



Abendmusiken
in der Predigerkirche

Michael Praetorius

Soprano: Ulrike Hofbauer, Kristine Jaunalksne

Alto: Alex Potter, Rolf Ehlers

Tenore: Gerd Türk, Richard Resch

Basso: Stefan Zenkl, Sebastian Mattmüller

Flauto: Katharina Bopp, Liane Ehlich

Fiffaro: Liane Ehlich

Cornetto: Frithjof Smith, Gebhard David

Trombona: Catherine Motuz, Charles Toet,
Nathaniel Wood

Bombardo, Dolciano: Silke Gwendolyn Schulze

Violino: Regula Keller, Katharina Bopp

Viola da gamba: Brian Franklin, Randall Cook

Violone: Armin Bereuter

Tiorba: Orí Harmelin, Simon Linné

Organo, Cembalo:

Jörg-Andreas Bötticher, Johannes Strobl

Sonntag 8. Dezember 2013, 17 Uhr

Predigerkirche Basel

Eintritt frei, Kollekte



Michael Praetorius

1571 (oder 1572?) geboren in Creuzburg (nahe Eisenach) als jüngster Sohn des lutherischen Pfarrers Michael Schulteis. 1573–85 Jugendzeit und Schulbesuch in Torgau (Lateinschule; Kantor Michael Voigt) und Zerbst.

1585-1590 Philosophie- und Theologiestudium an der Universität *Viadrina* (Frankfurt an der Oder); ab etwa 1587 Organist der Universitätskirche.

1591–93 Weitere Studien an der Universität Helmstedt (?).

1593 Organist am Hof von Heinrich Julius, postulierter Bischof von Halberstadt (Residenz Gröningen) und Herzog von Braunschweig und Lüneburg (Residenz Wolfenbüttel).

1596 Teilnahme am berühmten Organistentreffen zur Einweihung der Orgel von David Beck in der Gröninger Schlosskapelle.

1603 Aufenthalt in Prag; Bekanntschaft mit u. a. Philipp de Monte, Carolus Luyton.

Heirat mit Anna Lakemacher aus Halberstadt (zwei Söhne: Michael *1604 und Ernst *1606)

1604 Beförderung zum Hofkapellmeister. Praetorius soll „des sonntags und alle hohe Feste, wo der Gottesdienst verrichtet wird in Unser Schloßkirchen oder Hofkapellen, wie auch auf Unser Erfordern vor Tisch, in Unserm Gemach oder sonsten stets ... mit der *Musica vocali et instrumentali* fleißig aufwarten, in der Kirchen feine geistliche und zu Gottes Ehre und Lob gehörige Motetten und andere christliche Stücke ... über Tisch aber bisweilen auch ehrbare und fröhliche und lustige gesäng in *Figural*, feyn kunstreich und lieblich gesezt ... von ihme selbst oder andern vortrefflichen *Musicis* gemacht ... und in dem alles so dirigieren, daß es feyn ordentlich und zierlich zugehe ... Daneben ... Unsern geliebten Söhnen, Töchtern und fürstlichen Fräulein zur Hand gehen und auf *Instrumenten-Schlagen* unterrichten und anweisen ...“ (Bestallungsurkunde)

1605 Publikation *Musae Sioniae* I (bis 1613 regelmässig weitere Teile). Reisen u. a. nach Bückeburg, Kassel, Dresden, Prag.

1612 Hauskauf in Wolfenbüttel.

1613 Tod des Herzogs Heinrich Julius.

Kurfürst Johann Georg von Sachsen bietet an, Praetorius während des Trauerjahres (mit stark eingeschränkter Musik in Wolfenbüttel) zu beschäftigen.

1613–16 Aufenthalt in Dresden. Praetorius kann mit der erstklassigen Hofkapelle arbeiten; Bekanntschaft mit Heinrich Schütz.

1614 *Memorial* an Herzog Friedrich Ulrich, wie die Kapelle in Wolfenbüttel zu reformieren. Das Geld fehlt; Praetorius kann wenig bewirken, ist als Berater *in Musicis* häufig auf Reisen.

1614–19 Publikation *Syntagma Musicum*;

1619 *Polyhymnia Caduceatrix* und weitere Sammlungen, insgesamt ein riesiges Oeuvre.

1621 (15. Februar) Tod des Michael Praetorius.



MICHAEL PRAETORIUS Creutzb. Thür. apud *DUCEM BRUNSVIG* Organ. et Chori Musici *Magister* Anno aetatis XXXV. ...

Porträt des 35-jährigen Michael Praetorius, Holzschnitt in *Musae Sioniae*, 1605

Michael Praetorius

„*Es ist ein Ros entsprungen ...*“ Dieses Weihnachtslied gehört neben „*Vom Himmel hoch*“ zu den bekanntesten und beliebtesten Weihnachtsliedern im deutschsprachigen Raum. Der vierstimmige Satz, der auch noch heute in Gesangbüchern zu finden ist, stammt von Michael Praetorius. Die Kenntnis dieses Satzes dürfte für viele Hörer und Hörerinnen der heutigen Abendmusiken die einzige Brücke sein, die sie mit Michael Praetorius verbindet. Organologisch bzw. instrumentenkundlich Interessierte werden sich vielleicht erinnern, dass Praetorius im Bereich des Instrumentenbaus unschätzbar wichtige Informationen in seinem theoretischen Werk *Syntagma Musicum* zusammengefasst hat. Trotz einer ersten Welle der Praetorius-Begeisterung während der Jugendmusikbewegung, dem Versuch der Rekonstruktion einer Praetorius-Orgel in Freiburg im Br. (1922) und der Herausgabe seiner Werke in einer vorbildlichen Gesamtausgabe (1928–1960) ist es bis jetzt im heutigen Musikleben nicht gelungen, die Musik von Michael Praetorius hinsichtlich ihrer Qualität, ihrer enormen Vielfalt und Fülle einem breiteren Publikum nahezubringen und ihn in seiner Bedeutung als Urvater der deutschen Kirchenmusik und als *Vermittler europäischer Musiktraditionen*¹ an der Schwelle zwischen Renaissance und Barock angemessen zu würdigen.

Ein Instrument des grossen Gottes

Michael Praetorius wurde 1572 in Creutzburg in der Nähe von Eisenach

geboren.² Sein Vater, Michael Schulteis, war lutherischer Pfarrer, die Mutter Tochter eines Torgauer Patriziers. Der Sohn Michael latinisierte den Familiennamen, wie das in gelehrten Kreisen damals üblich war. Von seinen sechs Geschwistern wurden zwei Brüder ebenfalls lutherische Pfarrer. Er erhielt seine Grundausbildung in den Lateinschulen in Torgau und Zerbst; dort sang er auch in der Kantorei. Seine weitere musikalische Ausbildung ist nicht dokumentiert. Vermutlich fielen seine grossen musikalischen Begabungen zusammen mit einem enormen Fleiss, einer starken Sammelleidenschaft und der Fähigkeit, sich autodidaktisch weiterzubilden. In der neueren Forschung wird sogar diskutiert, ob seine Offenheit neuen Kompositionsstilen gegenüber und die häufige Missachtung der traditionellen Kadenzbildungen damit zusammenhängen könnte, dass er möglicherweise keine Musikausbildung im klassischen Sinne erhalten hatte.³ Ab 1585 studierte er Theologie und Philosophie in Frankfurt an der Oder. Er wohnte im Hause seines älteren Bruders Andreas; das erste Studienjahr wurde allerdings vom Tod seiner beiden Brüder überschattet – ein einschneidendes Erlebnis für den erst 13jährigen Michael. Bereits ab 1588 wirkte er als Organist an der Universitätskirche St. Marien. Seine späteren theoretischen und musikalischen Veröffentlichungen zeigen immer wieder eine starke Verwurzelung in der lutherischen Theologie wie auch eine profunde Kenntnis der antiken Rhetorik. Etwa 1591 setzte er sein Studium an der Universität in Helmstedt fort und wohnte in Halberstadt..

² Diese Angaben beruhen auf den biographischen Darstellungen Siegfried Vogelsängers, *Michael Praetorius, Hofkapellmeister und Komponist zwischen Renaissance und Barock*, Wolfenbüttel 2008 und dem MGG-Artikel „Michael Praetorius“ von Arno Forchert (2005).

³ Vgl. Thomas Synofzik, Michael Praetorius und Heinrich Schütz, in: Schütz-Jahrbuch 29 (2007), S. 127.

¹ So der Titel eines jüngst erschienen Symposium-Bandes: *Michael Praetorius – Vermittler europäischer Musiktraditionen um 1600*, hrsg. von S. Rode-Breyman und A. Spohr, Hildesheim 2011.

Ab 1593 stand er im Dienst des Fürsten von Braunschweig-Wolfenbüttel Heinrich Julius, der nach alter Reichstradition kirchliche und weltliche Macht vereinte und gleichzeitig Bischof von Halberstadt und Herzog zu Braunschweig und Lüneburg war. Als Kammerorganist war Praetorius auch Mitglied der Hofkapelle. 1596 nahm er in einem Kreis von 53 deutschen Organisten an einem Fest zur Einweihung der grossen, 59-registigen Orgel in der Schlosskapelle in Gröningen teil.⁴ Dort hatte er Gelegenheit, u.a. die beiden Nürnberger Organisten Hans-Leo und Caspar Hassler, aber auch seinen Hamburger Namensvetter Hieronymus Praetorius kennenzulernen. Zu einer möglicherweise stilwendenden Erfahrung im Leben Praetorius' wurde seine Reise nach Prag 1602, wo sich sein Dienstherr als Berater des Kaisers Rudolf II auch häufig aufhielt. Dort trifft Praetorius als *Agent für Kulturtransfer par excellence*⁵ die Komponisten Philipp de Monte, Lambert de Sayve und den Hoforganisten Carolus Luyton und lernt den dort schon praktizierten Stil der venezianischen Mehrchörigkeit kennen. 1603 heiratete er die Halberstädter Ratsherrentochter Anna Lakemacher. Ihnen wurden zwei Kinder geschenkt, Michael (1604) und Ernst (1606). 1604 stieg er auf zum *Hofkapellmeister*. 1605 übersiedelte er nach Wolfenbüttel. In diesen Jahren begann seine intensive Kompositions- und Publikationstätigkeit. Bischof Julius stirbt 1613 und Praetorius erhält auf Bitte des sächsischen Kurfürsten Johann Georg I. überraschend die Möglichkeit, für ein Jahr als Kapellmeister am Kurfürstlichen Hof zu Dresden zu arbeiten. Dort erwarten ihn nahezu luxuriöse kirchenmusikalische Umstände.

4 Die (veränderte) Orgel befindet sich heute in der Martinikirche zu Halberstadt; es gibt Bestrebungen, sie wieder komplett zu restaurieren bzw. rekonstruieren.

5 So Susanne Rode-Breyman und Arne Spohr in *Michael Praetorius – Vermittler...*, S. 15.

Die kurz zuvor neu aufgebaute Kapelle setzte sich aus 17 Sängern, mehreren Kapellknaben und 10 Instrumentalisten zusammen. Nun konnte Praetorius Werke im Stil der neuen *italienischen Concerten-Manier* ausprobieren und aufführen. Wie Zeitgenossen berichten, waren sie erfreut über das „Musizieren der überaus vortrefflichen Churfürstlichen Sächsischen Music“⁶ und beeindruckt von den neuen räumlichen Wirkungen, da Praetorius jeden Chor eines vierhörigen Stückes an einem anderen Platz im Kirchenraum positionierte und so nördlich der Alpen nie gehörte Raum-Klangeffekte schuf. Dabei war nicht so sehr das mehrhörige Musizieren neu, sondern die damit abwechselnde solistisch-konzertierende Schreib- und Aufführungsart, die Praetorius – in Ergänzung zu seinen Vorbildern Gabrieli und Monteverdi – bei den „modernsten Compositionen der Agazzari, Fattorini und Viadana“ fand. Dies muss auch für ihn selbst neue Dimensionen eröffnet haben und von dem Moment an wollten ihm seine älteren Werke, zusammengefasst in *Musae Sioniae* I–VI „gantz nicht mehr gefallen“, obwohl er sich noch 1607 zur Aufgabe gemacht hatte, Compositionen im Stil Lassos (auf Motetten Art), Luca Marenzios (auf Madrigalische Art) oder Vittorias (per choros) zu setzen. Nach diesem Probejahr hätte Kurfürst Johann Georg I. Praetorius gerne in Dresden behalten, aber dessen neuer Dienstherr, Herzog Friedrich Ulrich gewährte ihm nur eine zeitweise Tätigkeit als *Capellmeister von Haus aus*, d.h. Praetorius hatte die Möglichkeit, für bestimmte Festanlässe in Dresden zu arbeiten, blieb aber in Wolfenbüttel angestellt. Da er auch als diplomatischer und organologischer Berater sehr gefragt war, intensivierte er seine Reisetätigkeit; man schätzt, dass er in den Jahren von 1613 bis 1620 dafür über 10'000

6 Vogelsänger 2008, S. 52.

km zurückgelegt haben muss. Besonders hervorzuheben sind folgende Ereignisse, für die Praetorius die Musik bereitstellen und leiten musste:⁷ Die Festmusik am Kur- und Fürstentag zu Naumburg im März 1614, ein Jagdfest im Juli 1614 in Wolfenbüttel, die Hochzeit des Markgrafen Christian Wilhelm mit der Wolfenbütteler Prinzessin Dorothea im Januar 1615 (fünfstimmiges Konzert), die Erbhuldigung der Stadt Braunschweig und eine fünftägige Taufe in Halle (1616), der Kaiserbesuch und die Hundertjahrfeier der Reformation 1617 in Dresden. Gerade anlässlich des Kaiserbesuches müssen die praetorianische Musik und seine Direktion auf die anwesenden Ehrengäste einen grossen Eindruck hinterlassen haben.

So berichtet der Oberhofprediger von Hohenegg: *„Kaiser und König hörten einer wie der andere / Mit erstaunten Ohren, wie Du die Chöre leitest. Die Edlen des Reiches standen in grosser Zahl / Und nannten dich ein Instrument des grossen Gottes.“*⁸

Musikalische und freundschaftliche Kontakte verbanden ihn in Mitteldeutschland u.a. mit Samuel Scheidt, Sethus Calvisius, Johann Hermann Schein und Heinrich Schütz, den er noch in Dresden in sein Amt als Kapellmeister einführte.

Die grossen Anforderungen seines beruflichen Lebens scheinen ihn in seinen letzten Lebensjahren stark angegriffen zu haben. Er starb am 15.2.1621 in Wolfenbüttel. Der Wolfenbütteler

Schulrektor Friedrich Hildebrand klagt:

*„Trauer verkünden weithin mit klagender Stimme die Musen / Und Apollo beweint solch eines Mannes Verlust.“*⁹ Der Prediger Petrus Tuckermann vergleicht Michael Praetorius in seiner gedruckten Leichpredigt mit dem Erzvater Jakob: Wie Jakob musste Praetorius durch sein ganzes Leben ringen und hat sich durch nichts abhalten lassen

„sondern immer darnach getrachtet, dass er die Music möchte hochbringen und viel darinnen ausrichten, wie auch das Werk den Meister selbst lobet.“ Seinen Angehörigen und Freunde dürfte es wie ein heilsamer Trost gewesen sein, dass er seine letzte Ruhestätte rechts unterhalb der neuerbauten Orgel der Wolfenbütteler Hauptkirche Beatae Mariae Virginis gefunden hat, wie aus den Abschiedsworten des Rektors hervorgeht: *„Freilich, wo fände denn sonst ein solcher Meister der Töne / Schönere Rast für den Leib, da er die Erde verliess?“*¹⁰

Umfang seines Schaffens

Ganz abgesehen von seinen zahlreichen Reisen und seiner Tätigkeit als gefragter Gelegenheitskomponist war alleine schon das tägliche Arbeitspensum Praetorius' mit seinen kompositorischen und schriftstellerischen Aufgaben beinahe unvorstellbar. Kein späterer Komponist – vielleicht Johann Mattheson ausgenommen – war auf so vielen Ebenen gleichermassen produktiv und innovativ: als Komponist, praktischer Musiker und Musiktheoretiker so wie als instrumentenkundlicher Experte. Offenbar hatte er keine Mühe, schnell und viel zu schreiben; die komplexen Prozesse der Drucklegung hingegen verzögerten oder verhinderten gar einzelne weitere Publikationen. Folgende Werke sind erhalten:

- Insgesamt 1600 Kompositionen, aufgeteilt in 14 Bänden: *Musae Sioniae* (in 9 Teilen 1605–1610), *Musarum Sioniarium Moetctae et Psalmi latini* (1605/07), *Missodia Sionia* 1611, *Hymnodia Sionia* 1611, *Eulogodia Sionia* 1611, *Megalynodia Sionia* 1611

7 Angaben nach Vogelsänger 2008, S. 56f.

8 Praetorius, *Gesamtausgabe* Bd. XVII, S. XXI.

9 Original lateinisch.

10 *Leichpredigt für Michael Praetorius* 1621, hier zitiert nach Praetorius, *Gesamtausgabe* Bd. XXI, S. 166–179.

- 312 Tanzsätze in der Sammlung
Terpsichore 1612

- dann die Sammlung *Urania* 1613
(19 mehrhörige geistliche deutsche
Kirchengesänge), die grossbesetzten und
konzertanten Werke in den Sammlungen
Polyhymnia Caduceatrix et Panegyrica
1619, *Polyhymnis Exercitatrix* 1620,
Puericinium 1621 sowie kleinere Werke.

- Theoretische Werke: *Syntagma Musicum*
1614–1619, drei Bände ausgeführt
(Band 1: Musiktheorie der Alten, Band 2:
Instrumentenkunde und Orgeldispositionen,
Band 3: Musikalische Begriffe und
Angaben zur Aufführungspraxis und
30seitiges Gesamtregister seiner Werke),
der vierte (Kompositionslehre) war als
Manuskript erhalten, ist aber verschollen;
Musica-Organica (Orgelschule, nicht
erschienen); *Orgeln Verdingnis* (Anleitung
zur Orgelprüfung, zusammen mit Esaias
Compenius)

- Folgende Werke waren geplant, sind
aber nicht veröffentlicht oder verschollen:
Musae Aeoniae (*Euterpe*: englische und
italienische Tänze; *Melpomene*: Sinfonien
auf Pavanen und Ritornelle auf Couranten
Art; *Thalia*: Toccaten und Canzonen für
Tastensinstrumente; *Erato* und *Calliope*:
weltl. Musik, Tastenmusik), weitere Teile
der *Polyhymnia*.

Kirchenmusikalische Vision

Getreu der lutherischen Vorstellung einer
Gleichberechtigung von Wort und Musik
im Rahmen des Gottesdienstes formuliert
Praetorius sein kirchenmusikalisches Credo:
*„Zu völligem Gottesdienst nicht allein
gehörig ist CONCIO, eine gute Predigt,
sondern auch dazu erforderlich CANTIO,
eine gute Music und Gesang. Sintemal
recht und wahr ist des Justini Meinung: Es*

*ist und bleibt Gottes Wort, auch das da im
Gemüth gedacht, mit der Stimme gesungen,
auch auf Instrumenten geschlagen und
gespielet wird.“*⁴¹ Die Verkündigung
muss sich aber nach dem Verständnis
der Hörer richten. Dies zieht sich als ein
Grundanliegen durch sein Schaffen. Von
daher erklärt sich der starke Choralbezug
in fast sämtlichen kirchenmusikalischen
Werken Praetorius'. Er will die Gemeinde
miteinbeziehen, sei es durch die
Verwendung ihr bekannter Melodien oder
durch das Mitsingen im Wechsel mit Chor
und Instrumentalensemble. An diesem Punkt
sehen wir starke Parallelen zu dem Oeuvre
Samuel Scheidts, etwa im Unterschied zu
Heinrich Schütz, der kaum Choralmelodien
vertonte. Getragen wird Praetorius' Vision
von zwei Hauptpfeilern:

(1) Die alttestamentliche Vorstellung
himmlischen Musizierens, wie sie der
Prophet Jesaja in Kap. 6, 6 schildert: *„Ich
sah den Herrn sitzen auf einem hohen und
erhabenen Thron, und sein Saum füllte den
Tempel. Seraphim standen über ihm; und ein
jeder hatte sechs Flügel: mit zweien deckten
sie ihr Antlitz, mit zweien deckten sie ihre
Füsse, und mit zweien flogen sie. Und
einer rief zum andern und sprach: Heilig,
heilig, heilig ist der Herr Zebaoth, alle
Lande sind seiner Ehre voll.“* Dieses Urbild
antiphonalen Musizierens ist für Praetorius
*„in Wahrheit die rechte himmlische Art
zu musiciren“*. Sie gibt ein *„Vorspiel und
Schmack“* der himmlischen Freude, da auf
der einen Seite die *„ausgewählten seligen
Menschen“*, auf der anderen *„himmlische
Cantores, Cherubim und Seraphim stehen
oder schweben, und alternatim mit ihrem
Lob- und Frewdengeschrey Gott, den
Herrn zu loben, gleichsam concertiren,
und viel herrlichere Concert, dergleichen
in diesem Leben wir nicht erdencken*

können, anstellen werden.“¹² Nach eigenen Aussagen bereute es Praetorius, dass er nicht das Predigtamt angetreten hatte und tatsächlich wirkt er in seinen theoretischen und auch theologischen Erläuterungen wortmächtig und überzeugend. Durch seine Musik wurde er allerdings – wie später Johann Sebastian Bach – zum Prediger in Tönen, der durchaus um die verführerische Kraft der Musik wusste, wie die göttlichen Gebote mit der „Lieblichkeit und Lust der Melodey vermischt“ werden konnten.¹³ Der vielgereiste Praetorius bemerkt, wie sogar in kleinen Städten das neue mehrhörige Musizieren „so von vornehmen, vortrefflichen Musicis in Italia, Nieder- und Hochdeutschland, wie auch in Galliis, Anglia und anderen Nationen mit 8 und mehr Stimmen komponiert“ „mit sonderbarer Affektion und Erweckung christlicher Andacht“ aufgenommen wurde.¹⁴ Dies nimmt er zum Anlass, die mehrhörige Idee noch weiter zu führen und in die vielgestaltigen, fantasievollen Wechsel der Klanggruppen auch die Gemeinde oder z.B. die solistische Orgel miteinzubeziehen und so eine liturgisch-musikalische Gesamtform zu schaffen, in der jeder seine Talente zum Lob Gottes vereint. Auf diese Weise entwickelt er äusserst innovative Kombinationen der liturgischen Alternatimpraxis mit den Formelementen und Klangwechseln der venezianischen Mehrhörigkeit, immer bezogen auf konkrete Realisierbarkeit. Bedingung ist, dass die Gemeinde den Text deutlich vernehmen und im Idealfall auch mitsingen könne.

(2) Die Vorstellung des Gotteslammes auf dem Berg Sion (Offb. 4) und des Musizierens am Ende der Zeiten. Überaus anschaulich wird dies im Titelbild der

Musae Sioniae ... (1607), welches Praetorius durch Elias Holwein hatte anfertigen lassen (siehe Abbildung 1). In der oberen Bildmitte steht das kreuztragende Lamm auf dem Berg Sion als Bild für Christus. In den Wolken darüber musizieren die Engel auf der linken Seite ihr *Gloria*, auf der rechten Seite antworten die 24 Ältesten mit Harfen (angeführt von König David?). Ganz oben ist die Gottheit, symbolisiert durch die hebräischen Schriftzeichen für Jahwe) und umgeben von (unsichtbaren) Cherubim und Seraphim, die sich das Sanctus zu rufen („Voll sind die Himmel deiner Ehre“) und von den Zeichen der vier Evangelisten. Im unteren Bildteil führen die Menschen das himmlische Musizieren praktisch aus. Klar erkennbar sind drei unterschiedlich positionierte Chorgruppen mit je einem Dirigenten bzw. Sänger: links zwei Geiger mit Bassgambe und Orgel, rechts zwei Zinkenisten, ein dritter Bläser und ein Organist, unten zwei Posaunisten, zwei Streicher, ein Basspommerspieler, ein Sänger und ein Organist an der grossen Orgel. Die Beschriftungen zeigen die verschiedenen Besetzungsgrössen (*Concert* für 15, 18 oder 21 Spieler, 3 Chöre à 4-7 Spieler). Einen zentralen Platz nehmen auch die an Emporenverkleidungen abgebildeten Instrumente ein (links Laute und Gambe oder Fidel, rechts verschiedene Blasinstrumente). Die Präsenz der Instrumente bestätigt die Auffassung, dass das göttliche Lob nicht nur den Sängern vorbehalten bleibt. Drei kurze Kanons unterstreichen dieses vollbepackte Bildprogramm und stellen die Verbindung zwischen dem praktischen Musizieren der Menschen und dem himmlischen Musizieren her: Die sichtbaren Noten, deren Klang und kunstvolle Auflösung der *canones perpetui* zunächst nur in der inneren Vorstellung existieren, spiegeln die immerwährende göttliche Gegenwart an der jeden Moment neu zu erzeugenden

12 Vorwort zu *Urania* 1613.

13 *Urania* 1613.

14 *Musae Sioniae* I 1607, S. Xf.

klang sinnlichen Realität. Dieser Holzschnitt wurde in Abwandlungen später auch in Musikaliendruck von Schein, Schütz, Kircher und Hammerschmidt verwendet, was die enorme Ausstrahlung von Praetorius' Drucken belegt.¹⁵

Kompositionsarten und Aufführungspraxis

Im dritten Band seines *Syntagma Musicum* (1619) beschreibt Praetorius 12 unterschiedliche Arten, wie seine mehrhörigen Stücke aufgeführt werden können. Zudem sind vielen seiner Werke umfangreiche Einführungen und Erklärungen zur Aufführungspraxis beigegeben – eine unschätzbare Quelle, aus der auch viele nachfolgende Musiker schöpften und die bis heute nicht völlig aufgearbeitet ist. Dahinter ist eine starke pädagogische, fast missionarisch zu nennende Absicht spürbar. Praetorius hatte ein frühes Bewusstsein für die Bedeutung des italienischen Stils und seiner Einführung in Deutschland, sowie für die Wichtigkeit lokal unterschiedlicher und konkreter klanglicher Realisierungen. Seine aufführungspraktischen Angaben umfassen nicht nur Informationen zur idealen oder optionalen Instrumentierung und Aufstellung, sondern auch zur Spielweise (Tempo, Charakter, Direktion, an Caccini orientierte Verzierungen). Zudem enthalten sie detaillierte Hinweise zum eben erst entstandenen Generalbassstil unter Verwendung von Originalzitaten aus Traktaten Viadanas (1602), Agazzaris (1607) und Banchieris (1611). Es ist bewundernswert, wie gut Praetorius, der es selbst immer bedauerte, nie bis nach Italien gereist zu sein, die neuesten italienischen

Stilentwicklungen und Quellen kannte. Im *Syntagma Musicum* III zählt er über 60 italienische Komponisten auf, die im neuen Concertstil komponierten. Bis zum Ende seines Lebens scheint die Offenheit gegenüber neuen Stilentwicklungen uneingeschränkt. Stellenweise baut er sogar neueste monodische Einflüsse in seine Kompositionen ein – immer jedoch in einer deutschen, an Verständlichkeit und Choralmelodie orientierten Art.

Am Schluss jedes Werkes der Sammlung *Polyhymnia* notierte Praetorius die Anzahl der Takte bzw. Zeiten. Dies war eine damals eher unübliche Sache, da die Einzelstimmen noch gar keine Taktstriche und folglich auch keine Taktzahlen hatten. Aber offenbar wollte er mit diesen Zahlen die Dauer der Stücke andeuten. So soll z.B. das Magnificat mit „263 Tempora“ bald eine halbe Stunde dauern („160 Tempora in einer ganzen Viertel-Stunde“). Respektiert man die daraus resultierenden Tempoangaben, kommt man zu einem sehr langsamen Grundsatz von 42-43 MM pro halbe Note. Dies ergibt einen „gar langsamen gravitetischen Tact“, der besonders bei den mehrhörigen Concerten gehalten werden muss¹⁶, damit – wie Praetorius zu seinem Schwanengesang, der Vertonung des 116. Psalms schreibt – „das *Decorum des Textes und Betonung der Affecte desto besser in acht genommen und exprimiret werden können*“.¹⁷ Tempo und Dynamik sollen allerdings je nach Stil und Affekt durchaus variiert werden „daß man bißweilen nicht aber zu oft oder gar zu viel, den Tact bald geschwind, bald widerumb langsam führe; auch den Chor bald stille und sanfft / bald starck und

15 Dazu: Ulf Wellner, Die Titelholzschnitte der Praetorianischen Drucke: Ein unbekannter Teil im Schaffen des MPC, in: *Michael Praetorius – Vermittler...*, S. 51–66.

16 *Syntagma Musicum* III, S. 51. Auch Melchior Franck nennt in seiner Sammlung *Paradisus musicus* (1636) die genauen Schläge der einzelnen Stücke zur Längen- oder Tempoorientierung.

17 Praetorius, *Gesamtausgabe* Bd. XX, S. XXXV.

frisch resoniren lasse“.¹⁸ Und die Musiker haben die Aufgabe, die langen Noten mit ausgedehnten Verzierungen zu schmücken; die Begleitinstrumente sollen Akkordklänge mit Arpeggi, Diminutionen und Motiven ausfüllen. So entsteht eine „*trefflich-herrliche Resonanz*“ die bewirkte, dass „*es in der Kirchen wegen des Lauts der gar vielen Saiten fast alles geknittert hat*“.¹⁹ Heute würden wir sagen: Praetorius suchte eine verstärkte Klanglichkeit, erhöhte Emotionalität und Tiefenwirkung durch Entschleunigung.

Im heutigen Konzert erklingen drei Kompositionen aus dem Spätwerk *Polyhymnia* (1619): das mehrstrophige und mit Ritornellen versehene Choralkonzert „*Nun komm der Heiden Heiland*“, die eher kürzere Choralmotette „*Wie schön leuchtet der Morgenstern*“ und das sogar von Praetorius als „sehr lang“ bezeichnete Deutsche Magnificat „*Meine Seel erhebt den Herren*“, in welchem er kunstvoll zwischen motettisch-solistischem, mehrchörig konzertierendem, madrigalischem und instrumentalem Stil wechselt. Sehr wirkungsvoll sind etwa die tatsächlich ins Leere laufenden Phrasen „*Und lässt die Reichen leer*“ oder die Passagen der Doxologie, in denen eine Solostimme das ganze Ensemble gewissermassen anführt. Die zwei eingeschobenen instrumentalen doppelchörigen *Canzonen* von Giovanni Gabrieli (1615) stehen stellvertretend für die Reverenz, die der Wolfenbütteler Hofkapellmeister seinem venezianischen Kollegen an San Marco zollte. Dazwischen ist das Publikum eingeladen, in zwei Choralätzen mitzuwirken, gemäss den von Praetorius öfters erwähnten Optionen für den Gemeindegesang („*Nun komm der Heiden Heiland*“ und „*In dulci Jubilo*“).

Auf dem fruchtbaren Boden humanistischer Rhetorik verbunden mit frischer lutherischer Theologie und in unerreichter Kennerschaft sämtlicher um 1600 vorhandener europäischer Musikstile hat der Visionär und Praktiker Michael Praetorius ein Lebenswerk aufgebaut, das einzigartig ist. So verwundert es nicht, dass er noch zu Lebzeiten der „*Orpheus Sachsens, ach vielmehr der Deutsche Orpheus*“ genannt wurde, der nach dem Tode „*auf der Lyra mit den Engeln wetteifern möge*“.²⁰

Jörg-Andreas Bötticher

18 *Syntagma Musicum* III, S. 88f, auch S. 132.

19 *Syntagma Musicum* III, S. 168.

20 Lobgedicht von Georg Remus in *Syntagma* III, S. 5, original lateinisch; hier zitiert nach Siegfried Vogelsänger, Michael Praetorius am kurfürstlichen Hof zu Dresden, *Schütz-Jahrbuch* 2000, S. 118f.

Nun komm der Heiden Heiland

Aus: *Polyhymnia Caduceatrix & Panegyrica.*
Darinnen Solennische Friedt- und Frewden-Concert ...
Wolfenbüttel 1619

XVII: *Nun komm der Heyden Heyland: Cum Symphonia*
& *ritornello.* à 6 7. 10. 11. & 12.

Text: *Veni redemptor gentium.* Deutsch: *Nun komm der*
Heyden Heyland (Martin Luther)

1. Teil

1. Nun komm der Heiden Heiland /
der Jungfrawen Kind erkant /
das sich wundert alle Welt /
Gott solch Geburt ihm bestellt.

Ritornello

Lob sey Gott dem Vater thon /
Lob sey Gott seinm eingen Sohn /
Lob sey Gott dem Heyligem Geist /
immer und in Ewigkeit.

2. Nicht von Mans Blut noch vom Fleisch /
allein von dem Heiligen Geist /
ist Gottes Wort worden ein Mensch /
und blüht ein Frucht Weibes Fleisch.

Ritornello

3. Der Jungfrawen leib schwanger ward /
doch bleib Keuscheit rein bewart /
leucht herfür manch Tugend schon /
Gott da war in seinem Thron.

4. Er gieng aus der Cammer seyn /
den Königlichen Saal so rein /
Gott von Art und Mensch ein Heid /
sein Weg er zu lauffen eylt.

Ritornello

Gemeinde

Nun komm der Heiden Heiland
(*Musae Sioniae* V, 1607, 1. Strophe)

**Nun komm der Heiden Heiland /
der Jungfrawen Kind erkant /
das sich wundert alle Welt /
Gott solch Geburt ihm bestellt.**

2. Teil

5. Sein Lauff kam vom Vater her /
vnd kehrt wieder zum Vater /
fuhr hinunter zu der Hell /
und wieder zu Gottes Stuel.

Ritornello

6. Der du bist dem Vater gleich /
fuhr hynnaus den Sieg im Fleisch /
das dein ewig Gottes Gewalt /
in vns das kranck Fleisch enthält.

7. Dein Krippen glentzt hell und klar /
die Nacht gibt ein new Licht dar /
Tunckel muß nicht komen drein /
der glaub bleib immer im Schein.

Ritornello

Lob sey Gott dem Vater thon /
Lob sey Gott senm eingen Sohn /
Lob sey got dem Heiligem Geist /
immer und in Ewigkeit.

Gemeinde

Lob sey Gott
(*Musae Sioniae* V, 1607, 8. Strophe)

**Lob sey Gott dem Vater thon /
Lob sey Gott senm eingen Sohn /
Lob sey got dem Heiligem Geist /
immer und in Ewigkeit.**

Canzon X à 8
Giovanni Gabrieli
(1557 – 1612)

Aus: *Symphoniae Sacrae Ioannis Gabrielii Sereniss. Reip. Venetiar. Organistae in Ecclesia Divi Marci. Liber secundus. Senis, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17 & 19. Tam vocibus. Quam instrumentis. Editio Noua. Cum privilegio. Venetiis MDCXV* (Gardano, 1615)

In dulci jubilo

Aus: *Musae Sioniae Michaelis Praetorii C. Darinnen Deutsche Psalmen und geistliche Lieder / wie sie durchs ganze Jar in der Christlichen Kirchen breuchlich ... mit 2, 3. 4. 5. 6. 7. Stimmen gesetzt sein.* Bd. V, 1607

Text: Kirchenlied zu Advent und Weihnacht, 14. Jh. (?)

1. In dulci jubilo
(Satz LXXX)
Tenore, Soprano

In dulci jubilo /
nun singet und seid froh /
Unsers Herzen Wonne /
leit in praesepio /
und leuchtet als die Sonne /
matris in gremio /
Alpha es et O / Alpha es et O.

2. In dulci jubilo
(Satz LXXXIII)
Tutti mit Gemeinde

**In dulci jubilo /
nun singet und seid froh /
Unsers Herzen Wonne /
leit in praesepio /
und leuchtet als die Sonne /
matris in gremio /
Alpha es et O / Alpha es et O.**

3. O Jesu parvule
(Satz LXXXIII)
Soprano, Streicher

O Jesu parvule /
Nach dir ist mir so weh /
Tröst mir mein Gemüte /
O puer optime /
Durch alle deine Güte /
O princeps gloriae /
Trahe me post te,
Trahe me post te.

4. O Patris caritas
(Satz LXXXII)
SSAT

O Patris caritas /
O nati lenitas /
Wir wären all verloren /
Per nostra crimina /
So hat er uns erworben /
Coelorum gaudia /
Eia, wären wir da /
Eia, wären wir da.

5. Ubi sunt gaudia
(Satz LXXXIII)
Tutti mit Gemeinde

**Ubi sunt gaudia /
Nirgends mehr denn da /
Da die Engel singen /
Nova cantica /
Und die Schellen klingen /
In regis curia /
Eia wärn wir da /
Eia wärn wir da.**

Wie schön leuchtet der Morgenstern

Aus: *Polyhymnia Caduceatrix & Panegyrica ...*
Wolfenbüttel 1619

X. *Wie schön leuchtet: à 5. 9. 10. & 14. Quinque*
Vocibus & quinque Instrumentis.
Text: Philipp Nicolai, 1597

Wie schön leuchtet der Morgenstern /
voll Gnade und Warheit von dem Herrn /
du süsse Wurtzel Jesse.
Du Sohn David auß Jacobs Stamm /
mein König und mein Breutigam /
Hast mir mein Hertz besessen.
Lieblich / freundlich /
Schön und herrlich /
Groß und ehrlich /
Reich von Gaben /
Hoch und sehr prächtig erhaben.

Canzon XV à 10 Giovanni Gabrieli (1557 – 1612)

Aus: *Symphoniae Sacrae Ioannis Gabriellii Sereniss.*
Reip. Venetiar. Organistae in Ecclesia Divi Marci. Liber
secundus. Senis, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17 &
19. Tam vocibus, Quam instrumentis. Editio Noua. Cum
privilegio. Venetiis MDCXV (Venedig, Gardano, 1615)

Meine Seel erhebt den Herren

Aus: *Polyhymnia Caduceatrix & Panegyrica ...*
Wolfenbüttel 1619

XL. *Meine Seel erhebt den Herren. à 5. 9. 15. & 19.*
1. *Chorus Voces Concertatae.* 2. *Chorus. Vel Capella.*
3. *Chorus. Sex Instrumentorum.* 4. *Chorus. Capella*
Plena.

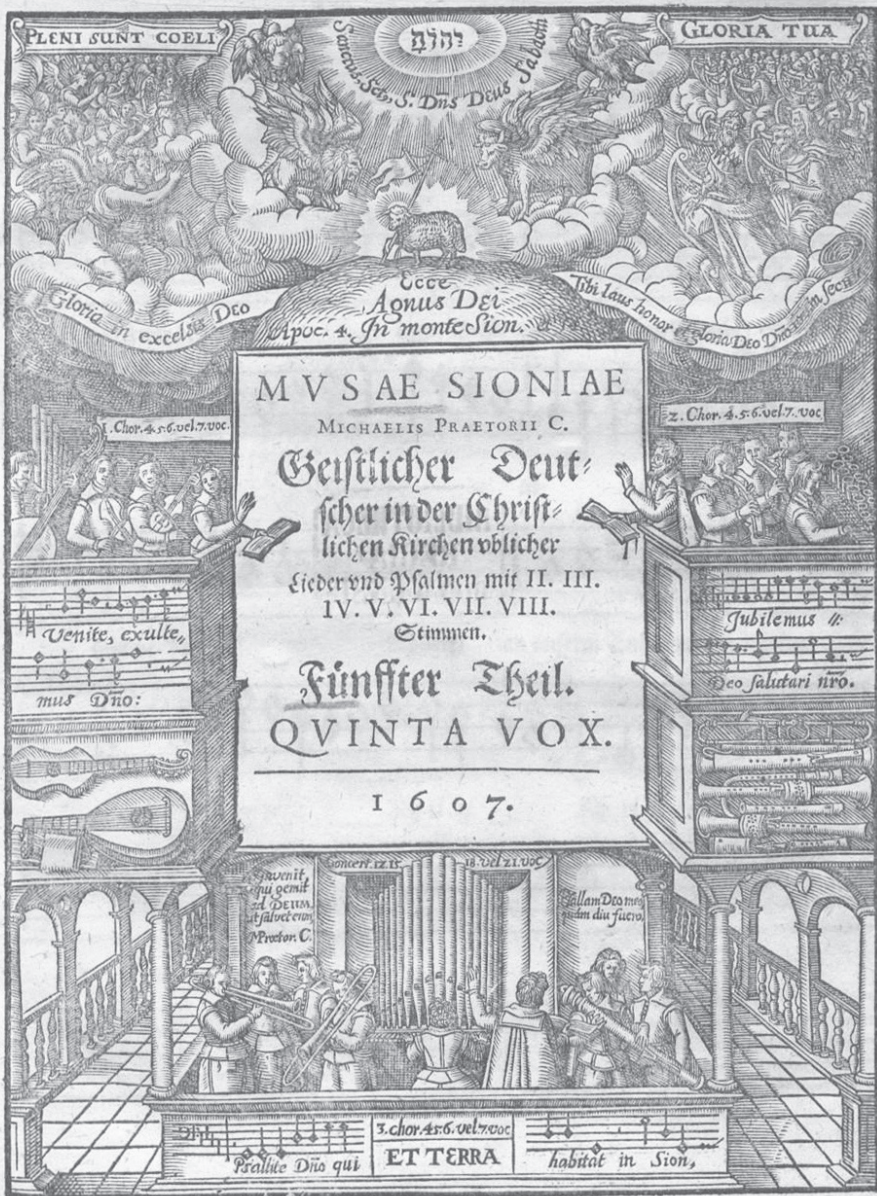
Text: *Magnificat anima mea Dominum* (Lukas 1, 46-55)
/ *Deutsches Magnificat* (Martin Luther)

1. Meine Seel erhebt den Herren, und mein
Geist freuet sich Gottes meines Heilandes.
Denn er hat die Niedrigkeit seiner Magd
angesehn.
Sieh / von nu an werden mich selig preisen
alle Kindes Kind.

2. Denn er hat große Ding an mir getan /
der da mechtig ist / vnd des Namen heilig
ist. Und seine Barmhertzigkeit weret immer
für und für / Bei denen die ihn fürchten.
Er übet Gewalt mit seinem Arm / und
zerstreuet die Hoffertig sind in ires hertzen
Sinn.

3. Er stösset die Gewaltigen vom Stuel /
und erhebt die Niedrigen.
Die Hungrigen füllet er mit Gütern /
und läßt die Reichen leer.
Er gedenket der Barmherzigkeit /
und hilft seinem Diener Israel auf.

4. Wie er geredt hat unsern Vätern /
Abraham vnd seinem Samen ewiglich.
Ehr sei Gott dem Vater und dem Sohn /
und dem Heiligen Geiste / wie es war im
Anfang / jetzt und immerdar und
von Ewigkeit zu Ewigkeit / Amen.



Titelbild der *Musae Sioniae* ... *Fünffter Theil*, 1607.

Oben die himmlische Musik. Im unteren Bildteil drei unterschiedlich positionierte Chorgruppen mit je einem Dirigenten bzw. Sänger: links zwei Geiger mit Bassgambе und Orgel, rechts zwei Zinkenisten, ein dritter Bläser und ein Organist, unten zwei Posaunisten, zwei Streicher, ein Basspommerspieler, ein Sänger und ein Organist an der grossen Orgel (siehe Einführungstext).

BASSUS-GENERALIS

Sen Continuus.

P

POLYHYMNIA

Caduceatrix & Panegyrica.

Darinnen

Solennische Friedt- und Frew-

den-Concert: Inmassen dieselbe / respectivè, bey Käyser : König :
Chur- und Fürstlichen zusammen Kunstten: Auch sonst in Fürstl. und
andern fürnehmten Capellen und Kirchen
angeordnet:

Und mit

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13.
14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21.
auch mehr Stimmen.

Vff

II. III. IV. V. und VI. Chor gerichtet:

Mit allerhande Musicalischen Instrumenten und
Menschen Stimmen/ auch Trommetten und Heer-
Pauken Musiciret und geübt
worden.

In welchen etliche unterschiedene neue Arten und Maneren
der Concertat-Music, so bey jeglicher Cantion in diesem BASSO.
Generalis & Continuo (Pro Directore Musices & Organico, auff
Orgeln Regaltn/ Cla- vicymbeln, Lauten und Theorben
accommodirer) verzeichnet (auch mit Sinfonien
und Ritornellen gesterzt/ zu Observiren
und in acht junehmen
seyn.

Durch

Michaelen Praetorium. C.

Gedruckt zu Wolfenbüttel / durch Eliam Holwein / Fürstl.
Braunsf. Buchdrucker und Formschneider daselbst.
In Verlegung des Autoris.

Anno Christi, M. DC. XIX.

T. Tenor
 B. Bassus

Tenor lyrics: *sen gleich wie gefchrie- dem steht/ er ist der Morgenstere ne / feinglang streckt vor so fer-*
 Bassus lyrics: *ne für andern Personen star.*

Figured Bass: *6 5 3 6*

} 8. Tempora. Summa. 131.

Im 2. Theil des Tyrocinii Musici, wird diese Choral-Melodcy / nebenst andern / für Knaben Diminuiret und Coleriret zu finden seyn.

XL.

Meine Seel erhebt den H E R R E N.

a 5. 9. 15. & 19.

1. Chorus. Voces Concertate.
 2. Chorus. Vel Capella.
 3. Chorus. Sex Instrumentorum.
 4. Chorus. Capella plena. B. G.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20.

1. Demnach dieses Teutsche Magnificat (*Meine Seel erhebt den HERRN*;) sehr lang / von 262. Temporibus, daß sich bald auff eine halbe Stunde verlaufen möchte: So kan man die Sinfonien vnd Ritornellen, auch wol nach gelegenheit etliche Verse auflassen. Oder man kan im 1. Theil (*Dem er hat die Niedrigkeit*;) im 2. Theil (*Vnd seine Barmherzigkeit*;) oder aber die Sinfonia mit dem (*ER über gewalt*;) im 3. Theil (*Die Hungerigen*;) im 4. Theil (*Wie er geredt hat*;) auflassen / vnd dieselbige nur Choraliter zwischen dem figural singen: so gibts zugleich eine Variation vnd Abbreviation. So können auch die Sinfonien wol aufsenbleiben / wenn es zu lang seyn wolte / darümb ich es mit Strichen unterschieden / damit man an allen Orten vnd Versen / wo man nur wil / inne halten / vnd aufsenlassen könne: Sondersich / wenn etwa das (*Er stößet die Gewaltigen*;) oder andere Verse zuschwehr sein / oder einem oder dem andern nicht gefallen wolte: Wie wol / wenn man betrachtet / daß die Organisten zwischen den Versen im Magnificat so viel fugiren vnd fantaisiren, daß / wenn man die Tact vnd Tempora zehlen vnd observiren wolte; es sich bald so weit erstrecken möchte / als dieses.

2. Weym 2. Cantu muß im Sicut locutus (*Wie er geredt hat*;) ein Tenorist bey der Handt seyn / der denselben Vers singe: In manelung kan es von ein Knaben in Octava superiore zur nocht gesungen werden: Jedoch istts besser vor ein Tenoristen: Weil die Discantisten in den vorhergehenden Versen ohne daß genugs thun gehabr.

3. Der 2. Cantus, ob er gleich in den Concertat-Stimmen begriffen / muß er doch etwas abwärts von dem 1. Cantu gestellt werden: damit einer von dem andern sein unterschiedlich vnd vernemlich könne vernomen werden.

4. So müssen auch die Echo, mit f. vnd p. (forte, pian.) bezeichnet / mit fleiß in acht genommen werden / vnd sondersich im 3. Theil / daß die drey Discant im (*Er gedentet der Barmherzigkeit*;) das ihrige sein deutlich singen / wie in Tomo III. bey der II. Art / mit mehrern erwehnet worden. Vnd kan / wie im XXXV.

Der Eintritt zu den Konzerten ist frei – wir bitten um eine angemessene Kollekte

Die *Christkatholische Kirchgemeinde Basel* stellt den inspirierenden Raum zur Verfügung. Grosszügige Unterstützung bieten private Gönner, *Bernhard Fleig Orgelbau*, die *Ernst Göhner Stiftung*, die *Basler Zunft zu Hausgenossen*, die *Zunft zu Schuhmachern Basel*, die *Esther Foundation*, der *Swisslos-Fonds Basel-Stadt*, sowie Stiftungen, die nicht namentlich genannt werden wollen.

Wir danken der *Michael-Praetorius-Gesellschaft e.V. Creuzburg*, namentlich Herrn Winfried Elsner, für die freundliche Bereitstellung der Einzelstimmen für die Stücke *Nun komm der Heiden Heiland* und *Wie schön leuchtet der Morgenstern*.

Um das Projekt erfolgreich fortsetzen zu können, werden nach wie vor Gönner gesucht. Sie sind herzlich eingeladen, sich zu beteiligen!
Spenden an die *Abendmusiken in der Predigerkirche* sind von der Steuer absetzbar.

Organisation

Albert Jan Becking, Jörg-Andreas Böttcher, Katharina Bopp, Liane Ehlich, Brian Franklin, Anselm Hartinger, Christina Hess, Ulrike Hofbauer, Regula Keller, Johannes Strobl

Weitere Informationen

www.abendmusiken-basel.ch

Sekretariat

Katharina Bopp / Albert Jan Becking, Spalentorweg 39, 4051 Basel
061 274 19 55 / info@abendmusiken-basel.ch

Bankverbindung

Abendmusiken in der Predigerkirche, Bündnerstrasse 51, 4055 Basel
Basler Kantonalbank: IBAN: CH 28 0077 0253 3098 9200 1

Nächstes Konzert

*Abendmusiken
in der Predigerkirche*

Altbachisches
Archiv

So. 12. Januar 2014
17 Uhr, Predigerkirche Basel

