

Franzpeter Messmer

## Takt- und Verszeilenstrich im deutschen Lied bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts:

### Rhythmische Gestaltungsprinzipien in Heinrich Alberts „Arien“

#### I

Bei der deutschen Liedvertonung stellt sich wegen des Stammbetonungscharakters der deutschen Sprache insbesondere die Frage nach der Bedeutung von Sprachakzent und Betonung für die musikalisch-rhythmische Struktur. Wie erfolgt eine schwerpunktrhythmische Gestaltung bevor es die moderne Taktrhythmik gibt? Der vorliegende Beitrag erörtert diese Problematik anhand der *Arien* von Heinrich Albert<sup>1</sup>, die in dem musikgeschichtlichen Zeitabschnitt entstanden, als sich eine taktrhythmische Gestaltungsweise durchzusetzen begann.

Das äußere Zeichen dieses Wandels ist die Notation mit Taktstrichen an der Stelle von Verszeilenstrichen. Dabei ist in den *Arien* Alberts die Taktstrichsetzung oft problematisch, weil die Notationsart – der Taktstrich – nicht mit dem rhythmischen Denken und Gestalten übereinstimmt und sich deshalb Unregelmäßigkeiten ergeben. In der Forschung ist oft betont worden, daß bei Alberts Liedern die Taktstrichsetzung unregelmäßig und inkonsequent sei<sup>2</sup>. Wir werden nun einige Beispiele genauer betrachten und versuchen, den Grund für diese Unregelmäßigkeiten verstehen zu lernen.

#### II

Wenn man die Lieder Alberts durchsieht, so kommt man hinsichtlich der Taktstrichsetzung zu dem folgenden Ergebnis:

1. Der Taktstrich ist die Regel. Er kann aber auch fehlen, und zwar fehlt er immer dann, wenn eine „synkopenartige“ Bildung vorliegt. Man könnte nun die Ansicht vertreten, daß damals die heutige Notation mit Taktstrich und Hinüberbindung noch nicht gebräuchlich gewesen sei, daß dies also nur eine Notationsfrage sei. Mir scheint hier aber etwas anderes vorzuliegen als eine Synkope<sup>3</sup> im Sinn der modernen Taktrhythmik. Dies werde ich später weiter ausführen.

Beispiel 1:

Ei - nen gu - ten Kampf hab ich Auf der Welt ge - käm - pft.  
(DDT XII, S. 9)

2. In den meisten Fällen steht der Taktstrich bei Albert vor einer betonten Note. Allerdings gibt es häufig auch Abweichungen, wie beispielsweise hier:

Beispiel 2:

Was hat ein from - mer Christ doch Not So  
(DDT XII, S. 85)

Der Taktstrich scheint auch in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts schon eine betonungsrhythmische Bedeutung gehabt zu haben, wie die geistlichen Lieder von Johann Rist<sup>4</sup> zeigen, in denen sehr häufig bei auftaktigem Beginn ein Taktstrich notiert wird.

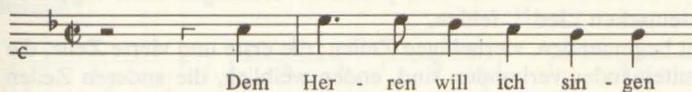
<sup>1</sup> Neuausgabe: *Arien I-II*, DDT XII-XIII, hrsg. von E. Bernoulli, Leipzig 1903-1904, außerdem benutzte ich den Druck der Bayerischen Staatsbibliothek München *Etlicher theils geistlicher theils weltlicher zur Andacht / guten Sitten Lieder zum Singen und Spielen gesetzt, Anno 1643 von Heinrich Alberten*.

<sup>2</sup> W. Vetter, *Das frühdeutsche Lied*, Bd. I, Münster 1952, S. 9ff.

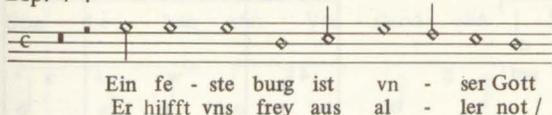
<sup>3</sup> Vgl. C. Dahlhaus, *Zur Geschichte der Synkope*, in: *Mf XII* (1959), S. 391.

<sup>4</sup> J. Rist, *Himmlicher Triumphlieder*, Lüneburg 1647 (Bayerische Staatsbibliothek München).

## Beispiel 3:



Im 16. Jahrhundert wurde ein derartiger Beginn nicht besonders notationsmäßig angezeigt, sondern wie bei Luthers *Ein feste Burg* einfach mit Pausen notiert.

Bsp. 4<sup>5</sup>:

Wie ist nun bei Albert die Inkonsequenz zu erklären, daß der Taktstrich zwar häufig vor einer betonten Note, aber sehr oft auch vor einer unbetonten steht?

3. Wenn wir die von den Taktstrichen abgesteckten Zeiträume genauer hinsichtlich ihrer Betonungsfolge betrachten, so zeigt sich, daß die feste Abfolge von betonten Noten im geraden Takt auf der ersten und dritten und von unbetonten auf der zweiten und vierten Schlagzeit, die im modernen Takt die Regel ist, hier noch keine Gültigkeit hat. Eine andere rhythmische Gestaltung herrscht vor.

## Beispiel 5:



In welchem Zusammenhang müssen diese Beobachtungen gesehen werden: liegt hier etwas noch nicht Geordnetes vor, das erst später, wenn sich der moderne Takt durchsetzt, im deutschen Lied geregelt wird, also eine Versvertonung, der es an rhythmischer Struktur mangelt oder zeigt sich in diesem Befund eine andere Art rhythmischer Gestaltung?

## III

Für eine tiefer eindringende Beschäftigung habe ich die folgenden Lieder Heinrich Alberts ausgewählt:

1. *Ihr, die ihr euch Christen nennet*<sup>6</sup>.
2. *Wie lieg ich hie, wie muß ich starren*<sup>7</sup>.
3. *Kein Christ soll ihm die Rechnung machen*<sup>8</sup>.

Diese drei Lieder sind repräsentativ für die Liedgruppe in Alberts Gesamtwerk, bei der die Taktstrichsetzung unregelmäßig ist. In den Liedern Alberts, deren Rhythmik auf Tänze zurückgeht<sup>9</sup>, ist die Taktstrichsetzung viel regulärer; diese lasse ich deshalb außer acht.

Im Vers- und Strophenbau der drei Liedbeispiele findet die Versreform von Opitz Beachtung; Roberthin, der Dichter des zweiten Liedes, war ein Freund von Opitz und der Lehrer Simon Dach, der die beiden anderen Liedtexte verfaßte<sup>10</sup>. In diesen Gedichten sind reguläre Bildungen die Regel

<sup>5</sup> *Klugsches Gesangbuch*, 1533, Faksimiledruck, hrsg. von K. Ameln, Kassel 1954.

<sup>6</sup> DDT XII, S. 7.

<sup>7</sup> DDT XII, S. 50.

<sup>8</sup> DDT XII, S. 35.

<sup>9</sup> Vgl. J. Müller-Blattau, *Heinrich Albert und das Deutsche Barocklied*, in: *DVjs* XXV (1951), S. 409ff.

<sup>10</sup> R. Newald, *Die deutsche Literatur vom Späthumanismus zur Empfindsamkeit, 1570–1750*, München 1967, S. 207.

und ebenso auch das Alternieren von betont und unbetont; plötzliche Störungen einer regulären Abfolge, wie die Kurzzeilen im altdeutschen Lied<sup>11</sup>, fehlen.

Das erste Lied besteht aus betont beginnenden, vierhebigen Zeilen; die erste und vierte Zeile, die durch den schweifenden Reim a miteinander verbunden sind, enden weiblich, die anderen Zeilen dagegen auf die Reime b und c männlich.

Beispiel 6:

Ihr die ihr euch Chri - sten nén - net  
 Zéi - get mit den Wér - ken án  
 Wés sich éi - ner trö - - sten kánn  
 Dér den Gláu - ben récht be - kén - net  
 Stéllt zu vie - les Trau - ren éin  
 Wó ihr nicht wollt Héi - den séin

He- bungen	Schluß m = männlich w = weiblich	Reim
4	w	a
4	m	b
4	m	b
4	w	a
4	m	c
4	m	c

Ebenso im zweiten Lied werden nur vierhebige Verszeilen verwendet, wobei wiederum der Wechsel zwischen männlichem und weiblichem Versschluß für die dichterische Gestaltung zentral ist (Bsp. 7, S. 309).

Das dritte Lied ist von größeren Gegensätzen bestimmt. Hier stellt Simon Dach der vierhebigen Anfangszeile eine dreihebige gegenüber (Reim b), und er schließt mit einer zweihebigen Kurzzeile (Bsp. 8, S. 309).

Allen drei Gedichten ist der Paarreim c - c am Strophenende gemeinsam; im ersten und dritten Lied liegt die Schweifreimstrophe<sup>12</sup> vor: a b b a c c, beim zweiten Lied eine stollige Strophenform: a b a b c c. Durch die Paarreime am Liedende wird der Schlußcharakter verstärkt.

Da musikalisch-rhythmische Fragen im Mittelpunkt meines Beitrages stehen, unterlasse ich hier eine exakte versgeschichtliche Einordnung der Gedichte von Roberthin und Dach; es ist aber festzustellen, daß in dieser Lieddichtung andere Gestaltungsweisen als im altdeutschen Lied, also auch andere als in den Gedichten von Cornelius Becker für die Schützchen Psalmlieder vorliegen, nämlich die neuen, die Opitz angeregt hat.

<sup>11</sup> Zur Funktion der Kurzzeile im altdeutschen Lied s. F. Messmer, *Altdeutsche Liedkomposition*, Diss. München 1981 (erscheint als Bd. 39 Anfang 1984 in den Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte).

<sup>12</sup> O. Paul, I. Glier, *Deutsche Metrik*, München 1961, S. 115.

## Beispiel 7:

Wie lieg ich hie! wie muss ich starren  
Ohn Leben ohn Verstand ohn Sinn  
Ach daß doch die der Welt nachnaren  
Jetzt lern ten, was ich nun mehr bin  
Die so nur hie in eiteln Lusten  
Ihr wüsten Leben mehr verwüsten

Hebungen	Schluß m=männlich w=weiblich	Reim
4	w	a
4	m	b
4	w	a
4	m	b
4	w	c
4	w	c

## Beispiel 8:

Kein Christ soll ihm die Rechnung machen  
Daß lauter Sonnenschein  
Hie um ihn werde sein  
Und er nur scherzen muss' und lachen  
Es ist kein steter Rosengarten  
Hie zugewarteten

Hebungen	Schluß m = männlich w = weiblich	Reim
4	w	a
3	m	b
3	m	b
4	w	a
4	w	c
2	w	c

## IV

Die Frage ist nun: welchen musikalischen Rhythmus verleiht Albert diesen Gedichten? Jedes dieser drei Lieder hat eine eigenständige Rhythmik, obwohl die Zahl der rhythmischen Werte, die Albert verwendet, sehr gering ist: die reguläre Deklamationsebene ist die Minima; die Semiminima tritt als weitere Möglichkeit hinzu; dabei gibt es freilich auch Ausnahmen (Lied 3, „scherzen müss' und lachen“). Albert beschränkt sich bei der Kombination dieser zwei Notenwerte auf vier Möglichkeiten:

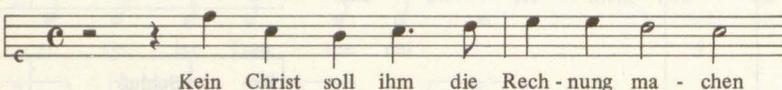
1. Minima – Semiminima.
2. Abfolge von Minimen.
3. Minima – Semiminima – Semiminima – Minima.
4. Abfolge von Semiminimen.

Diese Kombinationen der zwei Notenwerte haben den Charakter von rhythmischen Formeln, die nicht nur bei Albert sehr häufig vorkommen, sondern auch im altdeutschen Lied. Die Individualität eines Liedes beruht evidenterweise nicht in der „motivisch-rhythmischen“ Invention, sondern in der besonderen Kombination der Formeln. Diese ist in jedem der drei Lieder unterschiedlich und schafft ihren speziellen Charakter. Dabei fällt auf, daß jedem Lied ein rhythmisches Modell zugrundeliegt, das jeweils spezifisch für das Lied ist und es als Ganzes bestimmt; diese drei Modelle<sup>13</sup> sind die folgenden:

Beispiel 9:

1. 

2. 

3. 

Albert behält diese Modelle nicht starr im gesamten Strophenablauf bei. An entscheidenden Stellen bricht der Rhythmus vielmehr aus dem festen Modell aus: im ersten Lied, um das Wort „trösten“ mit einer Melismenfigur darzustellen (Bsp. 10), im dritten Lied, um die Worte „scherzen müss' und lachen“ durch eine Beschleunigung der Deklamation auf Fusa-Ebene zu verdeutlichen (Bsp. 12, S. 311f.).

Beispiel 10:



<sup>13</sup> Der Verfasser konnte in seiner Dissertation, *Altdeutsche Liedkomposition*, zeigen, daß die Verwendung rhythmischer Formeln und Modelle für das altdeutsche Lied bis zum Schützischen *Becker-Psalter* charakteristisch ist.

be - ken - net      Stellt zu vie - les Trau - ren ein      Wo

3 4 3      3      5 6      4 ##      #

ihr nicht wollt Hei - den sein

4 #

## Beispiel 11:

Wie lieg ich hie! wie muß ich star - ren      Ohn Le - ben, ohn Ver - stand, ohn  
Ach daß doch die der Welt nach - nar - ren      Jetzt lern - ten, was ich nun mehr

3      3      3      3      2

6      6      7 4 5      # 6 #      #

3      3      4

Sinn Die so nur hie in ei - teln Lü - sten Ihr wü - stes

4      # #      6      3      3      6      6      6

4      4      3

Le - ben mehr ver - wü - sten

3      3      #      # 4 #

4

## Beispiel 12:

Kein Christ soll ihm die Rech - nung ma - chen      Daß lau - ter Son - nen - schein      Hie

6      5 6      4 # #      5 6 6      # 4 6

3      3

um ihn wer - de sein Und er nur scher - zen müß' und la - chen

Es ist kein ste - - ter Ro - sen - gar - ten Hie zu ge - war - ten

Diese Veränderungen stellen also Ausbrüche aus dem starren Modell dar mit dem Ziel einer ausdrucksvollen Versdeklamation. Außerdem haben diese Veränderungen die Funktion, dem Lied eine Form und Geschlossenheit zu verleihen. Dies wird insbesondere im zweiten Lied deutlich, wo Albert in der 5. Zeile eine Semibrevis an den Schluß setzt und in der 6. Zeile die Semiminimen an den Zeilenanfang (und nicht wie in der analogen 2. bzw. 4. Zeile ans Ende), um durch die längeren Schlußnoten das Ausklingen der Musik zu gestalten (Bsp. 11, S. 311).

Das Spezifische der einzelnen Lieder beruht also im Charakter der rhythmischen Modelle, die ihnen zugrundeliegen. Welche Gestaltungsmöglichkeiten gibt es hierbei? Wir haben bereits einen Hinweis: Albert verlangsamt am Strophenschluß die Deklamation; er läßt das Lied ausklingen, er dehnt die Silbenabfolge. Die rhythmische Gestaltung der Modelle beruht also auf einem unterschiedlich schnellen Deklamieren des Verses, auf Verkürzungen und Dehnungen der Hebungsabfolge. Dies ist im ersten Lied sehr deutlich, wo zuerst in zwei Dreiern deklamiert wird und dann ein Semiminimimpuls zur Schlußhebung hinzielt.

Die komplizierte Rhythmik des zweiten Liedes stellt einzelne Hebungen durch derartige Semiminimimpulse besonders heraus. Dadurch wird am Anfang der ersten Zeile erst die zweite Hebung hervorgehoben; danach stellen die Dreier jede folgende Hebung heraus (Bsp. 11). In der zweiten Zeile verhält es sich umgekehrt: dort sind durch die Dreier die ersten beiden Hebungen hervorgehoben, während bei der dritten Hebung der Impuls sogartig zur vierten hinzielt und dadurch sie als zentral herausstellt.

Die rhythmische Gestaltung der einzelnen Modelle beruht also auf einer unterschiedlichen zeitlichen Abfolge und Gewichtung der Vershebungen. Dadurch entsteht eine sehr lebendige und ausdrucksvolle Art der Versdeklamation im Lied.

Die rhythmische Gestaltung dieser Lieder geht von der Anfangszeile aus. Ihr musikalischer Rhythmus wird zu einem Modell für das gesamte Lied. Das einmal gesetzte Modell ist der Bezugspunkt für die nachfolgenden Zeilen, die es entweder – mit anderer Melodie – wiederholen oder aber verändern, um einzelne Worte herauszustellen oder um den Strophenbau, also Einschnitte oder Schlußbildungen, zu verdeutlichen.

Die Gestaltungselemente sind formelartige rhythmische Gestalten. In der Kombination dieser Formeln und der daraus resultierenden unterschiedlichen Dichte der Hebungsabfolge erweisen sich die verschiedenen rhythmischen Gestaltungsmöglichkeiten.

## V

Das Problem wird noch komplizierter, wenn wir die Generalbaßstimme einbeziehen. Alberts *Arien* sind Generalbaßlieder. Sie unterscheiden sich vom Kantionalsatz, also etwa von dem auch in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstandenen Schützschen *Becker-Psalter*, dem Schütz 1661 eine Generalbaßstimme hinzufügte, dadurch, daß die Baßstimme eine größere rhythmische Selbständigkeit hat. Im ersten Lied verlaufen die Liedmelodie und die Generalbaßstimme meistens homorhythmisch

(Bsp. 10). Aber auch hier hat die Generalbaßstimme die Tendenz, von der Liedmelodie abweichende rhythmische Bewegungen auszuführen. So werden in Takt 2 in den beiden Stimmen Dreier-Formeln zeitlich verschoben übereinandergeschichtet. Der kompositorische Sinn dieses Verfahrens ist hier, die Pause zwischen den beiden Zeilen zu überbrücken, und zwar durch eine Beschleunigung, nämlich durch das Umschlagen vom Vierer zum Dreier, und durch die leittönige Baßbewegung zum *d* hin. Eine analoge Beschleunigung, nun allerdings von einem großen zum kleinen Dreier findet in der Pause zwischen der vierten und fünften Zeile statt. Die Zeileneinschnitte der Liedmelodie werden also von der Baßstimme durch eine Beschleunigung der Hebungsabfolge miteinander verbunden. Die Baßstimme bindet das gesamte Lied zu einer Einheit zusammen, während die Gesangsstimme primär einzelne Verszeilen vorträgt. Dies geschieht auch dadurch, daß die Schlüsse der ersten, zweiten, dritten und fünften Zeile alle offen, also dominantisch und damit zur nächsten Zeile hinüberzielend gestaltet sind.

Im zweiten und dritten Lied verhalten sich die Melodie und die Baßstimme noch selbständiger zueinander (s. Bsp. 11 und 12). Wer dabei die Baßstimme allein spielt, hört, daß sie viel kontinuierlicher gebaut ist, daß sie das gesamte Lied zu einer Einheit werden läßt und so gegenüber dem Zeilenvortrag der Liedmelodie das Konstruktive und die Einheit betont. Hier ist wesentlich, daß auch die Baßstimme sich nicht mit regelmäßigen rhythmischen Bildungen begnügt, sondern ebenso, nur eben zeitlich verschoben, rhythmische Dehnungen und Verkürzungen vollzieht. Bei ihr steht die konstruktive Bildung der Liedeinheit durch den Klang und die Melodie im Vordergrund. Sie schafft dadurch einen festen Boden für den Versvortrag in der Liedmelodie, der von Deklamatorischem bestimmt ist<sup>14</sup>.

Gerade bei den polyrhythmischen Bildungen zwischen der Sing- und der Generalbaßstimme zeigt sich, daß das rhythmische System, die Mensuralrhythmik, nicht die Abfolge der Schwerpunkte und Betonungen regelt, sondern sich auf die Zeitmessung beschränkt. Die Schwerpunktabfolge hängt nicht mit irgendeinem musikalischen Regelsystem zusammen; sie ist vielmehr eine Angelegenheit der konkreten rhythmischen Formeln, die wiederum mit der Sprache und dem Vers in Beziehung stehen.

## VI

Wir haben nun einige Aspekte der rhythmischen Gestaltungsprinzipien Alberts kennengelernt. Wenn wir sie geschichtlich einordnen wollen, so müssen wir sie dem Bereich der altdeutschen Liedtradition, in der auch Schütz noch steht<sup>15</sup>, zurechnen. Warum notiert nun aber Albert Taktstriche und keine Verszeilenstriche, und was haben hier die Taktstriche für einen Sinn?

Es ist bekannt, daß die Taktstrichnotation instrumentaler Herkunft ist<sup>16</sup>. Als Zeitabsteckung in regelmäßige Abschnitte, als Maßeinheit ermöglicht der Taktstrich dem Instrumentalisten einen einfacheren Überblick über den zeitlichen Ablauf. Der *tactus* war eine Angelegenheit der Zeitmessung. Der moderne Takt dagegen vereint in seinem Schema die Zeitmessung mit der Zeitgewichtung.

Die Anwendung des modernen Taktes im deutschen Lied ist verbunden mit einem Wandel der rhythmischen Gestaltungsprinzipien. Die rhythmische Gestaltung bezieht sich nicht mehr auf die Verszeileneinheit, sondern auf die Takteinheit, nicht mehr auf eine von der Sprache und vom Vers vorgegebene, sondern auf eine autonom musikalische, von der Sprache unabhängige Bezugsgröße. Dieser Wandel der musikalisch-rhythmischen Gestaltungsprinzipien hat eine Analogie zur Opitzschen Versreform, fand aber erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, eine Generation nach Opitz seinen Niederschlag beispielsweise im *Compendium musicae* (1668) von Wolfgang C. Printz<sup>17</sup>. Im vorliegenden Beitrag beschränke ich mich auf Albert, der ein Zeitgenosse von Opitz war.

Schütz benützte in seinen Kantonalliedern Verszeilenstriche, zur selben Zeit, als Albert Taktstriche notierte. Dies hängt mit der Gattung des Generalbaßliedes zusammen, wo instrumentales und vokales

<sup>14</sup> Hierin zeigt sich die von Thr. Georgiades, *Musik und Sprache*, Berlin 1954, S. 78, und von H. Haack, *Anfänge des Generalbaßsatzes*, Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 22, Tutzing 1974, S. 75 ff., beschriebene Trennung in einen das Konstruktive repräsentierenden instrumentalen und in einen davon befreiten, der Wortdeklamation dienenden vokalen Bereich.

<sup>15</sup> Vgl. F. Messmer, *Altdeutsche Liedkomposition*.

<sup>16</sup> Vgl. *The New Grove*, Art. *Bar*, Bd. II, S. 127.

<sup>17</sup> H. Heckmann, *Der Takt in der Musiklehre des siebzehnten Jahrhunderts*, in: *AfMw X* (1953), S. 116 ff.

Denken zusammentreffen. Die irreguläre, inkonsequente und oft auch unbeholfene Taktstrichsetzung ist das Zeichen für eine notationstechnische Unsicherheit Alberts, die darin begründet ist, daß er die rhythmischen Gestaltungsprinzipien des altdeutschen Liedes weiterhin anwendet, gleichzeitig aber Taktstriche notiert und im neu aufgekommenen Generalbaßsatz komponiert. Eine Diskrepanz zwischen den rhythmischen Gestaltungsprinzipien und der Notation besteht.

Der Verszeilenstrich im Schützschen Kantionalsatz muß hinsichtlich seiner Bedeutung für die rhythmische Struktur sehr ernst genommen werden; denn er spiegelt ein rhythmisches Denken wider, das vom Konkreten, nämlich der Verszeile und von der Sprache ausgeht. Diese Rhythmik kennt keine Trennung in ein abstraktes Regelsystem, wie es das Opitzsche Versmetrum und dann später das Taktmetrum darstellt, und seine Ausfüllung mit musikalischen Gestalten. Der Ausgangspunkt der altdeutschen Rhythmik sind vielmehr die konkrete rhythmische Gestalt, die rhythmische Formel, wie wir sie auch bei Albert vorgefunden haben, und der Zeitraum, den eine Verszeile bildet; dieser Zeitraum wird durch einen dynamischen Vorgang, durch die Verkürzung und Dehnung der Hebungsabfolge geschaffen.

Auch die rhythmische Gestaltungsweise Alberts entspricht diesen Prinzipien. Der Taktstrich kommt aus den oben genannten Gründen hinzu. Er hat, eben weil die Hebungsabfolge in Alberts Rhythmik irregulär ist, nur die Bedeutung der Zeitmessung, nicht der Gewichtung. Die Schwerpunktabfolge ist nicht starr an die vom Taktstrich abgesteckten Zeiteinheiten gebunden; sie kann mit ihnen deckungsgleich sein, kann aber auch ihre eigenen Wege verfolgen.

Daraus ergibt sich als Konsequenz, daß eine Aufführung dieser sehr reizvollen Lieder sich von der Hebungsabfolge im Vers und den ungleichen Zeitabständen zwischen den Hebungen leiten lassen muß. So gibt beispielsweise im 3. Lied das schnellere Deklamieren der vierten Zeile im Vergleich zur analogen ersten Zeile die freudigen Worte „scherzen müß' und lachen“ wieder. Die Lieder fangen ein lebendiges Sprechen ein. Dies wird durch eine rhythmische Struktur ermöglicht, die nicht von einem Schema, sondern von konkreten rhythmischen Gestalten bestimmt wird. Der Sprachvortrag steht im Mittelpunkt des Liedsingens, was Albert selbst im Vorwort zu seinen *Arien* von 1638 betont: „Ich bitte aber / man wolle nicht dafür halten / daß Ich mit meinen Melodeyen gedächte grosse Kunst an den Tag zu geben / sintemal mir hierinn unrecht geschehen würde / und halte Ich / daß vielleicht ein jeder / der etwas singen kann / leichthin eine Melodey oder Weise / die nachmals durch Gewonheit gut scheinen würde / zu wege bringen solte; Sondern Ich hab es gethan umb der Worte willen / die mir nach und nach zu handen gekommen sind und wolgefallen haben / wie Ich denn auch meisten theils von guten Freunden darumb bin ersuchet worden“<sup>18</sup>.

Gerhard Schuhmacher

### Begräbniskompositionen für einzelne Personen zwischen 1635 und 1670 aus Königsberg, Leipzig und Nürnberg in sozialgeschichtlicher Sicht

Unter den gedruckten Kompositionen zu besonderen Anlässen – Schul- und Universitätsfeiern, Ehrungen verschiedener Art, Neujahr, Naturkatastrophen, politische und religiöse Ereignisse, Geburtstage, Hochzeiten, Begräbnisse – bilden die Begräbniskompositionen die weitaus größte Gruppe<sup>1</sup>. Während z. B. Hochzeitscarmina im großen und ganzen nur sporadisch begegnen und dort, wo sie für bestimmte Zeiten verstärkt festzustellen sind, auf einzelne Orte und Regionen konzentriert sind<sup>2</sup>, finden sich Begräbniskompositionen für einzelne Personen seit dem ausgehenden 16.

<sup>18</sup> DDT XII.

<sup>1</sup> Eine Erfassung anlaßgebundener Musik in Einzeldrucken vor 1800 wird von mir zusammen mit H. Unger, Jena-Weimar, und W. Reich, Dresden, z. Zt. durchgeführt; die hier vorgelegten Angaben basieren auf bisher ermitteltem Material.

<sup>2</sup> Solche Häufungen finden sich z. B. in Königsberg, wie aus den *Arien* Alberts (DDT, Bd. 12/13) und den erhaltenen Drucken von Stobaeus hervorgeht; vgl. H. Haase, *Eine wichtige Quelle für J. Stobaeus*, in: *Festschrift F. Blume*, Kassel 1963. Einen Sammelband mit bisher nicht erfaßten Hochzeitskompositionen entdeckte H. Unger, Jena-Weimar, als Mitarbeiter der DDR-Arbeitsgruppe des RISM. Die Auswertung ist in Vorbereitung.