenliedes schildern die Vergänglichkeit des Irdischen und unterstreichen das „memento mori“ des Mottos.

Besetzung: Violino, Violetta, Violadigamba, Continuo, 2 Canti, Basso. (Schon im vorigen Stück ist es deutlich zu erkennen, wie die Besetzung der beiden Klangkomplexe — vokal und instrumental — völlig homogen getroffen ist.)

Durch Wiederholung des Mottosatzes wird wieder ein symmetrischer Abschluß erreicht.

Die Sonatina ist mehr ein einleitendes Vorspiel zum folgenden Vokalteil, als ein selbständiger Satz. Der Einsatz der Stimmen erfolgt ganz analog dem Sonatenanfang. Violino und Violetta haben veränderte Stimmung vorgeschrieben. Zu Takt 10/11 Violino der Sonate cf. Anfang des Stückes „Die Liebe Gottes“. Auch die letzte Zeile des Chorals „Christus der ist mein Leben“ klingt an. Der Terrassenbau der Sonate wiederholt sich mehrmals im Mottosatz. Ab 31 erscheint wieder eine für Schelle typische Kettenführung. C l beginnt und die anderen folgen imitierend. Ab 40 tragen die Instrumente, die im Motto schon konzertierend beteiligt waren, den Choral „Christus der ist mein Leben“ vor. Schlichter, homophoner Satz. So dokumentiert sich wieder der liturgisch-gebundene Charakter im Schaffen Schelle's. Wenn er innere Stimmungen am klarsten und faßlichsten zum Ausdruck bringen will, greift er zum allgemeinverständlichen musikalischen Dogma, und das ist ihm der Choral.

Vers 1 bringen alle 3 Stimmen, ohne Instrumente. (Nach Schering „Musikgeschichte Leipzigs“ S. 174 ist es ein altes Kirchenlied.) Als Ritornell bringt die Gambe im f den Choral „Wenn mein Stündlein

¹⁾ Dieses Stück erscheint in dem auf Seite 14 erwähnten Schelle-Band.

vorhanden ist“. Violinen begleiten pp im portato. (Scherings Choralangaben zu diesem Stück l. c sind abweichend. Er gibt diesen Choral mit „Nun laßt uns den Leib begraben“ an. Zum Vergleich siehe Zahn III Nr. 4482 b S. 90 und Zahn I Nr. 351 S. 100.)

Den 2. Vers bringt Canto I. Aber dem fast gleichen Bc. Auch die Melodie ist der des C I im Vers ähnlich. Als Ritornell erscheint in der Violine der Choral „Herzlich lieb hab ich dich“, von den anderen Instrumenten portato begleitet. (Scherings Angabe mit „Ach Herr, laß dein lieb Engelen“ l. c. wieder abweichend.)

Vers 3 bringt der B melodisch etwas variiert. Ziemlich frei zum Bc. Im ersten Vers gingen beide parallel. Im Ritornell bringt die Violetta „Wenn ich einmal soll scheiden“, die anderen Instrumente wie oben Vers 4 = Vers 1. Motto wird wiederholt. Wieder symmetrischer Aufbau.

Sonatina

Motto

(Choral)

Vers 1

Choral

Vers 2

Choral

Vers 3

Choral

Vers 4 = 1

Choral

Motto

Wenn auch nur „Herr, lehre uns bedenken“ nach vorjchreibender Bemerkung wiederholt werden soll, meine ich doch, daß in allen den Fällen die Sonate mitgemeint ist, in denen sie, wie im vorliegenden, so eng zum Motto gehört.

Dies Stück ist ein musikalisches Lebendigmachen des „memento-mori-Gedankens“, wie es in der ionenden Kunst kaum eindrucksvoller gestaltet werden kann. Die Wirkung wird nicht zuletzt dem beziehungsreichen Zitieren von Chorälen zu danken sein, die so gut eingearbeitet sind, daß man schwer entscheiden kann, ob der Choral oder die freien motettischen Mottopartien im Mittel-

punkt stehen. In diesem Stück ist es Schelle in außergewöhnlichem Maße gelungen, den perikopischen Kerngedanken darzustellen.

B. Chorisch.

38) „Gott sende dein Licht“

Tonart: a moll Text: Psalm 43, V. 3 und 4 Liedverse

Besetzung: Streichquintett, C A T B, Bc.

Keine Sonate. Dafür 2 lange Akkorde vom Tutti mit zweimaligem Gott-Anruf. Dann beginnt gleich ein großer Terrassenaufbau. Oft hatte die Sonate nur den Zweck, die Tonalität zu fixieren. Das wird hier durch die Tutti-Akkorde erreicht. Gleichzeitig wird dadurch ein a capella-Anfang vermieden. Am Schluß wird das Motto wiederholt.

39) „Uns ist ein Kind geboren“

Tonart: C dur. Text: Jes. 9, 6 5 Liedverse.

Besetzung: 2 Clarini, 2 Violini, 2 Tromboni C C A T B

Keine Sonate.

Das Chormotto wird auch hier am Schluß des Stückes wiederholt.

40) „Ich hielt mich nicht dafür“

Tonart: c moll (2 b Vorzeichen)

Text: 1. Kor. 2, 2 und 5 Liedstrophen

Besetzung: C C A T B, 4 nicht bezeichnete Instrumente, (vermutlich 2 Violinen und 2 Violoncelli)

Am Schluß steht „Ich hielt mich nicht“ ohne Sinfonia von Anfang und so geschlossen.“ Also war es nicht selbstverständlich, die Sonate mit dem Mottosatz zu wiederholen. Für die obengenannten Fälle halte ich es aber doch für richtig.

Die 5 Arienverse sind in Partitur übereinander geschrieben, obwohl jede Stimme solistisch ihren Vers singt. Man kann aber doch fast von einer latenten Mehrstimmigkeit reden, da die einzelnen Stimmen melodisch zwar variieren, aber doch deutlich vertikal gebunden sind. Die 6 Zeile bringt den Liedanfang in der Tp. Die Arienverse werden durch Tutti-Rehrim (der die beiden Schlußzeilen darstellt) und durch Ritornell verbunden. Das Ritornell ist wieder nur eine instrumentale Wiederholung des „gesungenen“ Tutti. Dabei verstärken die Instrumente die Stimmen. Tutti (und Ritornell) klingen ganz stark an das Ritornell von Nr. 6 an. Vielleicht kann man damit bei einer zu versuchenden Chronologie zeitliche Berührung konstatieren.

41) „Der Segen des Herrn“

Tonart: E dur.

Text: Sprüche 10, 22 und 5 fünfzeilige Strophen.

Besetzung: 2 Violinen, 2 Violoncelli, Fagott C C A T B, Continuo.

Wieder Symmetrie im Aufbau.

Sonate Bibelmotto Aia Bibelmotto

42) „Herr, deine Augen“.

Tonart: F dur.

Text: Jerem. 5, 3 und 4 Liedverse

Besetzung: 2 Violini, 2 Cornettini, 3 Tromboni, C C A T B,

Continuo.

Die Sonate basiert wieder auf zwei kontrastierenden Themen. Ein A bringt ruhigere Akkorde, während ein B mit lebhaften Dreiklangsmoti-

ven, die imitierend immer wieder auftauchen, die Sonate beschließt. Auch im Bibelmotto wird nach diesem Prinzip gestaltet. „Herr, deine Augen“ bleibt als Ausruf ruhig. „sehen nach dem Glauben“ ist dann bewegter. Die Aria — wieder in partitura — bringt den ersten Vers von den beiden Cantii gesungen. Das anschließende Ritornell klingt deutlich an das Bibelmotto an, das am Schluß natürlich wiederholt wird. Auch in diesem Stück stärkste Einheit durch prinzipielle Bindungen.

43) „Die Liebe Gottes“

Tonart: E dur.

Text: Römer 5, Vers 5 und 5 Strophen.

Besetzung: 2 Violinen, 2 Violoncelli, Fagott, C A T T B, Continuo.

44) „Gott sende dein Licht“

Tonart: A dur.

Text: Psalm 43, 3 und 4 Strophen.

Besetzung: 2 Violinen, 2 Violoncelli, Fagotto, C A T B, 4 voci al ripieno Bc.

Das erste Aufführungsdatum ist 1682. Also muß das Stück vor 1682 entstanden sein.

Sonate und Motto werden am Schluß wiederholt. Die Sonate ist zeilenweis geschrieben. Die Melodiespizzen enthalten fast einen Choral, den man allerdings nicht recht fassen kann. Für mein Gefühl ist er aber da. Es entstehen Assoziationen nach den Chorälen „Gott des Himmels und der Erden“ und „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ hin.

45) „Ehre sei Gott“

Tonart: C dur.

Text: Lukas 2, 14 und 4 Strophen von Johann Boderodt. In das „Ehre sei Gott“ ist ein Bierzeiler eingeschoben.

Besetzung: 2 Clarini, 2 Violini, 3 Tromboni, Timpani, C C A T B 5 voci al ripieno.

1683 wurde das Stück aufgeführt mit „Piffari e 3 Harpe“, 1689 „con 4 Cith.“.

Im ganzen Stück herrscht schlichte Modulation. Weihnachten erfordert naive Melodik. Die Hörer der Weihnachtsgeschichte wollen und sollen sich „freuen“ und wollen ihre Ohren nicht mit tonalen Komplikationen beschweren. Das kann man eher bei Bußspalmen mit ihrem dunklen Untergrund erwarten. Dort geht man bis zur S. Weihnachten bleibt nur in der T und D. Eventuell Dp. (In diesem Falle bei Schelles Stück)

46) „Machet die Tore weit“

Tonart: C dur.

Text: Psalm 24, 7 und 5 Strophen.

Besetzung: 2 Violinen, 2 Violoncelli, Fagott, 2 Clarinen, Tamburi,
C A T B, 4 voci a capella, Continuo.

47) „Siehe es hat überwunden“

Tonart: C dur.

Text: Offenbarung 5, Vers 5 und 5 Verse.

Besetzung: 4 Tromben, Tamburi, 2 Violinen, 2 Violoncelli, Fagott,
C A T B, 4 voci in ripieno, Continuo

Eine instrumentale Einleitung zum Mottosatz beginnt. Dreiteilig.

A ein energisches Dreiklangsmotiv der Bläser auf der T.

B Die Streicher antworten mit einem ruhig-fließenden Motiv, das
T zur Tp geht.

C ist dem A verwandt. Beide Gruppen führen zur T zurück

Die Tonart ist festgelegt und die angedeuteten Motive werden nun
im folgenden verarbeitet.

Auch hier wieder gegensätzliche Themen. Der B beginnt in Takt 6
mit dem energischen „Löwen-Motiv“ (dem A des Vorspiel) und wird in
8 vom A T mit dem ruhigen B der Einleitung — dem „Davids-Motiv“
abgelöst. Streicher und Clarinen bringen beide Motive in demselben
Wechsel und bringen das vollständige Vorspiel. Diesmal nur auf der D
mit anderem Wechsel. C beginnt mit dem „Löwen-Motiv“ auf der D.
A T B lösen ab. In dieser Art werden weiterhin beide Themen gegen-
einander ausgespielt. Die S wird berührt, sodaß alle Funktionen der
Tonart vertreten sind. Aber dem gleichen Bc bringt das Stück noch die
Aria. 4 Soloverse und einen 4 stimmigen Vers. Auch hier wird die
erste Zeile wiederholt. Sogar noch von den Bläsern. „auferstanden“
erscheint in langem Melodienanstieg. Das Ritornell verwendet die Arien-
motive gruppenweise im Wechsel. Das Motto zeigt schon einen klaren
Aufbau.

Instrumenten-Einleitung T Tp T

Singstimmen T D

Instrumente D Sp D

Singstimmen D T

Tutti T D T S T

Dieser Chorteil wird am Schluß wiederholt.

Vergegenwärtigen wir uns nochmals das Gesamtwerk Johann Schelles, so können wir dabei gewisse wiederkehrende Erscheinungen und Normen konstatieren.

Zuerst wollen wir äußere Erscheinungsformen betrachten, um später auf Inhaltliches, auf innere Züge einzugehen.

Besetzung.

Die Besetzung der Stücke zeigt uns ein Vorherrschen der Instrumentalbegleitung. Bis auf 3 Stücke sind alle Kompositionen von Instrumenten begleitet. Nur die beiden Motetten Nr. 3 und Nr. 4¹⁾ und das „Jesulein-Stück“ Nr. 29 sind ohne Instrumente geschrieben. Die Motetten sind 8stimmig; das Jesulein-Stück für 2 Canti und Continuo.

Die Besetzung der übrigen Stücke ist in den meisten Fällen 5stimmig. Die verdoppelte „Canti-Besetzung“ (also C C A T B) herrscht vor. Folgende Stücke haben sie: 1, 8, 9, 10, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 23, 24, 26, 30, 32, 34, 39, 40, 41, 42, 45. Nur ein Stück hat den Tenor verdoppelt: Nr. 43 bringt C A T T B.

Wiel seltener ist die reine 4stimmige Besetzung. C A T B kommt nur bei folgenden Nummern vor: 31, 33, 38, 44, 46, 47.

Doppelchor — 2 mal C C A T B — haben Nr. 2, 11, 13.

Solostücke für eine Stimme bringt die Sammlung nur 2 mal.

Mit Solo Nr. 15 und Bass Solo Nr. 7.

Für die Vereinigung mehrerer Solostimmen gibt es verschiedene Kombinationen. C C Nr. 22, C A Nr. 6, 25, C C C Nr. 21, CC CC CC Nr. 36, C C B Nr. 37, C C C B Nr. 35.

Die Bevorzugung der Canti ist auffallend.

Die Instrumente sind am häufigsten in einer 5stimmigen

verwendet

Gruppe I

Violino I II, Viola I II, Fagotto²⁾.

Oftmals sind bei ihr die Instrumente nicht bezeichnet. Doch stets sind sie eindeutig zu erkennen, durch Schlüsselvorzeichnung und die betr. Kombination. Diese Gruppe I erscheint bei folgenden Stücken Nr. 5 (Mit Solo), Nr. 6 (C A), Nr. 44 (C A T B), Nr. 40 (C C A T B), Nr. 8 (C C A T B), Nr. 31 (C A T B), Nr. 41 (C C A T B), Nr. 24, 9, 15, 10 (C C A T B), Nr. 43 + Viola III (C A T T B), Nr. 22 (CC), Nr. 19 (C C A T B), Nr. 38 (C A T B), Nr. 45 (C C A T B).

Anstelle der zwei Violinen treten in Nr. 21 (C C C) 3 Gamben. Entsprechend den 3 Solo-Sopranen. Überhaupt ist bei allen Stücken ein

¹⁾ Die Nummerierung bezieht sich auf die laufenden Nummern des analytischen Teiles S. 17 fg.

²⁾ Auch ein Beweis, daß im 17. Jahrhundert die Violinmusik die Bläser mehr und mehr verdrängt.

Streben erkennbar, den instrumentalen Klangkörper analog dem vokalen zu bezeichnen. So erklärt sich die obige Erweiterung bei Nr. 43. Die 3 Violen wird mit Rücksicht auf den II. Tenor eingefügt.

Erweiterungen der Gruppe I.

Es treten dazu 4 Clarinen und ein Bass-Instrument (Fagott?) in Nr. 23 (C C A T B) oder 4 Trombonen und Tamburi in Nr. 47 (C A T B) oder es kommen hinzu 4 Gamben und 2 Clarinen in Nr. 30 (C C A T B) oder nur 2 Clarinen treten dazu. Dies in Nr. 16 (C C A T B). Dort fehlt Fagott. Vielleicht ist es ohne weiteres hinzuzufügen. Eine Verdoppelung der Violinen und der Violoncelli tritt in Nr. 18 ein. In Nr. 26 (C C A T B) treten hinzu 3 Clarinen und Timpani; nur 2 Cornetti in Nr. 12 (C C A T B); 2 Clarinen und Timpani (Tamburi) in Nr. 32 (C C A T B) und Nr. 46 (C A T B); 2 Cornettini und 3 Tromboni in Nr. 2 (2 mal C C A T B). Hier analog auch 2 5stimmige Instrumentalgruppen.

In Nr. 34 (C C A T T B) werden verstärkt

Violino I durch Schreppura und Cornet I

Viola I durch Flauto und Trombone I.

Eine große Erweiterung der Gruppe I tritt in Nr. 13 ein.

2 mal C C A T B. Zu der Streichergruppe kommen noch Cornettino I II, Trombone I II III und Clarino I II III IV, Timpani. Das ist auch wieder durch die vokale Erweiterung bedingt.

Bekürzungen der Gruppe I treten auf in Nr. 35 (C C C B), hier nur 1 Violine. (Durch den 4stimmigen Vokalkörper bedingt.)

3 Violinen und Violone hat Nr. 39. (C C A T B.)

Andere Instrumentengruppen.

Gruppe II.

Clarino I II, Violino I II, Trombone I II

Nr. 39 (C C A T B)

Nr. 11 (Doppelchor) und Trombone III

Nr. 45 (C C A T B) und Trombone III und Timpani.

Gruppe III.

2 Clarinen, 2 Violinen, Nr. 17 (C C A T B)

Gruppe IV.

3 mal Violetta, 3 Fagotti, Violone in Nr. 25 (C A Solo)

Gruppe V.

Violino I II, Cornettino I II, Trombone I II, Fagotto. Nr. 42 (C C A T B).

Gruppe VI.

Violino I II, Violetta I II, Violoncino — ähnelt Gruppe I —
Dazu noch: Clarino (con sordino),
Violino piccolo 2 mal, 2 mal Cornettino (in defecto
Violino piccolo); dies in Nr. 33 (C A T B).

Gruppe VII.

Baß-Solo in Nr. 7 bekommt folgende Begleitung:
2 Violini, 2 Cornettini, 2 Clarini, 2 Flautini.

Gruppe VIII.

Böllig analog dem Vokalkörper in Nr. 36
6 Canti — 5 Violon und Violone.
Ebenfalls in Nr. 37 C C B — Violine, Violetta Viol. d. Gamba.

Die Erweiterungen entspringen stets der Tendenz, Gruppenkomplexe zum Konzertieren zu gewinnen.

Erklärung zu einigen Instrumenten.

Schreyura. Schryari, Schreierpfeifen bilden um 1600 eine Schalmeyeninstrumentenfamilie mit Doppelrohrblatt und können auch zu anderen Instrumenten gebraucht werden. (Sachs, Real-Lex. d. M.)

Clarino. Im 17. und 18. Jahrhundert die hochliegende Trompetenstimme. Besondere Kunstfertigkeit. Engeres Mundstück.

Violetta. Im 16. und 17. Jahrhundert die Tenor-Altgambe.

Violone = Kontrabaß.

Violoncino ist ein alter Name für Violoncello.

Lamburo = Trommel.

Cister (im 16./17. Jahrhundert Zitter) ist ein mehrhöriges Gitarren-Instrument.

Cithara = Cister, Guitarra, Kithara.

Cornettino = kleiner Zink 16–18. Jahrhundert.

Cornetto = Zint. Zint ist ein Horninstrument aus Holz mit Trompetenmundstück.

Flautino = kleine Flöte.

Piffero, Piffaro wird für kleine Flöte, und für die hohen Schalmeien und Oboenarten gebraucht. (mhd. piffe).

Tonarten.

Die in den Stücken verwendeten Tonarten, lassen ein Dominieren der „vorzeichenlosen“ erkennen. Auch sonst werden die Tonarten mit wenig Vorzeichen bevorzugt. (Auf die abweichende, an die Kirchentonpraxis erinnernde Vorzeichnung: „Es dur“ mit nur 2 b-Vorzeichen u. a. ist bei Besprechung der betreffenden Stücke schon hingewiesen worden.

Im einzelnen sind verwendet

C dur	16 mal	—	a moll	4 mal
G dur	—	—	e moll	3 mal
D dur	3 mal	—	h moll	1 mal
A dur	4 mal	—	fis moll	—
E dur	3 mal	—	cis moll	—
<hr/>				
F dur	3 mal	—	d moll	—
B dur	—	—	g moll	3 mal
Es dur	1 mal	—	c moll	4 mal

Benennung.

Die Benennung der Stücke ist strittig. Registriert sind die Kompositionen Schelle's als Kantaten. Wenn wir unter Kantate lediglich ein lyrisches Vokalstück verstehen, in dem die sich abwechselnden Chor- und Solopartien immer dieselbe, durchgehende Empfindungslinie wahren und nur graduell über sie hinaussteigen, dann sind Schelle's Kompositionen sämtlich echte Kantaten. Da wir aber bei dem terminus Kirchenkantaten unwillkürlich an die Stücke denken, in denen sich Bach's gewaltiger Genius eine Synthese schuf, mit der er alle vor ihm divergierenden Stilmomente zu einem novum zusammenzwang, müssen wir für Schelle's Stücke noch nähere Bezeichnungen hinzufügen, die dem Nebeneinander verschiedener Stile Ausdruck verleihen.

Neben dem motettischen Prinzip, das sich vor allem in Schelle's Chorsätzen ausgeprägt findet, ist es das „konzertierende“ Element, das Schelle's Schaffen beherrscht und das Schelle in weitestgehender Variation bringt. Dieses Nebeneinander der Schaffensgrundsätze bedingt auch einen entsprechend kombinierten Terminus. „Konzertierende Motette“ ist für die Mehrzahl der Kompositionen Schelle's der passende Ausdruck.¹⁾ Noch näher kann man dann die Stücke bezeichnen, die einen Choral verarbeiten. Etwa „konzertierende Chormotette“ oder „Choralkonzert“, während ich schon oben einen anderen Typ mit „betrachtender Evangelientantate“ charakterisierte. Ich ging davon aus, daß die Kantate „an sich“ das Lyrische betont; also in einem gewissen Gegensatz zum oratorischen Prinzip steht. Aus diesem Grunde wird der Ausdruck „betrachtend“ dem Charakter der betr. Schelle'schen Stücke gut gerecht, da es sich ja stets um ein Gefühlsmoment handelt, das Schelle nur graduell in wechselnder Kontemplation schattiert. Der Musikwissenschaft fehlt noch eine konventionelle Terminologie. Erst wenn durch große Querschnitte wirklich verbindliche Stilbezeichnungen gefunden sind, hat es Wert, Kompositionen auch äußerlich eindeutig einzugliedern. Bis dahin können Termini nur ad hoc Bedeutung oder praktischen Orientierungszweck haben und nur für die einzelnen Untersuchungen in Anspruch genommen werden.

Sonate.

Schelle's starker Formenwille, sein Drang zu architektonischer Gestaltung zeigt sich am deutlichsten in seinen „Sonaten“, jenen Einleitungssätzen, mit denen fast alle Stücke beginnen. Von den 47 Stücken beginnen nur 8 ohne ein derartiges Vorspiel, das als „Sonata“, „Sinfonia“, seltener „Sonatina“ bezeichnet ist. Meist sind diese „Sonaten“ abgeschlossene Perioden. Nur wenigemale gehen sie direkt in das folgende über. Dabei betonen sie allerdings stärker als bei den abgegrenzten Sätzen, daß sie das folgende Vokalstück einleiten und nur mit ihm verständlich und berechtigt sein wollen. Die Sonate kehrt auch manchmal im Verlauf des Stückes ritornellartig wieder. Das bestätigt dann den auch sonst deutlich erkennbaren Zweck: die Einheit der Komposition zu wahren. Dieses Ziel wird erreicht, indem die Sonate stets ganz eng und organisch mit dem gesamten Stück verbunden ist. Sei es, daß sie das Schema für die Modulation abgibt oder daß sie das Themenmaterial vorbildet bezw. antizipiert. Es ist nicht festzustellen, ob die Sonate vor dem gesamten Stück geschrieben wurde oder nach ihm. In dem einen Fall hätte sie mehr den Sinn einer „Skizze“, die durch das folgende Stück ausgeführt wird, während die Sonate in dem andern Falle ein Resümee des Geschaffenen darstellt. Es ist aber gleichgültig, ob die Sonate die folgenden

¹⁾ Cf. zur Bestätigung Schering, Musikgeschichte Leipzig, S. 147.

Vokalthemen antizipiert oder ob die Vokalstimmen die Themen der Sonate entnehmen. Für die Bestätigung des architektonischen Gestalterwillens im Schaffen Schelle's genügt der Effekt. Dieser Wille zeigt sich auch im Bau der Sonate selbst. Neben einteiligen Perioden stehen dreiteilige, die nach da capo-Art den dritten Teil in engste Beziehung zum ersten setzen, wenn sie ihn nicht gar wörtlich wiederholen. Auch die schon in der antiken (griechischen) Tragödie herrschende urmusikalische Form, bei der zwei gleiche Stollen-teile durch einen folgenden dritten Teil „abgesungen“ werden, bringt Schelle häufig. Oft steht hierbei der Abgesang zum Stollen in enger Beziehung, was eine formale Konzentration schafft.

Auch zweiteilige Perioden finden wir, die aus zwei motivisch verwandten und kombinierten da capo-Gruppen bestehen. Stets herrschen Beziehungen des thematischen Materials der Sonate inter se. Schreibt Schelle ein Stück, in dem er einen Choral bearbeitet, dann bringt er auch schon in der betreffenden Sonate dieses „Thema“. Entweder erklingt der Choral in reiner Form oder er liefert nur die thematischen Bausteine, mit denen dann (manchmal sehr „instruktiv“) vorbereitend konzertiert wird. Die Betrachtung der Sonaten bei den einzelnen Stücken wird es klar bewiesen haben, wie stark stets der Wille zu klarer Formbildung (auch in den kleinsten Perioden) da ist und wie die Sonate stets Tendenzcharakter hat, der nur durch das folgende Stück erfüllt und verständlich wird. Diese konsequente Architektur beweist die Unmöglichkeit, solche Musik mit dem „entlehnten“ Begriff „Barock“ zweckvoll zu bezeichnen. Wenn man schon meint, die Terminologie der Schwesterdisziplin zu Hilfe nehmen zu müssen, dann paßt hier weit besser der Begriff der „Renaissance“. Diesem klaren Aufbau, der immer gliedern will, kann man nur einen ebenso klar gegliederten Grundriß eines Bauwerkes der „Hoch-Renaissance“ gleichsetzen. (Etwa den letzten Grundriß der Peterskirche in Rom.) Solche Bezeichnung wird aber nie dem Kunstwerk völlig gerecht werden und, da nur am Äußern haften bleibend, ganz falsche Analogien in der Vorstellung wecken. Wir müssen aber gerade ins Innere des geschaffenen Aufbau's eindringen. Äußerlich betrachtet, kann Schelle's Werk vielleicht „barock“ Züge tragen. Aber man sieht und beurteilt dann nur die Fassade. Den Mangel dieser quantitativen Würdigung und des Nachziehens nur äußerlicher Effekte habe ich schon oben betont. (Etwa bei dem Stück „Lobe den Herrn“.) Nie und nimmer kann man damit einem so innerlich eingestellten Meister wie Schelle gerecht werden, geschweigedenn nahekommen. Was sich hinter der „barocken“ Fassade birgt, das ist das schaffende Leben, und nur in ihm können wir den Schöpfer des Stückes erleben. Ob das „barock“ oder „gotisch“ ist, kann uns nichts sagen. Es ist in unserm Falle „schellisch“, und wenn wir das verstehen, können wir getrost auf jegliche interpretierende Analogie verzichten.

Ritornell.

Als grundsätzlich verwandt mit der Sonate erscheint bei Schelle das Ritornell, das sich in den meisten Stücken findet. Können wir ganz allgemein die Sonate als Vorspiel ansehen, so das Ritornell als Nachspiel. Doch sollen einige Beispiele seinen fließenden Charakter zeigen. Selbstständige Ritornelle, die in keinerlei Beziehung zum ganzen Stück stehen, finden wir bei Schelle nicht. Ebenso wie es keine entsprechenden Sonaten gab. Wohl aber wechselt die Bestimmung des Ritornells. Es erscheint als „Vor- und als Nachspiel“, als Zwischenspiel und einigemal direkt im gleichen Sinn der Sonate.

Als echtes Ritornell findet es sich sehr häufig als Nachspiel der Arienverse. (Texttyp 4). Hierbei nimmt das Nachspiel ein Motiv der Arie auf, — meist das zuletzt erklangene — und läßt dadurch die Empfindungskurve des Verses allmählicher ausklingen. Schafft dabei außerdem durch seinen Vorspielcharakter für den folgenden Arienvers anschließende Verbindung. Hier wird das Ritornell zum Resümee der Arie.

Als Einleitung eines folgenden Gesangsteiles hat es oft mehr Übergangscharakter. Hier ist seine Stellung völlig unselbständig. Mit dem folgenden aufs engste motivisch und harmonisch verbunden nähert es sich hierbei sehr dem Sonatencharakter. In dieser Funktion steht es meist, wenn sich (etwa beim Texttyp 1) innerhalb des Prosatextes der Takt ändert und dadurch auch eine veränderte stilistische Behandlung eintritt. Wenn das Ritornell am Schluß des ganzen Stückes steht und der Anfangschor (ohne Sonate) wiederholt wird, klingt das Ritornell oftmals an die Sonate an. Dadurch tritt eine ideelle Verschränkung ein. Das Nachspiel der Arie wird gleichzeitig Vorspiel des (Schluß)Chores. Sehr gut und deutlich in Nr. 41 und in Nr. 43.

Relativ selbstständig erscheint das Ritornell in Nr. 24. Hier sind keine direkten Beziehungen erkennbar. Das Ritornell löst hier nur die Arienverse ab. Natürlich paßt es allgemein zur harmonischen Struktur des Ganzen.

Einigemal erscheint das Ritornell nur einmal im Stück. Dann hat es als Zwischenspiel nur überleitenden Charakter. Der Name Ritornell paßt dann nicht recht für solche Sätze.

Bei den Ritornellen des Texttyps 4 verwendet Schelle oft Choräle. Dadurch soll dann stets das Liturgische betont werden.

Wie es „gesungene Sonaten“ gab, so gibt es auch „gesungene Ritornelle.“ In Nr. 18 singt das Tutti nach jeder Strophe den Choral im schlichten, streng homophonen Satz. Hier wird das Ritornell zum Rehrhein.

Hatte die Sonate mehr programmatischen Charakter, — wollte sie das Bindende und Zusammenhaltende mehr im voraus dokumentieren —, so hat das Ritornell eher bestätigenden Charakter, der die bestehenden Beziehungen konstatieren soll. Beide können sich aber auch äquivalent gegenüber treten. In Nr. 6 haben beide mehr selbständigen Charakter. Sie haben hierbei den Zweck, die Stimmung anzuschlagen (Sonate) und sie dann im Verlaufe des Stückes aufrechtzuerhalten (Ritornell). Natürlich sind auch hier enge Beziehungen zum Stück da.

Enge Verbindung zwischen Sonate und Ritornell wird in Nr. 21 bereits äußerlich dokumentiert, indem mitten im Stück ein Instrumentalsatz, als Sonate bezeichnet, erscheint. Man könnte daraufhin jedes Ritornell dieser Art als Sonate und manche Sonate als Ritornell betrachten. Auch dies erweist wieder die enge Zweckverwandtschaft beider Begriffe und das fließende ineinander Übergehen. Beide treffen sich in dem Streben, die Einheit des Ganzen zum Organismus zu fördern, und beide wiederum sind die besten Beweise für die erreichte organische Gestaltung im Werk Johann Schelles.

Rezitativ.

Schelles eigenen Stil können wir am besten im Rezitativ finden. In jenem Prosaltext, der durch seine Diastematik den Künstler wohl am ehesten zwingt, persönliche Reflexionen im Notentext zu fixieren. Wenn wir Schelles „actus musicus auf Weihnachten“ mit dem Weihnachtsoratorium von Schütz und von Bach vergleichen, so können wir in außerordentlich hohem Maße den Weg verfolgen, der stilistisch von Schütz zu Bach führt. Zwischen diesen beiden Großmeistern ist keine Lücke, sondern ein stetiges, stilistisches Fortschreiten, bei dem Schelle der stärkste verbindende Mittler zu Bach hin ist.

Schütz beginnt seine Weihnachtshistorie mit einem längeren, chorischen exordium — Schelle mit einer stark choralbetonten Sonate, der ein ganz kurzes exordium folgt — Bach schließlich mit einem festlichen Eingangsschor. Alle drei Meister lassen dann den Tenorsolisten mit dem Evangeliumstext beginnen. (Schütz und Bach lassen den 2. Vers des Evangeliums fort: „und die Schätzung war die allererste...“) Schütz kommt am Anfang nicht sehr über den Lektionston hinaus. Bachs lebendiger Anfang des Rezitatives, der sofort intensiv ansteigt, wäre mit Schütz verglichen unverständliches Wunder; er ist es nicht mehr, weil Schelle dazwischen steht. Ein Vergleich Bachs mit Schelle erweist starke Beziehungen Bachs zu Schelle. (Cf. die Anfangsrezitative von Bachs Weihnachtsoratorium und Schelles Actus musicus.) Die Melodiespitzen gleichen sich. Schelle läßt ansteigen: ... „es begab ... Zeit ... Gebot...“

Bach steigert nur darüber hinaus bis „ausging“. Wir sehen hier deutlich, wie Bach über die Tradition (sc. Schelle) hinauswächst. Diesen verminderten Akkord auf „ausging“ mit dem g^1 des Tenors wird wohl jeder als das erste „bachische“ Symptom in diesem Rezitativ empfinden. Den Text „Welt geschäzete würde“ ... „und jedermann ging, daß er sich schäzen ließe“ bringen beide gleich. ... „in seine“ ... bekommt bei beiden Meistern die Melodiespige. Bach betont besser als Schelle („in“) das „seine“. „da machte sich auf Joseph“ bekam bei Schelle den Oktavsprung, bei Bach ebenfalls. „die war schwanger“ — bei Schelle und bei Bach Modulation nach moll. Eine völlig gleiche Bildung bringt Bach bei den Worten „sonst keinen Raum“. Nach dem 7. Vers des Evangelisten bringt Schelle ein Choral-Intermedium mit anschließender Hirtenfsonie. Bach bringt eine völlig analoge Einteilung. Natürlich sind seine Zwischenstücke erweiterter. Aber beide leiten die Erzählung von den Hirten auf dem Felde mit einem homogenen Instrumentenvorspiel ein. Im folgenden sehen wir Bachs souveränere Stellung zum Text: Schelle bleibt an das „leuchtete“ gebunden, Bach hebt die „Amarheit des Herrn“ hervor. Vers 16 des Schellischen Stückes mit dem Beginn des Rezitativs Nr. 30 bei Bach verglichen, zeigt, wie sich in Bach vorausgegangene Stilelemente synthetisch verkörpern. Schütz hat bei den Worten „und sie kamen eilend“ keinerlei Absicht, den Sinn auszudrücken, Schelle wird schon stärker angeregt, das „eilend“ in einem Aufwärtsgang zu markieren. Schelle bleibt aber am Wort haften. Bach schließlich führt die Phrase in knappem Anstieg. Auch hierzu muß man Schelles Mittlerstellung zum Verständnis haben.

Dieses kurze Betrachten zeigt mir es deutlich, daß Schelle in der Entwicklungslinie die zu Bachs Höhepunkt führt dicht unter dem Gipfel steht. Der Beginn des Evangelisten bei Schelle ruft im Hörer die gleiche lebendige Empfindung hervor, wie sie (allerdings noch gesteigert) Bach weckt und wie sie bei dem Schütz'schen Stück noch nicht erreicht wird. Zwischen Schütz und Bach herrschen noch grundsätzliche Verschiedenheiten. Zwischen Schelle und Bach sind diese Differenzen weit eher gradueller Art. Das kann Bach weder schmälern, noch soll es Schelle in seiner Bedeutung steigern. Es soll nur zeigen, daß Bach völlig in deutscher Tradition wurzelt und nicht (etwa im Rezitativ) immer auf Italienisches bezogen werden muß. Vielleicht ist obiger Vergleich auch ein Hinweis darauf, daß sich das Rezitativ wohl sehr gut von selbst in der Kirchenmusik entwickelt haben kann und ohne beziehliche Einflüsse zur Oper entstand.

Weitere Sillmerkmale Schelles werden im folgenden, der Persönlichkeit Schelles gewidmeten Kapitel zur Sprache kommen, da sie schon von selbst zu vergleichender Betrachtung hindrängen.

Choralmelodien.

Es folgt noch eine Übersicht der von Schelle verwendeten Choralmelodien, einschließlich bloßer Zitate.

Nun danket alle Gott	2 mal
Lobt Gott ihr Christen	
Gelobet seist du Jesu Christ	
In dulci jubilo	
Herr Jesu Christ wahr Mensch	
Vom Himmel hoch	2 mal
Nun komm der Heiden Heiland	
Christus der ist mein Leben	2 mal
Wenn mein Stündlein	2 mal
Herzlich lieb hab ich dich	
Wenn ich einmal soll scheiden	
Heut triumphieret Gottes Sohn	
Nun lob mein Seel den Herren	
In dich hab ich gehoffet Herr	
Verleih uns Frieden	
Gib unserm Fürsten	
Herr Jesu Christ du höchstes Gut	

Nachtrag.

Das im Katalog auf Seite 12 unter Nr. 159 nachgetragene Stück „Uns ist ein Kind“ kam mir erst am Schluß meiner Arbeit in die Hände. Es gleicht textlich völlig Nr. 39 und bringt stilistisch keinerlei Abweichung von den besprochenen Werken. Es schließt als Nr. 48 den analytischen Teil ab.

Die Persönlichkeit Johann Schelle's

dargestellt im Vergleich mit historisch vorausgesetzten und zeitgenössischen Werken.

Historischer Überblick.

Um die Individualität eines Künstlers verstehen und würdigen zu können, muß man das kennen, was dem Künstler zeitlich vorausging; das Typische, vor dem sich die Persönlichkeit des Meisters abhebt und auf dem sie — schon durch seine geographisch-kulturelle Beziehung und Berührung — fußt. Wir müssen dies nicht etwa deshalb tun, damit man den Meister dann recht präzise einer bestimmten Generation zuordnen kann und in seinem Schaffen schichtweise die einzelnen Einflüsse und Richtungen ableiten und analysieren (= auflösen) kann.

In der Kunstgeschichte gibt es nur Individualitäten! Nur diese haben wir zu erkennen. Wir dürfen keine „Schulen“ entdecken wollen. Vielleicht kennt keine Geisteswissenschaft eher bestimmte „Schulen“, die sich in gemeinsamer Methodik oder Interpretation bestimmter axiomatischer Begriffe zusammensuchen. Das Werk eines Künstlers aber ist zu sehr ich-betont, zu subjektiv, zu stark ins Metaphysische projiziert, als daß sich zwei Kunstwerke gleichen könnten. Wenn wir trotzdem einen Künstler klassifizieren, so kann das nur einen praktischen, gänzlich äußerlichen Zweck und Wert haben, der nur orientieren soll und sofort bei Beginn der Betrachtung eines Künstlers seine Existenzberechtigung verliert.

Ich sagte oben, daß wir das einem Künstler Vorausgegangene kennen müssen, das Typische — aber stets haben wir es nur mit dem Individuum zu tun. Wir brauchen die Umgebung des Meisters als Rahmen, der Relationen ermöglicht, damit wir den Stand der Entwicklung fixieren können, wie sie sich in dem betreffenden Meister personifiziert. Gerade für das 17. Jahrhundert ist das nötig. Im Friedensjahr 1648 ist Johann Schelle geboren. Am Ende jener Periode, die man gern mit der Bemerkung übergang, daß der große Krieg einen Ruin jeglicher Kunst

und allen Geisteslebens gebracht habe. Daß dies nicht der Fall war, ist schon längst konstatiert worden. Viele Drude entstammen dieser Kriegszeit, und schließlich fällt mit ihr der Beginn der ersten musikalischen Hochperiode Deutschlands zusammen, deren Träger und Ausgang Heinrich Schütz war. (1585—1672.) Bach und Händel wären Wundererscheinungen, wenn zwischen ihnen und der Vergangenheit tatsächlich jener 30jährige, alles zerstörende Bruch bestünde. Das Innenleben blieb neben der äußeren Notlage völlig intakt. Die Entwicklung ging unaufhaltsam weiter. Wenn ein Zweig der Kunst eng mit dem „panta rhei“ Heraklit's verknüpft ist, so ist es die Musik, zu deren Elementen ja bereits das „rheo“-Rhythmus gehört.

Gewiß, es fehlen zwischen Schütz und Bach die „großen“ Meister. Aber für die Verbindung zwischen den Genie's sind Talente ersten Ranges gerade gut genug. Ein kurzer Überblick über die protestantische Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts ermöglicht eine Orientierung nach 3 Gruppen.¹⁾

Eine **1. Gruppe** bildet sich um Heinrich Schütz. Diese Meister sind vor 1600 geboren. Zu ihr gehören etwa (Schütz) Schein, Scheidt, Michael Prätorius, Selle, Joh. Staden, Tobias Michael u. a. Von ihnen stellen vor allem die Meister Sachsen-Thüringens eine große Blütezeit dar.

Einer **2. Gruppe** — nach 1600 geboren — müssen wir Meister wie Hammerschmidt, Rosenmüller, Seb. Krüpfel (Schelle's Vorgänger im Thomastantorat) und die Schütz'schüler Matth. Weckmann, Christoph Bernhard und Franz Tunder zurechnen.

Eine **3. Gruppe** schließt ab und ragt ins 18. Jahrhundert hinein. Neben Johann Schelle, der allerdings mehr das 17. Jahrhundert abschließt (1701 gest.), kommen dann sein Nachfolger Ruhnau und Schelle's Lieblingsschüler Christoph Graupner für diese Gruppe in Betracht, um nur die beiden zu nennen, die Schelle persönlich berühren.

Das 17. Jahrhundert bekommt sein Gepräge durch eine kontinuierliche Tendenz, die Möglichkeiten des Begriffes „Konzert“ in allen Variationen zu erschöpfen. Nicht nur Klanggruppen werden gegeneinander ausgespielt. Wir haben gesehen, wie Schelle gelegentlich in souveräner Meisterschaft nur das Prinzip des Konzertes aufnimmt und es sich im Tonalen auswirken läßt. Auch in der Kasualmotette wird das Prinzip verwendet, und dadurch eine große Erweiterung hergestellt. Der Text — oft nur ein Bibelvers — muß gestreckt werden, weil man sich nicht genug in Kontrasten ergehen kann.

¹⁾ Diese Einteilung nach Blume: das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik. Ich verdanke diesem Buch außerdem viel Anregung für vorliegende Arbeit.

1665 wurde Schelle in Leipzig Thomaner. Die noch heute im Ratsarchiv Leipzig zugänglichen Musikalienverzeichnisse (siehe Bildbeilagen) orientieren uns darüber, welche Art Musik den heranwachsenden, werdenden Künstler beeinflusst haben kann bezw. in welchen Erscheinungsformen er mit der musikalischen Entwicklung jener Zeit in Berührung kam. Neben lateinischen Motetten von Albrici, Bertali und Beranda¹⁾ sang man Werke von Schütz, Rosenmüller, Hammer Schmidt und Knüpfer. Auch katholische Messestücke sind entliehen worden.

Die konzertierende Figuralmusik stand vor der Predigt oder umrahmte sie. Die Motette trat zurück und verschwand im liturgischen Rahmen. Die Kantoren vernachlässigten sie, indem sie lieber frühere Werke verwendeten. Etwa Stücke aus dem „Florilegium Portense“ von Bodenschlag. Daß aber trotzdem auf dem Gebiet Großes geleistet wurde, beweisen Schelles Sterbemotetten. Hochzeitsmotetten werden auch immer seltener verlangt. Lieber bestellt man hierfür konzertierende Musik mit Instrumenten, die mit ihren ausgedehnten Kombinationsmöglichkeiten und Klangkontrasten im Text nur Einkleidung für den religiösen Lehrzweck erblickte. Dadurch war auch für unsern Meister das Schaffensgebiet umgrenzt. Figuralmusik und (etwaige) Kasualmotetten.

Bergleichende Betrachtung.

Das Ziel dieses Kapitels soll sein: Züge der Persönlichkeit Johann Schelle's zu erkennen. Wir werden dies am besten können, wenn wir einige Werke anderer Meister betrachten, um dadurch zu konstatieren: inwieweit ist Schelles Einstellung in seinem Schaffen eine besondere. Das wird am deutlichsten hervortreten, wenn wir verschiedene Werke mit dem gleichen Text heranziehen können. Ist dies nicht möglich, so werden uns Werke des gleichen Texttyps ebenso dazu verhelfen.

Zum Vergleich werde ich zunächst Werke von Johann Rosenmüller und von Sebastian Knüpfer heranziehen.

Rosenmüller ist einer der bedeutendsten Meister des 17. Jahrhunderts, und Knüpfer war der Vorgänger und Lehrer Schelles in Leipzig. Ganz sicher werden diese älteren Meister auf Schelles Bildungsgang einen gewissen Einfluß gehabt haben. Später werden wir auch noch einige zeitgenössische Werke zum Werk Schelles stellen. (Bernhard, Lunder, J. Ph. Krieger, Buxtehude.) Sie werden eine noch weitergehende Differenzierung gestatten. Die Vergleiche sollen zeigen, wie stark Schelle

¹⁾ Bertali, Antonio, 1605 in Verona geboren und 1669 als Hofmusikus in Wien gestorben. Er schrieb Messen, Motetten, Kantaten, Opern. — Beranda, Marco Giuseppe, 1625 in Rom geboren und 1675 in Dresden gestorben. 1663, wurde er an Stelle Albrici's Kapellmeister. Er schrieb Messen, Motetten. Historie von der Geburt des Herrn, Markuspassion, Oper „Dafne“.

(wie jeder Künstler) in seiner Zeit wurzelt. Wenn sich dabei im Werk Schelles Anklänge an Vorhergegangenes finden, so betrachte ich das lediglich als fundamentales Moment, wie es jeder Schaffende als „datum“ seiner Zeit mitbekommt.

Mus. ms. 18887 der Br. St.-B. Berlin enthält 7 Kompositionen **Rosenmüllers** über den Psalmtext „Beatus vir“.

Schelle hat diesen Text sehr sinngemäß vertont. Das Anfangsmotiv wurde zur motivischen Energie für fast alle folgenden Verse. Eine starke Einheit wurde durch diese motivischen Beziehungen erreicht. Eine feine textliche Beziehung entstand außerdem noch dadurch, daß Schelle den 10. Psalmvers dem 3. nachbildete. (In Vers 10 Umkehrung des Oktavsprungs; dieselbe Dreiklangsmotivik). Vers 3 schildert das „Wohlfsein“ des Gerechten; Vers 10, wie der Gottlose in seiner Verdammnis das mit ansehen muß und dadurch zum Bewußtsein seines „Verlorenseins“ kommt. Schelle gestaltet dieses gegensätzliche Verhältnis eindringlich und verbindet dadurch außerdem den II. Teil über den Umbruch hinweg organisch mit dem ersten.

Ganz anders verfährt Rosenmüller mit dem Text. In der ersten der 7 Kompositionen ist „beatus vir“ eine 4 taktige Formel, die bei der Textwiederholung der Anfangsworte wiederkehrt. Im Stück 8 mal. Sie schafft dadurch ein Gerüst, um das sich alles gruppiert. Bei Wortwiederholungen kommen oft dieselben Motive. Am Anfang herrscht ein ziemlich schematischer Aufbau. Auf „exaltabitur“ kommt ein ausgedehntes, abgebrochenes Stammeln. A T B sind komplementär, die Stimmen sind verzahnt. Es wiederholt sich folgender Rhythmus:



Auch im Gloria kommt bei „et nunc“ viermal solches verzahntes (aufsteigendes Quart-)Motiv. Später erscheint es in einer Koloratur bei „Amen“.



Das ganze Stück enthält viel Formelhafes. Wenn das Zitteren des Anfangs auch ein bauendes Moment ist, so ist es doch durch das Schematische geschwächt. Die Gestaltung kommt nicht vom inhaltlichen Textstim. Der Text muß sich der Musik anpassen.

Dasselbe zeigt sich in Nr. 4 und 4 a desselben Bandes. Beide Stücke sind gleich. (Cf. Werkverzeichnis S. 9 unter Beatus vir). Dieses Stück gruppiert sich um die Formel des 8. Psalmtons für Cantica. Auf ihm bringt Rosenmüller den 1., 4., 7., 9. Psalmvers und das „sicut erat“

des Gloria. In guter Berücksichtigung der Einzelstimmen. C A T B C bekommen nacheinander diesen cantus firmus. Auch das darauffolgende Instrumentalzwischenpiel folgt auf jeden c. f. Es ähnelt übrigens der Sonate, vor allem in den Schlusstakten. Dadurch ist eine völlig symmetrische Umrahmung der c. f.-Zitate erreicht. Bei diesem Stück ist wieder der musikalische Aufbau als Hauptsache geschaffen. Die Textzitate auf den exponierten c. f. ergeben keine beziehliche Sinnberechtigung. Rosenmüller nimmt bei seiner Gestaltung keinerlei Rücksicht auf den Text oder dessen latente Disposition. Gerade dieses Stück zeigt wiederum in seiner Melodik (Sonate und u. a. das Gloria), daß der Komponist dieses Stückes Italien wirklich sah und hörte. Er ist Westmann, der wohl aus ästhetisch-religiösen Gründen „geistliche“ Musik schreibt. „Kirchen“-Musik im Sinne Schelles ist das nicht. Der cantus firmus des Psalmtens soll den kirchlichen Nimbus wecken und wahren, aber die Musik bleibt weltlich in ihrer leichtflüssigen Struktur. Durchweg herrscht intensive Belebung und keine textverursachte, innerliche Schattierung. Einheitslich wirkt solches Stück durch musikalische Elemente. Schelle brachte aber außerdem noch sinnbezogene Analogien hinein, die das Organische noch viel tiefer wurzeln ließen.

Einen schematischen Aufbau zeigt auch Nr. 2 dieses Bandes. In diesem Stück arbeitet Rosenmüller mit 3 Ritornelltypen, die zueinander in Beziehung stehen, sodaß nach jedem Teil ein Ritornell erklingt. Es stehen dann 10 Teile im Wechsel mit 10 Ritornellen, die sich trotz Abwandlung ähneln. Da, anfangs vor allem, auch der Text wiederholt wird, entsteht ein schematischer Aufbau. Der erste Vers wird zum gelungenen Ritornell. Es entsteht folgender Wechsel:

Rit. (1. B.) Vers 2 Rit. (B. 1) Vers 3 Rit. (B. 1) Vers 4

dann folgen andere Ritornells

In Nr. 5 gehen die fugierten Einsätze des Anfangs durch das ganze Stück. Zwischen der 4. Komposition Rosenmüllers und der Schellischen bestehen Ähnlichkeiten, die aber unwesentlich sind. Schelle hat sicher das Stück Rosenmüllers gekannt und sicher auch im Bedarfsfalle verwendet, da man nicht immer die „beatus vir“-Kompositionen aus dem Floril. Portense gesungen haben wird, etwa von Jakobus Gallus. (cf. Schelle Takt 40 und 73 mit Rosenmüller Takt 28 und 86.)

Bei diesem Vergleich Schelles mit Rosenmüller erkennt man deutlich die religiöse Betonung der Persönlichkeit unseres Meisters. Er konnte nur auf der Basis seiner kirchlichen Einstellung schaffen, und diese starke Kontemplation dem Text gegenüber verursacht, ja bedingt dann ganz andere Gestaltung als bei einem Manne wie Rosenmüller. Schelle ist

vielmehr (pietistischer) Mystiker, Rosenmüller dagegen weltlicher Musiker. Schelle wirkt viel persönlicher (objektiv gedacht), intimer. In seiner starken Abhängigkeit von kirchlicher Tradition schwingt doch stets ein inniger, subjektiver Zug, der sich in dem religiösen Bekenntnis erweist. Für Schelle ist jedes kirchliche Stück (und Schelle schrieb nur solche) ein Stück eigensten Glaubens. Er kommt nie zu einem breiten, bloßen objektiv-dogmatischen Stück, das ex officio geschrieben ist. Gerade hierzu werden wir dann bei Knüpfen Gegenständliches finden.

In der 4. Komposition Rosenmüllers (Mus. m. 18887) herrscht durchgehend Vierstimmigkeit. (Er hat überhaupt mehr C A T B-Besetzung). Bis auf den Anfang des Gloria — wo zum C plötzlich noch ein 2. Cantus tritt, die sich dann beide in opernmäßiger Koloratur ergehen — erklingt nie eine Stimme allein. Die c. f.-Partien kann man nicht so auffassen. Rosenmüller lag es an der „Musik an sich“ Schelle kommt durch sein feines Reagieren auf den Text zu einzelstimmlicher Behandlung. Wie innig-lockend klingt der Anfang der Cantii: „Beatus . . .“ Auch ein verstocktes Herz soll von dieser rettenden Mahnung getroffen werden. Die weiterhin variierte Besetzung der einzelnen Verse hat bei Schelle stets innere Berechtigung. Dies zeigt sich nicht zuletzt im Gloria, das bei Schelle als mächtiges Gemeindebekenntnis hinausdringt und in „sicut erat“ wieder durch Anklingen des Anfangsmotivs die Ganzbezogenheit erweist. Wird bei Schelle ein Vers von einer Stimme allein gebracht, so ist das nie willkürlich, sondern aus textdeutendem Anlaß heraus.

Die Vorliebe Rosenmüllers, den Anfang der Singstimmen ritornellartig zu wiederholen — also ein völlig musikalisch betontes Gestaltungsprinzip — zeigt sich auch in „Laetatus sum“, Mus. m. 18882. Hier erinnert außerdem das Violinenmotiv im 3. Takt an Schelle's Lob den Herrn“. (S. v.)

Das „laetatus sum in his“, Takt 15—37 erscheint wieder in Takt 132—155 und im Gloria Takt 264—296 auf die Worte „sicut erat“.

Die zweite Komposition desselben Bandes ähnelt der ersten. Anstelle des „gesungenen laetatus Ritornells“ tritt hier das Anfangsritornell. Bei Rosenmüller finden wir dieselbe enge Beziehung zwischen Sonate und Ritornell wie bei Schelle. Schelle hatte aber diese musikalischen vereinheitlichenden Momente stets neben übergreifenden, text sinnlichen Beziehungen. Rosenmüller kommt in den zitierten Stücken über „musikalisches“ nicht hinaus. Cum grano salis verstanden haben wir in den Rosenmüller-Stücken fast Serientkompositionen vor uns. In solchen Bänden der Sammlung Bokenmeyer stehen gleich mehrere Kompositionen über denselben Text. Das schließt schon eine textlich-angeregte Gestaltung aus oder schränkt sie zum mindesten ein. 12 Präludien für ein Instrument lassen sich leichter schreiben als 2 Stücke über den gleichen biblischen Vorwurf.

Noch deutlicher erklingt übrigens Schelles „Lobe-Motiv“ in dem „Lauda-Motiv“, das Rosenmüller in „Lauda Sion“ (Mus. ms. 18882 Nr. 3) bringt:



Ein Beweis für das Traditionelle und Konventionelle, das die Musiker damals in ihren Themen empfanden.¹⁾

In Mus. ms. 18890, das 10 verschiedene Kompositionen über den Text „laudate pueri“ enthält, bringt Rosenmüller wieder am Anfang des Gloria eine sehr äußerlichbedingte Koloratur im Canto.



Der Choral spielt bei Rosenmüller keine Rolle. Sonst finden sich aber bei Schelle in sachtechnischer Hinsicht manche Ähnlichkeiten mit Rosenmüller, die Schelles zeitliches Gebundensein beweisen. Solche Zeitmomente sind Terzensführung der Stimmen, Imitation, respondierende Partien, Terrassendynamik, Verstärkung des Vokalchors durch gleichlaufende Instrumente, Singbaß mit dem Bc identisch. Die Terrassendynamik erscheint mir aber bei Schelle stets organisch, während sie z. B. bei Rosenmüller Mus. ms. 18890 Nr. 5 zerrissen und zusammenhanglos auftritt.

Die Bewertung Rosenmüllers, sofern man überhaupt hier davon reden kann, kann natürlich nur äußerst relativ angesehen werden. Rosenmüller ist individueller Künstler und Schelle auch. Nur in dem, worin beide ihrer Zeit angehören und was über einen längeren Zeitraum hinweg traditionelles bedeutet, wird man kleine gemeinsame Elemente finden. Sie müssen gering sein, und deshalb kann der Vergleich nur Mittel zum Zweck sein, die eigene Person unseres Meisters unter einem anderen Gesichtswinkel, in neuer Perspektive betrachten und erkennen zu können.

¹⁾ Im Anschluß an die Durchsicht der Rosenmüller-Bände der Sammlung Hofemeyer kann ich einen Irrtum berichtigen, der „Horneffer“ in seiner Dissertation unterlaufen ist. Seite 96 bringt er die verschiedenen Titel der Rosenmüller-Stücke. U. a. führt er den Titel „Konzertoper“ an. Gibt das an sich schon keinen Sinn, so ist das Zustandekommen dieser Bezeichnung noch unverständlicher. Es kann sich nur auf die Komposition „Dilexi“ Mus. ms. 18881 Nr. 10 beziehen, die überschrieben ist

Concerto per Choros à 8 Voc.

Concerto und per sind ganz eng nebeneinander geschrieben, so daß bei flüchtigem Überlesen der phantastische Titel „Konzertoper“ entsteht.

Ein grundsätzlicher Unterschied zwischen Schelle und seinem Vorgänger **Sebastian Knüpfer** zeigt sich beim Vergleich ihrer Choralkompositionen. Im Denkmälerband 58/59 stehen zwei Beispiele Knüpferscher Leistung auf diesem Gebiet. Seite 1 „Was mein Gott will“ und Seite 30 „Es spricht der Unweisen Mund wohl“.

Das erste Stück ist 6 stimmig besetzt. C C A T T B. Dazu treten 2 Orchestergruppen

Cornetto I II Trombone I II III
Violino I II Viola I II III Fagotto

Auch hier Gleichgewichtstendenz zwischen Vokal- und Streichkörper. Choralvers 1 und 4 bilden die Eckfäße des Stückes. Sie gleichen sich fast völlig. Vers 4 ist nur etwas gekürzt und in ihm sind die Oberstimmen aller 3 Klanggruppen vertauscht. (Bei Schelle kam dies bei Wiederholungen auch oft vor). Dazwischen bringen C C T¹ ohne Instrumente den 2. Vers und A T² B ebenso den 3. Vers. Beidemal folgt das gleiche Ritornell. Nach Vers 3 mit vertauschten Oberstimmen. Dem Stück geht ein unbenanntes abgegrenztes Vorspiel voraus. Zeilenweis abgesetzt moduliert es T Tp D T und steht in keiner Beziehung zum folgenden Choralthema. Rein äußerlich herrscht eine gute Gliederung

Sonate Vers 1 (= 4) Tutti
Vers 2 CCT¹ Rit.
Vers 3 AT²B Rit.
Vers 4 (= 1) Tutti.

Derselbe Aufbau liegt dem Stück „Es spricht der Unweisen Mund wohl“ zugrunde. Dieselben beiden Instrumenten-Gruppen treten hier zu einem 8 stimmigen Vokalkörper C C A A T T B B.

Auch hier gleichen sich die Eckfäße und werden ebenfalls vom Tutti im Wechsel mit Solo ausgeführt. Vers 1 = Vers 6. Bei der Wiederholung werden die Oberstimmen wieder vertauscht. Vers 2—5 werden auf die einzelnen Stimm-paare verteilt. Vers 2 bekommen die Pässe B B ohne Instrumente.

Der Choral erscheint hier klar erkennbar. (Auf die Behandlung des Chorals in den Eckfäßen gehe ich später ein). Gleich die erste Zeile wird monodisch ausgedeutet. Das Vorhandensein des Stimm-Paares ermöglicht für eine Stimme ergiebige Koloratur, weil ja stets die andere den c.f. bringen kann. Ein Streicherritornell resümiert.

Vers 3 bringen die Altii ähnlich. Dasselbe Ritornell folgt. Vers 4 die Cantii Auch hier singt die eine Stimme den cf. und die andere figurirt, obligat geführt. Ritornell wie oben. Vers 5 wird dem Tenor-paar gegeben. Dieser Vers gleicht sehr dem 4. (Wir sahen in Schelles Urientliedern, daß der Tenor sich gern an die Melodie des Cantus anlehnte). Auch dies Stück ist symmetrisch gebaut:

- Bers 1 Tutti
- Bers 2 B B Rit.
- Bers 3 A A Rit.
- Bers 4 C C Rit.
- Bers 5 T T Rit.
- Bers 6 Tutti

Es ist dasselbe Prinzip, nach dem Schelle beim Texttyp IV baute. Dort bildeten die Chöre des Bibelmottos die Eckzüge und dazwischen standen die Liedstrophen.

Die Anzahl der Singstimmen dieser beiden Stücke Knüpfers ist nach der Anzahl der Choralverse bestimmt worden.

Knüpfers Choralbehandlung zeigt sich am typischsten in den Eckzügen der beiden Choralkompositionen. Betrachten wir daraufhin noch einmal das Stück „Was mein Gott will“. Die Tendenz der Stimmführung ist linear. (Wir sahen bei Schelle eine gegenteilige Führung). Jede Choralzeile geht in jeder Stimme vielemals (rein und variiert) durch. Das wiederholt sich bei jeder Zeile. Ein Tutti beendet solche Episode, bei dem dann in einer Stimme der Choral rein erklingt. Seltener wird von allen Stimmen homophon die Zeile wiederholt. Manchmal bringt auch eine Stelle programmatisch die neue Choralzeile. Meist aber setzen alle Stimmen mit ihr fast gleichzeitig, in intensiver Engführung ein. Stets herrscht ein „geordnetes Chaos“, in dem überall die Choralzeile aufleuchtet.

Im 2. Bers musizieren C C T¹ mit 2 Themen, die dem Choral entstammen. Die melodischen Ansätze der Choralzeile werden weiter ausgeführt. Es handelt sich hierbei nicht um persönlichere Interpretation des frommen Inhalts, sondern die Choralzeile liefert lediglich Themen, die fast kanonisch verarbeitet werden.

Bers 3 beginnt mit einem freien Zeilenthema, das vom Sinn der ersten Textzeile („scheiden“) angeregt und für die Bassstimme geschrieben ist. Die anderen Stimmen nehmen das auf und klingen im folgenden an den Choral an.

Knüpfer arbeitet also stark mit motivischer Verschränkung. Der Choral bildet das Gerüst des Satzes, zwischen dessen einzelnen Rippen sich die kleineren mit motivischer Kleinarbeit angestopften Episoden abspielen. Schelle will mit dem Choral predigen, Knüpfer will mit ihm musizieren.

In der Behandlung des Orgelchorals der Bachzeit kann man drei Typen unterscheiden, nach denen auch die vokale Choralbehandlung normiert werden kann.

1. Bachelbel. Er verkörpert die Art, die zu ihrer Zeit am ge-

bräuchlichsten war. Im leichten fugato werden die einzelnen Zeilen unverändert gebracht. Eine motivistische, kontrapunktische Behandlung:

af a bf b cf c uff.

Nach jedem fugato tritt die Zeile klar hervor. Die einzelnen Stücke werden hierbei aneinander gereiht. Eine innere Einheit fehlt.

II. Georg Böhm war der Hauptvertreter einer Behandlungsweise, die die Choralmelodie in ihren melodischen Linien auslöst und koloristisch variiert. Das Koloraturwerk schafft große Lebendigkeit, während Bachelbels Manier stets eine gewisse Würde wahrt. Der Satz wiederholt bei Böhm manchmal charakteristische Motive und wird auch ostinat geführt. Reich verzierte Paraphrasen der Choralmelodie kennzeichnen diese zweite Art.

III. Buxtehude charakterisiert eine Art, die den Choral in den Mittelpunkt stellt und aus ihm eine Choralphantasie macht. Man kann dann wieder zweiteilen und eine einfache und komplizierte Manier unterscheiden. Hier herrscht ein programmatisches, poetisierendes Element. Es ist (nach Spitta) ein „idealisiertes Gottesdienst“, der sich um die Choralmelodie gruppiert. Die Melodie wird auseinandergerissen und leuchtet bald hier, bald da auf. Stets ist sie gegenwärtig. Kenntnis des Textes ist zum Verständnis nötig.

Knüpfer ist älter als die Vertreter der 3 Typen.

Knüpfer	1633—1676
Buxtehude	1637—1707
Bachelbel	1653—1706
G. Böhm	1661—1733

Eine Zuordnung Knüpfers zu diesen 3 Typen wird das „nicht a priori“ dieser Gattungen erweisen.

In den Entwürfen seiner Choralcompositionen kommt Knüpfer der 3. Art nahe, die wir mit Buxtehude belegt hatten. Es ist dies eine künstlerisch hochstehende, äußerst komplizierte, poetisierende Tendenz. Durch das durchgehende Tutti-Resümee der betr. Choralzeile kommen allerdings Momente hinzu, wie sie etwa Bachelbels Stil ausmachten. Knüpfer stellt also für die Choralbehandlung eine Synthese dar, aus der sich dann Bachelbels und Buxtehudes Art herauslöst. Im 2. und 3. Vers des Knüpferschen „Was mein Gott will“ herrschen mehr Bachelbels Behandlungsprinzipien vor, wobei wir stets daran zu denken haben, daß Knüpfer der ältere ist und ich die eingebürgerte Normierung retrospektiv verwende.

Schelles Grundeinstellung bedingt ein anderes (kanonisch-gebundeneres) Verhältnis zum Choral. Wenn Schelle einen Choral als Thema seiner „musikalischen Predigt“ verwendet, so ist der Choral für ihn „sacrosanctes Dogma“. An diesem „Thema“ ändert Schelle möglichst wenig. Es wird höchstens in seine Glieder aufgelöst, oder ein Glied wird etwas

Multriert. Der Choral als „Ganzes“ wird respektiert. Eine derartig verschlungene Motte, wie wir sie bei Knüpfers hatten, bringt Schelle nie. Im Denkmälerband 58/59 ist Schelles „Bom Himmel kam der Engel Schar“ ein gutes Beispiel seiner Behandlung“. Die erste und die letzte Zeile zeigen eine Gestaltung nach Bachelbels Manier. Eine Zeile wird solo hingestellt und dann von allen Stimmen streng homophon wiederholt. Durchgangsnoten mildern das Starre etwas. Im 2. Vers ist die Singstimme nach Böhmscher Art koloriert, wobei auf jede Zeile ein homophoner Tutti-Respons folgt. Im 3. Vers ist die polyphone Gestaltung nur Schein. Die Tendenz geht stets nach vertikalem Effekt. Höchstens im 4. Vers sind Anklänge an polyphone freie Bildung. Aber auch hier ist mehr affordische Beziehung, die schon latent durch den c. f. im B bedingt wird. Typisch für Böhms Muster ist auch die motivische Beteiligung des Bc., der teilweise Choralelemente aufgreift.

Auch Schelle's Stück „Nun danket alle Gott“ zeigt starke Ähnlichkeit mit Bachelbelscher Art. Die Choralzeile wird stark zerteilt. Nie in Knüpferschem Sinne „verknüpft“. Keine Engführung. Die einzelnen Zitate stehen bei Schelle selbständiger nebeneinander, und es ist mehr Beziehung zum mehrstimmigen homophonen Satz da. Der Choral soll ja stets klar zur Geltung kommen. Bei Schelle ist der Choral stets betonter Selbstzweck; für Knüpfers nur Mittel zum Zweck einer (künstlerisch gewiß beachtenswerten) verknüpften Gestaltung. Dieser prinzipielle Gegensatz zeigt sich, wenn wir Knüpfers „Nun danket alle Gott“ neben dem Schellischen Stück betrachten (Mus. ms. Nr. 11 780 Nr. 16). Sinfonia und Ritornell enthalten bei Knüpfers keinerlei Choralelement. Auch im Stück selbst kommt nie die Choralmelodie zum Vorschein. Also völlig choralmonodische Gestaltung. Knüpfers fühlte dem Choral gegenüber keinerlei Verpflichtung. Für ihn ist er lediglich Schaffensanlaß. Daraus resultiert auch das freie Verfahren dem Text gegenüber.

Knüpfers ordnet folgendermaßen an:

Sinfonia — dann der Text: Nun danket alle Gott / und große dinge tut an allen Enden / der uns von Mutterleibe an lebendig erhält und tut uns alles Guts / nun danket alle Gott, der große Dinge tut an allen Enden / — Ritornell — „Er gebe uns ein fröhliches Herz und verleihe uns zu unserer Zeit in Israel immerdar Frieden“. — Ritornell — „und daß seine Gnade stets bei uns bleibe und erlöse uns, solange wir leben.“ — Repet. Nun danket ., ab initio Danket alle Gott. — Es kommt hier nicht darauf an festzustellen, welches von beiden Stücken künstlerisch wertvoller ist — Schelles Eigenart soll nur betont werden, und das ist um so besser möglich, je kontrastierender das Vergleichsobjekt ist.

Schelles respektierende Haltung dem Choral gegenüber zeigt sich auch

in seinem Stück „Christus der ist mein Leben“.¹⁾ Wenn auch in diesem Stück etliche monodische Bildungen vorkommen, so schafft Schelle doch stets Äquivalente, die das liturgische Element wiederherstellen. (Das gleiche sahen wir im „actus musicus“). Der Text „mit Freud fahr ich von dannen“ verursacht einen langen Abwärtsgang. Cf. hierzu D. D. T. 58/59 S. 46, wo Knüpfers den Text „Gott selbst vom Himmel sah herab“ ähnlich gestaltet. Ein Beweis, daß solche scheinbar sehr persönlichen Momente stark konventionell bedingt sind.

In den Einzelstimmen verändert Schelle den Choral nur, wenn es monodische Rücksichten erfordern. Stets ist das Ziel in den Choralstücken der homophon-mehrstimmige Choral als vollkommenster Repräsentant des „konventionellen“ Dogmas. Zu welcher tiefer Wirkung Schelle in solchen freien Gestaltungen kommt, sehen wir gerade in dem Stück „Christus, der ist mein Leben“. Schelle behandelt den Choral also nur im Sinne Bachs oder Böhms. Einzelne Zeilen stellt er hin, die aber stets „Tendenz“ sind und ihre Erfüllung erst im Choral finden. Bei Knüpfers hatte jedes dieser unzähligen Thementeile „Thesencharakter“, und die Tutti-Wiederholungen sind bei ihm organisch entbehrlich. In der Choralbehandlung tritt die Persönlichkeit Schelles am deutlichsten hervor, als eines Mannes, dessen Schaffen durch sein Christentum bedingt ist und dessen künstlerisches Erleben sich in seinem Werk stets als unmittelbares Bekenntnis manifestiert. Der Choral bot ihm stets die konzentrierteste Möglichkeit, dies zu tun.

Im Schaffen Kuhnaus tritt der Choral völlig zurück. Keine Choral-kompositionen per omnes versus hat Kuhnau nicht mehr. Wenn man daher Bachs Choralwerke beziehen will, muß man bis Schelle zurückgehen, dessen Werke Bach ganz sicher studiert hat.

Der erste Vers von Bachs Kantate Nr. 4 „Christ lag in Todesbanden“ zeigt eine Gestaltung, wie wir sie in Schelles „Vom Himmel kam der Engel Schar“ kennen lernten. In einer Stimme läuft der Choral als cf. und wird mit Choralmaterial thematisch umspielt. Bei Bach ist nur noch die polyphone Tendenz stärker, während Schelle mehr nach affordlichem strebt. Bach erinnert so mehr an Bachs Orgelchoral. Schelle kann von Bachs nicht abhängig sein, da sie zeitlich zu nahe stehen. Die Bemerkung von Noack (Christoph Graupners Kirchenmusik, 1916, Seite 45) ist unzutreffend: „Jedenfalls sind die Choralbearbeitungen das konservative Element in Graupners Kantaten und diejenige Gattung, in der er sich am engsten an die älteren Leipziger Komponisten, wie Schelle und Kuhnau anschließt, die beide wohl gerade in diesen Formen unter dem Einfluß Bachs standen.“ Daß Kuhnau als Vorbild für Choralbearbeitungen nicht in Frage kommt, erwähnte ich oben. In

¹⁾ Nr. 18. Vergleiche hierzu auch Schering, Musikgesch. Leipzigs S. 169 fg.

Knüpfers und Schelle sind also die 3 oben erwähnten Behandlungstypen bereits antizipiert.

Auch der erste Vers von Bachs Kantate „Machet auf ruft uns die Stimme“ ist in derselben Art gestaltet. Ich bin der Meinung, daß sich hierin eher der Einfluß Schelles als Pacheibels zeigt, weil gerade dieses choralbetonende Schaffen für Leipzig typisch, daher für Bach lokalbedingt war. Schelle schuf zur Zeit des Pietismus; das mag mit die Ursache des Vorherrschens des Chorals sein. Nr. 4 der Kantate Bachs, Vers 2, ist in der Art behandelt, wie Schelle in seinem Stück „Es ist genug“ (Nr. 25) den Schlußvers bringt. Ebenfalls Versus III von Bachs Kantate Nr. 4 „Christ lag in Todesbanden“. Auch das eindeutig liturgisierende Herausstellen des Chorals am Schluß der Bachkantate (Nr. 7, Vers 3 des Chorals) ist bei Schelle vorgebildet. Cf. dazu Schelle-Schluß „Christus der ist mein Leben“.

In dem schon mehrfach erwähnten Denkmälerband 58/59 stehen noch 2 Stücke Knüpfers, die Psalmentext zum Vorwurf haben, also dem Texttyp I entsprechen.

„Machet die Tore weit“, Psalm 24, Vers 7—10 D dur

2 Orchestergruppen treten zu C C A T B — Organo

Cornetto I (o Bombardeo) II (o Bombardeo) Trombone I II III

Violino I II Viola I II III IV.

Eine nicht besonders gegliederte Sonate beginnt mit Dreiklangsthemen $\frac{3}{2}$ 1—10 der Streicher und Trombonen. Im $\frac{4}{4}$ 11—13 treten die Hörner dazu und bringen mit den Trombonen schmetternde „Hörnerdreiklänge“. 14—52 wieder im $\frac{3}{2}$. Die Bläser beginnen. Hörner bekommen eine fließende Melodie. Ab 21 wird wieder mit Dreiklangsthemen konzertiert. In 33 beginnt ein fugato mit der (etwas gedehnten) Cornetto-Melodie (S. o. 14), das 52 im Tutti der Instrumente endet. Dreiklangformeln gehen durch das ganze Stück.

Psalmvers 7 bildet einen I. Teil. $\frac{3}{2}$ 1—58.

Die Sonatenthemen werden verarbeitet. Alle Stimmen bringen einzeln „Machet die Tore weit“ — Dreiklänge. Es folgt Tutti — Respons. „und die Türe in der Welt hoch“ erscheint in einem gebundenen Thema, das immer von 2 Stimmen in Terzen vorgetragen wird. (Cf. dazu das obige Cornetto-Thema). Ab 30 bringt das Solo „daß der König der Ehren einziehe“ ebenso fugiert (gleiches Thema), wie die Sonate ab 33.

Sonate 33—52 fast gleich I. Chor 30—58

II. Teil. Vers 8 $\frac{4}{4}$ 59—102 „Wer ist derselbe König der Ehren“ bringen A T und C C im Wechsel mit Instrumenten. Auch hier äußert

sich das Streben nach komplementärer Besetzung. Gleichgewichtstendenz A T werden durch Violine I II beantwortet. In 65 bringt dann der Baß mit den 4 Violinen den weiteren Text „Es ist der Herr stark und mächtig im Streit“. „Mächtig“ hat große Koloratur. Das Attribut des „Herrn“ muß hervorgehoben werden. Ein „malendes“ Moment im engsten Sinn des Wortes Als Antwort auf die Frage der vorhergehenden Stimmpaare wird das besonders gestaltet. Der „Baß“ gibt die Antwort. Streicher treten hinzu. (Analog später bei Bach: Christus-Baß mit Streichern). Der Fragetext und auch die Antwort wird von den Stimmen erneut paarig, wechselnd, mit Instrumenteneinschießeln gebracht. Die obige „mächtig-Koloratur“ geht durch alle Stimmen durch. Ab 92 bringt der Baß noch einmal allein die Antwort Die andern Stimmen greifen den Text auf und schließen in 102 mit ihm.

Der I. Teil wird jetzt wiederholt.

Dann ebenso der II. Teil. (Nur die Baß-Solostellen fehlen). Dann wieder der I. Teil mit dem Text des Vers 9. Nur geringe Abweichungen. Vers 7 = Vers 9. Der Wiederholungsgedanke liegt bereits im Text. So entsteht ein klarer, einfacher Bau. Sonate — I — II — I II — I. Die Sonate gleicht I.

„Machet die Tore weit“ soll betont werden. Das bestimmt die Klänge und die Thematik der andern Teile.

Das Dreiklängsbetonte wirkt primitiv. Wenn Schelle ähnliche Gestaltung hat, kann man die betreffenden Stücke sicher früh ansetzen.

„Ach, Herr, strafe mich nicht“, Psalm 6. c moll (2 b).

Der Psalm ist ein Bußpsalm. Vers 2—8 schildern das Flehen des Büßers um Gottes Gnade. Vers 9—11 geben der Gewißheit Ausdruck, daß Gott dem Beter hilft. Zwischen den beiden Teilen liegt, unausgesprochen, die Absolution. Diese textliche Struktur bestimmt auch für Knüpfers die musikalische Gestaltung. Der 2. Teil bringt die feste Überzeugung der Gottesgnade durch strenge Homophonie zum Ausdruck. Es wirkt dadurch gedanklich konzentriert. Der erste Teil ist viel bewegter gestaltet. Wechsel zwischen mehrstimmigen und einestimmlichen Partien, imitierende Einsätze, veranlassen eine polyphone Führung, die das Unruhige des Betenden spiegelt. Der Text ist in sich wieder zu homogen, als daß variable, monodische Abschnitte gewonnen würden. So kann Knüpfers nur dynamisch graduell schattieren. Dieses Steigern ist ihm in der 2. Strophe des Psalms gut gelungen. Die Canti beginnen mit dem Anruf „Ach Herr“, bis dann später das Tutti denselben Anruf außerordentlich wirkungsvoll wiederholt. So wechseln weiterhin Tuttistellen mit solchen, in denen sich Stimmgruppen im Textvortrag ablösen. Im Vers 6 gestaltet Knüpfers die Melodik der Baßstimme besonders. Die Clarinen be-

gleiten. „in der Hölle“ geht in die tiefe Lage hinab. Die Wahl der Bassstimme für diesen Vers ist willkürlich. Es liegt kein innerer Anlaß vor. Wir sahen oben, daß Schelle Stellen, die ihm wichtig erscheinen, dem Bass zuerteilt, wenn sie „schbetont“ waren. Schelle nahm den Bass zum Predigen. Auch Vers 7 und 8 überläßt Knüpfser Einzelstimmen C und A, ohne, daß er dabei tiefer in den Text eindringt. Das ganze Stück erinnert an Schelles Bußpsalm „Gott sei mir gnädig“. Dieselbe Tonart, die gleichen Anrufe, die im Verlauf des Stückes variiert erscheinen; Schelle gestaltet aber alles viel persönlicher. Schelle bezieht sich stets in sein Werk ein. Er selbst ist der Bußer. Deshalb auch die andere Besetzung. Schelle besetzt solistisch. Er gestaltet individuell. Das sind sicher Einflüsse des Pietismus mit seiner verpersönlichten Frömmigkeit. Knüpfser gestaltet univ erseller. Er projiziert alles auf das allgemeine. Er steht neben seinem Werk. Er begleitet sein Werk. Schelle ist selbst Solist. Das Unpersönliche, Sachliche klingt deutlich im Schluß des Knüpfserchen „Ach Herr“, der mit den stammelnden, abgerissenen Worten „plötzlich, plötzlich“ nicht befriedigen kann.

Beim Vergleich dieser Stücke mit Schelle'schen Psalmvertonungen zeigt sich die starke Traditionsverbundenheit. Bei dieser Art Kompositionen kommt Schelle's Eigenart weniger zum Ausdruck, als etwa bei den Choral-Kompositionen.

In Nr. 10 „Das ist mir lieb“ gestaltet Schelle prinzipiell genau wie Knüpfser. Einzelstimmen wechseln mit konzentrierter Homophonie ab. Schelle kommt aber graduell viel tiefer in den Textsinn. Knüpfser legt vor allem Wert auf die Fassade seines Werks. Schelle will, daß alles gleichmäßig durchdrungen wird von dem, was ihn inspirierte. Stilistisch gleichen sich aber beide Stücke im Prinzip völlig.

Eine Betrachtung anderer Stücke Knüpfers — Mus. ms. 11780 enthält 22 Kompositionen — zeigt, daß er in den Sonaten nie zu ähnlich konzentrierter Form kommt, wie wir es bei Schelle fanden. Meist sind diese Beispiele nicht besonders gegliedert. Einige dagegen bringen fugierte Partien. Schelle hatte das nur im Stück „Lobe den Herrn“, wo die Sonate einer französischen Ouvertüre nachgebildet war. Diese Form hat Knüpfser in der Sonate zu Nr. 20 des Bandes 11780 „Wer ist der so . . .“, wo sich 2 Teile a um ein fugiertes b stellen. Die a-Teile haben punktierte Rhythmen.

Auch Nr. 15 „Mein Herz hält dir . . .“ hat eine fugierte Sonate. Schelle gliederte oft nach dem da capo-Prinzip. Knüpfser verwendet die Fuge zum Gliedern. Schelle kommt in seinen Stücken nie zu einer regelrechten Fuge. Es bleibt stets bei fugierenden Ansätzen. Die Sonate von Nr. 13 „Herr ich habe lieb“ (Knüpfser) ist über einem dreitaktigen Thema gebaut, das 5 mal erklingt.

Nr. 22 „Justus . . .“ ist für C A T B alla Capella geschrieben. Die imitierende Tendenz verläuft hier völlig horizontal. Schelle bleibt in seinen Motetten stets vertikal gebunden. Schelles Motetten ähneln in ihrem Stil sehr Werken von Meistern wie Voderodt, Reineccius, Topff (u. a.), die um 1700 mit einer Reihe von Motetten vertreten sind. Ihre wesentlichen Züge sind auch Schelles Schaffenselemente in seinen Motetten. (Terrassenbau, konzertierende Stellen mit Scheinpolyphonie, Terzengänge, Vorschlagen einer Stimme und Nachziehen der anderen, Quartmotive, Imitation). Diese kleineren Meister bleiben aber in ihrer Motivik sehr engbegrenzt. Nur kleine Textgruppen werden immer wieder nebeneinander gesetzt. Schelle ließ stets Streben nach weitgespannter Bogenbildung erkennen. Die Stimmen liefen bei ihm linear, aber die Harmonie war nicht zufällig, sondern stets herrschte auch vertikale Disposition.

Im Band 53/54 D. D. L. steht als Nr. 4 Seite 51 ein Stück „Ihr Christen freuet euch“ von **Joh. Phil. Krieger** (1649—1725). Schelle ließ diesen Text von zwei Canti in melodisch variierten Versen singen, wobei die Instrumente Sonate und Ritornelle brachten.

Krieger besetzt auch 2stimmig — C B, Violine und Gambe. In der Sonate imitieren die Instrumente mit Dreiklängen. In derselben Art bringen die Singstimmen den 1. Vers. Ohne Instrumente. Die Zeile 3 kehrt den ansteigenden Dreiklang der 1. Zeile um. Am Schluß folgt die (nicht bezeichnete) Sonate.

Den 2. Vers bringen die Stimmen wieder allein. Nacheinander tragen sie den Text vor, während der Bc. laufend gestaltet ist. Instrumente bringen ein Nachspiel. In den Koloraturen in 32 schimmert der Dreiklang hindurch.

Im 3. Vers wechseln sich Stimmen und Instrumente ab. Als Schlusssatz kommt ein fugiertes Amen mit sequente. Die laufende Scalenthematik ist oben im laufenden Bc. vorgebildet.

Die Behandlung ist der Schellischen ähnlich. Das strophische Gedicht veranlaßt in beiden Fällen eine musikalisch-bedingte Gestaltung.

In Bd. 14 D. D. L. sind Werke von **Dietrich Buxtehude** (1637—1707) veröffentlicht.

Die Sonaten sind nicht so konzentriert, wie bei Schelle. Adagio Allegro wechseln sich mehrmals ab, ohne daß dadurch Einheit entsteht. Die Sonaten sind selbständige Stücke, die mehr den Instrumenten Gelegenheit bieten wollen, sich zu präsentieren, als daß sie etwa die Stimmung des Stückes anschlagen wollen. Deshalb sind die Sonaten schon umfangreicher. In der Sonaten von Nr. 2 kommt z. B. eine eingeschobene Stelle

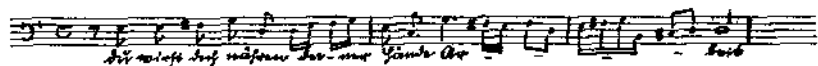
der beiden Violinen, in der sie mit ihrem fugato mehr technische Leistungen zeigen, als daß sie den Gedanken des Stückes vorbereiten.

Auch sonst hat die Musik nicht diese kirchliche Gebundenheit, wie Schelle's Stücke. Schelle schreibt Gottesdienstmusik. Das ist nicht so sehr „Musik an sich“, wie etwa bei Buxtehude. Die Sinfonia der Solokantate „Singet dem Herrn“ für Sopran, Violine und Bass zeigt es deutlich, wie sehr es Buxtehude darauf ankam, das Instrument solistisch zu betonen. Die Sinfonia soll weniger dem Stück, als dem Instrument nützen.

Von **Christoph Bernhard** (1627–1692) liegt im Bd. 6 D. D. L. als Nr. 2 der Psalm 128 „Wohl dem, der den Herrn fürchtet“ vor. 4 Violon C B C.

Ohne Sonate beginnen die Stimmen mit dem 1. Vers. Sie tragen ihn in kleinen Teilen mit kurzen Instrumenten-Einschießeln vor. Viele Wiederholungen. Bei „Wegen“ erscheint eine mehrmals wiederkehrende Koloratur, die mit ihren Terzengängen nur musikalisch etwas sagen kann.

Vers 2 der B, Vers 3 der C allein mit konzertierenden Instrumenten-Partien. „du wirst dich nähren“ erscheint zweimal. Sequenz. Das 2. Mal einen Ton höher.



Bei Schelle brachte dies Stück die Bassstimme allein. Im 3. Vers ist der C ähnlich behandelt. „Kinder“ bekommt Koloratur. Schelle machte an der Stelle die „Reihe“.

Vers 4–6 (wie Vers 1 im $\frac{3}{2}$) — Vers 2–3 waren im $\frac{4}{4}$ — bringt viele Wiederholungen. „Wege-Koloratur“ erscheint bei „segnen“ Vers 5. „Friede“ wird ausführlich gebracht. Die beiden Stimmen gehen meist in Dezimen.

Das Bernhardsche Stück ist grundsätzlich anders als die entsprechende Schellische Komposition. (Nr. 11). Schon die Besetzung ist bei Bernhard viel schwächer. Ob das an äußerem Mangel lag? Es ist aber typisch. Schelle wurde durch den Text angeregt, ein großes Lehrstück zu schreiben. Bernhard schrieb das Stück vielleicht auf Bestellung. Daher auch die schwache Besetzung. Bei ihm gestaltet nicht der Text, sondern die Musik paßt lediglich zum Text. Nirgends erfolgt ein Eindringen in den Text, geschweigedenn herrschen so weite übergreifende Beziehungen wie bei Schelle. Bernhard wurde nicht zum Predigen angeregt. Er musiziert lediglich. Bei ihm wieder jene Musik „an sich“, während Schelle diese „reine Musik“ mit seiner Religion durchtränkt, so daß sie vor dem gefühlsgetönten Hintergrund seiner Christennatur noch etwas mehr dar-

stellt, als eine bestellte Hochzeitsmusik. Schelle mußte jede Gelegenheit benutzen, das in sein Schaffen hineinfließen zu lassen, was dessen Urgrund ausmachte: seinen Glauben. Sein Kantorenamt wurde ihm zum „Lehramt“, indem er der Gemeinde gegenüber lehrend auftrat. Wohlge-merkt waren diese Äußerungen unbewußte und intuitive Konsequenz seiner inneren Persönlichkeit. Keine schulmeisterlichen Absichten. Stets entsteht ein persönlichkeitsdurchdrungenes Werk eines innerlichen, frommen Künstlers.

Dem Schellischen Typ kommen Stücke von **Franz Lunder** 1614—1667 nahe, die im Bd. 3 D. D. T. vorliegen. 3 B. Nr. 10, Seite 98.

Dies Stück könnte Schelle geschrieben haben. Schon die 5 stimmige Sinfonia mit ihren abgesetzten Zeilen, ihrem Taktwechsel, einzelnen Fermatenakkorden ist ähnlich. Schelle hätte vielleicht die Schlußtafte mehr dem Anfang angeglichen. Ganz typisch ist Seite 99 das Allegro-Konzertieren des Solosoprans mit den Instrumenten. Auch die dynamischen Kontrasteffekte am Schluß (Seite 100 „lieblich“) sind schellisch.

In Nr. 17 Seite 142 „Ein feste Burg“ klingt auch viel Ähnliches. Lunder bringt in der einleitenden Sinfonia den Choral nicht. Nur der Anfang der Violine I bringt einen schwachen Anklang. Die weitere Behandlung des Chorals ist aber der Schelles sehr ähnlich. Bei Lunder fehlen nur die Lutti-Ritornelle.

Dies alles zeigt schließlich wieder die starke stilistische Gebundenheit Schelles an seine Zeit. Das Eigene im Schaffen Schelles zeigt sich nicht in der stilistischen Form, sondern in der Art, wie sich die textlichen Hauptgedanken im Stück auswirken.

Alle diese Betrachtungen bestätigen es, wie stark Schelles Werk in seinem Glauben wurzelt. Mag der äußere Anlaß oftmals „officium“ gewesen sein — der Schaffensimpuls kam stets von Schelles religiösem Innenleben. Und dieses ist es, daß seinen Kompositionen die innerlich-betonte tiefe Wirkung verleiht. Dafür bezeichnend ist auch, daß Schelle keine weltliche Musik komponierte. (cf. Kuhnaus Nachruf: Monatshefte f. M. 34 Seite 15). Von einigen Gelegenheitsstücken können wir dabei absehen.

Es sollte bei der Untersuchung darauf ankommen, den Urgrund von Schelles Schaffen aufzuweisen. Dabei mußten die sich vor ihm abspielenden stilistischen Schattierungen zurücktreten.

Chronologie der Werke Schelles.

Die Zeit von Schelles Schaffen ist zu kurz, als daß man etwa in dem Schaffen einschneidende Stilwandlungen konstatieren könnte. 1670 bis 1677 war Schelle in Eilenburg. Wenn wir für die Zeit Werke nachweisen könnten, hätte es Berechtigung von „Jugendwerken“ zu reden.

Wir können es aber nicht. Das Grimmaer Material wird sich bestimmt auf Leipziger Originale beziehen, und auch die Stücke der Sammlung Bokemeyer entstammen meiner Ansicht nach der Leipziger Zeit. Ebenso sind die Erfurter Kompositionen bestimmt im Zusammenhang mit Leipzig abgeschrieben worden. So haben wir nur eine Lebenszeit vom 29. bis zum 53. Lebensjahr für Schelles Schaffen zur Verfügung. Große Wandlungen sind da kaum zu erwarten. Die zeitliche Gruppierung hat daher nur historiographischen Wert und geschieht im Anschluß an Ausführungsdaten und andere erschlossene diplomatische Momente. Ich führe dabei das weiter, was ich bereits auf Seite 7 des Werkkataloges begann.

Mit Ausnahme der datierten Sterbemotette von 1684 sind also alle Zeitangaben nur ungefähr. Werke, die keinen besonderen Anhalt bieten, habe ich in die mittlere Schaffenszeit um 1690 verlegt. Es ergibt sich dann folgende Gruppierung:

- um 1680 Ich lebe und ihr sollt auch leben (früher Stil)
- um 1682 Beatus vir
Gott sende dein Licht
- um 1683 Erkenne deine Missetat
Herr lehre uns bedenken
Ehre sei Gott in der Höhe
- 1684 Christus ist des Gesetzes Ende
- um 1685 Und ist ein Kind geboren (ital. früh)
Also hat Gott die Welt
Schaffe in mir Gott
Alleluja man singet
- 1685/1695 Wohl dem der den Herren fürchtet
Gesegnet ist der Mann
Hemmt eure Tränenflut
Gott sende dein Licht
Ich hielt mich nicht dafür
Nun gibst du Gott
Der Segen des Herrn
Die Liebe Gottes
Die Güte des Herrn
Das ist mir lieb
Herr deine Augen
Gott segne das vertraute Paar
Wohl dem der den Herrn . . .
Machet die Tore weit
Lobet den Herrn
Die auf den Herrn hoffen

- um 1688 Ach mein herzliebtes Jesulein
 um 1689 Ihr Christen freuet euch
 um 1690 Und da die Tage (cf. D. D. L. 58/59 Seite XXXI)
 Actus musicus
 um 1692 Was du tust
 um 1690 In dich hab ich gehoffet (cf. D. D. L. 58/59 XXXIII)
 Nun danket alle Gott
 Der Abgrund tut sich auf
 Christus der ist mein Leben
 Heut triumphieret Gottes Sohn
 um 1695 Gott sei mir gnädig (stil. spät)
 Der Gerechte, ob er gleich (Spätautogr.)
 Es ist genug " "
 um 1696 Aus der Tiefen
 Eructavit
 1698 Kanon
 um 1699 Barmherzig und gnädig
 um 1700 Siehe es hat überwunden.

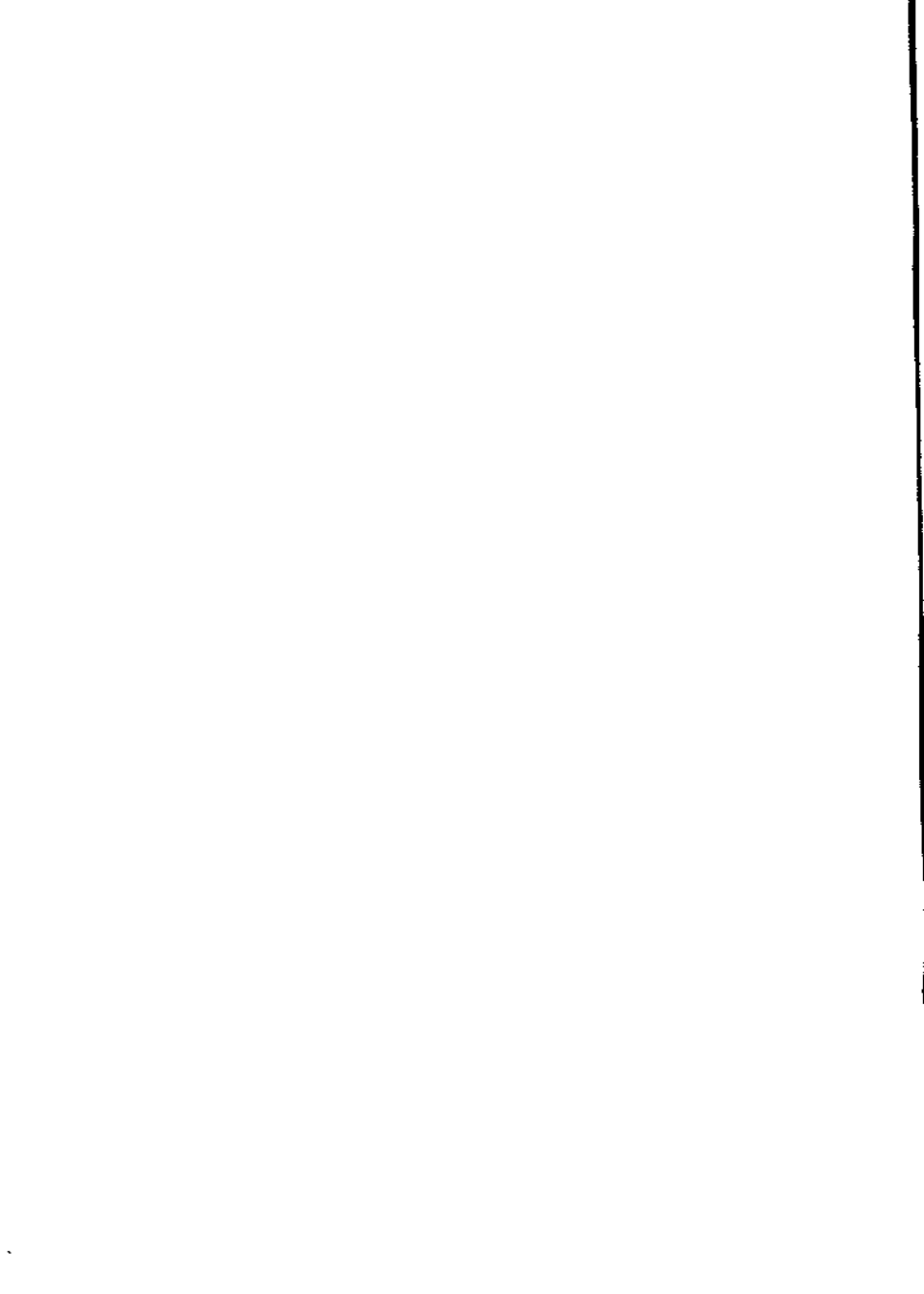
Gesangsbehandlung.

Ein persönliches Moment schwingt auch in der Gesangsbehandlung Schelles. Ein gutes Klanggefühl zeigt er bei der Berücksichtigung der einzelnen Stimmen. Wir müssen dabei die Arienlieder außer Betracht stellen, da bei ihnen die einzelnen Liedverse nach äußerlichen Gründen auf die Stimmen verteilt werden. Auch die einzelstimmlichen Stellen müssen wir übergehen, bei denen sich die einzelnen Stimmen aus konzentrierenden Gründen gruppenweise im Textvortrag ablösen, und wo die Textverteilung aus symmetrischen Gründen und aus Gleichgewichtstendenz erfolgt. Gerade bei dieser Betrachtung erkennt man das liturgische Moment im Schaffen Schelles. Stets ist eine gedachte Gemeinde da, mit der sich Einzelsänger zusammenfinden. So bekommt allgemeine Gedanken stets der Chor. (Lobpreis, Alleluja, Amen, Gloria). Auch solche Verse, deren Inhalt quantitative oder kollektive Begriffe sind, bekommt analog der Chor, (z. B. in „beatus vir“ Vers 2: potens in terra). Diese Chorverwendung hat also mehr liturgisch-gemeindlichen Charakter. Das Amen oder das Gloria soll nicht etwa durch die Menge der Singenden eindringlich gemacht werden, sondern — am Schluß der Kulthandlung (und Schelles Werk ist stets Kultus) hat die Gemeinde das Wort und deshalb läßt Schelle das Gloria vom Tutti einsehen. (Nicht wie Rosenmüller

von solistisch-kolorierten Canti). Wenn Schelle eindringlich reden will, wenn er die Herzen seiner Gemeinde rühren will, dann läßt er zarte Frauenstimmen klingen. Entweder singt ein Canto allein, wie bei der Verkündung in „*beatus vir*“ Vers 4 — oder 2 Canti schließen sich zusammen. Das letzte in „Ihr Christen freuet euch“, „Ach mein herzliebtes Jesulein“; 3 Canti einen sich in „Gesegnet ist der Mann“, 6 Canti in „Erkenne deine Missetat“. Sopran und Alt tragen „Gott sei mir gnädig“ und „Es ist genug“ vor. 3 Canti und Baß erscheinen in „Was du tust“, wobei der Baß nur gefungener, harmoniestützender Bc. ist. Die Altstimme allein singt den Psalm „Wohl dem der den Herrn fürchtet“. (Analog dazu bringt dann auch die Altstimme allein den Anfang des Psalms „Wohl dem . . .“, der für Doppelchor geschrieben ist). Alle diese Stücke sind lyrisch betont. Ihre tiefe Wirkung wird durch eine aus ihnen klingende Innigkeit hervorgerufen. Dieses verinnerlichende Moment erinnert uns an den Pietismus und zeigt Schelles allgemeinkulturelle Gebundenheit an seine Zeit. In allem erkennen wir dieselbe Gesangsbehandlung, wie wir sie später bei Bach finden. Die streng lyrisch-subjektiven Stellen überträgt Bach den Frauenstimmen, während die objektiven Stellen den Männerstimmen zuerteilt werden. (Rezitieren vom Evangelium; auch hier kein dramatischer Operneinfluß). Schelle verwendet Sopran und Alt in gleichem Sinne, für gefühlsbetonte Stellen. Bach bevorzugt für starke Gefühle die Altstimme. (Altarien der Matthäuspassion, Gottanruf in der h. moll-Messe). Den Sopran nimmt Bach zur Kundgabe lebhafterer, beweglicher Leidenschaften. Für die englische Verkündung im *Actus musicus* nahm Schelle den Sopran. Doch ist dies Tradition. Den Tenor nimmt Bach für die natürliche Stimme des Evangelisten. Den Baß stets für die Christusrolle. Das ist alles Zeit-Sitte und schon vor Bach üblich. Auch Schelle gibt dem Tenor die Rolle des Evangelisten. In dem Stück „*eructavit*“ sogar die Einleitung des Psalms (Rahmenmoment). Der Baß bekommt bei Schelle oft „ich-Stellen“ mit verkündendem Charakter. („Ich werde nicht sterben, sondern leben“; „Ich lebe und ihr sollt auch leben“ ist sogar ein Solostück für Baß). Das *Canticum Simeonis* bringt auch der Baß. Schelle macht die Stimmen oft zu Personifikationen ihrer Inhalte und bestimmt darnach die Stimmlage für die betreffenden Textinterpretationen. In „*eructavit*“ redet der Baß den Helden an und der Alt die Tochter. Dies sind dialogisierende Tendenzen. In den Mischformen, die neben dem Bibelwort auch Strophenlieder bringen, überträgt Schelle dem Baß oft das Bibelwort. Der Tenor erzählt, der Baß predigt. Doch sind dies alles zeitgebundene Erscheinungen, die sich prinzipiell bei Knüpfer und noch früher finden.

Mit Johann Schelle endet die sichere Überlieferung des 17. Jahrhunderts. Er ist noch ein Mann der älteren Zeit (Schütz) und bringt die *Wandlung*, die über Kuhnau zu Bach hinführt, nur ansatzweise. Schelle bringt quasi ein stilistisches Resümee des Jahrhunderts vor Bach. Auf Schelle kann nun Kuhnau folgen; als eigentlicher Wendepunkt zu Bachs stilistischem novum hin.

Johann Schelle ist überdies ein leuchtendes Beispiel für Idealismus und Frömmigkeit, die stets das Kennzeichen deutscher Kantorengeschlechter waren und die sich in solcher innerlichen Größe nur noch einmal: in „Joh. Seb. Bach“ erweisen.



Nachwort betr. Literatur.

Literatur ist für die Arbeit selbst nicht verwendet worden. Vorgelegen haben lediglich die Werke Schelle's und anderer Meister. (Einige Bände D. D. L. und eine Reihe von Manuskriptbänden der Berliner Bibliothek.)

Literatur zum Thema bringt nur **Arnold Schering:**
Bachjahrbuch 1912, Seite 86 „Über die Kirchenkantaten vorbachischer
Thomasantoren“
Einleitung zu Bd. 58/59 D. D. L. und
Musikgeschichte Leipzigs (1926).

Selbstverständlich wurden diese Arbeiten zu grundlegender Orientierung herangezogen. Wenn darüber hinaus Literatur gelegentlich benutzt wurde, bringt der Text jedesmal einen entsprechenden Hinweis.



Anhang.

Bildtafeln.

Die Veröffentlichungen erfolgen mit Erlaubnis der betreffenden Bibliotheken und Archive. Ich möchte an dieser Stelle dafür und für alles weitere Entgegenkommen bestens danken.

Übersicht der Bildtafeln.

Tafel I	Präsentation Schelle's
Tafel II	Eilenburger Autogramm
Tafel III	Leipziger Autogramm
Tafel IV	Leipziger Autogramm
Tafel V	Autograph „Es ist genug“
Tafel VI	Autograph „Der Gerechte“
Tafel VII	Autograph „Kanon“
Tafel VIII	Monogramm Jacobi's
Tafel IX	Autogramm Kühnau's
Tafel X	Geburtshaus Schelle's

Tafel I

Präsentation des stud. phil.

Johann Schelle, Leipzig

Aus: Akten der Superintendentur Eilenburg
1619—1747
Cap. XI Nr 1

Eigenhändige Eintragung Schelle's in das Verzeichnis
der Kantorei Eilenburg.

Aus:

„Der Eilenburgischen
Cantorey=Gesellschaft
neu und frischgemundenes
Musikalisches
Lieb- und Friedens=Cränzlein“

(Bd. 58/59 D. D. L. S. XXVIII Zeile 5 wird durch diese Tafel
korrigiert)

- +
- + Julius Bolzmann d. 5. Julij. 1670
- + " Johann Schell, Cantor. d. 25 Junij 1672
 # 1691 ab Cantor et sine promotione Anno 1672
- + Johann Wolff, d. 25 Junij 1672
- + Bongang Luel
- + ~~Christoph~~ ~~Wilm~~ ~~Lustig~~ ~~(m)~~ 25 Junij 1672 abij.
- + Christoph Janneman, d. 16. Febr. 1675
- o. Bafius Petrus Cantor d. 16. Febr. 1675
 jam Dresdensis Schola Kantor abij. 1677.
- + M. Christoph Ludmann, Prae. die 30. Febr. 1679.
- + Abraham Gunt die 30. Septemb. 1679

Der Schluß eines mit „Schelle“ unterschriebenen Verzeichnisses.

Undatiert, aber wohl bei Übernahme des Thomaskantores
aufgestellt.

Stücke von Knüpfen überwiegen.

(cf. Schering im Bachjahrbuch 1912 S. 88)

Ich halte es für wahrscheinlich, daß die Unterschrift und das Verzeichnis nicht autograph sind. Der offizielle Titel und das „manu propria“ fehlen. Cf. dazu das folgende Autogramm Tafel IV.

Das „J“ in Johann ist abweichend. Auch findet sich ein so verziertes „G“ (Nr. 62 des Verzeichnisses) sonst nicht in Schelles Schrift.

Aus: Ratsarchiv Leipzig, Stift IX A 35

- 53 *Inpilate Deo omnis terra* } Knopf
 54 *Nun Innozet alle Welt* }
 55 *DEUS qui ceteris bella* . Capricorn
 56 *Ich hab' trauff' mich' nicht* } S. Knopf
 57 *Quare fremuerunt ceteros* }
 58 *Miserere mei DEUS* . Perandy
 59 *Audate pueri Dominum*
 60 *Es sey die V. m.*
 61 *Es sey die V. m.* } Seb. Kn.
 62 *Es sey die V. m.*
 63 *Es sey die V. m.*
 64 *Enata sup' G. m.* } S. Knopf
 65 *Es sey die V. m.* } Seb. Kn.
 66 *Es sey die V. m.* }

Johann Dyll
 Cantor

Schluß eines von Schelle
eigenhändig geschriebenen
Verzeichnisses

Mus: Ratsarchiv Leipzig
Stift IX A 35



Herrn J. Hoffmanns Professor-Acte,
als er von H. Ludwig große Leihung
Königl. Capell- Director zu Altona
Offenbach mit dem von dem
H. Hofmeister Luden mit dem
Bücher übergeben worden ist.
Leipzig den 18. Februar 1877

Johann Hoffmann,
Cantor zu St. Thomas.
Hoffmann

Einige Takte aus: „Es ist genug“ für Sopran- und Alt-Solo
mit Instrumenten.

(Preußische Staatsbibliothek
Mus. ms. 19780 Nr. 10)

Ich halte das Stück für autograph. Der Schriftduktus bringt Schelle's Typen. 3. B das geknickte „S“, die geweitete Unterschleife des „g“. Auch die anderen Seiten der Handschrift bringen autos-Momente.

Seite 3: Diese Korrektur hätte sich ein Kopist nicht erlaubt.

Seite 7: wieder (autormäßig) verschrieben.

Am Schluß ist „Soli Deo Gloria“ ausgeschrieben.

Tafel VI

Die erste Seite der Altstimme der in Stimmen vorliegenden
8stimmigen Sterbemotette „Der Gerechte“.

(Preuß Staatsbibl Mus. ms 19788.)

Der Kasualanlaß einer Sterbemotette und evidente Übereinstimmung in den Schrifttypen bestimmen dieses Stück eindeutig als Autograph. Die Korrektur des 3. Systems empfinde ich als dem Stück gegenüber souverän. Nur der Autor konnte sich das erlauben. Die anderen Stimmen gleichen der vorliegenden in der Schrift völlig.

Allez Chari.

Chari - - - - - Auf der Straße
in der Straße Chari - - - - -
auf der Straße Chari - - - - -
auf der Straße Chari - - - - -
auf der Straße Chari - - - - -
auf der Straße Chari - - - - -
auf der Straße Chari - - - - -

Schluß des „Kanon“ von Schelle
(Preuß. Staatsbibl. Mus. ms. autogr.)

Der Kanon ist über der Choralmelodie „Nun komm der Heiden Heiland“ für 6 Stimmen geschrieben und mit 1698 datiert.

Nach wiederholter Untersuchung halte ich es für unwahrscheinlich, daß der Kanon ein Autograph ist, da sich übereinstimmende Züge mit den vorhergehenden Autographen kaum feststellen lassen. Katalog S. 8 wird dadurch verbessert.



S. G.

Op. 170 *Canon à 4 Voix en G
à 4 Voz. Contralt.*

Carl Schell *Compositur*

*Canon à 4 Voix en G. Antenne Bernabè. Scriptus par Carl Schell
et Capelle Major. Ex opere nominatum Opusculi ecclesiastici.*
1698.

Tafel VIII

Titelblatt der Komposition „Ich lebe“ für Baß-Solo von
Schelle.

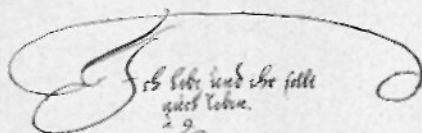
Das Titelblatt zeigt das für die Grimmaer Handschriften typische
eigenhändige Monogramm des Abschreibers

Samuel Jacobi,

der 1680–1721 in Grimma Kantor war.

Landesbibliothek Grimma U 62.

U. 267.

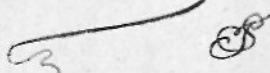


Ich liebe und ihr sollt
gleich loben.

2 Violini
2 Cornetti
2 Organi
2 Flautini.
Basso solo.

Continuo

Di
G. B. Piccini.



U. 62.

Tafel IX

Autogramm
Johann Ruhnau's

Aus: Ratsarchiv Leipzig
Stift IX A 35

Versicherung und zur Production in
die Hände gegeben; So viel das die
Gen. Mittel nicht davon reicht, wird
sonstige Hilfe zu dem Ende für die
Hofst. Versorgung und gegeben wird
den in Hofst. darüber zu fordern.
Leipzig den 11 May 1702.

Joseph Rumpel
Leibn. Hofst.

Das Geburtshaus Johann Schelle's
in Geising i. Sachsen

(Neumarkt 128 — bis 1875 Schulhaus — heute im Besitz der
Familie Köhler.)



